



UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO

División de Ciencias Políticas y Humanidades

**Génesis de un movimiento de arte independiente en el
binomio regional Chetumal-Bacalar: 2012-2013**

PRESENTA

Iván García Velázquez Jacobo

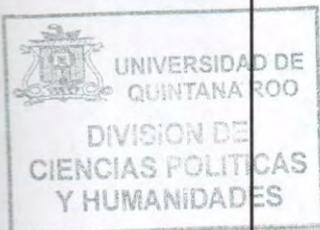
TESIS

para obtener el grado de

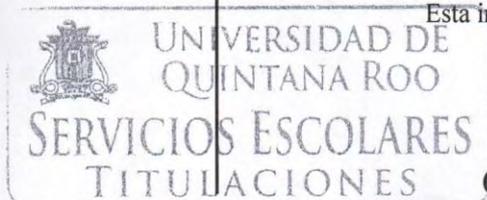
**MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES APLICADAS A LOS
ESTUDIOS REGIONALES**

DIRECTORA DE TESIS

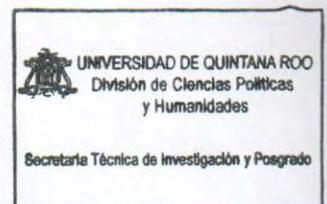
Mtra. Tania Libertad Camal Cheluja



Esta investigación fue realizada con apoyo de recursos CONACYT



Chetumal, Quintana Roo, enero de 2017





UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO

División de Ciencias Políticas y Humanidades

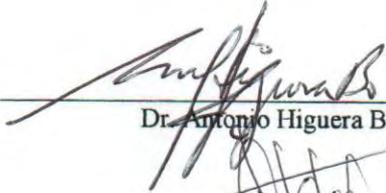
**Génesis de un movimiento de arte independiente en el binomio regional
Chetumal-Bacalar: 2012-2013**

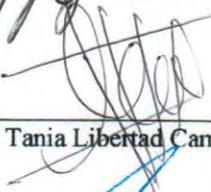
Presenta: Iván García Velázquez Jacobo

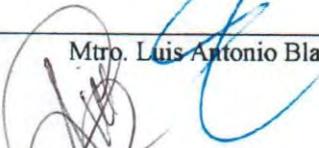
Trabajo de tesis elaborado para obtener el grado de
MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES APLICADAS A LOS ESTUDIOS REGIONALES

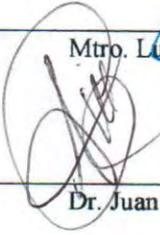
Aprobado por

COMITÉ DE SUPERVISIÓN DE TESIS:

PRESIDENTE: 
Dr. Antonio Higuera Bonfil

SECRETARIO: 
Mtra. Tania Libertad Camal Cheluja

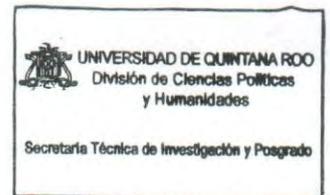
VOCAL: 
Mtro. Luis Antonio Blanco Cebada

SUPLENTE: 
Dr. Juan Carlos Arriaga Rodríguez

SUPLENTE: 
Dr. Jorge Enrique Figueroa Magaña



Chetumal, Quintana Roo, enero de 2017



DEDICATORIA

Esta investigación la dedico sólo a aquella comunidad de artistas independientes que ha generado, con sus acciones colectivas contenciosas y como más adelante expondremos, el fenómeno de un movimiento artístico que acontece actualmente en el sur de Quintana Roo, específicamente en lo que hemos denominado binomio regional Chetumal-Bacalar, ya que sin la existencia de dichas acciones este producto jamás se hubiese construido.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en especial a cada uno de los artistas y actores culturales que aparecen en el transcurso de esta investigación, cuya lista de nombres es casi interminable, por haberse tomado el tiempo y la molestia de brindarme la información necesaria para construir este producto.

También agradezco a todas aquellas personas que de alguna u otra forma, en mayor o menor medida, me ayudaron a desahogar aquellos momentos de complejidad que rebasaban mis capacidades, intelectuales, económicas, tecnológicas o de tiempo, como en especial lo hicieron Viviana Caamal, Larissa Pignon, Temoc Trejo, Jessica Zavala, Berenice Cortés, Arelí Minette y Lourdes Caruz, amig@s y actor@s culturales, quienes en algún momento la hicieron de eficaces asistentes científicos de esta investigación.

Asimismo agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haber financiado esta investigación.

Por último, agradezco especialmente a Tania Libertad Camal Cheluja, mi Directora de Tesis de Posgrado, por su apoyo, confianza y profesionalismo brindados desde que la elegí y aceptó tal encomienda.

ÍNDICE

	Págs.
Introducción	1
I. ¿Qué es un movimiento de arte independiente?	11
1. Aproximaciones teóricas a un movimiento artístico en el modelo de la acción colectiva contenciosa de Sidney Tarrow.....	11
1.1. Acción social.....	12
1.2. Acción colectiva.....	13
1.3. Acción colectiva contenciosa.....	14
1.4. Movimiento social.....	16
1.4.1. Desafío colectivo.....	17
1.4.2. Fases o ciclos de protesta.....	18
1.4.3. Símbolos y códigos culturales.....	19
1.4.4. Marcos culturales e ideológicos.....	19
1.4.5. Estructuras de oportunidades políticas.....	20
1.4.6. Repertorios.....	22
1.4.7. Estructuras organizativas.....	27
1.4.8. Reformas.....	27
1.4.9. Otros resultados.....	28
2. Praxis: El arte como proceso de transformación social.....	31
2.1. Teoría crítica.....	32
2.2. Materialismo dialéctico.....	35
2.3. Materialismo histórico.....	38
2.4. ¿Qué es la praxis?.....	39
2.5. El arte como praxis.....	41
3. El arte independiente como fenómeno contracultural: De la creación artística al producto social.....	46
3.1. ¿Qué es el arte independiente?.....	47
3.2. Características y cualidades del arte independiente.....	49
3.2.1. Procesos.....	49
3.2.2. Diseño del proyecto.....	50

3.2.3. Diseño de imagen.....	51
3.2.4. Promoción cultural.....	51
3.2.5. Difusión cultural.....	52
3.2.6. Logística y producción técnica.....	52
3.2.7. Vinculación cultural.....	53
3.2.8. Autogestión cultural.....	53
3.3. Cualidades.....	54
II. Revisión de algunos movimientos de arte independiente en la historia del arte contemporáneo occidental.....	63
1. Génesis histórica del arte independiente: Francia post revolucionaria de mediados del siglo XIX.....	65
2. Las vanguardias: El movimiento artístico más representativo en la historia en Occidente.....	78
3. Primeros movimientos de arte independiente en México (Del Renacimiento en 1869 al estridentismo en 1927).....	95
III. Reseña de la conformación de un aparato político cultural.....	115
1. Breve genealogía de un aparato político internacional. De la UNESCO a los esbozos de una política cultural en México.....	115
1.1. Constructo del concepto cultura en el marco de la UNESCO.....	117
1.2. Construcción de la actual política cultural internacional.....	119
2. Breve retrospectiva histórica en la construcción del aparato político nacional.....	126
3. Breve reseña histórica del aparato político cultural en Quintana Roo.....	138
IV. Génesis del movimiento social de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar.....	153
1. Antecedentes.....	154
2. Génesis.....	155
Conclusiones.....	203
Referencias.....	209

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Local particular de servicios independientes de contaduría.....	60
Figura 2. Modelo de estudio para movimientos sociales a partir de la teoría de la acción colectiva de Tarrow.....	62
Figura 3. Un taller en Batignolles, Fantin (1870).....	70
Figura 4. Impresión del sol naciente, Monet (1872).....	72
Figura 5. Nosferatu, Marnau (1922).....	89
Figura 6. Guernica, Picasso (1937).....	90
Figura 7. Póster del Matinée dadá, Tzara (1923).....	91
Figura 8. La persistencia de la memoria, Salvador Dalí (1931).....	92
Figura 9. Portada de El Renacimiento (1869).....	98
Figura 10. Manifiesto estridentista, Maple (1921).....	109
Figura 11. Concierto Punk-Rock (2012).....	157
Figura 12. Tercera Expo Miarte (2012).....	159
Figura 13. Entregan recursos para financiar proyectos culturales en Bacalar (2012).....	161
Figura 14. Publicidad del 5º Aniversario de La Guerra de Castas (2012).....	167
Figura 15. Publicidad del festival Navegantes del Plasma (2012).....	168
Figura 16. Publicidad de Varieté de Chile, Mole y Pozole (2013).....	171
Figura 17. Festival de la Cultura Maya (2013).....	173
Figura 18. Noche mARABElliosa (2013).....	174
Figura 19. Abraham Illescas interviniendo Casa de Cultura (2013).....	178
Figura 20. Mural de Témoç Trejo en la Casa Internacional del Escritor (2013).....	179
Figuras 21 y 22. Publicidad del la 1ra edición del Festival del Día Mundial del Hula-Hop (2013), y del Evento Cultural del Movimiento Estudiantil de la UQROO (2014).....	181
Figuras 23, 24 y 25. Publicidad de la 2ª Temporada de Proyecto Varietés (2013).....	183
Figuras 26 y 27. Agenda de Sonido Caracol en 2013 y 2015.....	184
Figura 28. Pega crisis a la cultura (2013).....	187
Figuras 29 y 30. Segunda fotografía de parodia en Cabildo (2013).....	188
Figura 31. Publicidad de Bacalarte (2013).....	189
Figuras 32 y 33. Publicidad del homenaje al poeta Ramón Iván Suárez Caamal / Fotografía del evento (2013).....	190
Figura 34. Hippies trastocan cultura bacalareense (2013).....	191

Figura 35. El Centro Histórico se tiene que respetar (2013).....	195
--	-----

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Los tres repertorios de la acción colectiva contenciosa y las reacciones proporcionales del Estado.....	23
Tabla 2. Características del arte independiente.....	60

INTRODUCCIÓN

El objetivo general de esta investigación de posgrado es el de explicar las relaciones causales de poder sobre el qué es, por qué ocurre y cómo acontece la génesis de un movimiento de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, del 2012 al 2013.

Por lo tanto, tenemos como variable dependiente central el “movimiento de arte independiente”, entendido este término compuesto como un fenómeno cultural, basado en la auto-producción artística generada por actores o agentes culturales autogestivos, característica que los identifica con el adjetivo calificativo de “independientes” en relación al apoyo, recurso e incentivo que puedan ofrecerles instancias gubernamentales en su sector cultura, siempre en el marco de determinadas circunstancias políticas adversas y condiciones culturales a priori que, combinadas entre sí, se traducen en el aprovechamiento de oportunidades de la apertura de un determinado aparato político de Estado, lo que arroja en consecuencia circunstancias favorables para un tipo de arte, independiente, con capacidad ideológica de identidad y transformación social; todo esto manifestado en la producción de actividades, eventos y acciones colectivas contenciosas y mediante redes de relaciones de poder con sus adversarios.

La investigación se desarrolló geográficamente en lo que hemos denominado “binomio regional: Chetumal-Bacalar”, debido a que ambas localidades son las principales poblaciones urbanas del sur de Quintana Roo, con actualmente íntimas relaciones culturales en red entre sus actores y agentes culturales independientes. Paralelamente la delimitación temporal “del 2012 al 2013” obedece al inicio del proceso de reingeniería de reformas políticas del gobierno federal del Presidente Peña Nieto en 2012 y la consecuente desaparición de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Quintana Roo en 2013, para degradarse a una Subsecretaría subordinada a la Secretaría de Educación de mismo gobierno, hoy llamada Secretaría de Educación y Cultura del gobierno del Estado de Quintana Roo, pero con un respectivo efecto mariposa reflejado en el cese y la merma de instituciones gubernamentales del sector cultura, lo que se tradujo en una serie de circunstancias y estructuras dadas a priori que conformaron la fase de génesis en el fenómeno de un movimiento de arte independiente en esta región, aun vigente a la fecha de cierre de esta investigación.

Para tal empresa, a esta investigación la hemos dividido en las siguientes dos propuestas a desarrollar: a) el movimiento artístico como una forma de acción colectiva contenciosa; y b) el arte independiente como proceso “práxico” o de transformación social.

De esta manera, el presente trabajo es de tendencia cualitativa y, por lo tanto, hermenéutica, lo cual no excluye a ciertos elementos cuantitativos de nuestro sujeto-objeto de estudio, así como también lo es de una naturaleza mixta en la recopilación de su información, es decir, es documental, como en el caso de textos bibliográficos, principalmente libros y algunos diccionarios; hemerográficos como ocurre con notas y artículos en periódicos y revistas; redes sociales como lo fueron blogs y páginas de *Facebook*; así como de campo (directa) la cual se basó en observación participante, residiendo con la comunidad de artistas independientes, y en entrevistas tanto de artistas independientes como de artistas-funcionarios de gobierno, ambos activos; de estos últimos el lector podrá identificar tanto a figuras aliadas al movimiento como antagónicas.

En este sentido, analizamos este antagonismo y dicotomía intrínsecos a la naturaleza de cualquier movimiento social y que se guardan entre sí los diferentes actores y agentes sociales de este contexto regional, como son la actual Subsecretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Quintana Roo y sus respectivos funcionarios de gobierno y dependencias institucionales, en relación y comparación a las acciones ejercidas por los diferentes actores, agentes y proyectos artísticos independientes, nacidos en el marco geográfico de la región específica que ya hemos mencionado, células geopolíticas estratégicas en las que se manifiestan e identifican condiciones desfavorables para las formas conservadoras y hasta obsoletas de producir arte institucional o dependiente y, por lo tanto, condiciones y oportunidades dadas a priori para la aparición del fenómeno y categoría de un arte independiente.

Paralelamente, respecto al estado de la cuestión, habremos de saber que hasta el momento no se había realizado investigación alguna, con envergadura netamente científica ni académica en el estado de Quintana Roo sobre las variables de arte independiente o de movimiento artístico; en general, no es común hablar científica o académicamente sobre arte independiente en México y mucho menos sobre un movimiento de esta naturaleza en Quintana Roo o el Caribe mexicano.

Por otro lado, cabe señalar que en Quintana Roo, más que en ningún otro estado de la República mexicana y especialmente en el sur del mismo, existe una fuerte, burocracia, paternalismo y centralización gubernamental de actividades y eventos sociales, así como de los procesos administrativos que hacen posible el llevarlos a cabo y a los cuales recurre, por

tradición, usos y costumbres propias de la idiosincrasia de conformación militar y política de nuestra región de análisis, la gestión de prácticamente casi cualquier acción social, como es el caso del arte y la cultura, volviendo a estos quehaceres culturales, dependientes de la mano de gobierno por usos y costumbres.

De esta manera, el tópico del arte independiente, por lo menos en materia académica y del habla hispana, ha sido estudiado en facultades o universidades de artes o gestión cultural, así como por Organismos No Gubernamentales (ONG) o gubernamentales, pero en el extranjero, existiendo muy poco al respecto en México, y cuando esto llega a ocurrir lo hace principalmente en fuentes de naturaleza hemerográfica con un quehacer más de carácter literario, filosófico o periodístico, que propiamente científico.

El tema se vuelve aún más relevante de analizar en medio de la génesis de un creciente fenómeno de proliferación y proyección de artistas autogestivos en red con obra de arte, espacios, procesos y proyectos artísticos y culturales independientes como forma de re-acción social emergente y hasta contracultural, consciente o inconsciente, de inconformidad socio-creativa dentro del marco de un contexto adverso por el que atraviesa actual y particularmente el estado de Quintana Roo, como son la crisis económica, la falta de apoyos y el recorte presupuestal por parte de gobierno del estado en su sector cultura, al cual pertenece la actividad del arte, en sus tres niveles de gobierno, así como en un marco nacional de problemas de inseguridad social y delincuencia organizada que, sin ser objetos de estudio de esta investigación, tampoco podremos dejar de advertir como circunstancias terciarias de contexto para explicar el fenómeno del arte como un proceso de acciones colectivas contenciosas como forma de protesta e inconformidad con fines de transformación social.

Respecto a las perspectivas de análisis, hemos de decir que en Latinoamérica el fenómeno sólo había sido estudiado, antes de ahora, desde las disciplinas histórica, antropológica, política, filosófica, humanística y sociológica, aunque esta última, la misma que la nuestra, no propiamente desde la sociología misma, sino principalmente desde la autoconsciencia de los actores sociales y las facultades y academias en artes y gestión cultural, como en los casos de México y algunos países de Sudamérica como Perú, Chile y Argentina, principalmente, así como desde fuentes primarias emanadas de algunas organizaciones como la UNESCO, o bien desde algunas gubernamentales como en los casos de ciertos organismos en países hispanoamericanos como Brasil, Chile, Argentina, Perú y España.

Sin embargo, a pesar de que la literatura sobre arte independiente es casi nula en el contexto de Quintana Roo, existe un caso excepcional de periodismo cultural en el que ya

empezamos a encontrar, textualmente, una difusión y reconocimientos explícitos de este concepto y fenómeno social en nuestra región de estudio, específicamente en el diario *Por Esto de Quintana Roo*, el único de esta entidad política que tiene una sección especial de Cultura en voz escrita del único periodista especializado en prensa impresa, por lo menos hasta el 2014, en este mismo sector social, Omar Capistrán, quien cubre actividades y eventos artísticos y culturales en diferentes puntos geográficos representativos de la misma y quien ya llega a identificar la problemática de una falta de apoyos institucionales en el arte y la cultura de Estado, así como el fenómeno de un Movimiento de arte independiente específicamente en el sureste del mismo. A continuación, solo un ejemplo de varios que tenemos en resguardo acerca del fenómeno que venimos señalando, en este caso sobre la Feria de Exposiciones de Chetumal 2014, la “Expofer”: “...actualmente existen en el sur de la entidad, decenas de movimientos ávidos de un espacio para darse a conocer, ya sea en la música, la poesía, la escritura, la danza o la pintura, sin embargo, ningún artista o centro cultural independiente fue tomado en cuenta.” (Capistrán, 20 de octubre de 2014).

Ahora bien, respecto a nuestro marco teórico debemos decir que aunque existen importantes sociólogos del arte como el húngaro Arnold Houser, el estadounidense Arthur Danto y el francés Pierre Bourdieu o teóricos de la Escuela de Frankfurt como los alemanes Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Walter Benjamin o Max Horkheimer o psicólogos sociales del Arte como el judío Sigmund Freud o el ruso Lev Vygotski; e incluso historiadores del arte como el británico Ernst Gombrich; así como sociólogos de la acción colectiva y los movimientos sociales, como los norteamericanos Charles Tilly y Doug McAdam, estos últimos a veces llamados movimientólogos y cuyo tipo de perfil es el más afín a nuestros objetivos según la categoría fundamental de nuestra variable central: movimiento, pero a la vez careciendo en la sociológica de especialistas explícitos en movimientos artísticos, es por lo que entonces nos vemos en la necesidad de recurrir al modelo de la acción colectiva contenciosa de Sidney Tarrow, quien es una autoridad, síntesis y punto de referencia para nosotros, al empezar a hablar de una acción colectiva como fundamento y relación que ésta tiene con los movimientos sociales, aportando con ello un modelo de análisis teórico y propicio para estudiar la naturaleza de estos fenómenos, mismo modelo que se encuentra concentrado en su angular obra *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política* (1997), del que a su vez emana, si bien no nuestro único marco teórico, sí por lo menos el principal para nuestra investigación.

De esta manera, al no haber movimientólogos especialistas en movimientos artísticos, es que entonces el arte exige ser una segunda categoría central de nuestro tema general a

tratar, por lo que en consecuencia este concepto debe abordarse desde otro marco teórico no ajeno y sin contradicción con el primero; al mismo tiempo, si comprendemos al arte como un proceso práxico, es decir, como una noción con fines de transformación social, es que entonces y por consecuencia debemos tomar la matriz epistémica del materialismo histórico, contenido éste en el pensamiento marxista, ya sea esta categoría tratada de manera explícita en el mismo sistema de Marx o en reconocidos intérpretes o hermeneutas como lo fueron Friedrich Engels, Gueorgui Plejánov, Antonio Gramsci o Sánchez Vázquez, en respectivo orden cronológico, especialmente desde voces filosóficas provenientes de lo que se considera Teoría Crítica, especialmente desde la de estos dos últimos pensadores, Gramsci y Vázquez, los praxiólogos más importantes que nos han llegado al habla hispana; en pocas palabras, la Teoría Crítica es el sub-marco teórico que hemos elegido como el más adecuado para definir a la categoría de arte para ello nos basaremos en textos puntuales como el de *Filosofía de la praxis* (2003) y *Las Ideas Estéticas de Marx* (1977) de Sánchez Vázquez.

Por otro lado, la línea de investigación en la que la tesis se encausa, dentro del limitado universo que posibilita la Maestría en Ciencias Sociales Aplicada a Estudios Regionales (MCSAER) de la Universidad de Quintana Roo (UQROO), sería la de “Identidades culturales”, y tal vez la de “Desarrollo sustentable, turismo y medio ambiente”; la primera en tanto que el arte representa una plataforma y proceso para la construcción de una identidad colectiva o social, mientras que la segunda desde la perspectiva del denominado “Turismo Alternativo”, en el que el arte y la cultura son perfectos coadyuvantes y, en ciertos casos, hasta requisitos necesarios según los lineamientos del programa que emite el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para otorgar el título a los llamados Pueblos Mágicos que, en el caso de nuestra región de estudio, ostenta Bacalar desde el año 2007, hasta el 2016 en el que se incorpora también Tulum, como la primera localidad con esta categoría turística en el estado de Quintana Roo; prueba también de esta relación arte-turismo es la intervención del en ese entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), hoy en día Secretaría de Cultura del gobierno Federal, máxima institución gubernamental en sector cultura de nuestro país, como parte del Consejo que integra el Grupo de Evaluación y Seguimiento de Pueblos Mágicos (GES) (Diario Oficial de la Secretaría de Turismo, 26 de septiembre de 2014, pp. 7-8).

Respecto a nuestro planteamiento de problema, identificamos que Quintana Roo sufre actualmente de una crisis económica y recorte presupuestal por parte de los gobiernos federal, estatal y municipales en sector cultura, como al interior de la investigación señalaremos y al cual pertenece la actividad social del arte, afectando con ello no únicamente a artistas,

creadores, proyectistas, productores, promotores, gestores, público y mercado en general, sino en última instancia a la sensibilidad de una ciudadanía y tejido social con necesidades existenciales, espirituales, intelectuales y emocionales que conforman la categoría de “Desarrollo Social”, la cual absorbe a su vez la de calidad de vida, en la que el arte es perfecto y fundamental coadyuvante para lograr su único gran fin: un mejor y más sensible ser humano.

Este contexto socioeconómico adverso, materializado en una falta de apoyos, recursos e incentivos por parte del Estado se debe, en síntesis anticipada, a la incapacidad e insensibilidad de un Estado fallido y tecnócrata que no alcanza a visionar la correlación ético-pedagógica del arte con los sectores social, político, económico e incluso turístico de cualquier proyecto de nación y de desarrollo (sustentable), puesto que los resultados y beneficios sociales que la actividad artística y cultural arrojan son inmediatamente abstractos, intangibles y/o a mediano y largo plazo, ya que sus efectos son directamente ideológicos o pedagógicos al crear identidad y valores humanos para sí mismo y para otros.

Por ejemplo, en un artículo publicado en octubre del 2014, en el *Por Esto!*, *Quintana Roo* por el ya mencionado periodista Capistrán, se denuncia textualmente que: “Diversos personajes del ámbito cultural, como músicos, pintores, escritores, poetas, artistas plásticos, etcétera, por medio de redes sociales, han dado a conocer que en los últimos años, el impulso y la inversión por parte de las autoridades de los tres niveles de gobierno han sido nulos, prueba de ello es la capital del Estado, carente prácticamente de actividad cultural.”; acto seguido que fundamenta, en su segundo párrafo: “...Quintana Roo es de las pocas entidades que carece de todo tipo de información...”, incluso mostrando una foto escaneada de dicho sitio web (Capistrán, 23 de octubre del 2014). Este recorte presupuestal tuvo como “efecto mariposa” ciertas y serias transformaciones de consideración en la administración pública-estatal de este servicio o bien inmaterial, la cultura, como, por ejemplo, el cese temporal o definitivo de directores y personal administrativo-institucional, así como de otros organismos gubernamentales encargados de resguardar a este sector social, como ocurrió con los casos de la desaparición de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Quintana Roo para degradarse a subsecretaría o bien el de sus respectivas dependencias institucionales, tal y como sucedió con las Casas de Cultura de Bacalar, Tulum y Cancún, así como con la Casa Internacional del Escritor de Bacalar o la Biblioteca Rojo Gómez en Chetumal, por mencionar sólo algunos ejemplos a nivel estatal.

En antítesis a esta crisis sociopolítica y económica por parte del Estado y dentro del marco de circunstancias especiales de contexto social adverso por las que atraviesa

actualmente el país y Quintana Roo, es como acontece, en esta región sureste de la entidad federativa, la génesis de una re-acción social emergente de inconformidad estética y creativa, por parte de un considerable sector de la comunidad artística de nueva generación, específicamente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, mediante un nuevo tipo de gestión cultural más autónoma, transmutada a la categoría de “autogestión”, cualidad esencial del arte independiente; en otras palabras, estamos frente a una serie de reacciones y acciones sociales emergentes con las cuales se empieza a crear una cultura o bien una contracultura que implica nuevos modelos, paradigmas y procedimientos descentralizados de gobierno, entre los que se pueden identificar redes de vinculación cultural, símbolos de identidad colectiva, transmutación de valores y creencias, acciones colectivas, estrategias y redes de intercambio informativo y de recursos materiales, económicos y humanos, con una paulatina expansión de su presencia y actividades, a un grado tal de incidencia social y política en el que podemos anunciar nos encontramos frente a un nuevo fenómeno regional llamado movimiento de arte independiente en sus fases de gestación, desarrollo y creación de valores, medios y fines distintos a los usados por la tradición o “vieja escuela” del arte prioritariamente comercial o de Estado.

En síntesis, será necesario identificar la dicotomía y antagonismo entre los diferentes actores, agentes y procesos sociales correspondientes a este contexto nacional, estatal y, en especial, regional, con las circunstancias bioculturales propias de nuestra región sur Caribe de Quintana Roo, en la que ya se manifiesta e identifica una crisis de Estado que arroja, como consecuencia, condiciones desfavorables para las formas conservadoras e institucionales de producir arte dependiente y, por lo tanto, condiciones y oportunidades dadas a priori para el fenómeno emergente de lo que se ha autodenominado en la historia del arte como arte independiente.

Ante toda esta panorámica fue planteada como pregunta central de investigación ¿Qué es, cómo surge y cómo acontece la génesis del movimiento de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar del 2012 al 2013?

Para contestar dicho planteamiento de problema fue necesario tomar en cuenta que en la teoría o modelo de la acción colectiva de Sidney Tarrow se nos anticipa que, si bien los movimientos sociales son efímeros, “Los resultados de los ciclos de protesta hay que buscarlos en la lucha política. Son la naturaleza de esa lucha y la estrategia de los actores...” (Tarrow, 1997 p. 286). Pudiendo interpretar que los resultados de cualquier movimiento social radican en las causas y los medios que ellos mismos usan, más que en sus efectos. En este sentido, a pesar de que exista una posible derrota inmediata en la acción colectiva contenciosa, sus

resultados serán y se verán a mediano o largo plazo, en tanto que con dicha acción se fundan las bases, umbrales, oportunidades, modelos de vanguardia, marcos maestros o nuevas directrices para generaciones futuras y otros grupos empáticos, que ya no pueden hacer caso omiso de estas nuevas formas de expresión, demandas o maneras diferentes de ver, pensar, sentir y hacer las cosas, en otras palabras, de ser ante la realidad.

Una vez parados en este argumento, se planteó como hipótesis, que la génesis de un movimiento de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, del 2012 al 2013, es un fenómeno cultural que implica una serie de acciones colectivas contenciosas con redes de intercambio solidario y fines ideológicos de transformación social (praxis), por parte de un considerable sector de la comunidad artística regional de nueva generación, surgido a partir del aprovechamiento de oportunidades en la apertura del aparato político de Estado en su sector cultura; acciones que son materializadas o manifestadas en procesos autogestivos de producción artística y cultural en oposición a los medios o recursos que ofrecen las instancias de gobierno.

Dicha hipótesis el lector podrá encontrarla analizada progresivamente, con un método deductivo que nos acercará de lo general a lo particular hacia nuestro fenómeno de estudio, comenzando con información teórica y bibliográfica que se irá haciendo cada vez más hemerográfica y de campo, desglosada toda ésta en cuatro capítulos titulados de la siguiente manera: *I. ¿Qué es un movimiento de arte independiente?*, el cual tiene como objetivo general el explicar las relaciones causales del qué es, por qué ocurre y cómo acontece el fenómeno social de un movimiento de arte independiente; *II. Revisión de algunos movimientos de arte independiente en la historia del arte contemporáneo occidental*, el cual tiene como objetivo el reconstruir una pequeña genealogía con los hechos más relevantes de los movimientos artísticos más representativos del contexto internacional y nacional, con el fin de tener referencias históricas comparativas para con el fenómeno regional al que queremos llegar; *III. Reseña de la conformación de un aparato político cultural*, cuyo objetivo es el de realizar una reseña del construcción del aparato político cultural en el arquetipo o modelo del Estado contemporáneo, mediante la UNESCO como directriz, a niveles de derecho internacional, nacional y estatal; *IV. Génesis del movimiento social de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar*, el cual tiene como objetivo el exponer una cronología de acciones sociales, eventos, circunstancias y elementos que configuran el actual movimiento de arte independiente en el binomio regional, Chetumal-Bacalar, en su fase de génesis o formación, la cual abarca los años 2012 y 2013 y en el que consolidaremos nuestra transmutación de hipótesis a tesis en este trabajo.

Respecto a la observación participante que hemos ejercido entre la comunidad de artistas independientes pertenecientes al movimiento social que analizamos, el lector debe saber que lo hicimos como actor y agente cultural activo en tanto que el autor de esta investigación es, a parte de investigador, también artista y productor de arte independiente desde hace varios años a nivel profesional, incluso creador o fundador de algunos de los proyectos que aquí se encontrarán mencionados, como son los de *Proyecto Varietés* (2013-2014), *Red Cabán de Artistas y Gestores Cultural Independientes* y el *Galeón Pirata –Centro Cultural Independiente (C.C.I.)* (estos últimos del 2014 a la fecha), así como amigo, conocido o en relación profesional con casi todos los artistas o proyectos mencionados en esta investigación, al estar inmerso en el medio de la cultura, condición que en lugar de ser una limitante subjetiva desde el punto de vista científico, más bien la hemos traducido en una herramienta epistémica para hablar desde el interior y verdadero fondo de nuestro fenómeno de estudio, sin necesidad de que con ello merme nuestra capacidad objetiva, la cual a su vez se ha forjado con una respectiva vigilancia epistemológica que ejerce nuestro cuerpo sinodal y colegas científicos, misma que exige toda ciencia en la actualidad.

Por último, habrá que decir que en el contexto del ejercicio de mi observación participativa en el contexto del medio cultural, cuando esta era de orden profesional y no meramente con fines de investigación científica, aparecerá bajo el pseudónimo artístico de Jacob Bukowski, mismo que se ha convertido en firma personal y alter ego exclusivo para toda aquella actividad artística o cultural y no académica o científica, por lo cual pedimos al lector su comprensión y vigilancia epistemológica si así lo prefiere.

I. ¿QUÉ ES UN MOVIMIENTO DE ARTE INDEPENDIENTE?

El objetivo general de este primer capítulo es el de explicar las relaciones causales del qué es, por qué ocurre y cómo acontece el fenómeno social o tópico de un movimiento de arte independiente.

Para poder aspirar a esto habremos, primero, de descomponer analíticamente dicho término compuesto y variable dependiente central en las tres categorías explícitas que la componen: movimiento, arte e independiente. La primera lo haremos desde una sociología de la acción colectiva la segunda, desde una filosofía de la praxis y la tercera desde una perspectiva contracultural y experiencia empírica y personal que tiene el investigador en “procesos autogestivos de producción”, en tanto que, como ya lo advertimos en la introducción general, se desempeña como productor profesional independiente en el medio artístico y cultural, para después recomponerlas como síntesis epistémica a partir de la configuración del modelo que hemos elegido como marco teórico para estudiar nuestro fenómeno; modelo de la acción colectiva contenciosa y los movimientos sociales del movimentólogo inglés Sidney Tarrow (1997), el cual, como veremos más adelante, nos permitirá ensamblar un conjunto de aproximaciones teóricas para estudiar y analizar los movimientos sociales como posibilidad que acontece en el contexto de las sociedades democráticas contemporáneas.

De esta manera, nuestro primer capítulo estará dividido en tres subcapítulos dedicados, respectivamente, a cada una de las tres categorías que acabamos de desglosar, con un esquema de operacionalización conceptual al final del último de ellos.

1. Aproximaciones teóricas a un movimiento artístico en el modelo de la acción colectiva contenciosa de Sidney Tarrow

Como ya lo anticipamos, en tanto que la variable dependiente central de nuestra investigación es la de movimiento de arte independiente, es que entonces este apartado está dedicado a

identificar y dotar de contenido a la primera de estas tres categorías, la de movimiento (social). En este sentido, la forma en la que presentamos dicho despliegue terminológico es deductiva y desglosada en estratos epistémicos. De esta manera, comenzaremos por la categoría más amplia de todas, la acción social, y finalizamos con la más específica de las mismas, movimiento de arte independiente.

Cada una de estas categorías presentada como una variante y sofisticación progresiva de la acción social anterior, hasta decantar en nuestro tema específico en cuestión.

1.1. Acción social

La acción social parece ser la unidad fundamental y vitalicia de la sociología desde que ésta nace en el siglo XIX como madre de todas las Ciencias Sociales, incluso inmanente a las cuatro matrices epistémicas de la modernidad que la historia de las ciencias utiliza para explicar la realidad social: el Positivismo de Comte, el materialismo histórico de Marx, el Estructuralismo de Durkheim y la Hermenéutica de Weber en respectivo orden de aparición cronológica. Así es como esta categoría ha sido heredada, revalorada e interpretada de distintas maneras no excluyentes entre sí, sino hasta complementarias, según cada uno de estos modelos y perspectivas que también parecen, en ciertos momentos, transversales entre sí.

El último de estos teóricos, Weber, en su monumental obra *Economía y Sociedad* (1922/1987), hace una relación simbiótica entre la sociología y la acción social, definiendo a la primera como la Ciencia de la Acción Social o como "...ciencia que pretende entender, interpretándola, la acción social para de esa misma manera explicarla causalmente en su desarrollo y efectos" (p. 5), mientras que a la segunda la define como un tipo de: "...acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo." (p. 5). En este sentido, si la acción social es la unidad fundamental de la sociología, tal y como lo pincelamos en el párrafo anterior, es porque entonces y en primer lugar es la unidad relacional indivisible que subyace a toda realidad social y de la cual se irán deviniendo las diferentes formas posibles de acción social que podamos encontrar.

Será precisamente de Weber, el último y más contemporáneo de estos patriarcas de la sociología, de quien derivará parte de nuestra interpretación y *thelos* al que queremos llegar con esa otra categoría consecuente en la que se sofisticada dicha acción social, es decir, la acción colectiva (contenciosa) para después dar lugar a la de movimiento social y, con ella, finalmente, verternos interpretativamente, en la de movimiento artístico como uno de los diferentes tipos de movimiento social que existen.

1.2. Acción colectiva

Ahora bien, aunque existen importantes sociólogos del Arte como el húngaro Arnold Houser, el estadounidense Arthur Danto y el francés Pierre Bordieu o bien los teóricos de la Escuela de Frankfurt como Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Walter Benjamin o Max Horkheimer o psicólogos sociales del Arte como el mismo Sigmund Freud o el ruso Lev Vygotski; e incluso historiadores del Arte como el británico Ernst Gombrich, quien llega a documentar los movimientos artísticos de las denominadas vanguardias durante la primera mitad de siglo XX, el movimiento artístico más patente que se ha conocido en la historia del arte; así como sociólogos de la acción colectiva y los movimientos sociales, como los norteamericanos Charles Tilly y Doug McAdam, estos últimos a veces llamados movimientólogos y cuyo tipo de perfil es el más afín a nuestros fines, según la categoría fundamental de nuestra variable central: movimiento; pero a la vez careciendo en la sociológica de subespecialistas explícitos en movimientos artísticos, es por lo que nos vemos en la necesidad de recurrir al modelo de la acción colectiva contenciosa de Sidney Tarrow como el modelo más análogo y cercano a nuestros fines de estudio.

En este sentido, Tarrow es una autoridad, síntesis y punto de referencia para nosotros, al empezar a hablar de una acción colectiva como fundamento y relación que ésta tiene con los movimientos sociales, aportando con ello un modelo de análisis teórico y propicio para estudiar la naturaleza de estos fenómenos; modelo que a su vez se encuentra concentrado y desplegado en su angular obra *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política* (1997), del que a su vez emana, si bien no nuestro único marco teórico, sí por lo menos el principal para nuestra investigación.

Para iniciar el despliegue de tal empresa, Sidney Tarrow comienza por identificar la naturaleza de los movimientos sociales modernos a partir del advenimiento institucional de los nuevos estados contemporáneos, efecto material directo del moderno proyecto de razón ilustrada instaurado en occidente a partir de la consumación de la independencia de los Estados Unidos (1783) y la Revolución francesa (1799), ambas acontecidas a finales del siglo XVIII. En este sentido, Tarrow observa que existe un nuevo tipo de acción colectiva que acontece a partir de la institucionalización política de la noción de libertad y democracia moderna, la cual se compone de una serie de procesos, dinámicas y relaciones de poder sin precedentes, entre un nuevo contexto de antagonismos que cada vez se hace más complejo y sofisticado en el terreno de las democracias contemporáneas y la globalización de los nuevos estados transnacionales (1997, p. 93).

1.3. Acción colectiva contenciosa

Sin embargo, Tarrow incorporará a la teoría sociológica de la acción colectiva, como fundamento previo de todo tipo de movimiento social, el adjetivo calificativo de contenciosa, cualidad tan a priori como antigua de toda relación social antagonica, en tanto que milenaria y prehistórica es la natural condición y antagonismo colectivo entre grupos sociales en disputa o lo que el marxismo identificaba como la materialización histórica y antagonica de la lucha de clases. Dicho análisis postestructuralista que hace Tarrow se encuentra acompañado y rodeado de circunstancias, oportunidades y patrones de conducta comunes a todo tipo de movimiento social, incluyendo, implícitamente (mas no explícitamente porque textualmente no los menciona), al subtipo de movimientos artísticos, en los cuales llega a pasarse silenciosamente por sus umbrales, pero sin jamás adentrarse en ellos, una serie de conceptos, categorías y argumentos nos servirán como cual moldes para interpretarlos, desplegarlos y transmutarlos a más no poder en el marco teórico principal de nuestra investigación.

En resumidas cuentas, de los sociólogos de la acción colectiva contenciosa y los movimientos sociales, Tarrow se encuentra en el punto más cercano posible a nuestro fenómeno de estudio, en tanto que, podemos decir, de manera anticipada y sujeta a argumentación previa, que toda acción social, elevada y sofisticada a la categoría de movimiento artístico, es una de las formas y variantes que también toman los movimientos

sociales. En otras palabras, podremos identificar y entretelar la relación epistémica que va desde la acción social, cualidad subyacente más elemental en cualquier hecho social, hasta su sofisticación y trascendencia en movimiento artístico como supra-yacente de este mismo.

Sin embargo, hasta acá hemos esbozado sólo la relación entre acción social y acción colectiva, pero aun no nos hemos dado a la tarea de explicar cómo se convierte en contenciosa, ulteriormente, para con ello devenir también en movimiento social. Al respecto de la relación directa que existe entre ambas nociones, el teórico inglés nos dice textualmente lo siguiente:

El acto irreductible que subyace a todos los movimientos sociales y revoluciones es la acción colectiva contenciosa... Se convierte en contenciosa cuando es utilizada por gente que carece de acceso regular a las instituciones, que actúa en nombre de reivindicaciones nuevas o no aceptadas y que se conduce de un modo que constituye una amenaza fundamental para otros. Da lugar a movimientos sociales cuando los actores sociales conciertan sus acciones en torno a aspiraciones comunes en secuencias mantenidas de interacción con sus oponentes o las autoridades... La acción colectiva contenciosa es la base de los movimientos sociales. Esto no obedece a que los movimientos sean siempre violentos o extremistas, sino que la acción colectiva es el principal recurso, y con frecuencia el único, del que dispone la mayoría de la gente para enfrentarse a adversarios mejor equipados. (Tarrow, 1997, pp. 19-20).

De esta manera, como podemos observar y ya hemos citado, la acción colectiva trasciende a contenciosa como base de todo movimiento social, cuando es usada y protagonizada por actores sociales con escaso poder político, no necesariamente poder económico, o por “ciudadanos de a pie” (Tarrow, 1997, p. 216) “que actúan en nombre de reivindicaciones nuevas o no aceptadas” (Tarrow, 1997, p. 19), esto es, en favor de nuevos valores, o valores alternativos y distintos a los convencionalmente aceptados o políticamente establecidos por la élites políticas, cuya conducta y proceder constituyen, sin duda, una

amenaza para el estatus quo de esos otros, los que difieren con la identidad colectiva de todo movimiento.

Paralelamente, otra idea de Tarrow (1997) contenida en este párrafo y que también vale la pena destacar por su amplio significado decodificado, es la de una acción colectiva como "...el principal recurso, y con frecuencia el único, del que dispone la mayoría de la gente para enfrentarse a adversarios mejor equipados." (pp. 19 - 20), esto quiere decir que la acción contenciosa es el recurso humano, pero elevado a una potencia colectiva, el factor o cualidad clave que equilibra la carencia y diferencia de recursos económicos, políticos o materiales de los grupos contenciosos por encima de las élites políticas; esto explicaría por qué, en las características del éxito de los movimientos sociales e incluso en el de las revoluciones armadas, encontramos siempre grupos sociales contenciosos mayoritarios en oposición a elites políticas minoritarias. En resumen al fragmento de Tarrow, la acción colectiva contenciosa es la esencia de cualquier movimiento social y el recurso humano mediante el cual, ciertos agentes sociales unen esfuerzos para atentar en contra de la institucionalización de ciertas élites dominantes instauradas en el aparato político, así como también, psicológicamente, en contra de su sistema de creencias, valores, conocimientos y estructuras mentales que la filosofía de estas élites representan frente a la misma sociedad dominada.

1.4. Movimiento social

Para dar este paso y adentrarnos en estos umbrales, primero que nada habremos de reforzar, en palabras de Tarrow (1997), que "el poder de los movimientos se pone de manifiesto cuando los ciudadanos corrientes unen sus fuerzas para enfrentarse a las elites, a las autoridades y a sus antagónicos sociales" (p. 17), lo cual, en complemento al párrafo anterior, quiere decir que la noción de movimiento social evoca a esa dialéctica inmanente a toda realidad social mediante el implícito antagonismo de una fuerza que avanza y otra contra fuerza que hace lo mismo en dirección contraria, lo que, en términos sociales, se llaman agentes sociales antagónicos, en otras palabras: cultura versus contracultura.

Con esta cita textual podríamos interpretar a los movimientos sociales como manifestaciones de poder civil en contra de, y en relación con, otro sector dominante que lo

contrasta y contrarresta, implicando así una intensa dinámica que descansa en estas redes de relación de poder pero con una posterior incidencia o transformación social determinada en sus resultados.

Sin embargo, para poder hacer una radiografía más adecuada del término compuesto de movimiento social, es que hemos decidido realizar, en lo sucesivo, sub-apartados sobre las características y elementos estructurales que dotan de contenido a esta categoría angular y que a su vez son parte del marco conceptual en la teoría de la acción colectiva contenciosa de Tarrow, las cuales se enlistan a continuación en prosa: desafío colectivo, fases o ciclos de protesta, símbolos culturales o códigos simbólicos, marcos culturales o ideológicos, estructuras de oportunidades políticas, repertorios de acción colectiva, estructuras organizativas, reformas y otros resultados.

1.4.1. Desafío colectivo

Desafío colectivo o movilización social son para Tarrow (1997) sinónimos, y lo más característico de los movimientos sociales (p. 22), pero que sólo podrán explicarse, de manera inmejorable, a partir de uno de los párrafos más sintéticos y llenos de carga semántica por parte del autor a lo largo de todo su texto, definiéndolos como “desafíos colectivos planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las elites, los oponentes y las autoridades” (Tarrow, 1997, p. 21). Como podemos observar, este fragmento se integra de cuatro propiedades:

- a) Desafíos colectivos. Capacidad de desafiar a los adversarios en forma colectiva y lo más característico de los movimientos sociales.
- b) Objetivos comunes. Los intereses comunes se transforman en objetivos comunes. De aquí derivará lo que Tarrow llama una “buena razón” para pertenecer a un movimiento, una razón ideológica o una buena razón para morir por ella.
- c) Solidaridad. Cuando los intereses que reconozco en mi mismo (identidad personal), los reconozco también en el otro se empieza a generar lo que Polleta y Jasper (2001) llaman identidad colectiva, la cual, en su interacción social, empieza a generar una confianza, que transmuta en solidaridad.

d) Interacción mantenida. Dialéctica entre oponentes o adversarios, es decir, antagonismo social entre ciudadanos corrientes versus élites, en pocas palabras, ciudadanos de a pie frente a autoridades (Tarrow, 1997, p. 54) o cultura versus contracultura.

1.4.2. Fases o ciclos de protesta o de movilización

Las fases o ciclos de protesta son un elemento de contexto que permitirá comprender y ubicar en qué momento de la dinámica de movilización vamos a situar al resto de los demás elementos, lo cual implica entonces momentos que van de menor a mayor intensidad para después volver a bajar su fuerza. En palabras de Tarrow (1997), ésta es “una fase de intensificación de los conflictos y de la confrontación en el sistema social, que incluye una rápida difusión de la acción colectiva de los sectores más movilizados a los menos...” (p. 263).

Si somos perspicaces, la definición nos dice, implícitamente, que las dinámicas al interior del sistema social están, por mera dialéctica inmanente a toda realidad (no únicamente social, sino hasta biológica), en un constante conflicto y movimiento permanente a priori, la diferencia es que, durante las fases de movilización, este permanente movimiento se intensifica y acelera según circunstancias. De esta manera, nuestro movimentólogo identifica seis fases cíclicas en toda movilización social: a) comienzo, b) desarrollo, c) auge, d) recesión, e) crisis y f) desmovilización. En otras palabras, se identifica una génesis, un despliegue, un clímax, un retroceso, dificultades y, por último, una dispersión o retorno a un *estatus quo* donde no sucede nada significativo, pero tan sólo por un tiempo, o bien donde un nuevo ciclo, que recoge los resultados y matices del movimiento anterior, comienza sutilmente a incubarse. En contraparte, en cuanto al auge, el punto más alto de la ola e importante del conflicto, lo marca la aparición de acciones colectivas espontáneas (Tarrow, 1997, p. 269), es decir, las que tienen que responder improvisadamente, por parte de los grupos en movimiento, a las necesidades y vicisitudes de ese momento.

1.4.3. Símbolos y códigos culturales

Los símbolos culturales son completamente subjetivos, contruidos y contractuados por los miembros del movimiento. Proviene del exterior, desde otros marcos teóricos y conceptuales heredados por otros movimientos anteriores o afines, los cuales no son tradicionales ni convencionales, sino siempre alternativos, al mismo tiempo que son aprendidos, adoptados, adaptados y recontextualizados por los líderes de un nuevo movimiento para incorporarlos a la configuración de nuevos marcos ideológicos. De esta manera, los símbolos o códigos culturales sirven para crear identidad colectiva.

El código o símbolo cultural es el medio por el cual se representa y hasta satisface la existencia y el sentido de pertenencia de grupo por parte del sujeto social, además de ser el vehículo por el cual viaja el mensaje del movimiento, ya sea entre los militantes y simpatizantes o para con los adversarios. Los símbolos culturales no tienen vida propia, sino que requieren de un actor o agente social (líder) que los transforme en marcos de acción colectiva. Por lo tanto:

Los potenciadores del movimiento no se limitan a adaptar marcos de significado a partir de símbolos culturales tradicionales. Si lo hicieran, no serían más que un reflejo de sus sociedades y no podrían cambiarlas. (...) los movimientos que se adaptan demasiado bien a las culturas de sus sociedades pierden la fuerza de su oposición y el apoyo de sus seguidores más militantes. (...) Los líderes se apropian los símbolos heredados, pero de manera muy consciente y selectiva. (Tarrow, 1997, pp. 215-216).

1.4.4. Marcos culturales o ideológicos

Primero que nada, habremos de no confundir los símbolos o códigos culturales con los marcos culturales o ideológicos, en tanto que una cosa es un símbolo y otra un marco; los primeros, los símbolos, son los significantes y significados que configuran los marcos

conceptuales del discurso que a su vez configura el universo neurolingüístico del movimiento; los segundos, los marcos, son, de alguna manera, el marco teórico, delimitación o frontera intelectual que sustenta y da dirección y sentido a las ideas, la información y a dichos símbolos.

Al igual que los códigos simbólicos, los marcos ideológicos son de naturaleza subjetiva y contractual. Quienes los crean son los líderes del movimiento mediante un lenguaje ideológico-simbólico que deviene como herencia del pasado histórico y se adaptan según las circunstancias, el contexto y los logros propios o ajenos; por lo tanto, estos están constantemente redefiniéndose durante todo el proceso de movilización, mismos con los que se va a orientar y delimitar el campo de la acción colectiva contenciosa para transmitir el mensaje, ya sea de manera inmediata o a largo plazo, tanto a propios como a los opositores. El fin es crear, mediante arquetipos comunes, identidad colectiva, confianza, solidaridad y cohesión, así como militantes, simpatía o adeptos:

Los marcos para la acción colectiva, actúan como dispositivos de acentuación que o bien subrayan y adornan la gravedad y la injusticia de una situación social o redefinen como injusto o inmoral lo que previamente era considerado desafortunado, aunque tal vez tolerable. Una tarea fundamental de los movimientos sociales es la tarea de señalar agravios, vincularlos a otros agravios y construir marcos de significado más amplios que puedan encontrar eco en la predisposición cultural de una población y transmitir un mensaje uniforme a quienes ostentan el poder y a otros estamentos (Snow y Bendford, como se cita en Tarrow, 1994, p. 215).

1.4.5. Estructuras de oportunidades políticas

En la fase cíclica del nacimiento de una protesta, afirmamos que acontece la primera condición (externa) dada y necesaria de vulnerabilidad o apertura de oportunidades en el *estatus quo* del aparato político, para que uno o varios agentes sociales, antagónicos a las

elites, puedan aprovechar la circunstancia y con ello detonar un proceso de movilización social que, por medios institucionales, no se hubiera podría realizar. Tarrow (1997) nos dice, al respecto, sobre la apertura de oportunidades en el aparato político, que: “Crear coordinar y mantener esta interacción es la contribución específica de los movimientos sociales, que surgen cuando se dan las oportunidades políticas para la intervención de agentes sociales que normalmente carecen de ellas...” (p. 17). En otras palabras, lo que para Tarrow es la apertura de oportunidades en el aparato político del Estado, no es otra cosa que el momento de crisis o vulnerabilidad política aprovechada como tierra fértil por parte de los madrugadores, líderes o agentes sociales, para sembrar el detonante embrionario de un movimiento social.

En otro párrafo aún mejor sintetizado, pero ahora casi al final de su obra, incluso oliendo implícitamente a recapitulación de la misma, Tarrow (1997) nos resume, con maestría, que:

...los principales incentivos para la creación y difusión de los movimientos se encuentran en la estructura de las oportunidades políticas. Un mayor acceso al poder, los realineamientos en el sistema político, los conflictos entre las elites y la disponibilidad de aliados ofrecen a los primeros disidentes los incentivos para el asalto al poder y la creación de oportunidades para otros. La difusión de los movimientos se produce a través de muchos mecanismos y se nutre de una variedad de recursos, pero el principal incentivo para que se le sumen nuevos grupos son las oportunidades políticas descubiertas por la acción de los <<madrugadores>> y explotadas por otros. (p. 316).

Aunque este último fragmento contiene muchas cualidades y conceptos clave propios de los movimientos sociales, el común denominador, que no es casualidad se repita tres veces en el párrafo, es el de oportunidades (políticas) que se abren o se cierran como oportunidades de contexto para los líderes y demás actores sociales alertas. De esta manera, queda expresado que el actor social inconforme, que hasta entonces no ha tenido oportunidad de accionar por medio del tradicional aparato político, se transmuta en agente colectivo contencioso, aprovechando o “madrugando”, dicha circunstancia, para irrumpir en la escena social su inconformidad, manifiesto o protesta. En otras palabras, el actor social trasciende a la categoría de agente social desde el momento en el que no únicamente realiza acción colectiva, sino que ahora es líder o guía social con un colectivo de gente que le siguen y le respaldan.

1.4.6. Repertorios

Se refiere a las múltiples e indeterminadas formas posibles de expresión y movilización que tienen, hoy en día, los movimientos sociales modernos para ejercer su acción colectiva contenciosa, a partir de la llegada de nuevos símbolos ideológicos y marcos culturales instaurados a finales del siglo XVIII y todo el XIX con las independencias y revoluciones de los entonces nuevos Estados contemporáneos y con ello una nueva forma de ejercer acción colectiva contenciosa con el valor y nuevo derecho democrático a la Libertad.

Sin embargo, Tarrow (1997) identifica tres formas generales en las que recaen todas las posibilidades de acción colectiva contenciosa y que incluso las elites de Estado han aprendido por experiencia histórica y conocen de antemano: a) violenta (enfrentamientos físicos a golpes y armados), b) convencional (huelgas, marchas, mítines, plantones) y c) disruptiva (artivismo, improvisación creativa, trasgresión psicológica o espontaneidad). A su vez, por lo regular el Estado tiene una respectiva reacción proporcional a cada uno de estos tres tipos de repertorios: a la violencia la combate con represión y a la convención con cooptación, es decir, las dos primeras son más fáciles de incitar y hasta de predecir y controlar por parte del Estado, mientras que la tercera, la disruptiva, es la más compleja y difícil de pronosticar por las indeterminadas formas creativas con las que puede manifestarse, misma a la que Tarrow (1997) le presta la mayor importancia y extensión en su modelo, precisamente por las cualidades creativas, espontáneas, innovadoras, inciertas y no necesariamente violentas, aunque sí transgresoras o provocativas, que la ella ofrece (p. 67-91).

Lo anterior nos empieza a acercar al uno de los repertorios a los que tienden fundamentalmente los movimientos artísticos por propia naturaleza creativa, el artivismo, del cual hablaremos más adelante, pero que en el *Seminario de Debate: Artivismo, Cambio Social y Activismo Cultural*, celebrado en Lima, Perú, durante el 2012, como parte de las actividades del Proyecto Ciudadanías X: Activismo Cultural y Derechos Humanos, se calificó como aquel tipo de activismo que "...configura una acción colectiva desarrollada predominantemente en espacios públicos. Es confrontacional porque desafía, interpela y cuestiona directamente a través de la manifestación simbólica; y es cultura en tanto tiene que ver con el cambio de significados y representaciones compartidas." (Salazar y Olivos, 2012, p. 5).

Como podemos observar, dicha cualificación internacional contempla algunas categorías o conceptos comunes clave de la sociología, explícitos o implícitos, con el modelo de los movimientos sociales de Sidney Tarrow (1997), como lo son la acción colectiva, el desafío, la manifestación simbólica, el cambio de significados y las representaciones compartidas; los dos últimos representando el elemento de los símbolos o códigos culturales que acabamos de tratar.

Por último, como bien dice Tarrow (1997), los repertorios de la acción colectiva “pueden emplearse con la misma facilidad para el control social que para la rebelión.” (p. 317); es decir, que el mismo repertorio puede ser utilizado por ambos antagónicos, dependiendo cada uno de los fines y sentido que se le quiera dar; en este sentido, tanto la violencia, los convencionalismos y hasta la disrupción son repertorios que pueden ser accionados tanto por los ciudadanos de a pié como por las elites políticas.

A continuación presentamos una tabla con los tres repertorios básicos de la acción colectiva contenciosa, tanto en su fuerza activista como en su proporcional contra fuerza de Estado.

Tabla 1. Los tres repertorios de la acción colectiva contenciosa y las reacciones proporcionales del Estado	
Activismo	Estado
Violencia	Represión
Convención	Cooptación
Disrupción	Indeterminación o Incertidumbre

Fuente: Elaboración propia con base en Tarrow (1997)

Podemos ver que entre los efectos positivos para un movimiento social que trae la acción colectiva contenciosa disruptiva, se encuentran: la capacidad de desafiar a las autoridades, fomentar la solidaridad y crear incertidumbre para con el adversario (Tarrow, 1997, p. 194). Sin embargo, las fronteras entre un repertorio y otro tampoco son tajantes, sino que pueden ser incluso mixtos o hasta transversales, en palabras de Morris (como se cita en Tarrow, 1997): “si bien algunas partes del repertorio de la acción colectiva son rígidas, el núcleo del repertorio modular es flexible... los organizadores pueden disponer de toda una variedad de tácticas (pp. 201-202), ya que una de las principales capacidades de los movimientos más modernos o hasta postmodernos es la de combinar diferentes formas de acción colectiva (Tarrow, 1997, p. 203); aunado a esto, nuestro modelo teórico nos agrega que

“a largo plazo, el repertorio evoluciona incorporando las innovaciones que funcionan y rechazando las que no.” (Tarrow, 1997, p. 206).

Por ejemplo, podemos decir que en cuanto a los medios de comunicación o difusión masiva, como las nuevas tecnologías que brinda la internet, son una poderosa herramienta innovadora de comunicación que las movilizaciones contemporáneas han incorporado a sus repertorios en la acción colectiva contenciosa a la hora de enviar, mediante un canal, un mensaje emancipador con el potencial de ser leído y reproducido en forma local o incluso global, en otras partes del mundo, cuyo fin es el de dar a conocer el movimiento, tanto a propios como a extraños y adversarios para crear nuevos militantes, adeptos y simpatizantes, además de reforzar a los que ya existen, así como para también crear redes de enlace y comunicación, lo que hoy en día se llaman popularmente redes sociales (web) como medios, masivos y privados, de comunicación inmediata y a distancia.

En otras palabras, estamos parados, hoy en día frente a la internet como el principal medio de comunicación de masas que usa la sociedad civil para auto-organizarse y compartir información y argumentos, una tierra global de nadie que muchas veces, a pesar de los sofisticados mecanismos de espionaje por parte del Estado, puede escapar a la censura por parte de los gobiernos nacionales. En este sentido, respecto a los medios de difusión, comunicación o información, Tarrow (1997) nos dice que es “...posible crear un movimiento sin recurrir en el coste de construir una organización de masas” (p. 248), en otras palabras, esto significa que hoy en día, gracias a la popularización de las nuevas tecnologías y sobre todo a la web o también llamadas redes sociales, por sus condiciones muchas veces públicas, masivas, gratuitas y a distancia, el organizar un movimiento social es menos costoso a diferencia del pasado, lo cual reduce el gasto de recursos económicos, materiales y humanos que traería consigo el reunir física o presencialmente dichos recursos al mismo tiempo y en el mismo espacio físico; factor crucial que nos hace deducir entonces, como al mismo Tarrow, que las movilizaciones sociales en nuestra era irán progresivamente cada vez más en aumento conforme las nuevas tecnologías se vayan popularizando, lo cual es una tendencia actual, histórica y natural del proceso civilizatorio.

Otras tácticas, por ejemplo, “...añaden espontaneidad y simbolismo al núcleo convencional, lo que atrae la atención del público y desconcierta a los antagonistas...” (Tarrow, 1997, p. 202), al mismo tiempo, Tarrow nos propone ejemplos alusivos a ciertas actividades artísticas como el performance, las artes escénicas y el género de la comedia como coadyuvantes simbólicos usados en famosos movimientos pacifistas ocurridos en los Estados Unidos a lo largo del siglo XX, como parte del repertorio de acciones colectivas públicas

usadas en protestas, marchas y manifestaciones a favor de los derechos civiles de los trabajadores, las mujeres, los negros, la comunidad gay, las lesbianas, los animales o los no nacidos, por ejemplo (Tarrow, 1997), con cualidades precisamente disruptivas, y no necesariamente violentas, como la creatividad, la espontaneidad, la innovación y la incertidumbre, que, sin ir más lejos, también nosotros podemos identificar, en nuestro contexto local o regional, durante el reciente movimiento estudiantil acaecido a finales del 2014 en la Universidad de Quintana Roo, que, a pesar de ser un movimiento social con demandas a favor de la comunidad estudiantil en su superficie, se detona a partir de la cancelación forzada (represión), por parte de las autoridades institucionales-académicas, de un evento artístico-cultural en apoyo simbólico a los desaparecidos de Ayotzinapa, actividad artística que incluso se convirtió en motivo de denuncia y parte de su manifiesto escrito y pliego petitorio, como una de las razones y derechos culturales violentados de dicha comunidad estudiantil, es decir, como parte de la configuración de su marco cultural o ideológico, además de que el estilo, las acciones colectivas y las actividades, tanto oficiales y extraoficiales de este movimiento no violento, estuvieron constantemente permeadas, a parte de un repertorio convencional implícito a la naturaleza de un movimiento estudiantil, de cualidades importantes también del núcleo disruptivo, para ser más específicos, de cualidades propias de un movimiento artístico (independiente) que ya se venía dando varios meses antes en este mismo contexto regional, ya que gran parte de sus actores sociales, en su carácter de estudiantes, son artistas o pertenecen a ese otro supuesto movimiento artístico que acontece paralelamente en Chetumal y Bacalar, cuya existencia evidenciaremos más adelante.

Al respecto de este tipo de repertorio creativo, Tarrow (1997) dice que “...la disrupción rompe con la rutina, sorprende a los observadores y desorienta a las elites, al menos durante un tiempo. La disrupción es la fuente de buena parte de las innovaciones del repertorio...” (p. 205). En este contexto, el sociólogo inglés dice que los eslóganes, las canciones y las pintadas -y yo incluso me atrevería a decir que las formas lúdicas, estéticas y artísticas en general-, siguen siendo, aun hoy en día, importantes formas, directas y coadyuvantes de disrupción y comunicación de los códigos, símbolos y marcos conceptuales (Tarrow, 1997, p. 209).

Paralelamente y acercándonos cada vez más a las variables y cualidades específicas de un movimiento artístico, el autor nos dice que: “El poder de la disrupción no violenta descansa fundamentalmente en la incertidumbre...”, siendo este su principal efecto para con las autoridades, porque precisamente “no es violenta pero amenaza violencia”. Históricamente, esta cualidad comienza siendo una herramienta de agitación nacionalista en el

Tercer Mundo, específicamente con la Independencia de la India lograda pacíficamente por Mahatma Ghandi durante la década de 1940, en tanto que la acción colectiva contenciosa directa y no violenta se extiende, después de este hecho histórico, como un modelo internacional nuevo, a una variedad de movimientos sociales durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX (Tarrow, 1997, p. 194), entre los que podemos citar en especial, sin necesariamente profundizar en detalles, a los movimientos estudiantiles (transnacionales) del histórico año de 1968 en diversos países del mundo, protagonizados también en México y en los que el arte se convirtió en poderoso coadyuvante como herramienta de concientización y difusión del marco simbólico e ideológico de toda una generación; habiendo de recordar, por ejemplo, los históricos conciertos de Woodstock en Estados Unidos durante 1969 o el de Avándaro en México en 1971, mismos que recurrieron principalmente al arte de la música como poderosa acción emancipadora y a los conciertos como punto de reunión, acción colectiva contenciosa y foco de infección para el intercambio y difusión de las ideas y los códigos simbólico-culturales de toda una nueva generación de ex niños huérfanos de postguerra que para esas décadas ya se habían transformado en jóvenes con nuevas demandas y paradigmas en contracultura del mundo y monopolio socio-político de los adultos y lo que dicho mundo, de lo que podríamos llamar “vieja escuela”, representaba.

De esta manera se comprende mejor la acción colectiva no violenta cuando Tarrow (1997) dice que: “La disrupción no tiene por qué adoptar formas públicas abiertamente amenazadoras”, a lo que, más adelante, en la misma página, complementa al afirmar que “...las herramientas de la acción directa no violenta y la ocupación pacífica, tal vez (son) las principales contribuciones de nuestro siglo al repertorio de acción colectiva.” (p. 192). En este sentido, será en el tipo de “acción colectiva contenciosa de tipo disruptiva y no violenta”, con las respectivas cargas semánticas que tiene cada uno de sus conceptos clave, así como por las múltiples e indeterminadas formas que tienen en su manifestación, las variables más cercanas de las que se desprenderá el tipo de acción colectiva contenciosa propia de un movimiento artístico: el artivismo. En palabras propias, será el artivismo, como su nombre lo evoca, el híbrido adecuado entre arte y activismo, es decir, la forma directa de hacer acción colectiva contenciosa por medio del arte y, más específicamente, por medio de la expresión artística o de la obra de arte; en otras palabras, el concepto adecuado para darle nombre a ese tipo de acción colectiva contenciosa – disruptiva – no violenta, propia del arte.

1.4.7. Estructuras organizativas

Son las formas y los marcos metodológicos compuestos de procesos, procedimientos, tácticas, técnicas y estrategias, en las que los líderes transmutan la acción colectiva en contenciosa para después elevarla a la categoría de movimiento social viable (Tarrow, 1997, p. 235), así como las formas en la que los actores sociales se transmutan en agentes sociales.

Aunque los movimientos pueden acontecer y coordinarse en formas bien estructurada de organización muy distintas, que tienen que ver con factores como la presencia o ausencia de líderes, la formalidad e informalidad de sus acciones y la centralización de sus acciones, lo que sí será imprescindible es la estructuración de modelos que sean lo suficientemente firmes para resistir a los oponentes y suficientemente flexibles para cambiar según las circunstancias (Tarrow, 1997, p. 237).

Elementos como la auto-organización, la autonomía y la autogestión, este último como la cualidad y proceso fundamental que transmutará al arte en arte independiente y que en otro apartado habremos de explicar, junto con el uso de redes sociales en general, ya sean estas físicas o virtuales para el intercambio, enlace y vinculación de ideas, información y recursos entre actores y/o agentes sociales, son fundamentales para la estructura organizativa de la acción colectiva y la movilización social. Estas últimas, las redes, merecerían, en otra investigación, un apartado o importancia especial a la hora de hablar de movimientos sociales durante el siglo XXI. Sin embargo, a manera de conclusión parcial sobre este subtema. Marwell y Oliver (como se citan en Tarrow, 1997) cerrarán diciendo que: “No existe un modelo único, la heterogeneidad y la interdependencia son mejores acicates para la acción colectiva que la homogeneidad y la disciplina.” (pp. 258 - 259). En otras palabras, la compleja naturaleza dinámica de los movimientos sociales es precisamente tan compleja y dinámica que no es posible definir o universalizar una estructura organizativa bien definida y estable.

1.4.8. Reformas

De la íntima y estratégica combinación que hay entre las redes sociales, las cuales deben ser densas entre los sujetos sociales, más los símbolos culturales, los cuales deben ser familiares

entre los mismos, se dan los movimientos generalizados y perdurables con potencial de resultar, a largo plazo, en derechos civiles, mediante reformas políticas; en este caso reformas a políticas culturales.

La reforma es así una respuesta habitual, por parte de los gobernantes, cuando se encuentran presionados o en una posición delicada o vulnerable. Por lo regular no es un resultado inmediato del movimiento, sino mediato o a largo plazo, como tampoco o necesariamente premeditado en los orígenes espontáneos y hasta desorganizados de la movilización, sino un efecto secundario positivo del mismo cuando éste se incorpora, por la misma inercia mecánica del sistema político, a lo que el filósofo inglés Thommas Hobbes nombraba como *Leviatán* (1651) o Estado, pero lo que para el científico Tarrow (1997), más sutilmente, ha preferido llamar aparato político.

Nuestro sociólogo explica que, cuando el conflicto se desinfla y los militantes se retiran a lamerse las heridas, muchos de sus avances quedan sin efecto inmediato, pero dejan a su paso un aumento en la participación ciudadana, en los cambios en la cultura popular y/o en las redes residuales del movimiento (Tarrow, 1997, p. 318), en otras palabras, dejan como herencia una preocupación social, nuevos marcos, símbolos y códigos culturales e ideológicos que serán retomados por movimientos o generaciones futuras. De esta manera, los ciclos del movimiento son una estación de siembra en el que los últimos en sumarse a la causa suelen ser quienes recogen la cosecha; misma que en muchas ocasiones deviene en reformas políticas como premio y reconocimiento social a la lucha.

1.4.9. Otros resultados

Las reformas no son el único, ni el principal o último logro, sino que, como señala Tarrow, estas son muchas veces sólo los efectos secundarios:

La mayoría de los movimientos sociales persiguen mucho más que reformas y muchos rechazan directamente el reformismo. Sus activistas exigen cambios sociales fundamentales... (a nivel ético o de consciencia) reconocimiento de nuevas identidades, incorporación al sistema político, la destrucción de sus

enemigos o derrocamiento de un orden social, pero rara vez reformas (1997, p. 287).

Como podemos razonar a partir de lo hasta acá expuesto y en conjunción con esta última cita de Tarrow, habremos entonces de recordar que los integrantes de una acción colectiva contenciosa o los de un movimiento social son ciudadanos de a pie, comunes y corrientes que no tienen fácil acceso a instituciones políticas que representen y resuelvan sus diferencias o inconformidades frente al resto del Estado, tampoco es común que tengan la especialización o los conocimientos jurídicos para demandar derechos en ello, por lo tanto, el ideal de una reforma no está propiamente, en la mayoría de los casos, en los fines originales de los militantes, sino que esta idea, vuelta ideal, es algo que se encuentran en el transcurso del proceso.

En resumen, respecto de los elementos que integran un movimiento social, podemos decir que, una vez lanzada la primera acción colectiva en alguna parte del sistema político democrático de los estados contemporáneos y en nombre de un tipo de objetivo y por un grupo en particular determinado, inicia, por inercia de una dialéctica inmanente en el devenir de cualquier sociedad, la dinámica de un movimiento social, a manera de desafío colectivo entre grupos opositores con una serie de otros elementos cualitativos que acontecen en el transcurso de su proceso, como lo son las fases o los ciclos de protesta, los símbolos culturales, los marcos culturales o ideológicos, las estructuras de oportunidades políticas, los repertorios de acción colectiva, las estructuras organizativas, las reformas e incluso otros resultados como el cambio de paradigmas o estructuras mentales de una sociedad.

De esta manera, en dicho proceso de movilización se abre la posibilidad de experimentar nuevas oportunidades sociales que no son necesariamente reformas políticas, ya que el marco jurídico o el aparato político del sistema estatal no ofrece o contempla, tan fácilmente, por sí solo o en consecuencia lógica, dichos cambios a su aparato normativo. Estas posibilidades alternas, que no son reformas políticas, adoptan tres formas generales: a) expansión de las oportunidades del grupo movilizado y de los grupos afines; b) la dialéctica y retroalimentación implícita entre movimientos y contra movimientos; y c) la creación de oportunidades para las elites y autoridades (Tarrow, 1997, p. 173); en otros términos, los logros o resultados no son necesariamente políticos, aunque sí sociales, y van desde los que puedan obtener tanto los grupos activistas como los de élites políticas o incluso ambos al mismo tiempo, así como también lo pueden hacer otros grupos afines a uno u otro antagónico, respectivamente.

En este sentido, como señala Tarrow (1997), “los movimientos no sólo sacan partido de las oportunidades disponibles: las crean para otros generando nuevas formas de acción, instaurando nuevos <<marcos maestros>>, activando redes sociales y formando coaliciones que obligan al Estado a responder al desorden que le rodea.” (p. 318). De igual manera, Tarrow (1997) indica que “los resultados de los ciclos de protesta hay que buscarlos en la lucha política. Son la naturaleza de esa lucha y la estrategia de los actores...” (p. 286), por lo tanto, los verdaderos resultados de un movimiento siempre los vamos a poder identificar en las causas ideológicas y los medios para lograrlo, no necesariamente en sus objetivos alcanzados, por lo menos no de manera inmediata o a corto plazo.

En este sentido, a pesar de una posible derrota inmediata, por parte del movimiento, sus verdaderos y últimos resultados serán o se verán a largo plazo, en tanto que fundarán bases, modelos de vanguardia, umbrales, oportunidades, marcos maestros o nuevas directrices para otros grupos y en general para generaciones futuras que ya no podrán hacer caso omiso de estas nuevas demandas, formas o paradigmas como manera diferente y emergente de ser, pensar, sentir, ver y hacer las cosas que, muchas veces, es cuestión de tiempo para su materialización en empoderamiento social o en reformas políticas a mediano o largo plazo.

De todo lo anterior presentado en este primer subcapítulo, concluimos parcialmente que, en nuestro pequeño proceso de decantación teórica, existe una íntima relación deductiva, estructural y gradual que comienza con la categoría de la acción social, para después devenir en acción colectiva y, una vez ahí, sofisticarse en acción colectiva contenciosa y, por último, trascenderse a movimiento social, que esencialmente Tarrow definirá como “acción colectiva contenciosa, disruptiva y no violenta”, la cual ya sintetizamos epistémicamente en este apartado y que contiene otros elementos, características y posibilidades comunes a cualquier tipo de movimiento social que, sumadas al subtipo de disrupción activista, será entonces como lograremos acuñar la posibilidad de comenzar a hablar, sin que Tarrow lo mencione textualmente, sobre un movimiento artístico.

De esta manera es que nos acercamos así a lo más que podemos llegar, en el análisis de un movimiento social, a un movimiento artístico dentro de este marco teórico, en tanto que aun nos faltaría lo suficiente por decir al agregarle a la variables de “independiente”; en este sentido, aun nos falta camino por recorrer para poder acuñar y explicar, en su totalidad, el término compuesto de movimiento de arte independiente, ya que, por la mera naturaleza compleja y específica que reguardan estas categorías, es que nos vemos en la necesidad de dedicarle más contenido a nuestro tema en los próximos subcapítulos.

De esta manera, hasta aquí es como llegamos a la variable del arte como un tipo de acción colectiva contenciosa disruptiva y no violenta, sin embargo, aún no hemos justificado del todo su importancia y trascendencia para que éste, el arte, no sea únicamente un recurso o coadyuvante en el repertorio de otros tipos de acciones colectivas contenciosas, sino la esencia misma de un tipo de movimiento social: un movimiento de arte.

Por otro lado, es necesario subrayar que una acción colectiva contenciosa sin elementos vertebrales como el desafío colectivo, los objetivos compartidos, la solidaridad y la interacción mantenida con las élites u oponentes, sería simplemente una acción colectiva ocasional, esporádica, aislada o intermitente pero no un movimiento social como tal.

En este sentido, será precisamente el concepto y la variable arte, como tipo de acción colectiva contenciosa y proceso de transformación social, la que intentaremos incorporar a nuestro despliegue terminológico en el siguiente subcapítulo que comienza a continuación.

2. Praxis: El arte como proceso de transformación social

Un fantasma recorre el sur de Quintana Roo,
el fantasma del arte independiente...

Así como el subcapítulo anterior estuvo dedicado a dotar de contenido a la variable de movimiento social, es que, entonces, el presente apartado tendrá el objetivo de analizar la segunda variable de nuestro corpus epistémico: arte, por lo que entonces será menester elevar el concepto de arte al de categoría, específicamente al de una categoría práxica, es decir, al de una con fines de transformación social.

En este sentido, el propósito de este subcapítulo será el de relacionar el papel e importancia que tiene la acción social del arte, en la sociología, mediante la propuesta del arte como praxis, es decir, como proceso teórico-práctico de transformación social, tal y como el materialismo histórico y la posterior Escuela de Frankfurt o teoría crítica, que precisamente recoge y revaloriza al materialismo histórico, lo concibieron; despliegue epistémico al que le dedicaremos el presente subcapítulo para con ello dotar al arte de sentido como un tipo de acción social que, si se intencionaliza de cierta manera, puede ser colectiva, contenciosa

disruptiva, estética y no violenta, tal y como acabamos de sintetizar en el subcapítulo anterior y como lo relacionaremos en éste continuación.

De esta manera, el arte como segunda categoría central de esta investigación, podrá abordarse desde la matriz epistémica del materialismo histórico, contenido éste a su vez en el sistema del pensamiento marxista, ya sean estas categorías explícitas en el mismo Marx o en reconocidos intérpretes o hermeneutas como Friedrich Engels, Gueorgui Plejánov, Antonio Gramsci o Sánchez Vázquez, en respectivo orden cronológico, especialmente desde la Teoría Crítica, como ya anticipamos, en especiales voces filosóficas como las de estos dos últimos pensadores, los praxiólogos más importantes que nos han llegado al habla hispana.

De esta manera, la teoría crítica permite definir a la categoría de arte en este subcapítulo, del cual será necesario decir que representa a toda una generación de autores que, en su doble perfil de filósofos y sociólogos, consideramos están facultados para arrojar una perspectiva más completa, holística e integral, entre lo inductivo, lo deductivo y viceversa, en congruencia con esa categoría fundamental de la que se apropia dicha teoría: la praxis, entendida ésta como esa íntima codependencia que debe, en lo ideal, existir entre la teoría, como artífice o condición racional que dota previamente de consciencia, dirección y sentido a su contraparte complementaria, la práctica, que sin ésta última ninguna teoría social tendría tampoco sentido y respaldo, en tanto que no se lograría una materialización concreta y tangible de lo previamente ideológico.

Paralelamente, es necesario saber que la categoría de praxis, que fue esencial para generar la Escuela de Frankfurt en 1923 y lo es para la actual teoría crítica, en sus distintos tópicos y ramas de estudio, emana de la interpretación y recontextualización del materialismo histórico de Karl Marx; el cual es matriz teórica, en su parte más crítica, para esta ola y nueva generación de pensadores de siglo XX, aun vigentes en el XXI.

2.1. Teoría crítica

En los años posteriores al fin de la I Guerra Mundial y previos al advenimiento de la II, así como después de la consolidación de la Revolución Rusa y el nacimiento del Estado soviético en su proyecto de superpotencia socialista, a la par del auge de la Revolución industrial, el abandono de las zonas rurales y la sobrepoblación de las urbanas como causales de la

disparidad de clases socio-económicas que dejaba el ejercicio del capitalismo exacerbado en occidente y como intuyendo el crack de 1929 en alguna potencia occidental como lo fue en Estados Unidos, es que nace, en 1923, en el contexto histórico de este caos social y periodo de reordenamiento político-económico internacional, la llamada Escuela de Frankfurt en el Instituto de Investigación Social de esta misma ciudad alemana y en el que se logró cohesionar, como cual válvula de escape, a toda una generación de académicos, filósofos, intelectuales y sociólogos que muy probablemente representaron lo que Marx ya anticipaba y profetizaba, científicamente a mediados de siglo XIX, como esa reforma, análoga a la francesa, que Alemania estaba pariendo en la esfera de lo intelectual, misma que posiblemente se manifestaría en los años venideros en su arte, filosofía, ciencia y política de Estado, prueba de ello fueron las corrientes de ilustración, romanticismo, idealismo, materialismo, vanguardias, nacionalsocialismo y teoría crítica, todas ellas de importación alemanas.

De esta manera, importantes pensadores alemanes de siglo XX como Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Erich Fromm, Theodor Adorno, Herber Marcuse o Walter Benjamin, entre otros destacados, pasaron por las filas de esta nueva generación que años después se darían a conocer mundialmente como precursores de la teoría crítica, que más que una teoría social o solución teórica a los complejos problemas que acarrea y avecinaba el presente y futuro de la Modernidad, propusieron una postura metodológica de orden historicista, hermenéutica y sobre todo crítica, ésta última su principal cualidad y herramienta en cuanto al ejercicio de deconstruir o poner en crisis las contradicciones de la historia, así como las de todas las teorías y verdades que se pretendieran absolutistas, ortodoxas, homogéneas o nomotéticas, las cuales sólo se habían limitado, hasta entonces, a explicar la realidad social sin transformarla, como lo hacía y aun hace en particular el monopolio del Positivismo, el paradigma imperante en las academias de la época.

De esta manera y con esta generación se abre, en las prácticas científicas de occidente, un espectro de acción para, progresivamente, ceder lugar a explicaciones o interpretaciones más relativas, heterodoxas, heterogéneas y multidimensionales que permitan afirmar, desde entonces, las capacidades creativas y de transformación, física y espiritual, del ser humano, la sociedad y la naturaleza, propias de la necesidad existencial de la humanidad mediante el concepto esencial de praxis como categoría total de esta nueva forma de repensar, vivir y transformar, teórica y prácticamente, la realidad en todos los sentidos.

Desde este marco teórico y conceptual que existe dentro y alrededor de la teoría crítica, es que queremos destacar las relaciones de poder que hay entre el arte y las ciencias sociales, en especial la sociología, que si bien habremos de aceptar que dicha relación es uno de los

tópicos de estudio más anónimos o subvalorados por éstas ciencias, también habremos de darnos cuenta de que la cuestión de ¿Cuál es el papel e importancia que el arte tiene en las sociedades o en la construcción de un proyecto de Estado?, no es nueva en la historia de las ideas, la muestra de ello es que un pensamiento estético, en la historia de la sociología, lo podemos encontrarla presente en casi todas las matrices societales de la historia, desde el siglo IV a. C. con la *República* ideal de Platón (primera matriz societal de la historia) o la del *Zoon Politikón* de Aristóteles, ambos modelos sociales como resultado del descubrimiento racional del proyecto griego de Ciudad-Estado, propios de la filosofía de la época Clásica; hasta distintas e importantes teorías en la construcción racional del moderno proyecto de Estado-Nación, como las de Jaques Rousseau, Alexander Baumgarten (Fundador de la Estética), Immanuel Kant, Friedrich Schelling y Friderich Hegel, prolongándose hasta las clásicas matrices sociológicas de la modernidad como las del Positivismo de Auguste Comte, el materialismo histórico de Karl Marx, el Estructuralismo de Emile Durkheim y la Hermenéutica de Max Weber, todos ellos hablando del tópico del arte, ya sea en general o en específico, en algún momento de la totalidad de su obra; sin olvidar el cada vez más jerárquico papel que juega el arte en la existencia humana y en las relaciones de poder en el seno de importantes sistemas de pensamiento postmoderno como los de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Paul Sartre, Martin Heidegger, Michael Foucault o Edward Said, hasta llegarnos, dicha relación arte-sociedad en su manifestación más acabada, mediante la categoría de praxis, en el marco hermenéutico de la ya mencionada Escuela de Frankfurt o teoría crítica, es decir, como autoconciencia histórica de las capacidades creativas y de transformación del Hombre, valiéndose para ello de la parte más crítica del materialismo histórico, misma antítesis base que es vórtice y tronco común para toda esta nueva generación de pensadores críticos del nuevo orden Mundial, mismos que aun permanecen vigentes hasta nuestros días.

Sin embargo, será necesario señalar que en esta oleada hermenéutica postweberiana que comienza con la aparición de la Escuela de Frankfurt en 1923, coincide casi causalmente, en 1920, con la muerte del precisamente padre de la revolucionaria Teoría Hermenéutica (Teoría de la Interpretación), Max Weber, así como con la publicación póstuma de su fundamental obra *Economía y Sociedad*, en 1921; contexto que nos permitirá comprender mejor que la categoría de praxis, término de origen griego, no haya sido usado ni creado propia ni textualmente por Marx, aunque sí dotado de contenido semántico por él, sino precisamente reinterpretado y resignificado por el heterodoxo marxista italiano Antonio

Labriola¹, a finales del siglo XIX, así como también habremos de decir que el término compuesto de materialismo histórico hizo lo mismo con el fundador del marxismo en Rusia, Gueorgui Pléjanov² a principios del XX. Ambas categorías fundamentales para el constructo de la teoría crítica.

De esta manera, no debemos sorprendernos ni perder de vista que hacer teoría crítica es estar no frente a la literalidad ortodoxa de lo que escribió textualmente Marx o su condiscípulo Engels, sino ante una postura crítica y hermenéutica de significados implícitos y consecuencias lógicas de lo que, en el pensamiento de Marx, tal vez no se enunció explícitamente pero sí implícitamente, pudiendo interpretarse sin contradicción con lo sí dicho textualmente por él.

En este sentido, la forma en la que presentaremos dicho despliegue teórico será igualmente deductiva y en estratos epistémicos que nos irán decantando, progresivamente, hacia nuestro objetivo parcial: la importancia del arte como acción y proceso de transformación social en un movimiento artístico; esto en un despliegue epistémico-hermenéutico que comenzará por la matriz filosófica del materialismo dialéctico, para podernos adentrar, después, en la matriz sociológica del materialismo histórico y posteriormente en lo que hemos denominado relación arte – materialismo histórico, hasta así devenir en la categoría del arte como praxis.

2.2. *Materialismo dialéctico*

Como ya anticipamos, para poder llegar a hablar mucho mejor de la teoría social del materialismo histórico, matriz sociológica en la que queremos decantar y desde la cual se explican los fenómenos, hechos, procesos, dinámicas, estructuras, problemas y sujetos sociales, es decir, todas las esferas de la realidad social, será necesario hablar primero, aunque sea brevemente, de la matriz filosófica de la cual deviene su existencia, es decir, el materialismo dialéctico, que, para ser más exactos, es un sistema filosófico anterior, más general, amplio y complejo que el modelo societal del materialismo histórico, en tanto que, en

¹ En su extensa obra de corte marxista como *Esbozos de historia del materialismo* (1896), *La concepción materialista de la historia* (1897) y *Discurriendo sobre socialismo y filosofía. Cartas a G. Sorel* (1897), la cual es de gran influencia para Antonio Gramsci, en el estudio de la misma.

² Desde la publicación de su obra: *La concepción monista de la historia* (1895).

el despliegue de su andamiaje racional, se logra explicar la totalidad de lo real, es decir, no únicamente la realidad social, sino la realidad en general, desde sus fundamentos ontológicos y fenomenológicos, hasta sus manifestaciones sociales, políticas, económicas y estéticas.

Paralelamente, el materialismo dialéctico, ese sí acuñado por Marx, tiene sus antecedentes inmediatos en otros dos filósofos alemanes coetáneos a éste: primero, en su contemporáneo Ludwig Feuerbach, de quien extrae la noción y fundamento Materialista de la realidad, específicamente de su obra *Escritos en torno a la esencia del cristianismo* (1841) y en el que se propone una fundamentación y explicación, ya no metafísica o de origen divino, sino materialista, física, psicológica e histórica de la religión, vinculada a las relaciones de dominación por parte de las elites imperantes del cristianismo; y, segundo, en Friedrich Hegel, especialmente en su obra *La Fenomenología del espíritu* (1807), de quien hace lo propio con la categoría de dialéctica, la cual usa para explicar la realidad en general, gracias a un inmanente proceso en permanente devenir que implica un constante diálogo entre tres elementos intrínsecos a cualquier hecho o fenómeno de la realidad: tesis, antítesis y síntesis, los cuales explican cualquier dinámica, proceso, transformación o movimiento por necesaria contradicción (tesis + antítesis), de la cual resulta un tercero nuevo (síntesis).

A su vez, estos dos pensadores tienen sus antecedentes e influencias en la filosofía presocrática (previa a la aparición histórica de Sócrates S. VI – IV a. C.), la primera de la historia, en los llamados filósofos físicos que, en distintas corrientes filosóficas de la modernidad como el empirismo, el escepticismo, el romanticismo, la ilustración y el liberalismo, propios de los siglos XVIII y XIX, se recupera como parte de una revaloración y revolución intelectual y cultural, postmedieval, de los clásicos grecolatinos, en especial de uno que influye en el tronco común de toda esta generación de filósofos alemanes de siglo XIX y entre los que se encuentran Feuerbach, Hegel y Marx, prolongándose hasta en pensadores de siglo XX como Nietzsche, Weber, Heidegger y los de la Escuela de Frankfurt que ya mencionamos: Adorno, Marcuse, Habermas, Benjamin o Horkheimer; nos referimos a Heráclito (S. V a. C.), el llamado filósofo del fuego o del cambio, aquel que fundamentaba a la única realidad existente como física, y ya no como metafísica, mediante el descubrimiento ontológico del “Todo fluye, nada permanece” (Mondolfo, 2007, p. 41, aforismo 91), gen primigenio y pátrix de la cosmovisión materialista en la historia de las ideas, y con la cual no únicamente se aplica al constante devenir la realidad social, sino a la totalidad de lo real.

De esta manera, será precisamente dentro de la matriz marxista del materialismo dialéctico en donde aparecerá la teoría social del materialismo histórico, en tanto que, una vez fundamentados y entrados en contexto, ahora se estará preparado, como cual iniciado y solo

de esta única manera, para poder fragmentar la totalidad de lo real en sólo una particularidad de ella. En otras palabras, solo así, y únicamente de esta profunda manera, se podrá realmente trascender, genuinamente, de lo ontológico, fenomenológico, epistemológico, ético, o estético, a lo físico, histórico, sociológico, político y económico, en pocas palabras, solo así el Hombre estará realmente preparado para dar el salto cuántico que implica oscilar de la filosofía a la ciencia o, de la filosofía de la ciencia a la ciencia como tal.

2.3. *Materialismo histórico*

Una vez parados en esta plataforma, podremos ir empezando a hablar de materialismo histórico como una particular teoría social que permite, paulatinamente, ir esbozando el aparato científico que nos corresponda tomar en cuenta para el ejercicio de delimitación del concepto clave al que queremos llegar, el de praxis, con el fin de relacionarlo o vincularlo, epistémicamente, con nuestro objeto de estudio o variable dependiente central: movimiento de arte independiente.

Respecto al término compuesto de materialismo histórico, podemos comenzar diciendo que este término no fue acuñado propiamente por Marx, sino por el teórico ruso Gueorgui Valentínovich Plejánov (1897-1973) a quien se le atribuye la introducción del marxismo en la Rusia pre-revolucionaria. Sin embargo, a pesar de que esta categoría no es textualmente de Marx, aunque sí del marxismo, resulta que, por un lado, evoca al único fundamento material e intrínseco de la realidad, mientras que, por el otro, se complementa con la Historia, entendida ésta como la "...ciencia social que estudia el conocimiento del pasado humano más allá de su evolución biológica." (Marrou, 1968), y como la forma lógica de hacer una genealogía y fenomenología de esos hechos y acciones sociales que van acuñando causalmente los procesos que dan perfil a las sociedades, ya no con un fin o un *telos* metafísico o predeterminado por una mano divina, al estilo platónico, aristotélico o escolástico, sino construido precisamente por la mano física y las capacidades creativas y transformadoras del Hombre, al más puro estilo del humanismo de la Modernidad. En otras palabras, el materialismo histórico es un modelo teórico que explica la historia con causas materiales, las únicas que hay para toda esta generación de pensadores y que han determinado las relaciones, carácter, estructuras, dinámicas, procesos, conocimientos, creencias, valores y problemas

sociales en el Hombre, en pocas palabras, el materialismo histórico es sinónimo de la historia de la humanidad, porque el fundamento que yace y subyace detrás de cada idea, hecho o acción social, que ha ido configurado a la realidad tal y como la conocemos o percibimos, es y siempre ha sido material.

La relación directa que existe entre este argumento materialista y el arte, es que ésta acción humana se manifiesta y materializa, socialmente, en su producto, es decir, en la obra de arte, hoy en día también expresión artística, ya que toda obra de arte es, aunque también de orden espiritual en cuanto resultado del carácter psíquico de quien la produce (el artista), física, tangible o material, como más adelante profundizaremos un poco más.

El materialismo histórico, como matriz sociológica, se compone de una serie de categorías y conceptos clave que, por razones prácticas, habremos sólo de mencionar para alcanzar nuestro objetivo en este momento sin evidencia empírica, sino únicamente apelando al acervo cultural, a la confianza científica o al sentido común y buena entelequia entre el buen entendedor y el buen explicador. De esta manera, partiendo de un punto de referencia en el proceso relacional deductivo que tejaremos, en orden de lo general a lo particular, evocaremos, en primer lugar, a la categoría de relaciones de producción, la cual implica, por un lado y como su nombre lo indica, un tipo de relación dialéctica codependiente entre el sujeto creador y el objeto creado, es decir, una relación subjetiva-objetiva entre las fuerzas de trabajo (tesis) o mano de obra, es decir, los sujetos sociales o productores que llevan a cabo una determinada acción social transformadora; mientras que, por el otro, se encuentran los medios de producción (antítesis) o recursos materiales, es decir, el conjunto de cosas, objetos, materia prima y herramientas que son operados por la fuerza de trabajo; lo que finalmente genera, como resultado dialéctico, un tercer elemento denominado producto (síntesis) o, en términos propiamente económicos, mercancía, como consecuencia de la dialéctica que existe entre las dos categorías anteriores (Fuerzas de trabajo + Medios de producción) y con lo cual acontece uno de los fenómenos más trascendentales de la humanidad, la reafirmación de la existencia del Hombre o ser Humano y de sus capacidades creadoras mediante el trabajo frente al mundo, ante otros y para consigo mismo, ya que sus capacidades creativas y de transformación de su naturaleza (silvestre), en cultura, se materializan y hacen patentes en el objeto que produce, así como también trascendentes en el sujeto que las produce, es decir, en sí mismo. En otras palabras, el Hombre es lo que hace y en especial se reafirma, trasciende y sublima a sí mismo, incluso espiritualmente, en lo que crea o produce.

Hablar de materialismo histórico es hablar de una historia dinámica llena de transformaciones materiales que tiene su génesis hipotética en la prehistoria con la acción

social que debió significar la primera gran transformación de la naturaleza silvestre a manos del Hombre: la apropiación privada de la tierra, materializada ésta en los procesos y beneficios de la agricultura, tal y como argumentaba Engels en *El papel del trabajo en la transformación del mono en Hombre* (1876/1980, p. 44). Sin embargo, esta capacidad de cultivar, ya sea la tierra o el espíritu, entendida como transformación de la naturaleza a manos del Hombre o segunda naturaleza del Hombre, es implícitamente también del Hombre mismo como extensión y parte intrínseca de ella misma. En este proceso dialéctico, por cada gramo de transformación que sufra la naturaleza, a través de las manos del *homo hábilis* o mediante cuerpo del Hombre, lo hace, en la misma medida y proporción, el Hombre consigo mismo, consciente o inconscientemente, ya sea para trascenderse o para degradarse sobre sí mismo, ya que el producto que emane como resultado del proceso de acción-producción es un hijo de su capacidad creativa y transformadora; luego entonces, el hombre reafirma su existencia y se proyecta en lo que crea o produce, en esencia, es lo que crea o produce; y con ello no habrá acción, por excelencia, que aquella que salga directamente de sus manos o su cuerpo como herramienta natural por antonomasia, siendo las acciones materiales las más significativas de la vida humana, en tanto que sólo en ellas existe la posibilidad de materializar y tangibilizar las ideas, las creencias, los valores, los conocimientos y todo el resto del aparato psíquico pero, sobre todas las cosas, porque en sus propias acciones se materializa la dignificación de una vida que es arrojada originalmente en lo biológico para de ahí trascenderse a lo espiritual mediante el cultivo de su espíritu o carácter, en otras palabras, para transformarse o elevarse de Hombre a ser Humano.

2.4. *¿Qué es la praxis?*

La relación entre el arte y la teoría del materialismo histórico es más explícita, directa y frontal, a través del concepto de praxis, categoría fundamental en el marco conceptual de esta teoría y de su reinterpretación en la teoría crítica, a pesar de que, como ya mencionamos, dicho concepto no es un término acuñado por Marx, sino por Labriola, aunque sí dotado de contenido por él en su amplio significado semántico.

Praxis es un término de origen griego que en la filosofía clásica denominaba a la subvalorada actividad práctica en oposición a la sobrevalorada actividad teórica. Por otro

lado, Marx, en su cosmovisión de la historia, dice ser necesario que el filósofo e implícitamente el resto de los teóricos, no únicamente piensen la realidad sino también y sobre todo la transformen. Es así como el marxista italiano Antonio Labriola, en su extensa obra sobre el materialismo histórico, transforma esta noción en categoría de análisis, encargándose de recontextualizarla para poderla resignificar y dotar con el contenido de una íntima codependencia entre teoría y práctica.

Para el siglo XX, esta nueva filosofía, como la llamaba el italiano Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935) o filosofía de la praxis como la acuña el español Sánchez Vázquez (1967) en su obra de mismo nombre, se convertía desde entonces, para el resto de la teoría crítica en general, en el órgano vital y categoría de vanguardia para fundamentar las acciones sociales con fines de transformación individual o social.

Adolfo Sánchez Vázquez (2003), más desarrollado en obra y pensamiento y probablemente el más importante filósofo de Marx en habla hispana que ha llegado a radicar en México, en su análisis e interpretación de esta categoría nos dice, en su obra *Filosofía de la Praxis*, que después de pasar por el idealismo dialéctico hegeliano el problema de la praxis llega para Marx y Engels:

...a una concepción del hombre como ser activo y creador, *práctico*, que transforma el mundo no solo en su conciencia, sino práctica, realmente. Con ello, a su vez, la transformación de la naturaleza no sólo no aparece disociada de la transformación del hombre mismo, sino como condición necesaria de ésta. La producción -es decir, la praxis material productiva, no solo es fundamento del dominio de los hombres sobre la naturaleza, sino también del dominio sobre su propia naturaleza. Producción y sociedad, o producción e historia forman una unidad indisoluble. (p. 57).

En la cita anterior, Sánchez Vázquez (1985) solo nos presenta el problema en la palma de la mano, pero en otro texto de su mismo tópico y autoría nos lo responde diciendo que la praxis es "...un proyecto de transformación de la realidad a partir de una crítica radical de lo existente, basándose a su vez ambos aspectos en un conocimiento de la realidad que se pretende transformar..." (p. 442), siendo que "el objeto de la actividad práctica es la naturaleza, la sociedad o los hombres reales" (Sánchez, 2003, p. 271), y manifestándose, prioritariamente, en tres acciones con proceso de transformación individual y social: la

revolución armada, el trabajo y el arte (Sánchez, 2003, p. 252), siendo ésta última, el arte, la acción social que nos compete propiamente tratar en los siguientes párrafos para los fines de nuestra investigación.

En este sentido, podemos atrevernos a redefinir a la praxis como esa concepción que evoca a un tipo de proceso humano, que consiste en la transformación de la naturaleza silvestre o salvaje en cultural, con el cual el Hombre no únicamente supera y transforma su condición biológica, sino también sus estructuras culturales dadas sobre las que fue arrojado a existir sin su voluntad, pero que en el proceso del despertar de su consciencia exige la necesaria complementación y simbiosis teoría-práctica, en la que sin dialéctica, o una sin la otra, son incompletas y sin sentido; la primera dándole dirección a las acciones del Hombre en la práctica, mientras que la segunda materializando su existencia con dirección y sentido gracias su previa teorización.

2.5. El arte como praxis

Llegados aquí y para poder seguir hablando del arte como praxis, será menester, con todos los riesgos conceptuales que esto tiene, el pretender definir o disecar científicamente un concepto de arte, el cual evoca siempre un referente real dinámico y en constante cambio, en tanto que es uno de los más ricos y complejos que existen hoy en día debido a su misma condición y naturaleza creativa con la que lo produce el artista o sujeto creativo, existiendo este quehacer cultural desde la prehistoria, hasta la postmodernidad, así como por la radical capacidad de ambigüación y libertad con la que el artista se llega a manifestar hoy en día en el arte contemporáneo, es que parece ser entonces de suma dificultad definir dicho concepto precisamente por sus capacidades impredecibles e ilimitadas y por lo tanto indefinibles o casi indefinibles a nivel objetivo; sin embargo, por cuestiones científicas y precisamente no artísticas, es que ofreceremos una definición lo más balanceada posible al contexto de este subcapítulo, en complementación y simbiosis con el anterior.

Bajo los marcos de la íntima relación que hay entre el materialismo histórico y la teoría crítica, que ven precisamente al arte como una fuerza de transformación social, es que nos remitiremos a *El Diccionario filosófico abreviado* de origen ruso, alguna vez publicado su

original en Moscú en 1939 y como *Diccionario Filosófico Marxista* en su primera versión al español en 1949, en el cual se nos ofrece la siguiente definición:

Una de las formas de la conciencia social. De igual modo que la ciencia, el arte es un poderoso instrumento del conocimiento y una fuerza social inmensa... Como toda ideología, está determinada por la base económica de la sociedad. En una sociedad dividida en clases, el arte expresa los intereses de las diversas clases, representa un arma ideológica en la lucha que opone a las clases entre sí. (Rosental y Ludin, 1960, p. 28).

Esta definición de arte como instrumento de conocimiento, fuerza social y arma ideológica, de corte evidentemente marxista, ya contiene elementos transversales a la teoría de la acción colectiva contenciosa en los movimientos sociales de Tarrow (1997), con la cual ya hemos llevado a laboratorio, en el subcapítulo anterior, la categoría de movimiento (social).

Paralelamente, a pesar de que Marx no escribe obra especializada en arte o estética y cuando lo hace es en forma fractal y casi siempre en forma correlativa y comparativa a ese otro quehacer práxico que es el trabajo, es que gracias a la teoría crítica logramos interpretarlo con una importancia, jerarquía y potencial superior que, la tradición del marxismo ortodoxo, ya sea en su filosofía o ciencias sociales, omitieron como consecuencia de reducir o simplificar la riqueza y complejidad del materialismo histórico a un mero sistema socio-económico, dejando de lado, en su ejercicio interpretativo, lo que para toda esta nueva generación de teóricos críticos era tal vez su mayor potencial y propuesta, en consecuencia aun inacabada: el arte como la máxima y más libre de todas las praxis, en tanto que acción social (y también individual) con el más alto grado de reafirmación de sus fuerzas esenciales: las capacidades naturales creativas y de transformación de la existencia humana.

De esta manera, un pensamiento estético en Marx puede leerse en obras como *La ideología alemana* (1846), *El trabajo asalariado* (1849), *Introducción a la crítica de la economía política* (1857) y en los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844); de este último, nuestro praxiólogo de cabecera, Sánchez Vázquez, en su antología *Las Ideas Estéticas de Marx* (1977), extrae tres premisas fundamentales que aparecen fractalmente en dicho texto, pero suficientes para construir una hermenéutica y teoría crítica de una praxis estética en el materialismo histórico: a) La sensibilidad debe ser la base de toda la ciencia, b) Asimilación artística del Mundo como la diferencia fundamental con la asimilación teórica del mundo que

constituye la ciencia y c) El arte como creación conforme a las leyes de la belleza; concluyendo, en consecuencia, que por las mismas cualidades creativas y transformativas que tiene la naturaleza socio-histórica del arte, éstas se asemejan a las del trabajo y se acercan a la de la revolución armada, superando incluso a la primera, en tanto que, a diferencia del trabajo, el arte no responde al aplacamiento o satisfacción de necesidades básicas o primarias, propias de la subsistencia animal o biológica del ser humano y cuyo fin último no es la utilidad en cuanto medio de producción de objetos, sino a la satisfacción por sí mismo y para sí mismo del Hombre en su necesidad de autoconsciencia histórico-social, elevación, trascendencia y afirmación de su existencia a través de la expresión de su espíritu transformador y creador. En pocas palabras, Marx se encuentra con lo estético buscando lo irreductiblemente sociológico, antropológico e histórico en el Hombre.

En esta misma línea epistemológica, no es casualidad que los sociólogos más trascendentes de nuestra teoría crítica escribieron también obras completas dedicadas a los tópicos del arte y la estética, con categorías torales en este mismo tenor propositivo y provocativo que hemos venido señalando; tales son los ejemplos de Benjamin con *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Horkheimer en *La Industria cultural* (1947), Adorno con *Teoría Estética* (1970), Marcuse con *La dimensión estética* (1978) o Habermas en *La Teoría de la Acción Comunicativa* (1981), todos ellos mediante el concepto de praxis como común denominador; mismos que merecerían un estudio unitario más extenso que confirme la sospecha, en ellos, de que el arte es el último reducto que le queda por vivir a la Modernidad o Postmodernidad antes de morir o transmutar en una nueva era de valores.

En esta misma lógica parece ser que, por la misma naturaleza sensible del artista, en tanto que agente receptor y transmisor de información, materia y energía, la estética se presenta como el primer y último estadio de toda matriz societal, antes de que ésta se instituya políticamente, mismo estadio en el que se somatiza y proyecta el ser y el estar más íntimo de la cultura, así como el de su porvenir en el futuro. En otras palabras, parece ser que a toda política le antecede una estética antes de nacer o morir, institutiva y constitutivamente, es decir, que las matrices sociales instituidas nacen y perecen, anticipadamente, en el arte como una manifestación y proceso de la consciencia sensible del sujeto social, antes de que esta consciencia se materialice en política pública.

El lugar que ocupa el arte en la teoría social del materialismo histórico es implícita y explícita, es decir, tanto indirecta como textual. Es implícita, primero, en tanto que la expresión artística u obra de arte es también una síntesis o un producto social resultado de un proceso (arte) dialéctico de las relaciones de producción que se dan, por una parte, entre las

fuerzas de producción (artistas) y el resto del recurso humano de producción artística y cultural, es decir, los denominados promotores, gestores, productores, difusores culturales y/o mismos artistas que asumen dos o más de estos roles o perfiles en el ámbito de los procesos de producción artística contemporáneos. Por el otro lado, están los medios de producción, recursos materiales, económicos y de infraestructura, es decir, el mundo de cosas y objetos como herramientas y materia prima, cuyo producto artístico, si se le da esa intencionalidad y dirección, puede ser perfectamente también un producto social donde se manifiesta y reafirma la existencia y capacidades creativas y transformadoras del Hombre, así como también puede ser hasta una mercancía si entra al mercado adecuado para su intercambio mercantil o bien manifestarse sin fines lucro si existe un interés exclusivamente comunitario.

En este contexto teórico será precisamente el arte una de las tres acciones sociales prácticas que, junto con la revolución armada y el trabajo, es proceso trascendental por excelencia, en tanto que cumple con esa carga teórica, técnica y cognitiva dotada de dirección y sentido con fines de transformación individual y social; transformación de la naturaleza primera y silvestre, hacia la de una segunda naturaleza cultural, donde se posibilita la trascendencia del hombre sobre sí mismo, de su condición dada biológicamente por la naturaleza e impuesta culturalmente por otros, hacia una desenajenada e incluso emancipada de las contradicciones a priori, por otras a posteriori como bien pueden ser las de elites antagónicas o grupos de poder dominantes que enajenan al sujeto creador o a la capacidad creadora del sujeto.

En términos del materialismo histórico, el arte es y puede ser un medio de desenajenación y emancipación, en tanto que su único fin, que no es poca cosa, es el de sensibilizar al ser humano, es decir, la sensibilización del espíritu humano para ponerlo en condiciones psíquicas apropiadas para recibir después a otro tipo de conocimientos más racionales como el de la filosofía o la ciencia, en pocas palabras, el arte tiene el fin de sensibilizar al Hombre para hacerlo más humano.

De esta manera, el arte proponemos definirlo, en nuestra investigación, como una forma de vida y medio cultural, por excelencia, de sensibilización, cuyo fin es el de crear identidad y transformación, tanto en lo individual como en lo social, que, combinada con circunstancias bioculturales a priori de un determinado contexto geográfico y direccionadas de tal forma intencional y estratégica, así como acompañada de la naturaleza creativa que ya de por sí tiene el arte por antonomasia, es que entonces se comprende que tenga el potencial de ser un perfecto coadyuvante o acción colectiva contenciosa directa en el fenómeno de los movimientos sociales contemporáneos y manifestarse propiamente como un tipo de

movimiento social, para ser más exacto, y un tipo de movimiento artístico independiente como el que precisamente decimos identificar en la región sur de Quintana Roo desde el 2013 a la fecha en la que cierra esta investigación.

En resumen a lo hasta aquí expuesto, podemos decir que en el despliegue de una proto-hipótesis y en el esbozo del tejido argumentativo acerca del arte y una teoría del movimiento artístico, en relación al concepto fundamental de praxis, a su vez inserto en el andamiaje de la teoría social del materialismo histórico y la teoría crítica y en simbiosis con la teoría de la acción colectiva contenciosa de Tarrow (1997), es que podemos presentar la siguiente síntesis epistémica parcial:

En la inmanente relación dialéctica del constante devenir o cambio de la realidad, los conceptos dinámicos de tesis, antítesis y síntesis, representados en el materialismo dialéctico por la relación sujeto + objeto = producto social, llevados al terreno de la praxis, como categoría que evoca al proceso de transformación de la naturaleza silvestre o salvaje en naturaleza cultural del ser humano, así como en simbiosis al marco de la teoría de la acción colectiva Contenciosa en los Movimientos Sociales de Sidney Tarrow, es que dicho *cocktail* epistémico quedaría sintetizado de la siguiente manera: El arte (tesis) es la acción social práxica o proceso práxico, mientras que el sujeto social creador, el artista (antítesis), es el agente de transformación social, por último, la obra de arte o expresión artística son el resultado o producto social (síntesis) de las dos premisas anteriores, que a su vez se torna en nueva tesis de partida para un receptor (sujeto) creador de su realidad; y así continuar de manera indefinida con esta constante dinámica dialéctica. En otras palabras, a la totalidad de todo este proceso dialéctico o acción social dialéctica, constituye el fenómeno social del arte como praxis.

A manera de conclusión parcial y para cerrar este subcapítulo, podremos decir que en la medida en la que concibamos al arte como libre y creativo y ya no como meramente imitativo o realista es que acontecerá un punto de quiebra desde el que podremos afirmar que el ser Humano, como agente productor y fuerza de producción, no sólo lo es de objetos o bienes materiales con fines utilitarios para su subsistencia primaria o biológica, sino que también lo es de obras de arte con fines de satisfacción existencial, intelectual, emocional o espiritual; con ello, el arte consciente, como acción social y mediante el ser Humano, no sólo transformará la naturaleza, la cultura o a cualquier otra entidad material durante el proceso de producción, sino al Hombre mismo, incluyendo sus estructuras mentales, espiritualidad, carácter o psique social.

Por un lado, el único fin del arte, que no es poca cosa, es el de la sensibilización del Hombre para el Hombre mismo, mientras que por otro, podemos afirmar que sin sensibilidad no hay ciencia, información o conocimiento que valgan la pena adquirir, porque ésta no estará dotada de dirección y sentido sostenible, generando, sin ella, el efecto negativo contrario. En este sentido, el proceso es largo y fenomenológicamente es el siguiente a muy grandes rasgos: el arte sensibiliza, la sensibilidad genera una ética y la ética una política sostenible. De esta manera el proceso societal se operacionalizaría en el siguiente orden: Estética => Ética => Política, por lo tanto, las ciencias sociales, epistemológicamente hablando, han estado tratando de comprender y resolver el problema desde los efectos, la política, y no desde sus primeras causas sociales, la estética.

Desde este umbral y en una era donde las revoluciones armadas están condicionadas por la brecha tecnológica que existe entre las armas que pueda tener un gobierno de Estado y las que pueda tener la sociedad civil, es que se intuye al arte ya no únicamente como un medio de sublimación, desenajenación, emancipación, identidad y/o transformación social, sino también de transgresión, en resumen, de re-evolución que se abre paso lenta, silenciosa y psicológicamente entre las estructuras mentales de un Estado social.

En este sentido, afirmamos que queda justificado y confirmado el papel del arte no únicamente como coadyuvante, sino sobre todo como un tipo de acción colectiva contenciosa disruptiva y no violenta que da origen a movimientos sociales artísticos con capacidad o potencial de transformación social, mismo fenómeno al que aun faltará agregarle la variable y el adjetivo calificativo de independiente para poder completar el rompecabezas y término compuesto de nuestra variable de estudio central: movimiento de arte independiente.

3. El arte independiente como fenómeno contracultural: De la creación artística al producto social

Una vez definidas las dos primeras variables de nuestra investigación, entonces será el turno, en el presente apartado y en esta misma lógica deductiva, de dotar de contenido a la tercera variable central, la de independiente para poder cerrar el ciclo de marco teórico y conceptual en nuestro término compuesto de movimiento de arte independiente. Para lograrlo, será necesario definir nuestro marco metodológico, el cual estará compuesto integralmente de

elementos epistémicos del arte, la ciencia y la filosofía, los cuales convergen, en esta investigación, para ayudarnos a explicar las cualidades y procesos que tiene y definen al arte independiente.

3.1. ¿Qué es el arte independiente?

Primero que nada, comencemos por dejar en claro que hablar de arte independiente, como tal, es sumamente difícil, a pesar de que, como demostraremos más adelante en nuestro capítulo de antecedentes históricos, dicho fenómeno social y concepto no son nuevos, sino tan antiguos como los artistas de postrevolución francesa que lo descubrieron y acuñaron en París durante el siglo XIX y que hoy en día sus nombres, paradójicamente, desfilan junto a los “inmortales” en los anales de la historia del arte moderno o contemporáneo, pero ya sin la carga semántica de independientes, sino en todo caso incorporados oficialmente a la Historia del Arte. En este tenor, si de por sí existe hoy en día una compleja polémica al intentar responder a la pregunta ¿Qué es el arte?, mucho mayor será la de ¿Qué es el arte independiente?, puesto que su propia naturaleza y tradición alternativa o extraoficial lo hacen no reconocida, silenciosa, marginada o anónima en los anales conceptuales de la historia o teoría del arte.

Por otro lado y siendo exigentes, hablar de arte independiente es mucho más profundo y complejo que sólo concebirlo como aquella noción que tiene una serie de cualidades y procesos alternativos a los que oferta el Estado para sus procesos de creación y producción, lo que entonces exige responder a la siguiente pregunta: ¿Cuáles son esas cualidades y/o procesos alternativos que hacen al arte independiente?

En este sentido, es común que cuando se habla por primera vez de arte independiente, una de las preguntas que surge entre los iniciados o espíritus críticos, es la de ¿Independiente de qué o de quién?; de esta manera, comencemos por aclarar o desmitificar que independiente, en el arte, significa, sin más misterios, que serlo de instituciones gubernamentales en su sector Cultura, para ser más específicos, independiente de las instituciones gubernamentales que ofrecen u ofertan recursos en su sector social cultura, generando o creando con ello, los independientes, procesos a posteriori a partir de los que no existen oficialmente por parte de gobierno o en el mercado, sector por cierto clasificado en el

económico terciario de los Estados contemporáneos; y concepto de Estado que debe entenderse como aquel ente político regulador entre los ciudadanos de una ciudad (polis) o nación, o bien como el hábitat socio-político compuesto por tres esferas sociales: a) gobierno o gobernantes, b) instituciones (públicas o privadas), c) y ciudadanos o gobernados.

Como podemos intuir, el término de independiente en el arte, por un lado está rodeado de prejuicios para el lector descontextualizado o para aquel que toma literal y en sentido absoluto la palabra, mientras que, por el otro, nos encontramos con el mismo problema que hemos venido adoleciendo a lo largo de nuestra investigación, el de no hallar un estado de la cuestión especializado en el tópico, sino implícito y de manera complementaria o periférica, en tanto que pertenece a una historia alternativa y, por lo tanto, a una versión extraoficial de la historia del arte, en consecuencia, no propiamente institucional ni académica del mismo.

Etimológicamente, el vocablo independiente es un término compuesto que proviene del latín *in*, prefijo gramatical que significa negación, y del sufijo *dependere*, que quiere decir depender o estar bajo la voluntad de otro, luego entonces, significa lo que no depende, no está pendiente o no está bajo la voluntad del otro (*Diccionario Etimológico*, 3 de octubre de 2016, “Independiente”, párr. 1).

Conceptualmente, el diccionario de la Real Academia Española (RAE) nos la define como aquello “que no tiene dependencia, que no depende de otro”, lo que es “autónomo” o “dicho de una persona que sostiene sus derechos u opiniones sin admitir intervención ajena”.

Hermenéuticamente, podemos sofisticar estas definiciones, aplicadas a la dimensión del arte, como aquel o aquello que no depende, no está pendiente o no está bajo la voluntad de otro, en este caso y en términos generales, ese otro es el Estado y sus instituciones, sean públicas o privadas, en otras palabras, que no depende de los procesos gubernamentales e institucionales que ofrece un Estado en su sector cultura, así como de ningún otro agente externo al que los propios recursos humanos, económicos o materiales, por parte de quienes gestionan, puedan aportar o conseguir, por sus propios medios y para sus propios procesos de creación artística y/o producción cultural.

Sin embargo, una de las definiciones más afines y concisas que existen en el contexto mexicano, sobre la independencia en el arte, es la que maneja el escritor y periodista mexicano Rodrigo Farías, quien a pesar de ser un investigador especializado en la música rock, uno de los géneros musicales independientes por excelencia a nivel mundial, nos dice que, en esencia, independiente es aquel artista y proceso que busca un medio alternativo para darse a conocer y distribuir su material (2007), en pocas palabras, se confirma la noción y definición de aquello que es alternativo en relación a los procesos que ofrece un Estado en su

sector cultura, en otras palabras y sin más misterios, es independiente todo aquel artista que crea y/o produce arte con sus propios recursos o medios fuera del tradicional sistema institucional de los Estados contemporáneos.

3.2. Características y cualidades del arte independiente

El objetivo parcial de este subapartado será el de enlistar y definir los distintos procesos y cualidades que configuran la noción de independiente en el arte, para al final operacionalizarlos en una síntesis epistémica que le haga comprender mejor al lector su contenido

3.2.1. Procesos

Una de las características clave de los artistas independientes es el uso de sus propios medios para crear y producir arte, lo cual entonces exige, en estos momentos, hablar de la diferencia que existe entre las nociones de crear y producir en el ámbito del arte; la primera se refiere al acto de generar o hacer nacer una obra, expresión o trabajo artísticos, ya sean éstos terminados o en proceso, a partir de la transformación de la materia en cierto estado original, a otro estado en condiciones totalmente diferentes, lo cual puede realizarse en el más puro encierro, anonimato o abstracción subjetiva del creador artístico y sin necesidad de que lo creado vea la luz pública, en otras palabras, se puede crear arte independientemente del acto de compartir, socializar o retroalimentar lo creado con un receptor o público, mientras que la segunda noción, la de producir, se refiere al acto de transformar o convertir la obra creativa, como su nombre lo indica, en un producto, específicamente en un producto social listo para ser consumido en un mercado, lo cual exige de aquello que precisamente le falta y no requiere necesariamente la creación artística, es decir, la socialización o la interpersonalización de lo creado.

Para dicho fin, es necesario un proceso y a este proceso se le llama producción, mientras que al agente o figura social que realiza dicho proceso se le llama productor, el cual

tiene la tarea de realizar una serie de procedimientos o subprocesos metodológicos especializados en diversas áreas o ámbitos laborales, cuyo fin último es el de coadyuvar a nivelar el contexto de marginación y carencias a priori en las que suelen encontrarse los artistas independientes, si es que se quiere en lo ideal generar un impacto social.

Dichos (sub) procesos básicos, según los patrones o protocolos no escritos de un proyecto artístico y por experiencia propia en el medio del arte independiente profesional, son: el diseño de proyecto, el diseño de imagen publicitaria, la promoción artística, la difusión cultural, la vinculación cultural y, el más esencial de todos, la gestión cultural que, como veremos más adelante, en el mundo del arte independiente se le debe llamar propiamente autogestión; siendo menester aclarar aquí dos cosas, que las fronteras entre alguno u otro subproceso de producción no son tajantes y que un mismo sujeto social puede ejercer uno, dos, más o incluso todos si llega tener el tiempo, la capacidad y los recursos necesarios para ello.

3.2.2. Diseño de proyecto

Respecto al subproceso de diseño de proyecto, éste es una cualidad fundamentalmente teórica que permite tener aterrizadas por escrito el universo de ideas, ideales, códigos, símbolos, métodos, tiempos, requerimientos, recursos y marcos culturales e ideológicos que darán dirección y sentido a las acciones que se realizarán antes de actuar, que si bien éste nunca logra predecir todo, sí puede adaptarse sobre la marcha si genera con ello un imaginario con potencial de identidad colectiva entre sus agentes o miembros internos. En esencia, genera las directrices para la auto organización de sus integrantes, es un documento que permite anticipar elementos como el título, la justificación, los objetivos, la misión, la visión, las metas, los beneficios sociales, la metodología, los recursos o requerimientos, el cronograma, el currículum o la trayectoria; de esta manera, es únicamente mediante el diseño y redacción de un proyecto que cualquier artista debe pensar y darse a entender, entre sí mismo y ante otras instancias, antes de actuar, así como el mejor medio por el que cualquier convocatoria o patrocinador va a entender o visionarlo mejor hacia dónde quiere llegar y sobre todo cómo le va a hacer para poder otorgar recursos. Al productor que realiza esta acción se le puede llamar proyectista cultural.

3.2.3. *Diseño de imagen*

Del diseño de imagen publicitaria podemos decir que, de alguna manera, es la transpolación de las ideas y los conceptos clave, encontrados en la redacción del diseño del proyecto, llevadas al plano de lo visualmente público, en otras palabras, son las ideas escritas transmutadas en ideas visuales con el fin de generar un concepto estético hacia el público o mercado, lo cual consiste en tener un corpus de códigos y símbolos con el fin de generar un puente sensorial e intuitivo con la sociedad a manera de imagen pública, es decir, tiene la finalidad de generar un contacto psicológico y una experiencia estética mediática que le creé adeptos y empatías con un determinado público o sector de la población; ejemplo de ello es la creación y diseño de una estética pública que implique desde la creación de un logotipo y un slogan, hasta todo un concepto, estilo o aparato visual público con una determinada tipografía, iconografía y selección de colores que lo identifiquen y diferencien de otros en sociedad o ante el mercado y que, en última instancia, todo ello se verá publicado en redes sociales, posters, *flyers*, tarjetas de presentación, mantas, *spots* y demás publicidad impresa o para medios en telecomunicaciones. Al productor que genera esta acción se le suele llamar diseñador (gráfico).

3.2.4. *Promoción cultural*

En cuanto a la promoción cultural, como su nombre lo evoca, tiene que ver con las estrategias y acciones que se realizan en pro del proyecto y frente a un determinado público con el fin de darlo a conocer explicativa, descriptiva y expositivamente, en este sentido la promoción implica una labor de representación frente a un público; por ejemplo, presentarlo teóricamente en una feria, un foro, un encuentro, un congreso, etc. Al actor social de esta acción se le llama promotor cultural, a veces representante artístico en un contexto público o incluso *manager* en el argot del mundo artístico.

3.2.5. *Difusión cultural*

De la difusión cultural, es un proceso que consiste en comunicar o informar al público sobre las actividades del proyecto, es decir, se da a conocer el proyecto hacia todo o un determinado sector de la sociedad con el fin de crear o mantener un público o mercado mediante una serie de recursos neurolingüísticos y de persuasión en medios de comunicación, según las circunstancias y necesidades del contexto; tal acción se realiza mediante elementos sensoriales que son tradicionalmente auditivos, visuales o de texto y por medio de la configuración de códigos o conceptos clave; por ejemplo, el trabajo estratégico que se puede hacer en medios impresos como la prensa, o en telecomunicaciones como la radio, la televisión y las redes sociales virtuales por internet, como Facebook, el correo electrónico, Whatsapp y Twitter, entre otras. Al productor de este proceso se le suele llamar comunicador, vocero o difusor cultural, según el contexto o la imagen interna del proyecto.

3.2.6. *Logística y producción técnica*

Logística y producción técnica son procesos que, en un nivel más especializado, podrían ser diferentes, aunque ambos tienen el común denominador de trabajar físicamente en el lugar o campo donde acontecen o acontecerán los hechos de un evento o actividad artística, como son los preparativos y acondicionamientos que implican el uso de un foro, un escenario, un salón, una sala de eventos o cualquier espacio con capacidad de albergar artistas y/o público. El primero, la logística, tiene que ver con el diseño y cuidado del transcurso o desarrollo del contenido físico o escénico que integra la totalidad de un evento, tal vez desde el diseño de un programa y su curaduría (selección, orden y lógica de las acciones), hasta la dirección y coordinación de todos los artistas, administración, estética del espacio y *staff*.

El segundo, la producción técnica, tiene que ver con el manejo u operación de los recursos o requerimientos técnicos en cuanto al equipo de audio, video, luces y demás operación de tecnología necesaria para llevar a cabo un evento o bien para ambientar y/o potenciar la estética o el impacto psicosensitivo del público o receptor.

Al actor social de estas acciones se les puede llamar, según la tarea específica que hagan, curador, productor técnico, productor de piso o *staff*.

3.2.7. Vinculación cultural

Respecto a la vinculación cultural, podemos decir que es un procesos coadyuvante encargado de establecer, mantener y desarrollar puntos de contacto o enlace con otras figuras del mundo del arte o la cultura, los cuales pueden ser otros artistas o actores sociales que representan a otros agentes o proyectos culturales como lo son otros artistas, proyectos, espacios, gestores, difusores, promotores, prensa, etc., productores en general, con el fin último de tejer redes o circuitos de enlace o intercambio de información, artistas, obra o producto artístico y recursos, con potencial de giras, reuniones, encuentros, etc., al tiempo que la información sale de los núcleos locales y se potencia en la periferia y en el mundo global, con el propósito de tener aliados con fines afines y con ello generar colectividad, sinergia o cohesión; por ejemplo, es la tarea que realiza alguien que hace relaciones públicas hacia el interior del medio artístico, ya sea otorgando o registrando medios de contacto, agendas, directorios o cualquier tipo de base de datos, lo cual muchas veces implica el manejo operativo de redes sociales y medios de comunicación propios del proyecto. El actor social de estas acciones no tiene un nombre especial pero a veces se le encuentra denominado como coordinador de área de enlace o vinculación cultural.

3.2.8. Autogestión cultural

En lo que respecta a la gestión cultural, ésta radica en la capacidad de tomar decisiones para conseguir, generar o administrar recursos económicos, materiales o humanos con el fin último de mantener y desarrollar un artista o proyecto en el mercado o bien frente a un futuro público. La gestión es un complejo proceso que incluso contempla conseguir recursos para realizar el resto de los demás procesos de producción ya mencionados, en pocas palabras, en él se pueden conseguir transversalmente todos los recursos para realizar todos los demás

procesos de producción, incluso los de preproducción y postproducción, si ellos son necesarios, por lo que entonces la gestión cultural se vuelve el más importante de todos estos subprocesos de producción.

Por otro lado, en un contexto donde se logran gestionar recursos sin que éstos provengan directa u oficialmente de una institución gubernamental o de cualquier otra institución o empresa externa al artista o proyecto mismo, sino directamente de sí mismo o del resto de la sociedad civil mediante formas, sistemas o mecanismos de autosostenibilidad, es entonces común que la auto-aportación, por parte de los mismos actores sociales (creadores o productores involucrados) que integran un proyecto, sea la principal forma de adquirir recurso en el mundo del arte independiente. Por otro lado, habremos de señalar que lo que suele llamarse “gestión” en la administración pública o privada, en el mundo del arte independiente se transmuta, por las mismas necesidades y condiciones marginales a priori en la que éste nace y debido a su propia naturaleza no dependiente y autónoma que venimos señalando, en la categoría de autogestión, es decir, que trasciende al plano de la autoprocurement o autoadministración de los recursos. En pocas palabras, la esencia del arte independiente o lo que distingue al arte independiente del que no lo es, es la autogestión, de esta manera, la autogestión, en el arte, es sinónimo de arte independiente y la característica principal de los autodenominados artistas independientes.

A pesar de existir propiamente un proceso de autogestión, al agente social que genera esta acción se le suele llamar gestor cultural.

3.3. Cualidades

Llegados aquí y antes de seguir avanzando, será importante develar que otra característica común en los agentes sociales que realizan procesos de producción en un proyecto de arte independiente, mismos que acabamos de describir en los párrafos anteriores, es la de tener, por lo menos al inicio, un doble perfil, el de creadores y el productores, es decir, suelen ser creadores artísticos que, por circunstancias y necesidades, han trascendido a la figura de productores culturales; en otras palabras, es muy común que, por las mismas necesidades adversas del sector cultura gubernamental, el creador artístico se vea en la necesidad de

trasladar sus capacidades creativas a los terrenos de la producción, esto último casi siempre de manera autodidacta y empírica, puesto que ese tipo de trabajo no está en sus fines o naturaleza originales. El artista cobra consciencia de que si no lo realiza él mismo nadie más lo hará.

En cuanto a este fenómeno del doble perfil por transmutación, cabe mencionar que es común que el artista absorba uno, dos o más roles de producción, siempre y cuando tenga el conocimiento, la habilidad, el tiempo y/o los recursos, por lo que más bien aquí entra el factor ideal de una división del trabajo, exigiendo la incorporación de recursos humanos que, a su vez, generen recursos materiales al proyecto para una mejor autorganización y funcionamiento de las fuerzas de producción, generando, en consecuencia, un proyecto colectivo que ocupa el espacio vacío de lo que las instituciones gubernamentales o el aparato político no quiere o no puede ofrecer. Por último, sería interesante mencionar que es común, en el contexto del arte independiente, que los artistas que suelen dedicarse también a la producción terminan por sacrificar o dejar de lado, muchas veces a pesar suyo, sus procesos creativos a cambio de procesos productivos, esto quiere decir que se vuelven menos creativos individualmente pero más productivos socialmente.

Aunado al tipo de procesos autogestivos de producción que acabamos de describir, existe también una serie de características cualitativas en el arte independiente que tienen que ver más con un universo de nociones o valores culturales o ideológicos, mismos que representan, en los artistas independientes, una forma antitética de inconformidad, negación y hasta de posible enfrentamiento contra las élites y sus procesos de producción tradicional, varias de ellas ya las hemos mencionado implícitamente en el curso de esta investigación pero que a continuación se enlistan en formato de párrafos más explícitos y descriptivos:

- Ideológico, tal y como lo acabamos de señalar, en tanto que tiene un universo o conjunto de ideas, directrices, principios, fines y/o valores ideales a alcanzar; por ejemplo, cuando se definen los marcos éticos, estéticos y políticos del tipo de proyecto artístico que se va a crear, aterrizados estos desde el concepto o estilo estético que se va a tener, hasta en la elección del título, la filosofía, la misión, la visión, los objetivos, el tipo de lenguaje, etc., ya sean estos elementos explícitos o implícitos, tanto al interior del proyecto como hacia el exterior a la hora de estar frente a una instancia o un público.
- Alternativo, en cuanto traza una vía alterna a la nativa, tradicional o común para hacer las cosas, ya sea ésta en las acciones de crear o de producir; por ejemplo, el ocupar, adaptar y valerse de lugares públicos o privados, inusuales o abandonados, o bien para realizar un evento ilegal o *underground*.

- Generacional, esto significa que el conocimiento se está constantemente actualizando o renovando por nuevas generaciones, lo cual implica necesariamente hablar de una generación de nuevas tendencias que con el tiempo van siendo superadas o desplazadas por obsoletas en su universo epistémico o al ser absorbidas o cooptadas por el sistema o el mercado.
- Autónomo en tanto que crea sus propios métodos, procedimientos, códigos de conducta, criterios, normas o a veces hasta reglamento o compendio de leyes que regulan sus acciones y comportamiento, tanto al interior del proyecto o red, así como al exterior de sus procesos; por ejemplo, los reglamentos o protocolos internos que muchas veces sólo conocen y aplican los integrantes de una red, club, colectivo o proyecto artístico.
- Autosostenible, quiere decir que se preocupa de sostenerse económica y/o materialmente con sus propios medios, estrategias y recursos; por ejemplo, la obra es y debe ser el principal medio de generación de recursos que sostenga los gastos o requerimientos de producción y, en lo ideal, además genere también ingresos o recursos a los agentes sociales para poder vivir de ello, aunque también a veces aparece el trueque o el intercambio de recursos o hasta la venta de insumos u otros artículos, así como las rifas, las subastas, las campañas de recaudación de fondos, las convocatorias a concursos remunerados, los patrocinadores privados o el mecenazgo.
- Colectivo, en cuanto que el artista independiente se da cuenta de la necesidad de crear recursos humanos para balancear o equilibrar la carencia de recursos económicos y/o materiales que dejó de aportar el Estado, mediante la aportación directa y personal por parte de los integrantes; en otras palabras, los recursos humanos tienen el potencial, si existe sinergia de por medio, de generar solidaridad y cohesión al interior de un proyecto.
- Solidario, al ser un efecto positivo secundario de lo generado en colectivo, el cual consiste en ser un valor o tener un sentido de cooperatividad o ayuda mutua y recíproca que a su vez genera una cohesión o sinergia entre los miembros de un proceso artístico, energía cuántica que sin ella puede venirse abajo la materialización de dicho proceso; por ejemplo, es fundamental que un miembro de un área se involucre en la ayuda de otra, aunque ésta no sea propiamente la suya, lo cual coadyuvará al flujo de la energía ambiental para una mejor identificación y simpatía colectiva.

- La multidisciplinariedad es una característica cada vez más patente en el arte contemporáneo, consecuencia de la colectividad en las acciones y debido a la popularización de los medios de información y de comunicación a través de las nuevas tecnologías, las cuales tienden a producir, antropológicamente en las sociedades, una percepción del mundo cada vez más abierta, compleja e incluyente, en cuanto a la diversidad del mundo, así como también lo hacen respecto a diferentes formas o disciplinas epistémicas para producir conocimiento o cultura, en este caso hablamos de disciplinas o expresiones artísticas, como las plásticas, visuales, escénicas, literarias o musicales, por mencionar a las más genéricas, que, en determinados casos, convergen en un mismo proceso, el cual puede ser de creación o de producción, al grado, muchas veces, de la fusión o de una mezcla que ya no distingue fronteras tajantes entre unas y otras, lo cual incluso puede llegar a transmutar lo multidisciplinario en interdisciplinario o en transdisciplinario, en el que uno o varios artistas ocupan varias disciplinas para coadyuvar a un mismo objetivo; por ejemplo, cuando un artista visual o gráfico se apoya en un músico para incorporar una pieza sonora de su autoría o bien como recomendación para que sea parte de la edición audiovisual en un video, que a su vez necesita del guión de un artista literario.
- Multicultural, en tanto que, por el mismo fenómeno de hiper-flujo de la información que ocurre en nuestra época contemporánea, mediante las nuevas tecnologías, el cual genera también la multidisciplinariedad, interdisciplinariedad o hasta transdisciplinariedad, tal y como acabamos de exponer en el párrafo anterior, hace que suceda lo mismo respecto a una apertura del universo de usos, costumbres, conocimientos, creencias y valores culturales de un determinado grupo social, lo cual produce en última instancia el fenómeno de una “globalización” cultural, es decir, es cada vez más común que se fusionen o converjan elementos de distintas culturas de una misma, localidad, región, nación o partes del mundo, ya sean estas afines o incluso tradicionalmente extrañas, ya sean éstas en un mismo proceso creativo o de producción; por ejemplo, la fusión de elementos estéticos en el actual género musical de *World Music* o Música del Mundo promovido por músicos o productoras independientes en el que es común escuchar, en una sola canción o set musical, cualquier género fusionado con otro, cómo puede llegar a serlo el reggae, el jazz, el afro, el blues y la electrónica, al mismo tiempo, ya sea a la hora de improvisar una pieza en escena o bien en un estudio de grabación.

- Marginal, en cuanto que comúnmente los artistas independientes parten de una condición a priori de marginación por parte del Estado, especialmente por parte sus instituciones públicas o privadas que no ofertan oportunidades o recursos para las necesidades de los artistas para sus procesos de creación y producción, circunstancias que se traducen en razones para generar, autorganizadamente, acciones colectivas o movilizaciones con el objetivo de insertarse alternativamente y con sus propios medios en la sociedad y/o en el mercado. Esta autoconsciencia de marginación genera, la mayor de las veces, un posterior sentimiento y actitud de automarginación, ya no únicamente por necesidad ante las circunstancias adversas, sino por la plena voluntad y hasta por el placer de accionar libremente sin depender de los protocolos del Estado, fenómeno que consiste en ya ni siquiera quejarse de las circunstancias adversas del mismo, sino en realizar acciones a la par de un desinterés y hasta nihilismo de lo que producen las instituciones gubernamentales, como si gobierno le pareciera un ente regulador obsoleto que da por desahuciado en cuanto a sus resultados sociales; sentir que explica la gran cantidad de artistas que son rechazados o no son apoyados en cuanto a recursos para crear o producir en espacios, públicos o privados, o bien quedando fuera de convocatorias que en realidad tienen más fines políticos, partidistas o populistas, que artísticos, éticos o estéticos, lo que a su vez incrementa cada vez más el número de artistas que se inmiscuyen o interesan menos por las ofertas del Estado, al preferir generarse las suyas propias, como pueden serlo festivales, ferias, foros, espacios y encuentros entre creadores y/o productores independientes cada vez más numeroso y que crecen alternativa, pública o a veces hasta ilegalmente al margen del Estado y muchas veces sin que éste se entere.
- Autodidacta, quiere decir que tiene la capacidad de formarse y aprender, lírica o empíricamente, a posteriori, por sí mismo y por sus propios medios y a través de sus semejantes, más que por la academia o las instituciones educativas, al verse en la circunstancia de una carencia de la educación o de calidad de ella por parte del Estado; por ejemplo, es común encontrar un carácter o espíritu antiacadémico generado por parte de artistas que no asisten a la escuela como única condición necesaria para formarse profesionalmente o bien desisten de ella o, en otros casos, se forman en la academias pero tienen actividad independiente durante o posterior a ella, lo cual empieza a generar un tipo de artista más o primeramente intuitivo que técnico.
- Comunitario, en cuanto es común que los artistas independientes, guiados, por lo menos en un principio más por un espíritu humanista, se dediquen de lleno, o por lo

menos en parte, a la par de las actividades comerciales que puedan tener para su autosostenibilidad, a trabajar en un eje directo a favor de la sociedad o comunidad, lo cual implica, muchas veces, la realización de eventos o actividades gratuitas o de bajo coste para un determinado público y con fines directamente sociales o de carácter pedagógico, antes que comerciales, al pretender acercar la experiencia del arte como proceso de cultivo intelectual o espiritual con fines de transformación social; por ejemplo, los talleres gratuitos para niños o para sectores marginados como pueden serlo zonas de desastre, hospitales, albergues o reclusorios o simplemente con beneficio social sin fines de lucro, son comunes entre este tipo de actores sociales.

- Crítico, en tanto que se caracteriza por tener un espíritu reaccionario, de inconformidad y a veces hasta de confrontación con la tradición, las élites o el estatus quo, fenómeno que consistente en poner en crisis los paradigmas establecidos, manifestado esta cualidad principalmente mediante la obra o la expresión artística, aunque también pueden participar otro tipo de medios de expresiones sociales organizadas como las marchas o los manifiestos; por ejemplo, sucede mucho esto mediante ese tipo de arte que no es propiamente lúdico o recreativo, sino intencional y explícitamente crítico o llamado “de protesta”, en el que la trova o el rock son géneros musicales cuya naturaleza sirve de muestra para ello. Este fenómeno crítico en el arte, genera lo que se reconoce en el argot como “artivismo”, esa fusión complementaria y consciente entre arte y activismo, la cual definiremos formalmente más adelante.

De esta manera, es así como damos por terminando el análisis, por separado, de las tres variables o categorías fundamentales que componen a nuestra variable dependiente central, sin embargo, aun nos faltará el reunir las para reconfigurarlas como síntesis epistémica después del despliegue teórico conceptual que acabamos de presenciar a lo largo de este primer capítulo, por lo que el subcapítulo siguiente tendrá dicho objetivo a realizar.

Ante todo lo anterior expuesto, la tabla 2 condensa las características que acabamos de desplegar y que configuran la noción o categoría de independiente en el arte; tabla que habremos de dividir en dos columnas para poder operacionalizar nuestros conceptos clave: una para sus procesos y la otra para sus cualidades.

Por último, habremos de señalar, como nota general, que la autogestión, hoy en día es un proceso cualitativo de vanguardia que no únicamente caracteriza y fundamenta a los artistas independientes en el contexto de los Estados democráticos contemporáneos, sino a todos aquellos actores o agentes sociales en general que no son dependientes de los procesos tradicionales de producción que ofrece el Estado, en cualquiera de sus diferentes sectores

sociales, lo cual explica entonces la cada vez más proliferación de casos que portan el adjetivo calificativo emergente de independiente, como el de los nuevos candidatos independientes que empiezan a surgir en el ámbito de la política nacional a partir del 2012 (Pienso Luego Voto, “Candidatos Independientes en México, 5 de octubre de 2016), lo cual refleja entonces que el fenómeno de la noción de independiente no es exclusiva del mundo del arte, aunque sí pertenezca a éste contexto cultural como en el que mejor se manifiesta por excelencia en las sociedades contemporáneas.

Tabla 2. Características del arte independiente	
DOBLE PERFIL (Creadores => Productores)	
Cualidades de producción	Procesos de producción
Ideológico	Diseño de Proyecto
Alternativo	Diseño de Imagen
Generacional	Promoción Cultural
Autónomo	Difusión Cultural
Autosostenible	Logística
Colectivo	Producción Técnica
Solidario	Vinculación Cultural
Multidisciplinario	Gestión => Autogestión
Multicultural	
Marginal	
Autodidacta	
Comunitario	
Crítico	

Fuente: Elaboración propia con base en la experiencia empírica-profesional del investigador.

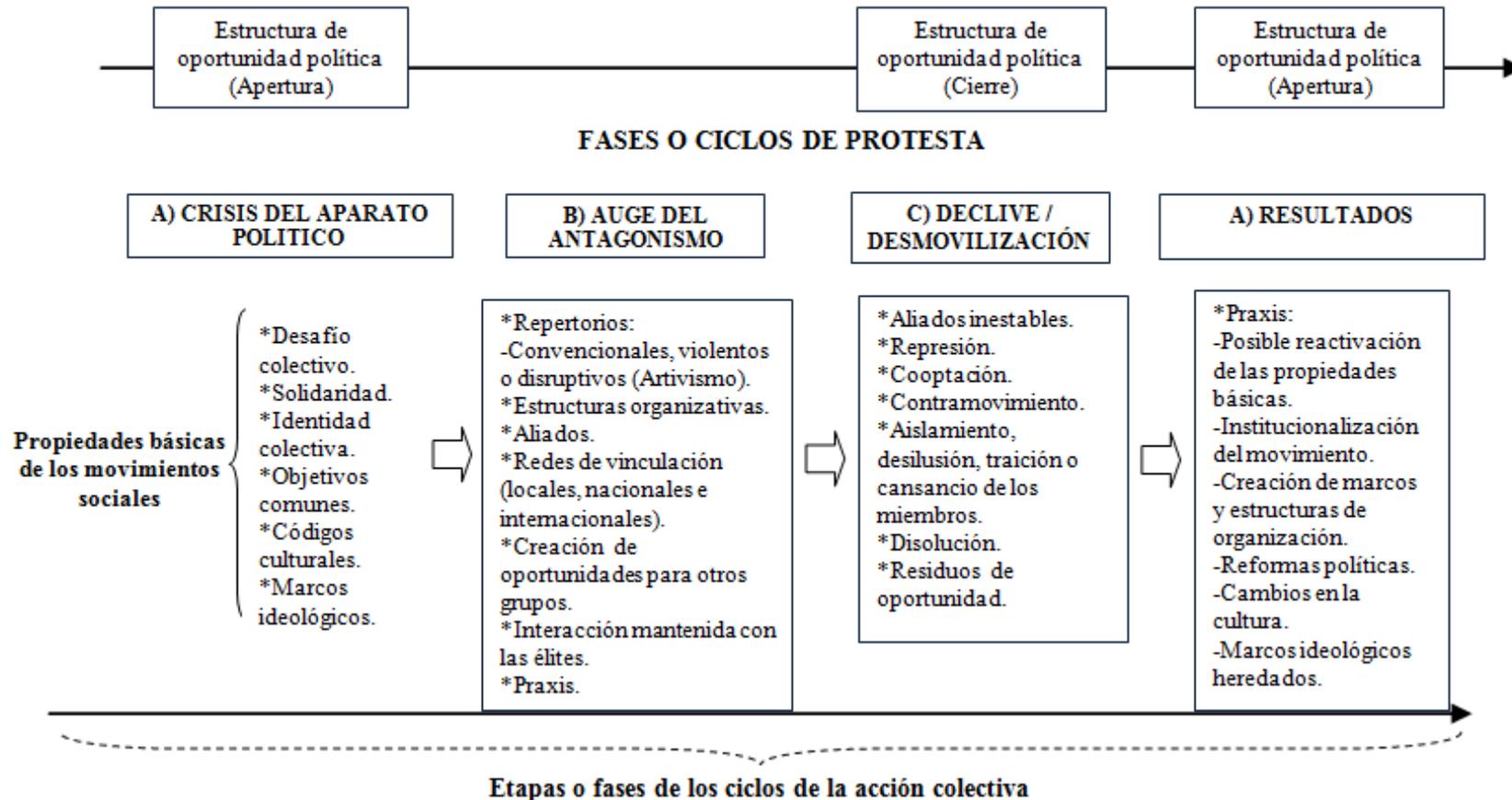
Un ejemplo burdo de la proliferación de esta noción que pasa de lo marginal a lo paulatinamente popular se aprecia en la figura 1, que corresponde a un negocio particular ubicado en la avenida Calzada Veracruz, en la ciudad de Chetumal, Quintana Roo.



Por último y a manera de conclusión parcial de este primer capítulo, queremos reconfigurar, sintetizar y esquematizar, gráfica y conceptualmente, las categorías y variables abordadas; de esta manera la figura 2 que a continuación presentaremos, sintetiza el marco teórico del modelo de análisis que hemos elegido como el principal para nuestra investigación y con el fin último de reunir a todos nuestros conceptos y categorías en formato de síntesis epistémica y conclusión parcial de nuestro despliegue.

Figura 2. Modelo de estudio para movimientos sociales a partir de la teoría de la acción colectiva de Tarrow

Evolución de la **Acción social** => Acción colectiva => Acción colectiva contenciosa => Movimiento social => Movimiento artístico
=> Movimiento de arte independiente.



Fuente: Elaboración propia con base en Tarrow (1997)

II. REVISIÓN DE ALGUNOS MOVIMIENTOS DE ARTE INDEPENDIENTE EN LA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO OCCIDENTAL

“...lo único que el artista no puede hacer es lo que ya se ha hecho una vez...”

–Ernst Gombrich–.

Una vez definidas por separado en el capítulo anterior nuestras categorías de movimiento, arte e independiente que acuñan nuestro término compuesto y variable de estudio teórico-central: movimiento de arte independiente, la cual ya hemos definido también como síntesis epistémica, ahora pasaremos a hundir nuestro bisturí en un capítulo destinado a revisar los antecedentes históricos del tópico en cuestión.

De esta manera, el presente capítulo tendrá el objetivo general de reconstruir una pequeña genealogía con los hechos más relevantes de los movimientos artísticos más representativos del contexto internacional y nacional. Lo anterior con el fin de tenerlos como referentes históricos comparativos para con el fenómeno regional de nuestra investigación al que nos interesa llegar, que a su vez revelarán lo que el movimentólogo Sidney Tarrow llama los marcos culturales, ideológicos y simbólicos, heredados (Revisar Subcapítulo 1.1) para las generaciones de artistas y movimientos artísticos independientes posteriores, a nivel internacional y en nuestro país y, por ello mismo, afines al movimiento de arte independiente ocurrido en el binomio regional Chetumal-Bacalar entre los años 2012 y 2013, como más adelante, en el cuarto capítulo, corroboraremos empíricamente.

Por lo anterior, en este capítulo se identificará la génesis histórica del arte independiente y analizará al movimiento de vanguardias como el referente histórico más representativo de un movimiento artístico a nivel mundial; así como se ubicará la génesis histórica de las primeras movilizaciones de un arte independiente en México.

Respecto de las perspectivas epistémicas desde las que abordaremos estos objetivos, serán, en primer lugar, histórica para el sustrato de nuestra información; sociológica para relacionarla con los contextos histórico-sociales y económico-políticos; filosófica para

interpretarla y argumentarla mediante síntesis epistémicas; y literaria para embellecer y sensibilizar la forma de nuestro discurso, potenciar el contenido de las tres anteriores y con ello ser proporcionalmente congruentes, desde un punto de vista formal, con el arte como contenido central de nuestra investigación.

En cuanto a los métodos a utilizar, específicamente para este capítulo, serán el histórico, el genealógico y el hermenéutico, yendo de lo deductivo a lo inductivo, derivados, a su vez, del materialismo histórico y de la hermenéutica como matrices teóricas generales que nos acompañan, implícitamente, a lo largo de toda nuestra investigación.

Paralelamente, en tanto que es un apartado de referencias históricas, nuestras técnicas serán de investigación documental y, por lo tanto, éste será un capítulo teórico pero con tintes literarios, ya que la narrativa implícita de la ciencia histórica se presta para tal formato, además de hacerlo más ameno a nuestro lector.

Respecto a los recursos documentales que serán usados para el tratamiento de este capítulo, sabemos, como ya lo hemos dicho en la introducción de nuestro primer capítulo, que a pesar de que existen importantes sociólogos contemporáneos del arte, como el estadounidense Arthur Danto y el francés Pierre Bordieu; o bien filósofos del arte moderno y hasta postmoderno, como Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Walter Benjamin o Max Horkheimer; o psicólogos sociales del Arte como Sigmund Freud o el ruso Lev Vygotski; ninguno de ellos es propiamente un autor especialista en Historia del Arte, sino que, en todo caso, lo son implícitamente desde sus otras disciplinas científicas o filosóficas; por lo que entonces nos vemos en la necesidad de recurrir, casi exclusivamente para este apartado, a dos autores clásicos, de talla internacional y especialistas en la disciplina de Historia del Arte: el austriaco Ernst Gombrich y el húngaro Arnold Houser; ambos coetáneos que residieron en Inglaterra durante la segunda mitad de siglo XX como consecuencia de la persecución Nazi en el contexto de la II Guerra, límite superior en la cronología histórica de este capítulo II: el primero por ser considerado la máxima autoridad en la historia de la Historia del arte y un especialista en arte moderno y contemporáneo, llegando a documentar, personalmente y de fuente de campo, el movimiento artístico más patente que se ha conocido en la historia del arte, las vanguardias; por otro lado, al segundo, lo hemos elegido por dos razones esenciales, primero, por ser el autor más claro respecto a una síntesis epistemológica, ideal para nosotros, entre Sociología e Historia del Arte, al grado de construir una sociología a partir de la historia del arte, al exponer en su extensa obra, la cual va desde la prehistoria hasta la modernidad, las relaciones materiales y de poder que hay detrás de las expresiones artísticas como proceso catalizador de circunstancias, necesidades y voluntades humanas;

segundo, porque el marco teórico de Houser es el del materialismo histórico, misma matriz societal que la nuestra en esta investigación.

Respecto a los a las fuentes documentales que serán usados para el tratamiento de nuestras referencias históricas nacionales, tendremos varias, pero dos serán nuestras matrices: la *Enciclopedia de la literatura en México*, por ser el compendio y antología al respecto más grande e importante editado por la actual Secretaría de Cultura, y las investigaciones especializadas en el tópico del estridentismo, específicamente por parte de Luis Schneider y la relevancia de ésta como la única vanguardia nacida en México.

1. Génesis histórica del arte independiente. Francia post revolucionaria de mediados del siglo XIX

“Confíando en nuestros ojos y no en nuestras ideas preconcebidas acerca de cómo deben aparecer las cosas según las reglas académicas, se pueden realizar los más sugestivos descubrimientos. Que tales ideas fueran en un principio consideradas extravagantes herejías, no es de extrañar”.

-E. Gombrich.-

Este primer subcapítulo tiene el objetivo de identificar la génesis histórica del llamado arte independiente, es decir, encontrar el punto de partida y flexión con el cual comienza el proceso de autoconsciencia social por parte del artista, así como el de su manifestación textual por sentirse, saberse y autonombrarse independiente en relación y comparación a los modos, modelos, estereotipos, paradigmas, valores y formas gubernamentales de crear y producir arte por tradición en occidente. De esta manera, esta sección se compone de una genealogía sobre los primeros dejes implícitos y explícitos de lo que se denomina independiente en el arte y en el artista moderno de Occidente, mismos que van desde la actitud o mero sentimiento de inconformidad y rebeldía existencial para con su realidad y contexto histórico, social, político y económico, hasta su evolución, desarrollo y consolidación textual en Francia, particularmente en París durante mediados del siglo XIX y principios del XX.

Uno de los propósitos secundarios de este subcapítulo es el de demostrar que la noción o categoría compuesta de arte independiente no es un término que se inventa o saca de la chistera el investigador, así como tampoco es de uso reciente o corriente, sino que es tan antiguo, sólido y lleno de contenido como los artistas franceses que lo acuñaron textualmente durante el siglo XIX y que hoy en día sus nombres, los cuales mencionaremos más adelante, son reconocidos como inmortales que en su momento rompieron con la sociedad a través de su obra y movilidad colectiva frente a una sociedad y un público.

Asimismo, habremos de identificar que el concepto y categoría de independiente, en el arte, nace en medio de una serie de circunstancias socio-históricas y oportunidades políticas al interior del Estado postrevolucionario francés de siglo XIX, así como de fundamentos y características análogas y vigentes a las que tenemos y vivimos hoy en día en nuestro país y entidad quintanarroense, especialmente en el sur de la misma y en lo que ya hemos denominado binomio regional Chetumal-Bacalar, por lo que el análisis comparativo, por hermenéutica implícita, será inevitable para quien sea un lector contextualizado en el medio cultural o en nuestra región de estudio.

Como resultado del inicio del sistema de valores del nuevo orden mundial acontecido desde el Humanismo renacentista del siglo XV, paralelo al descubrimiento de América en 1492 y al ocaso de los valores escolásticos de lo que esto representaría posteriormente, materializado en la revolución copernicana a partir de la primera mitad del XVI pero sofisticado en el nuevo valor de la libertad, propio de la filosofía de la ilustración o Siglo de las Luces en el XVIII, y revolucionado específicamente en el estallido de la Revolución Francesa en 1789, así como consolidado sociopolíticamente al final de la misma en 1799, y confirmado en la Revolución Industrial décadas después durante la segunda mitad de siglo XIX, es que el sentimiento tácito de una independencia, en el arte, lo podemos comenzar a hallar, como catarsis, en la compleja psique del artista antes que en su legitimidad social o legalidad política, específicamente en las nociones y arquetipos del artista bohemio, el “artista incomprendido o el poeta maldito, provenientes directamente del romanticismo alemán, inglés y francés de finales de siglo XVIII y primera mitad del XIX, como en representativos arquetipos biográficos y literarios de un Johan Goethe, William Blake o Arthur Rimbaud, respectivamente, en tanto que reacción contracultural al contexto de una Europa ya en franca época de crisis eclesiástica e inestabilidad social, política y económica que deviene a partir del resquebrajamiento de los sistemas monárquicos y en plenas circunstancias bélicas de revoluciones e independencias liberales, así como en el advenimiento de las democracias modernas a nivel mundial, es que el primer antecedente explícito que encontramos de un arte

independiente”, expresado textualmente como tal, acontece precisamente en el contexto socio-histórico de la Francia pos revolucionaria de segunda mitad de siglo XIX.

Comencemos por saber que en 1884, en París, la capital francesa, surge la fundación colectiva de lo que hoy en día se llama Société des Artistes Indépendants o Sociedad de Artistas Independientes, gracias a que ese mismo año inauguró el Salón des Indépendants o Salón de los independientes, una evolución y sofisticación de lo que, 19 años antes, en 1863, ya había sido la famosa exposición del Salon des Refusés o Salón de los Rechazados, que a su vez fue el resultado de la manifestación colectiva y contenciosa, de decenas de pintores franceses que, por diferencias estéticas con el academicismo oficial de la época, venían resintiendo, desde tres décadas atrás, el cada vez más numeroso rechazo a las exposiciones anuales celebradas en el Salón de París y convocadas por la Academia de Bellas Artes, como el único medio oficial que tenía un pintor en aquel contexto para darse a conocer y vender su obra en una época de escaso público para tal cosa; rechazo que comenzó a generar primero una condición de marginación y después un sentimiento de auto marginación entre los pintores rechazados, quienes terminaron por identificarse y reconfigurarse entre sí como afectados en colectivo solidario para después tramar, organizada y progresivamente, una reacción socio-creativa y una actitud desafiante en forma de gremio alternativo y emergente, cuyo fin se convirtió en el de crear y producir arte fuera del tradicional sistema académico de Estado a un grado tal que, como diría Ernst Gombrich (2001), máxima autoridad en la historia de la Historia del arte: “Hasta el siglo XIX no se abrió un aviso patente entre los artistas triunfantes –que contribuyeron a la creación de un arte oficial- y los inconformistas, que por lo general fueron apreciados hasta después de su muerte.”, lo cual generó una extraña paradoja, consistente en que incluso los historiadores actuales poco sepan del arte oficial de aquella época (p. 385) y en cambio sepan más del arte alternativo, antiacadémico y extraoficial de la misma, es decir, independiente.

Pero estos logros no fueron casuales ni repentinos, sino que guardaron un proceso. En retrospectiva, habremos de señalar que el primer antecedente en la historia del arte de un dejo consciente de autogestión y por lo tanto del gen social de un arte que ya puede ser llamado propiamente Independiente, se remonta a 1855, veintinueve años antes de la aparición de la Sociedad de Artistas Independientes y del Salón de los Independientes, cuando el pintor Gustave Courbet, activista, republicano y socialista revolucionario francés, fue rechazado por el gran Salón de París debido a su estética realista, por lo que entonces decidió emprender él sólo una exposición pública e individual de su obra, montando un pabellón paralelo e independiente a la exposición oficial del gran Salón, pero abierto al público y al aire libre en

los jardines del Campo de Marte, al que llamó Pavillion du Réalisme o Pabellón del Realismo, y en el que expuso dos de sus obras más representativas recién rechazadas por los jueces de esa edición, así como un manifiesto en el que dejó plasmadas su ideología liberal, entre las que destacaremos su anticlasicismo, antiacadémicismo y progresismo social (Feist, como se cita en Walther, 2006, pp. 29-31), que a su vez serían los fundamentos y la herencia de los primeros marcos ideológicos (Tarrow, 1997) para las futuras generaciones de artistas independientes inmediatamente posteriores y afines a esta acción contenciosa de Courbet, de quien nos advierte Hauser (1971): no veía “...entre verdad social y artística ninguna diferencia esencial.” (Tomo III, p. 85), en un momento histórico donde la teoría del socialismo científico marxista, propia del contexto social de la época, adquiere una de sus primeras formas concretas: la materialización del arte como praxis (Revisar subcapítulo 1.2), al mismo tiempo que dota de ideas a un tipo de artivismo que supera en intransigencia y radicalismo a todos los movimientos artísticos anteriores (p. 13), tal y como parecerá ser una razón existencial y estética pero a la vez política y revolucionaria del nuevo arte de la época.

En este sentido, Courbet siembra la primera semilla que “...estimuló a muchos otros a reírse de los convencionalismos, y a no seguir más que su propia conciencia artística” (Gombrich, 2001, p. 391), en otras palabras, esta acción significa el momento exacto en el que el ideal del artista se separa de los procesos institucionales del Estado para producir arte, al fundar una serie de elementos nuevos que no dependan directamente de gobierno; misma semilla que inmediatamente germinó entre los artistas de su época y aún se cosecha hasta nuestros días en los marcos ideológicos y simbólicos de los procesos autogestivos del arte independiente contemporáneo.

El segundo antecedente implícito que identificamos, en esta historia del arte independiente, se da precisamente en 1863 con la creación del *Salón de los Rechazados*, una sala paradójicamente anexa al *Salón de París* pero acondicionada para recibir una exposición de más de 3000 obras rechazadas ese año por el jurado del gran Salón oficial, pero decretado y apoyado directamente por el Emperador Napoleón III, monarca del II Imperio francés, como resultado de las protestas por la inusual cantidad de marginados para esa edición.

Aun así, los críticos, el público y la prensa subvaloraron a los rechazados al grado de ridiculizar y no lograr apreciar obras de arte que después pasarían a la posteridad, así como a los artistas que la historia más adelante les daría la razón, tal y como ocurrió con el famoso *Desayuno sobre la hierba*, de Édouard Manet, que estuvo expuesta en esa edición, por citar sólo uno de tantos ejemplos (Salón de los Rechazados, 2016, Portada, párr. 1 y 2).

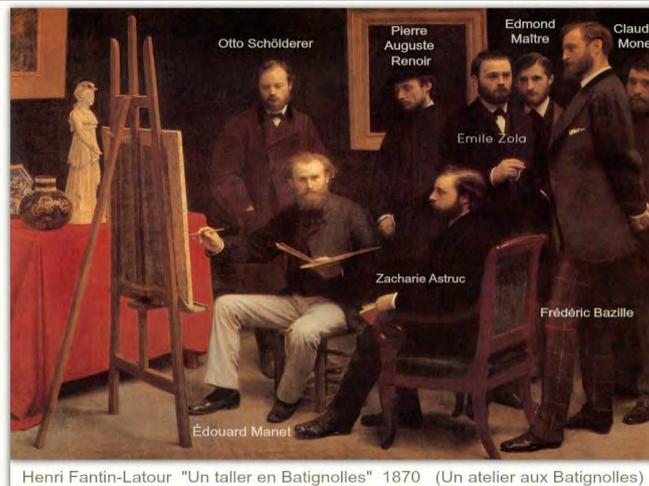
Para 1873, dieciocho años después del pabellón independiente de Gustave Courbet y diez años posteriores de la ya mencionada inauguración del Salón de los Rechazados, dichos artistas marginados de las academias oficiales y del Salón de París, que para ese entonces ya eran un grupo considerable en cantidad y calidad, empiezan a tener, como puntos de reunión y a falta de espacios públicos institucionales, el interior de los cafés parisinos, desde los que surgiría el llamado Grupo de Batignolles, adjetivo que provenía del nombre de la calle en la que vivía, el ya para entonces varias veces rechazado, Édouard Manet, líder artivista de estas reuniones semi-*underground* a las que acudían ya no únicamente artistas plásticos, en ese entonces desconocidos, de la talla de Claude Monet o Auguste Renoir, sino que rápidamente se sumaron también jóvenes escritores de posterior peso, como Emile Zolá o Charles Baudelaire (Muséed'Orsay, 2006, Colección/Obra/Pinturas/Un taller para Batignolles) y con lo cual ya comenzaba a gestarse la transición del simple carácter colectivo de dicha acción contenciosa, a la de una multidisciplinaria, ambas cualidades de suma importancia, como ya lo vimos en el subcapítulo anterior, para la trascendencia de estos grupos de artistas independientes que hoy en día se les nombra bajo el sustantivo común de colectivos.

Estas reuniones colectivas y multidisciplinarias a las que extraoficial y progresivamente acudían y se le sumaban principalmente artistas plásticos como pintores, escultores y grabadores, además de poetas, novelistas y filósofos, comenzaron a convertirse en focos de infección y caldos de cultivo para el intercambio de ideas, información y argumentos, así como centros de debates que empezaron a definir, lo que Tarrow (1997) llama, los códigos o símbolos culturales colectivos para forjar una paulatina identidad, cohesión, solidaridad e incluso amistad común entre actores sociales afines, así como en contra del sistema y del monopolio académico por parte del Estado francés y, por lo tanto, centros de reunión para crear planes y estrategias con el objetivo común de darse a conocer a la luz pública y ver la forma de poder vivir material y/o económicamente del arte.

Aunque a estas reuniones asistían artistas de corrientes o estilos estéticos diferentes propios de la época, como lo eran románticos, realistas o naturalistas, todos ellos tenían como tronco común el desdén hacia los temas artísticos tradicionales (Gombrich, 2011, p. 367). De esta manera, con la conformación del Grupo de Batignolles, arranca el primer gen embrionario ya no únicamente de una independencia en el arte, lo cual ya había ocurrido con Courbet, sino ahora el de un movimiento social en el arte, en tanto que ahora se sumaban varios actores sociales en forma colectiva, multidisciplinaria y autogestiva para trascenderse, poco después, en agentes sociales portadores de un mensaje cifrado para la posteridad.

El debate se centró entre los que creían necesario conquistar el Salón de París y los que pensaban que lo mejor era presentarse como grupo independiente ante la opinión pública y al margen del gran Salón. Así que en diciembre de ese mismo año, 1873, los que estuvieron a favor de la organización independiente, es decir, de la autogestión y no del empoderamiento del gran Salón de París, formaron la llamada Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs o Sociedad Anónima de Pintores, Escultores y Grabadores, cuyos estatutos fueron presentados formalmente por escrito y en los que figuraban, entre sus objetivos y cualidades, la organización de exposiciones colectivas con el lema: “Sin premios, ni jurado”, además de la publicación de una revista portavoz del grupo (Feist, como se cita en Walther, 2006, p. 135), lo cual significaba, por primera vez en la historia, la actitud desafiante, colectiva, organizada y contenciosa de expresar por expresar el arte y otorgarle, directamente al público y a la voluntad del autodefinido artista, y ya no a los críticos y jueces, la intermediación y el juicio estético de la obra, a la vez que la revista impresa representaba el primer medio autónomo de difusión cultural como parte vital y coadyuvante en los procesos de producción artística. De esta manera, acontecía la primera vez que el arquetipo del artista dejaba su rol semipasivo de creador artístico, para transmutarse al de un nuevo rol proactivo clave en los procesos prácticos de transformación social, el de productor artístico, lo cual significaba el inicio de la transición a una nueva era de artistas con un doble perfil social, el de creadores artísticos y el de productores artísticos, tanto por necesidad como a falta de los segundos, los productores.

Figura 3. Un taller en Batignolles, Fantin (1870)



Fuente: Marian (12 de abril de 2015).

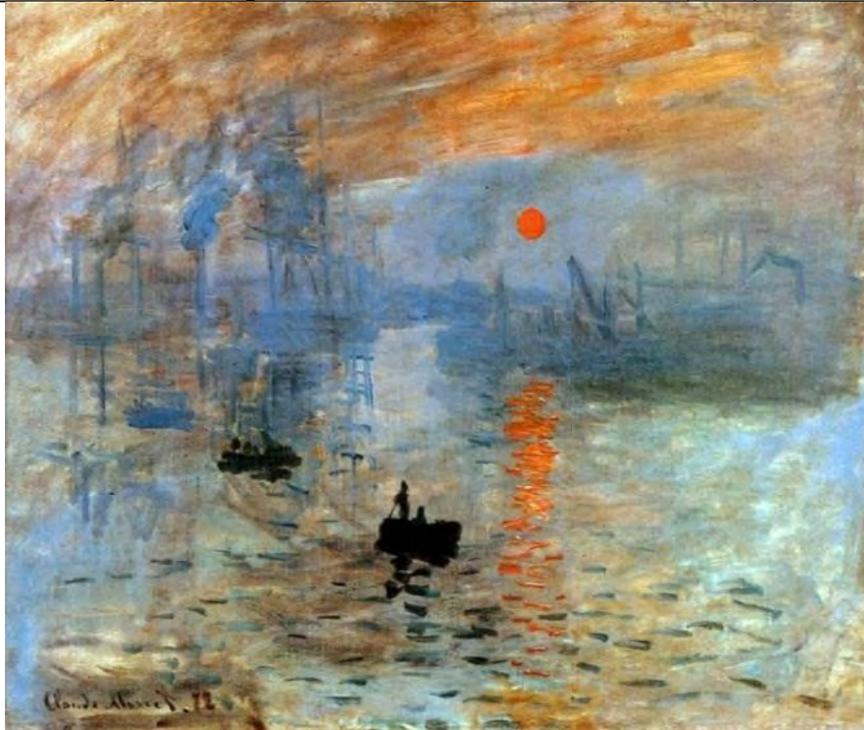
Es así como a partir del siguiente año, 1874, y por los siguientes doce, hasta 1886, lo que había sido primero el Grupo de Batignolles y para entonces la Sociedad Anónima de Pintores, Escultores y Grabadores, produjeron, de manera autogestiva, un total de ocho exposiciones progresivamente exitosas en diferentes lugares propios o rentados de la capital francesa, los cuales ya no tenían que ver con el polémico Salón de los Rechazados, que a final de cuentas no dejaba de ser una sala contigua al Salón de París y un patrocinio del monarca Napoleón III, fallecido un año antes, lo cual también coincide causalmente, desde 1871, con el fin del segundo Imperio y el restablecimiento de la Tercera República; circunstancias políticas con las cuales fue relativamente más viable esta autonomía que pasaba del Salón de los Rechazados al Salón de los Independientes, por lo que entonces y a manera de reacción represiva las academias, los críticos, los jueces y la prensa hicieron cuanto les fue posible por establecer una distinción entre el Arte, con mayúscula y el mero ejercicio de un arte escrito con minúscula (Gombrich, 2001).

En este nuevo contexto de prejuicio sociopolítico, es que el pintor, crítico y periodista Louis Leroy, en un artículo publicado en el diario *Le Charivari*, catalogó despectivamente, desde la primera exposición de 1874, a esta generación como de “impresionistas”, englobando a todos con esta denominación a pesar de que entre ellos había también pintores de estilos como el realista, el romántico o el naturalista; crítica peyorativa que trascendería para con la historia del arte al denominar este nuevo estilo como contracultural, en relación a los cánones de la academia, contracultura que consistía en preocuparse por plasmar abiertamente la impresión subjetiva, inacabada, imperfecta y personal del autor, más que la realidad objetiva, acabada, perfecta y neutral de la realidad (Leroy, como se cita en Cernuda, 30 de octubre de 2014). Como diría Cernuda (2014): “A partir del cuadro de Monet, Impresión del sol naciente, Louis Leroy quiso arremeter contra la falta de academicismo, pero su texto sirvió de base para marcar lo viejo y lo nuevo dentro de la pintura.” (párr. 1); con ello, la crítica de Leroy se haría inmortal no tanto por la crítica en sí, sino por aportar un nombre a las nuevas cualidades contraculturales que criticaba, al grado de que muchos de estos pintores, pocos años después, comenzaron a aceptar y terminaron por asumir y apropiarse de la denominación.

Al respecto del impresionismo, parece ser que tendrían que pasar casi cien años para que se pudieran publicar, tal vez, las palabras más bellas, concisas y poderosas que se han escrito al definir conscientemente a este estilo, representante de la inauguración de una nueva era, tal y como las que aparecen en *Historia Social de la Literatura y el Arte* (1969) del historiador y sociólogo húngaro Arnold Hauser:

Desde que todas las cosas están en un fluir y la vida zumba detrás de nosotros con velocidad fantástica, hay para nosotros sólo una verdad, la del momento, y tanta delicia y tanto placer como podamos arrancar del momento. Todo lo que podemos hacer es no dejar pasar un instante sin disfrutar su encanto peculiar, su secreto, poder y su belleza (pp. 244-245).

Figura 4. Impresión del sol naciente, Monet (1872)



Fuente: Marian (25 de febrero de 2013).

Y justo la noción de un fugaz momento lleno de luz, color y claroscuros, en donde prima la forma por encima del fondo, tema o argumento, es el que define, en esencia, al impresionismo y a toda una nueva época y generación. Lo que esto significa es la aparición de una nueva propuesta que superaba los cánones clásicos por los de una nueva antítesis, en otras palabras, esto significaría, para el resto de la historia del arte y probablemente para el de la historia del hombre occidental, poner al reverso los valores de su tradición y con lo cual se materializaba, definitivamente en el arte y no por casualidad en el arte plástico, la noción de lo que había sido detonado y permanecido, hasta entonces y desde unos cuantos años antes, como un mero estilo y metáfora de la poesía romántica, aurora boreal de la posterior filosofía nihilista: la postmodernidad, entendida ésta como el periodo de crisis de los valores de la tradición.

Con esta noción podemos comprender mejor al estilo artístico más vanguardista de la historia, hasta ese momento, así como el umbral al que entraría el arte venidero y las sociedades postindustriales de siglo XX y XXI; umbral aun vigente hasta nuestros días, inaugurándose con esta generación de artistas impresionistas, la nueva premisa popular de dejar algo a la imaginación del espectador:

...el impresionismo representa un salto tan osado como ninguna otra etapa de la evolución anterior, y el efecto sorprendente de las primeras exposiciones impresionistas no podía compararse con nada que se hubiese experimentado nunca antes en toda la historia de la innovación artística. La gente sintió las pinturas rápidas y la carencia de forma de los impresionistas como una provocación. (Hauser, 1969, p. 208).

Es así como durante esos doce años de duras críticas por la prensa y la academia, más ya no así tanto por el público y los progresivos compradores, se realizaron ocho exposiciones irregulares en distintos lugares alternos al Salón de París. A lo largo de estas ocho exposiciones, participaron un total de cincuenta y seis pintores (Walter, 2006, p. 660), entre los que destacan famosos nombres como los de Monet, Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Gauguin, Lautrec, Pissarro, Seurat y Signac, llamando con ello nuestra atención la cuarta exposición, la de 1879, en la que el pintor Edgar Degas, mediante un acción contenciosa, ante las insistentes críticas y catalogaciones despectivas por parte de Leroy y gran parte de la prensa de la época, propuso contestar, mediante un cartel puesto a la entrada de la exposición, una leyenda literal y explícita que decía en francés: Groupe d'artistes indépendants (Rewald, 2007, p. 267); es decir, Grupo de artistas independientes, misma autodenominación que acompañaría, de alguna u otra forma, al resto de las otras cuatro exposiciones; con lo cual sale, por primera vez a la luz pública, el concepto, cualidad y categoría de independiente en el arte y para la historia del arte, marcándose con ello un antes y un después con este código literal y simbólico.

Sin embargo, cabe recapitular y destacar, cronológicamente hasta aquí, que la exposición de Courbet en 1855, si bien fue la primera independiente de la historia, en tanto que fue autogestiva, no fue así colectiva, sino exclusivamente individual; por otro lado, las realizadas en el Salón de los Rechazados, a partir de su inauguración en 1863, si bien fueron colectivas no fueron del todo Independientes, en tanto que se llevaron a cabo con el apoyo directo del Emperador Napoleón III; de manera que el proceso de empoderamiento es el

siguiente: del primer colectivo alternativo-contencioso, el Grupo de Batignolles, formado en 1873, deviene la Sociedad anónima de Artistas, Pinos, Escultores y Grabadores al año siguiente, 1874, con una primera exposición llamada despectivamente impresionista, y junto con las otras siete ediciones posteriores en el lapso de doce años en total, hasta 1886, marcando la diferencia gradual en el proceso de evolución y consolidación de un verdadero movimiento de arte independiente por ser ésta la primera acción colectiva contenciosa, en formato de exposición artística, que cumple cabalmente con dos de las cualidades esenciales de cualquier movimiento social según el modelo del movimentólogo Sidney Tarrow (1997): la colectividad y la autorganización; ambos genomas que también son cualidades del arte independiente y que evolucionarían y se consolidarían, hasta la primera mitad de siglo XX, con las llamadas vanguardias, influenciando, mediante el arte, a prácticamente todo el continente europeo y resto de occidente:

...las confraternidades de artistas, las colonias, los esfuerzos comunes en pro de las reformas y los grupos de vanguardia del siglo XIX, expresan todos la misma tendencia a la cooperación y a la coalición. La conciencia de estar haciendo época, y el conocimiento del sentido y las exigencias, que vinieron al mundo con el Romanticismo, dominan ahora por completo la mente de los artistas. (Hauser, 1968, p. 88).

Para 1884, como un fruto y sofisticación de los procesos de autogestión de esta generación de independientes, 10 años después de su primera exposición, específicamente entre la séptima (1882) y octava (1886) ediciones, es que se funda en París, como Asociación primero, e Institución Pública treinta y nueve años después, la ya mencionada Société des Artistes Indépendants o Sociedad de Artistas Independientes a petición de casi toda esta generación de artistas rechazados que sentían empatía y solidaridad entre sí al buscar presentar su obra de manera independiente y al margen de los formalismos, paradigmas y estereotipos dictados por la Academia de Bellas Artes y el gran Salón de París, decidiendo por ello gestionar al mismo tiempo y con la autorización del Ministerio de Bellas Artes, la creación de lo que por fin se instauraría oficialmente como Salón des Indépendants o Salón de los Independientes durante ese mismo año de 1884, lo cual deja observar también a su vez un primer signo de cooptación entre antagonicos.

Un ejemplo de los fines ideológicos propios de esta Sociedad de Artistas Independientes es el siguiente fragmento que puede leerse desde el artículo No. 1 de sus

Estatutos: “basado en el principio de la abolición de los paneles de admisión, tiene como objetivo que los artistas puedan presentar libremente su trabajo al escrutinio público” (Société des Artistes Indépendants, 2016, Historique de la Société, Traducción propia, párr. 1). De esta manera, el 29 de julio de 1884, con la promulgación pública de estos estatutos, quedaba formalmente fundada en París la Sociedad de Artistas Independientes, celebrando con ello su primera exposición “libre”, de arte contemporáneo, el 1 de diciembre de ese mismo año (Société des Artistes Indépendants, 2016, párr. 2) y en la cual, se especula, se presentaron más de 5 000 obras de más de 400 artistas, lo que ya era una cantidad digna de llamar la atención y merecer respeto por parte de la prensa, la crítica y el público, quienes por fin lograron reconocer la cantidad, calidad y nivel de empoderamiento que esta generación, que alguna vez fue de marginados e incluso oficialmente de “rechazados”, había alcanzado, organizándose, desde entonces y a la fecha, una versión anual de estas exposiciones bajo la gestión de la Sociedad de Artistas Independientes, siendo con ello, históricamente y por tradición vigente, uno de los salones más importantes del mundo hasta hoy en día, mismo que se ha caracterizado por mostrar estilos de vanguardia que no únicamente reconoce políticamente el Estado, sino que también y hasta la fecha adoptaría pedagógicamente la academia (Société des Artistes Indépendants, 2016).

Así es como desde entonces se fueron sucediendo una exposición anual tras otra en el nuevo Salón de los Independientes, mientras que los cafés parisinos se volvían los nuevos puntos de reunión donde se gestaba un nuevo paradigma con el que artistas e intelectuales tramaban esta nueva forma de hacer una re-evolución psicológica y silenciosa a través del arte. De esta manera, entre la primera generación de artistas plásticos que destacan en la Sociedad de Artistas Independientes, podemos encontrar reconocidos apellidos, varios de ellos figurando entre la generación de impresionistas, como los de Cézanne, Gauguin, Pissarro, Seurat y Signac, a los que se sumó el del famoso ilustrador Toulouse Lautrec, por mencionar sólo a algunos entre los más representativos, al mismo tiempo que el prestigio e influencia del gran Salón de París, aquel selecto salón institucional fundado por el rey Luis XIV en 1725, que de 1748 a 1890 fue sede de las exposiciones anuales o bienales más importante del mundo, ahora se hacía viejo y decaía decrepitamente para morir lentamente en el olvido...

Sin duda alguna, el triunfo de esta generación y el rotundo fracaso de la crítica oficial había quedado patente y se volvió de suma importancia en la historia del arte, en tanto que, después de dicho triunfo, la crítica se vio obligada a hacerse un lado como protagonista y abrir su panorama al aceptar nuevos paradigmas que no venían propiamente de la academia,

sino de la propuesta de los artistas y su diálogo directo con la sociedad civil. Al respecto, Ernst Gombrich nos regala la siguiente reflexión:

...por dura y amarga que fuera la batalla, el triunfo del impresionismo fue rotundo. Incluso algunos de aquellos jóvenes rebeldes, en especial Monet y Renoir, vivieron lo suficiente como para recoger los frutos de su victoria y llegaron a ser famosos y respetados en toda Europa. Presenciaron la entrada de sus obras en los museos y vieron cómo las codiciaban los coleccionistas más adinerados. Además esa transformación dejó una profunda huella, lo mismo en los artistas que en los críticos. Ha quedado demostrado que los que se burlaron del impresionismo se equivocaron plenamente. Si hubieran adquirido aquellos cuadros en vez de mofarse de ellos, se habrían enriquecido. Con ello, la crítica sufrió un duro golpe del que nunca se recuperaría... La lucha de los impresionistas se convirtió en una especie de leyenda áurea de todos los innovadores en arte, quienes en lo sucesivo podrían acogerse siempre a aquella manifiesta incapacidad del público para admitir nuevos métodos... (Gombrich, 2011, p. 403).

En una hermenéutica podemos decir que este proceso de circunstancias, problemas, acciones contenciosas, empoderamiento y resultados políticos a posteriori significaban, históricamente, la transmutación del arte oficial de Estado, al de un nuevo estilo y forma de hacer arte contemporáneo, pero ahora de forma alternativa, autogestiva y de vanguardia, en otras palabras, una nueva forma de creación estética, así como una nueva forma de gestión y producción política y cultural propias de lo que a veces la crítica a favor ya comenzaba a denominar como nueva escuela o art nouveau que ya no se hacía ni se impartía original y necesariamente en la academia, sino muchas veces de manera autodidacta como en los casos de Van Ghog, quien prácticamente no asistió a la escuela, o el de Monet, quien desertó de Bellas Artes, sino que ahora la acción acontecía en las galerías, las salas y los estudios privados, particulares o independientes, así como en las calles, los parques, los espacios públicos, los cafés, los bares, los restaurantes, los cabarets y hasta los prostíbulos, a tal grado que París se transformó en la capital mundial del arte durante lo que popular y posteriormente

se conoció como la Belle Époque o Bella Época, mientras que la academia cedía o era influenciada, incluso también empoderada, por los estilos y fundamentos de este movimiento de arte independiente que se consolidaba paulatinamente en otras partes de Europa, sobre todo a principios de siglo XX con las denominadas vanguardias, es decir, un movimiento generacional que abarcaba, como decantación y cosecha, a varios movimientos estilísticos-contraculturales pero ya con argumentos filosóficos y razones científicas, estéticas e ideológicas propias de la siguiente centuria, tales como fueron el neoimpresionismo, el dandismo, el decadentismo, el primitivismo, el simbolismo, el sintetismo, el expresionismo, el fauvismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el ultraísmo y el surrealismo; la era de los “ismos”, fenómeno contracultural que trataremos más adelante.

Por último, habremos de señalar que para comienzos del siglo XX todas las nuevas tendencias de esta ola de artistas independientes y de lo que para entonces ya llamaba la crítica a favor: Escuela de París, se sucederían una después de otra hasta que la Société des Artistes Indépendants se consolidó, definitivamente, con el golpe de Estado artístico que daría al Grand Palais o Gran Palacio, mandado éste a construir por el gobierno francés para albergar el evento de la gran “Exposición universal” de 1900 como celebración internacional de principio de siglo, pero que en 1920 y a partir de este año, fue otorgado como sede para las exposiciones de la Sociedad de Artistas Independientes (Société des Artistes Indépendants, 2016, párr. 3), sociedad a la que se sumaron nuevos nombres inmortales, que ya no eran únicamente franceses, como: Kandinsky, Miró, Munch, Van Gogh, Dalí y el mexicano Diego Rivera, entre muchos otros, siendo éste último el puente de enlace directo para que entraran a México las Vanguardias, tales como el estridentismo, ocurrido principalmente en las ciudades de México y Xalapa, así como el muralismo, el movimiento artístico tal vez más importante en la historia de México y de los cuales hablaremos más adelante.

Como conclusión parcial a este subcapítulo, será interesante apuntar que no es casualidad ni coincidencia que la pintura haya sido la más progresista y vanguardista de todas las artes durante esta época de inestabilidad y reforma de postrevolución francesa, periodo que abarca desde mediados de siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, sino que también y precisamente, por este mismo progresismo y vanguardismo en su estilo, lo tuvo que ser necesariamente también vanguardista en sus procesos de gestión y producción como la primera disciplina artística que se declaró independiente y con lo cual queda patente la íntima relación y analogía que existe entre la nociones de independencia en los procesos de producción cultural y la de vanguardia en los procesos de creación artística.

2. Las vanguardias: El movimiento artístico más representativo en la historia en Occidente

Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de sus padres; cada obra de arte expresa su mensaje a sus contemporáneos no solo por lo que contiene, sino por lo que deja de contener...

-Ernst Gombrich-

Como ya lo vimos, el primer gen embrionario de un movimiento de arte independiente” lo hayamos en París con el Grupo de Batignolles, mismo que después se instituiría como Sociedad Anónima de Pintores, Escultores y Grabadores, ambos en 1873, para terminar sofisticándose en la Sociedad de Artistas Independientes de 1884 y en la inauguración del Salón de los Independientes durante ese mismo año; salón cuyo proceso de empoderamiento se consolida definitivamente con el derrocamiento estético al Gran Palacio, en 1920, como sede para sus exposiciones en la actualidad.

Ahora bien, hasta este momento, y en este primer subcapítulo de antecedentes históricos, hemos cumplido con el objetivo de rastrear el gen histórico de la categoría de independiente” en la historia del arte, el cual hemos hallado en la Francia postrevolucionaria de segunda mitad de siglo XIX, por lo que ahora nos faltaría identificar la génesis y el desarrollo histórico más representativo de la categoría total en nuestra variable central de investigación: la de movimiento (artístico), para con ello terminar de completar, históricamente, el objeto de estudio y término compuesto de movimiento de arte independiente. En este sentido, a pesar de que la generación de los llamados Impresionistas puede ser catalogada como el primer movimiento de arte independiente, no será hasta el apareamiento de las vanguardias, durante la primera mitad de siglo XX, que podremos encontrar el movimiento artístico más importante de la historia, tanto por su extensión como por su repercusión para con occidente y el resto del mundo.

A diferencia del subcapítulo anterior, el cual fue más narrativo, éste será más de orden descriptivo y hermenéutico, para poder explicar sobre todo el contexto socio-histórico a nivel mundial que se vivía en Europa durante la época en la que las vanguardias aparecieron y se desarrollaron, por lo que nos veremos en la necesidad de apoyarnos no únicamente en la

historia del arte, sino también en una sociología del arte y, en menor medida, en una filosofía del arte, ambas epistemologías con el fin de explicar la complejidad de relaciones causales en torno al surgimiento de estos estilos artísticos. De esta manera, el subcapítulo se compone de una contextualización sociohistórica y desglose de cualidades de éste o estos movimiento(s) artístico(s), más que de una sucesión cronológica de hechos, fechas y autores. Por lo tanto, el objetivo específico de este segundo subcapítulo será el de analizar al movimiento de vanguardias como el referente histórico más representativo de un movimiento de arte independiente a nivel mundial o como el mayor punto de referencia histórica en nuestra investigación, para con el movimiento de arte independiente regional al que nos interesa llegar y el cual desarrollaremos en el capítulo III de nuestra investigación, en otras palabras, no se puede intentar estudiar y explicar científicamente, un movimiento artístico, sin remitirnos, con conocimiento de causa, a las llamadas vanguardias (expresionismo, fauvismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, estridentismo, surrealismo, etc.), revisando, a su vez, la compleja serie de relaciones, circunstancias y características culturales a priori más representativas que detonaron estos movimientos en Europa y en el resto de occidente, a lo largo de la primera mitad del XX.

Por último y antes de entrar en materia, cabe señalar que el lector podrá encontrar, al final de este capítulo, un apartado de “Anexos” con imágenes de famosas obras de arte plástico e información, en formato de fichas, acerca de las mismas, con el fin de complementar un poco más el conocimiento sobre algunas de las vanguardias que consideramos más trascendentales para occidente y en México.

De esta manera, comencemos por delimitar que por el llamado movimiento de vanguardias, entenderemos un conjunto de estilos y corrientes artísticas-contraculturales que surgieron como re-acción y respuesta al contexto socio-histórico internacional de la primera mitad de siglo XX en occidente, como lo fueron: el expresionismo, el fauvismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el ultraísmo y el surrealismo, entre las más destacadas y en respectivo orden cronológico, que, a diferencia de movimientos o corrientes artísticas-contraculturales anteriores, como el romanticismo o el impresionismo, éstas permearon prácticamente a todas las artes, tal y como sucedió en los casos especiales del expresionismo (1900), la primera de las vanguardias, y el surrealismo (1924), la última de ellas.

Cada una de estas propuestas artísticas fue un movimiento en sí mismo, muchas veces con pocos años de duración, pero todas con elementos de transgresión, contracultura y antiacademicismo en su tronco común. Estos estilos o propuestas se sucedieron una inmediatamente después de la otra o a veces hasta existieron simultáneas entre sí, pero todas

contribuyendo, en conjunto, a la caída del muro de los cánones, paradigmas, convencionalismos y pre-juicios de la tradición; es así como la guerra de las ideas de la modernidad, que se habían materializado con el triunfo de las revoluciones e independencias liberales, había alcanzado su punto más álgido en el arte. De esta manera, al conjunto de todas ellas y a la ola contracultural que provocaron, se le llama vanguardias; un movimiento de movimientos (artísticos) como no ha existido ningún otro en la historia.

Etimológicamente, el concepto vanguardia proviene del francés “*avant-garde*”, término compuesto tomado, en analogía, del léxico y contexto militar propios de la época de revolución francesa. Al mismo tiempo, según la RAE (2016), designa a la “*Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal*”, es decir, la parte más adelantada del ejército, la primera línea de avanzada en la exploración y/o en el combate. Es precisamente en este sentido semántico que se da la relación y analogía de las vanguardias en el terreno del arte, vocablo que se usó para denominar una delantera y renovación radical en la forma y los contenidos que superan, radicalmente y por mucho, a los del impresionismo, buscando con ello reinventar por completo el arte y confrontándose abiertamente ya no sólo a la larga tradición occidental, ya sea la del original clasicismo grecolatino o la del neoclasicismo revolucionario francés, sino también hacia todos los movimientos artísticos inmediatamente anteriores a ellas, como sucedió así con los estilos romántico, realista, naturalista e impresionista, propios del siglo XIX y de los cuales las vanguardias devenían como herederas en decantación y sofisticación directa; en otras palabras, el cambio de rumbo que detonó el romanticismo y se materializó con el impresionismo, se confirmó y radicalizó en el periodo de Vanguardias ya no como una moda o tendencia pasajera, sino como la cosecha de toda una nueva dimensión en donde lo diferente era ya una constante permanente.

Sin embargo, las vanguardias se confrontaban contra todo, incluso entre ellas mismas como crítica y en sí mismas como autocrítica; en palabras más profundas, era la intención consciente de romper con la historia o “el pasado del arte” para inaugurar “el futuro del arte”, una forma de auto superación generacional, lo cual hace de las *avant-garde* el fenómeno y movimiento socio-artístico más innovador, ambicioso e importante de la historia, así como por haber sido el de mayor influencia e impacto social que se haya conocido jamás.

De esta manera, comencemos por decir que el antecedente histórico más antiguo que contiene el primer uso registrado de la palabra “*avantgarde*” en francés o vanguardia en español, aplicado a las artes en el sentido que hoy en día tiene para referirnos a ellas como las nuevas tendencias del arte contemporáneo que se dieron a conocer en Europa durante la

primera mitad de siglo XX, aparecen publicadas en *El artista, el científico y el industrial* de Saint-Simon (1824), precursor del socialismo, siete décadas antes de que aparecieran materialmente como propuestas artísticas postimpresionistas. En este ensayo filosófico, que también es dos décadas anterior a las tesis que arroja Marx sobre su materialismo histórico y noción de praxis, ya se habla textualmente del poder de los artistas como vanguardia en los procesos de transformación social:

...los artistas servirán de vanguardia: el poder de las artes es de hecho el más inmediato y más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos difundir nuevas ideas entre los hombres, les popularizamos con la poesía y el canto; utilizamos giro a giro la lira o el pífano, la oda o la canción, el cuento o la novela... y esto es especialmente con lo que ejercemos el poder y la influencia victoriosa. (Saint Simon como se cita en *Anthologie de textes sources*, párr. 6).

Sin embargo, será hasta principios de siglo XX, en referencia al mismo sentido que ya se aplica en el texto de Saint Simon, que la crítica y la prensa de la época traerán a colación el uso del término vanguardias para referirse a estas nuevas tendencias contraculturales y antiacademicistas que rompen, de manera más definitiva y aceptada que nunca, con los modelos, cánones, estereotipos y paradigmas de prácticamente casi toda la tradición en la historia del arte occidental, misma tradición que recientemente se había revalorado con el neoclásico como estilo oficial impuesto institucionalmente por parte del Estado desde principios del siglo XIX y en el contexto de la postrevolución francesa, pero cuyos orígenes milenarios se remontaban hasta el clasicismo griego de por lo menos hace alrededor de 2 500 años.

Para comprender mejor la profundidad de lo que estamos diciendo, hemos de contextualizar el momento socio-histórico que se vivía en Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX. Es la época de los efectos primarios y secundarios de la Revolución Industrial; son tiempos en los que acontece el *boom* de la transición de la ciencia a la tecnología acompañada ésta de nuevos inventos que vinieron a confrontar las nuevas posibilidades del Hombre, además de un auge de nuevas teorías filosóficas y científicas que servirían de sustento teórico a los artistas para cuestionar a la sociedad sobre los valores relacionados con la supuesta objetividad, libertad, razón y progreso de la

Modernidad, provocando con aquellos inventos, ideas y descubrimientos, de finales y principios de siglo pasado, una cosmovisión subjetiva del mismo, en la que la obra de arte, cada vez más abstracta y ya no figurada, sería la piedra filosofal que transformaría el mundo objetivo en subjetivo; con ello, por primera vez en la historia de la tradición, el arte se separa de la estética y la estética lo hace de la filosofía del arte, naciendo con ello el arte antiestético, mientras que la metáfora se separa de la forma y nace el arte abstracto; con estas dos grandes y nuevas premisas, el artista construye un nuevo silogismo que le permite adentrarse en los umbrales del misterio de lo subjetivo e incomprensible de la vida. Así, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de expresión que no fueran necesariamente lógicas o racionales, originó la aparición de nuevas y sofisticadas corrientes contraculturales, contra-oficiales o antiacadémicas en y desde el arte, mucho antes de que lo hiciera en la ciencia, la cual por cierto era oficialmente Positivista en ese momento histórico.

Por otro lado, la primera mitad de siglo XX es la era del fin de la Modernidad con el nihilismo del “Dios ha muerto” de Friedrich Nietzsche y los albores de la Postmodernidad con el “Todo vale” de J. Paul Sartre; en ciencia son tiempos del “inconsciente individual” de Sigmund Freud y el “inconsciente colectivo” de Gustave Jung, la “subjetividad” del tiempo de Bergson, la “hermenéutica” de Weber y el “relativismo” de Einstein; en tecnología son los tiempos del cinematógrafo de los Lumiere, la radio de Marconi, el automóvil de Ford y el avión de los Wright; en política están los ánimos caldeados con el fantasma del comunismo, el liberalismo francés, el sindicalismo inglés, el socialismo ruso, el fascismo italiano, el nacionalsocialismo alemán y el capitalismo norteamericano; mientras que, en geografía política y militarización, fue el periodo de la I Guerra Mundial, en 1914, la revolución rusa, en 1917, la aparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas como potencia socialista, en 1922, la depresión económica de 1929, el periodo de II Guerra Mundial entre 1939 y 1945, así como la decantación de toda esta esquizofrenia moderna con la respectiva bomba atómica en ese último año...; acontecimientos con carácter de contexto socio-histórico mundial que repercutirían en el cuestionamiento de la historia y su tradición, su forma de pensar, sentir, ver y conocer el mundo por parte del hombre moderno y en la que el arte sería el primer y principal catalizador de esta nueva era, es decir, un proceso creativo y espejo sensible de la realidad, así como el artista uno de los principales actores y agentes sociales de estos tiempos modernos o postmodernos que precisamente estaban deviniendo o aun habrían de devenir.

Pero no es el artista el esquizofrénico en sí, sino la cultura, la época, la realidad social. En este sentido, el artista de la vanguardia somatiza y visiona una época moderna que comienza a ser insuficiente y hasta obsoleta para responder, expresar y resolver las complejas necesidades y gustos de su existencia social, política, económica y psico-emocional; éste se ve en la inquietud de buscar nuevos fundamentos ideológicos y prácticos a través de un arte original, propio y autónomo que corresponda a la vertiginosa realidad social en la que el individuo se encontraba viviendo durante la primera mitad del XX y en medio de una crisis de los sistemas de creencias, valores y conocimientos, así como de los paradigmas del postindustrial mundo moderno.

Es así como los artistas de este periodo, por la propia naturaleza sensible de cualquier artista, fueron el equivalente a los oráculos, visionarios o pitonisas que anticiparon y somatizaron, lo que podríamos llamar, el fin de la modernidad o la transición de lo moderno a lo postmoderno, abordando, a través del arte, la necesidad de una renovación histórica y existencial de la humanidad, además de preguntarse por la función social del mismo pero ahora con ideas, teorías, métodos, manifiestos, técnicas, recursos y, por supuesto, obras de arte que desafiaron los sistemas más aceptados de creación artística promovidos, principalmente, por las academias de bellas artes o de corte clasicista reinstauradas, social y políticamente, desde el nacimiento del Estado contemporáneo (burgués) que deviene como resultado del triunfo de revolución francesa a partir de finales de siglo XVIII y que imperaron durante casi todo el XIX, hasta principios del XX.

Desde el punto de vista estético, las vanguardias surgen como antítesis al impresionismo, aunque siguen siendo, sin duda, herederas del romanticismo. Con ellas se promueve un estilo y ornamento sin necesariamente significado o con un significado oculto, ilógico o irracional, a veces hasta absurdo, en pocas palabras, un arte a posteriori sin esencias a priori, en otras palabras, un arte puro, forma pura, pura forma, forma sin fondo, poesía sin tema, originalidad sin tradición... Una vertiginosa carrera para crear lo increado como forma psíquica de salvación espiritual ante el colapso de lo inminente: la deshumanización, la enajenación, la alienación, las crisis económicas, las guerras mundiales, el hambre, la pobreza, la soledad, el exilio, el destierro, la muerte... Dice Gombrich (2010): "...los artistas empezaron a adquirir conciencia de los estilos y a investigar y emprender nuevos movimientos, que por lo general produjeron un nuevo ismo como grito de batalla."; en este contexto y en este sentido "El futuro pertenecía a los decididos a empezar de nuevo..." (p. 429) y, con ellos, la nueva era de los "ismos" comenzaba también.

Parece ser que el proceso y periodo que va del romanticismo al impresionismo, abuelo y padre de las vanguardias, respectivamente, es uno sólo en la psicología del arte. Ya Hauser (1969) nos dice, al respecto, que desde el siglo XIX:

La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados solitarios que no solo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda civilización europea (p. 230).

Budelaire, Verlaine y Lautrec son borrachos empedernidos de tabernas y prostíbulos; Rimbaud, Gauguin y Van Gogh viven como vagabundos en el autoexilio; Baudelaire es el poeta de los excesos del vino y el hachís, Rimbaud deja de escribir poesía a los 19 años y escapa de sí mismo al África para nunca regresar, Gauguin renuncia a su trabajo y estatus burgués para enamorarse en Taití y morir ahí como un desconocido; Verlaine y Rimbaud mueren trágicamente en un hospital; Gauguin en la cárcel, Van Gogh y Lautrec están un tiempo en el asilo para esquizofrénicos, mientras que el segundo prefiere suicidarse... (p. 230).

En este sentido, Hauser (1969), en *Historia Social de la Literatura y el Arte* nos regala no únicamente un párrafo de información, sino también uno de íntima reflexión acerca del fenómeno psicológico que ya se somatizaba en la forma de vida de los artistas de siglo XIX y primera mitad del XX, e incluso nos atreveríamos a decir que aun se somatiza en los de siglo XXI como rastro heredado de ese mismo malestar en la cultura y oscura aura de las nuevas sociedades postindustriales o postmodernas que para ese entonces aun habrían de venir:

...dos tipos extraños del artista moderno apartado de la sociedad: el nuevo bohemio y los que se refugian lejos de la civilización occidental... Ambos son productos del mismo sentimiento, del mismo “Malestar en la Cultura”; lo único que ocurre es que mientras unos eligen la “emigración interior”, otros optan por la huida real. (...) ambos se expresan en formas que inevitablemente han de parecer cada vez más extrañas e ininteligibles a la mayoría del público. El viaje a tierras remotas es tan viejo como la protesta bohemia contra el modo burgués de vida. (p. 227).

A lo cual arremete más adelante:

(...) La mayoría de ellos pasa su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle. Destruyen en sí mismos todo lo que puede ser útil para la sociedad, se exasperan contra todo lo que da permanencia y continuidad a la vida y se enfurecen contra sí mismos como si estuvieran ansiosos de exterminar en su propia naturaleza todo lo que tienen en común con los demás. “Me estoy matando” –escribe Baudelaire en una carta de 1845- porque soy inútil a los demás y un peligro para mí mismo.”. Pero no es sólo la conciencia de su propia infelicidad lo que le llena, sino también el sentimiento de que la felicidad de los demás es algo vulgar y trivial. (Houser, 1969, p. 230).

Sin embargo, todo este viaje a lo desconocido se emprende, parafraseando a nuestro sociólogo del arte, no porque uno se sienta atraído, sino porque se está a disgusto por algo (Houser, 1996, p. 227). No será casualidad la cantidad de producción y publicación de textos de calidad al respecto sobre este fenómeno psico-social, como lo fueron *La Metamorfosis* (1915) grotesca de Kafka, el solitario *Lobo Estepario* (1927) de Hesse, *El Malestar en la Cultura* (1930) de la que aun nos habla Freud, *La Náusea* (1938) existencial de Sartre, *El Miedo a la Libertad* (1941) de las sociedades modernas que explica Fromm, *El Extranjero* (1942) del Mundo de Camus o lo que posteriormente, ya en la segunda mitad de mismo siglo XX, Kundera sintetizaría magistralmente como *La Insoportable levedad del Ser* (1984).

En este terreno, las vanguardias sustentaban, mediante la obra de arte, argumentos, conceptos y categorías filosóficas y científicas como lo abstracto, lo relativo, lo particular, lo subjetivo, lo inconsciente, lo onírico, el eros, el tánathos y lo amorfo, entre otras, para, a partir de ellas, poder transgredir, violar o hasta destruir los ideales clásicos de universalidad, equilibrio, justo medio, proporción, medida, temple, figuración, literalidad, racionalidad, uniformidad, causalidad, totalidad, objetividad y realidad que retoma o sofisticada, desde los griegos, la modernidad. Por estas mismas razones, críticas y antivalores ya mencionados hasta el momento en su conjunto, es que nos atrevemos a hablar de un fin de la Modernidad o incluso de la confirmación de una era o, si se prefiere, fase de postmodernidad, la cual consiste en la auto-negación de la tradición y de todos los valores conocidos, al grado de la

negación de sí misma, en tanto que nueva lógica de constantes antítesis en donde las diferencias, o ser diferente con lo anterior o el resto, es una práctica, a veces forzada, que, desde entonces, parece ser que se puso de moda.

Por ejemplo, uno de los argumentos más representativos del arte de vanguardia es el que nos regala Gombrich (2011) cuando habla de tal vez la más famosa de ellas, el surrealismo, cuando dice que "...la razón puede darnos la ciencia, pero solo el inconsciente puede producir arte" (p. 457). Sin embargo, parece ser que la libertad de expresión fue la característica primordial de las vanguardias, abordando casi todas ellas contenidos tabú, hasta entonces marginados por la moral, la historia o los intereses políticos de las élites o instituciones gubernamentales o privadas. Por otro lado, podríamos decir que una concepción del mundo, por el de una interpretación de la vida, es decir, una hermenéutica, podría ser el rasgo más común y fundamental de estas tendencias (Houser 1969, p. 253).

De cualquier manera, ya sea por su amplio y ambiguo margen de libertad o de interpretación, no hay duda de que las vanguardias se impusieron en todas partes de la vida cotidiana, desde los museos, hasta las academias, las galerías, la publicidad comercial, las calles, los parques, los bares, los cafés o los burdeles; con ello, el arte, definitivamente, había salido del monopolio del Estado para infiltrarse y permear en todos los rincones de la sociedad, aunque ésta, a la fecha, no sepa de su presencia.

Entre los valores o antivalores del movimiento de vanguardias, destacan la transmutación de lo objetivo por lo subjetivo, lo racional por lo ilógico, el sentido por lo absurdo, el prejuicio por el juicio, lo consciente por lo inconsciente, la vigilia por el mundo onírico o de los sueños, los medios por los fines, lo técnico por lo emocional, lo bello por lo sincero, lo tradicional por lo original, lo premeditado por lo espontáneo, lo convencional por lo experimental, la ciencia por el arte, lo estético por lo antiestético, lo perfecto por lo inacabado, lo acabado por el proceso... En cuanto a su actitud destacan lo excéntrico, lo exótico, lo extravagante, lo erótico, lo exagerado, lo violento, lo libertino y lo transgresor. Entre las características estilísticas, porque ya no podemos decir estéticas, están la sustitución de lo figurado por lo abstracto, lo lineal por lo curvo, lo uniforme por lo deformado, lo temático por lo estilístico; en este sentido, también se resaltaron aspectos hasta antes irrelevantes por el arte, como la tipografía en la literatura o la asimetría en la arquitectura; en poesía, por ejemplo, se rompieron con elementos clásicos como la estrofa, la versificación, la rima, la métrica la puntuación e incluso la sintaxis, alterando por completo la estructura formal de la escritura y los sistemas de la tradición.

En este sentido, las vanguardias devienen como cenit y decantación de ese progresivo proceso radical de empoderamiento social, político, económico y estético por parte del arte y los artistas de toda una generación de extravagantes visionarios que nacieron con el romanticismo prerrevolucionario del Siglo de las Luces (XVIII), es decir, aquella bola de automarginados, bohemios malditos, oscuros forajidos, intelectuales vagabundos, extranjeros del mundo y místicos revolucionarios que, para mediados del XIX, se sofisticaron en contra-revolucionarios, socialistas, comunistas, anarquistas, impresionistas e independientes que proyectaron a Francia como el caldo de cultivo perfecto para una re-evolución artística que después se extendería al resto de Europa y occidente; hasta que todo aquello decantaría, precisamente, en esa generación de transgresores y transmutadores en su sol más resplandeciente: las vanguardias.

De esta manera, con las vanguardias se busca integrar el arte con la vida cotidiana de la época; y el momento histórico era adverso. En común denominador, estos movimientos intentan hacer de la obra de arte una expresión y representación sincera del sentir que subyace en el inconsciente individual y colectivo de las sociedades contemporáneas en un momento en el que se viven los efectos colaterales de la legendaria “Libertad, Razón y Progreso” y su materialización en la ciencia, los inventos, los descubrimientos, la tecnología, las crisis, el desempleo, la miseria el hambre, el frío, el miedo, la guerra, la soledad y la muerte... ¿Arte para qué en tiempos de guerra?; ésta podría haber sido la pregunta. Arte para el único fin que tiene: sensibilizar al Hombre; podría haber sido la respuesta.

Para principios de siglo XX y como herencia directa del impresionismo y de los Artistas Independientes del XIX, “... la ruptura con la tradición había abierto un campo ilimitado para escoger...” (Gombrich, 2011, p. 381), es decir, un campo ilimitado para la libertad, que si a esas alturas ya no eran los académicos, jurados y críticos oficiales del Estado quienes decidían qué era y qué no era arte, ya tampoco lo hacía el público, sino los mismos artistas quienes elegían sobre sí mismos si algo era o no arte, por lo que fueron ahora los artistas y nadie más que ellos, los que se habían ganado el derecho moral de la autodenominación y el de hacer juicios estéticos.

Por lo tanto, la responsabilidad ética de los artistas, por cierto más allá del bien y del mal y si es que la había, fue la de proponer lo que no existía y, con ello, ya ni siquiera adaptarse, puesto que todos eran sin duda una generación de inadaptados, sino la de adelantarse al gusto, percepción o interpretación del público o sujeto receptor; en otras palabras, auto-trasladándose de la retaguardia, en la que alguna vez habían sido confinados

los artistas a partir de la Edad Media, hasta la vanguardia que ahora le permitían las fisuras y contradicciones de los modernos sistemas liberales y democráticos:

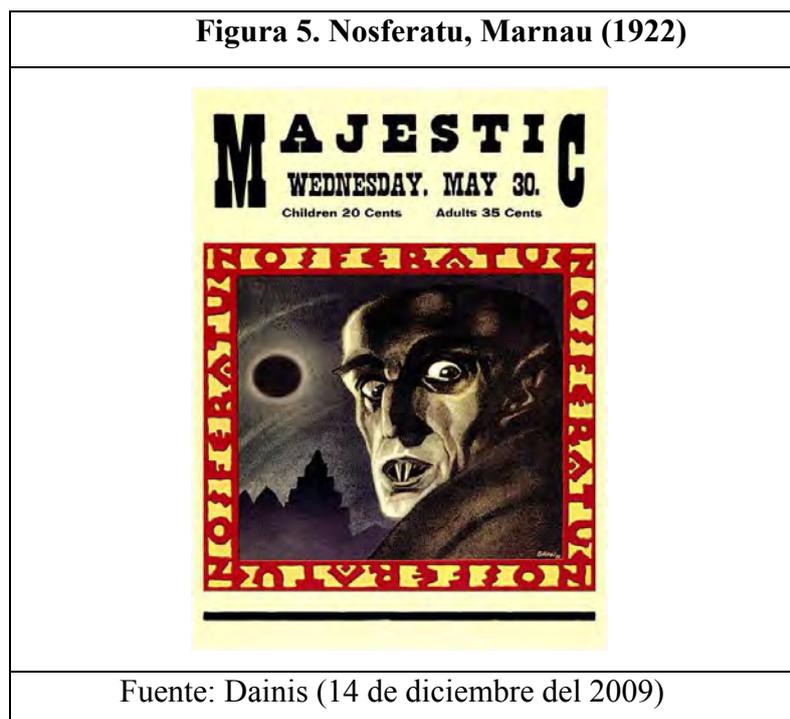
Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores, se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. Ese futuro no siempre era muy duradero, y sin embargo, la historia del arte del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con más talento de esta época se sumaron a esos esfuerzos... (Gombrich, 2011, p. 435).

En Inglaterra, por ejemplo, el "...movimiento antifilisteo no se dirige contra la burguesía capitalista, sino contra la burguesía torpe que desdeña el arte." (Houser, 1969, p. 241); es así como se pone de moda el dandismo que ya había surgido desde finales del XIX en Londres, que si bien no es propiamente una vanguardia, sí fue casi el movimiento de antesala y eslabón a ellas. Consistía en transgredir al capitalismo vulgar con el estilo, la excentricidad, el ingenio, el humor negro y la elegancia personales; el dandi era y aun es así aquel hombre culto de sutiles formas refinadas e indiferentes que "viste bien... pero nunca como los demás". (Villena, como se cita en Tovar, 2013, párr. 19). El argumento del dandismo consistía convertir la vida personal y el estilo propios en una obra de arte; en palabras artísticas, arte en sí mismo, arte bípedo, arte que camina, arte en movimiento, plástica y literatura en acción..., al grado de que ninguna obra de arte, creada por sí mismo como artista, podía ser superior a su forma de vida, es decir, a la acción, a la anécdota, a la historia de vida o al conjunto de todas ellas, lo cual generaba eso un *modus vivendus* que la filosofía romántica llamaba ética estética. Se puede decir que, justo antes del advenimiento de las vanguardias, "El dandismo es la última revelación del heroísmo en una época de decadencia, una puesta de sol, el último rayo radiante de orgullo humano." (Houser, 1996, p. 243).

En el resto de Europa la cosa se ponía aún más radical. La ola de este movimiento generacional se dirige ya no únicamente contra la burguesía inculta o vulgar, sino contra todo, a veces incluso contra sí mismo, así surgen el expresionismo, el fauvismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el ultraísmo y el surrealismo, en respectivo orden cronológico, pero de las cuales, por razones de espacio para el investigador y de tiempo para el lector, sólo

mencionaremos, en forma elemental, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, como las cuatro vanguardias que consideramos más trascendentales para occidente y en México.

Por lo pronto, diremos que el expresionismo nace en Alemania en 1900 como antítesis inmediata al naturalismo impresionista de finales del XIX. Con un estilo abstracto, exagerado, asimétrico, oscuro, distorsionado, vampiresco, morboso, prohibido, pervertido, grotesco, sexual y deformado, a veces hasta la caricaturización, se oponía a los ideales nacionalistas que pregona el Imperio Prusiano, es decir, el posterior imperio Alemán durante los años previos y posteriores a la I y II Guerras Mundiales. Con ello esta vanguardia refleja la amargura, la pobreza y la desolación que invadieron a las sociedades europeas durante este periodo, por lo que incluso fue acusado de ser un arte degenerado durante el imperio prusiano-alemán, pero reapareciendo más tarde en Nueva York gracias al exilio masivo de artistas ocurrido a mediados del siglo XX (Ver figura 5)



El cubismo hace lo propio en Francia entre 1907 y 1914, manifestado sobre todo en pintura. Rompe con el último bastión renacentista para consolidar definitivamente al arte abstracto en la historia, pero un arte abstracto sin herencia ni precedentes en la misma. Su objetivo principal era el de alejarse de la representación naturalista de la tradición, para apreciar, de modo simultáneo y con figuras geométricas, específicamente la esfera, el cono y el cilindro, un mismo objeto en forma tridimensional desde múltiples ángulos o en

perspectivas múltiples e inaugurando, con ello, la simultaneidad y la fragmentación del espacio en una obra, representando todas las partes de un objeto desde un mismo plano: de frente, de perfil, en horizontal y en vertical. Al ser demasiado abstracta, la "crítica" necesitó una interpretación o justificación escrita de las obras cubistas, de manera que los artistas muchas veces redactaban fichas que justificaban al lado de las obras mismas, llegando a ser el discurso escrito tan importante como la misma obra; ello explica que el cubismo fuera la primera de las corrientes artísticas que vinieron acompañados de textos críticos que explicaban la obra, con lo cual nace también el llamado arte conceptual, al requerirse de conceptos específicos que la explicaran, tal y como a la fecha suele suceder en el cada vez más complejo arte contemporáneo (Figura 6.)

Figura 6. Guernica, Picasso (1937)



Fuente: Esteban (16 de Marzo de 2013)

El dadaísmo surge en Suiza en 1916 como protesta nihilista contra la totalidad de los aspectos convencionales de la cultura occidental, en especial contra el militarismo existente que aconteció alrededor de la I Guerra Mundial. Su objetivo es la negación y destrucción de todos los valores sociales y estéticos establecidos por la tradición, incluyendo la negación de la existencia de sí mismo como movimiento; a cambio, propugnaba una desenfrenada libertad y espontaneidad del individuo (individualismo), lo inmediato, actual, aleatorio, absurdo, ilógico, temporal, irracional y azaroso del inconsciente, así como la contradicción, el retorno al caos, lo irreverente, la imperfección, y demás antónimos y antivalores contrarios y contraculturales a los valores establecidos por la modernidad, apelando a la indiferencia o el humor negro, así como a la total superación y ausencia de un buen o mal gusto. El arte radica

en la acción y con ello no existen fronteras entre el arte y la vida, en tanto que el arte emana directamente de la vida misma, es decir, la absurda y azarosa vida es la fuente primigenia de la que se debe nutrir la re-presentación artística, por lo tanto, el Dadaísmo argumentaba que el arte ha muerto al concebirse a sí mismo como antiarte, y reflejo del mundo. Desaparece en 1922 por autodesintegración de sus miembros (Figura 7).

Figura 7. Póster del Matinée dadá, Tzara (1923)



Fuente: Galeano (6 de agosto de 2013).

Por su parte, el surrealismo se funda en Francia durante 1924 como extensión del dadaísmo, la diferencia es que mientras el primero proyectaba una construcción más romántica de la realidad, el segundo era completamente nihilista, es decir, sin sentido. Influenciado por la teoría del psicoanálisis de Freud, daba total lugar al inconsciente, a lo onírico y a lo instintivo por encima de lo consciente. El argumento era que el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiva la realidad, sino que forma un todo con ella. A excepción del expresionismo, el surrealismo hace regresar el humanismo que había sido dejado de lado por el resto de las vanguardias y tal vez por este rescate fue la última de las vanguardia y la más popular de todas. A partir de 1925 el surrealismo se politiza a raíz del estallido de la guerra de Marruecos, produciendo los primeros contactos con el comunismo (Figura 8).

En general, con el fenómeno de las vanguardias, estamos parados frente el más claro ejemplo de la historia en el que el arte y el artista se manifiestan, respectivamente, como proceso y agente de transformación social, sea ésta humanista o nihilista, en tal vez el momento más caótico y adverso de la historia de la humanidad, la primera mitad de siglo

XX y en medio de un caos coyuntural en lo social, económico, político, psicológico y existencial; nada más y nada menos que durante las décadas de las dos guerras más destructoras y trascendentales de la historia de la humanidad: la I y II Guerras Mundiales, con sus respectivas causas y efectos en la Revolución industrial, así como en el complejo contexto de las generaciones europeas de preguerra, guerra y postguerra; es decir, que estamos hablando de una paradoja y dicotomía común que sucede en el arte como fenómeno psicoindividual y psicosocial, en tanto que, por un lado, acontece en una época de sobreproducción e innovación científica-tecnológica, mientras que, por el otro, ocurre simultáneamente un contexto de circunstancias traumáticas adversas que hacen del artista un importante actor social y agente práxico o de transformación.

Figura 8. La persistencia de la memoria, Salvador Dalí (1931)



Fuente: NUEVAYORKBLOG (4 de marzo del 2013)

Al final, las vanguardias, se convirtieron en “ismos” o modas que fueron sustituidas entre sí mismas, una detrás de otra, ya sea por sofisticación o fusión de sus estilos, sin embargo, nunca murieron, sino que ahora son innegable herencia de los marcos simbólicos e ideológicos de la posteridad (Tarrow, 1997), es decir, que representan una serie de nuevos valores, antivalores, técnicas, métodos, fines, propuestas, argumentos, y elementos estilísticos que se insertaron y siguen insertos, hoy en día, en no únicamente el arte contemporáneo, sino

en las sociedades postmodernas o contemporáneas occidentales, a un grado tal que, a partir de la década de 1960, se consolida, paradójicamente, una nueva tradición de lo nuevo o innovador, que hoy en día parece confinar a otras tradiciones a la trivialidad (Rosenberg, como se cita en Gombrich, 2011, p. 476).

En este sentido, las *avant-gardes* reflejaron como cual espejo, o anticiparon como cual profeta, una nueva era en las formas de pensar y sentir la vida y la realidad social, muchas veces imponiendo vanguardia en las ideas, criterios, paradigmas, métodos y modelos que repercutieron en la forma de ser de las sociedades de la época, pero sobre todo en el de las generaciones de postguerra que aun habrían de venir, a pesar de que éstas no se hayan percatado o aun no se percaten de cuánto hay de vanguardismo o, en el peor de los escenarios, cuánto hay de su crítica a la tradición en el arte contemporáneo; porque así es el arte, un tipo de revolución silenciosa, cuyos valores o antivalores permean en las estructuras mentales del individuo, partícula más indivisible de la sociedad, hasta que dichas estructuras, que primero son psicológicas, se incorporan después a nuestra visión o percepción de la realidad y, por lo tanto, se hacen parte de la vida cotidiana en forma de hábitos, usos y costumbres, que poco a poco y de manera gradual y generacional, adquieren la posibilidad de reinsertarse en el mundo laboral y profesional y con ello en los ámbitos materiales de lo político, económico y resto de lo social. En otras palabras, el arte coadyuva a tener una transición que va de lo espiritual y psicológico, a lo moral o político.

Llegados a este punto muerto y paradójico, donde lo dinámico y vanguardista parece ser ahora la única tradición permanente, es que Gombrich, en su magistral *Historia del Arte* (2011), nos dice, críticamente, que:

Hoy día, el problema es que el escándalo no existe y que casi cualquier cosa experimental resulta ser aceptable para el público y la prensa. Si alguien necesita un defensor hoy por hoy, es el artista que no se entrega a gestos rebeldes. Yo creo que, más que cualquier nuevo movimiento en particular, esta dramática transformación es el suceso más importante en la historia del arte... (p. 475)

Pero estas palabras de Gombrich son perfectas para un contexto de sociedades contemporáneas modernas, no aun para comprobarlas en nuestro binomio regional de estudio, Chetumal-Bacalar en el que aún existe un considerable antagonismo de fuerzas de poder, donde el escándalo, a la fecha de cierre de esta investigación, es aún vigente para el artista alternativo o experimental, pero que sin duda está condenado, por propia dinámica de

relaciones sociales de poder, al paulatino empoderamiento social de su público, de la crítica, la academia y de la prensa. En este mismo tenor, el historiador de arte y escritor Quentin Bell (como se cita en Bell Gombrich, 2011), nos dice, por ejemplo, que:

En 1914, cuando se le tildaba indiscriminadamente de cubista, futurista o modernista, el artista postimpresionista era considerado un impostor o charlatán. Los pintores y escultores conocidos por el público eran totalmente opuestos a las innovaciones radicales; el dinero, la influencia y el mecenazgo, todo estaba de su lado. Hoy día se puede decir que la situación se ha invertido. Instituciones públicas..., los grandes hombres de negocios, la prensa, las iglesias, el cine y los anunciantes, todos están a favor de lo que se conoce –el nombre no es nada adecuado- como arte inconformista... (p. 475).

Arte Inconformista que, al parecer, el Estado ha aprendido a incorporar en las estructuras de su sistema económico y aparato político mediante estrategias de cooptación, a sea de sus líderes, actores sociales o acciones colectivas, en lugar de reprimir o seguir marginando o rechazando el natural espíritu de lo diferente, rebelde o revolucionario que puede ser y tener la capacidad creativa y transformadora del ser humano a través del arte.

Por último, es necesario decir, complementariamente, que con las generaciones de postguerra de segunda mitad de siglo XX, el principal fundamento ideológico de las vanguardias, la libertad de expresión, que aparece en el arte como fenómeno generacional desde el germen del romanticismo a finales del XVIII, ha sido llevado hoy en día a niveles en donde ellas terminaron por disolverse como grupos y aun por autodisolverse como estilos pero para transmutarse, en consecuencia, a un nuevo tipo de arte contemporáneo que abrió el umbral y señaló la nueva dirección hacia lo subjetivo, lo relativo, lo fusionable y lo ecléctico, incluso antes de que la ciencia lo hiciera con su noción epistemológica de interdisciplinariedad, lo que nos lleva, por efecto, a estar condenados no únicamente a la progresiva inclasificación del arte, sino muy probablemente a la progresiva inclasificación de todos los otros quehaceres de la cultura, una vez que estos se conviertan en los efectos secundarios de esa modernidad que ha puesto en marcha el irreversible valor individualísimo de la libertad. Tal vez por ello convenga comprender al actual arte contemporáneo, herencia de las vanguardias, tal y como nos dice Arnold Houser (1996):

Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos, y rescatando provincias, cada vez más extensas, del espíritu, de su garra. Si hay algún progreso en la historia del arte, consiste en el constante crecimiento de estas provincias, rescatadas del caos. (p. 297).

De esta manera, si como civilización nuestra dirección es caótica por un lado y las vanguardias son la crítica y a la vez el más puro y sincero reflejo, retorno o reivindicación de este caos, entonces sus cualidades fundamentales no están muertas, son aun tan actuales y vigentes como el caos industrial y postindustrial de la modernidad o postmodernidad, a un grado de prestarles su debida atención en el arte contemporáneo como reflejo o vanguardia sociológica, así como por ser antecedentes e influencias inmediatas para poder comprender lo que después, en México, se introdujeran como importantes movimiento artísticos de vanguardia: el estridentismo, el más radical de todos, y el muralismo, el más importante de la historia del este mismo país; temas que abordaremos en el siguiente subcapítulo de nuestra investigación.

3. Primeros movimientos de arte independiente en México (Del Renacimiento en 1869 al estridentismo en 1927)

“Tan pronto como el antiarte empezó a recibir apoyo oficial, se convirtió en Arte con mayúscula, y entonces ¿qué quedaba por desafiar?”

-E. Gombrich-

Hablar o investigar sobre movimientos de arte independiente en México es sumamente complicado, ya que carecemos de información oficial o especializada al respecto, en tanto que no todo movimiento artístico es independiente y no todo arte independiente se materializa en movimiento, sino que, como ya vimos a lo largo del capítulo I, ambas categorías requieren de ciertos elementos y cualidades que las definen, por lo tanto, combinar ambas variables reduce

nuestro universo de información, al grado de investigarlas por separado, para después tener que integrarlas en una síntesis epistémica con el fin de determinar en qué momento, y no antes, acontece el fenómeno de un movimiento de arte independiente. Esta técnica de análisis dialéctico, entre el proceso de tesis-antítesis de la información, con el fin de arrojar síntesis, ha tenido que ser una de nuestras herramientas metodológicas fundamentales a utilizar para descubrir nuestro sujeto-objeto de estudio.

En esta diferenciación de categorías es más difícil encontrar, en forma registrada u oficial, arte independiente en México que movimientos artísticos en el mismo, ya que mientras el primer tópico lo podemos hallar desde la construcción del moderno proyecto de Estado-Nación mexicana, a mediados del XIX, el segundo aun no es popular y ni siquiera es bien entendido o aun no permea lo suficiente en el imaginario colectivo o en el lenguaje oficial o popular de Estado, a pesar de su reciente inclusión en materia de convocatorias artísticas y políticas públicas culturales, aunque no así de reciente existencia como fenómeno social en el México moderno y mucho menos en el de uno supuestamente postmoderno.

De esta manera, para poder construir y explicar una historia de los movimientos de arte independiente en México o siquiera la de un arte independiente, del cual solo tenemos información no especializada, sino implícita, parcial, periférica o fragmentada al respecto, será entonces menester desplegar, primero, el entramado de relaciones causales que dieron lugar a la aparición de este fenómeno social, para después poder señalar cómo es que éste aconteció, explícitamente y por primera vez, en el pasado nacional de este país.

En este sentido, en el proceso de relación dialéctica entre una tesis y una antítesis, como ya los hemos señalado, el cual significa estar haciendo un análisis que devenga en síntesis, es que parece ser entonces que la primera tesis de partida la debemos identificar en 1869, año en el que aparece la revista literaria *El renacimiento*, apoyada por el del presidente Benito Juárez a iniciativa del profesor y magistrado de la Suprema Corte de Justicia, Ignacio Manuel Altamirano, como el primer proyecto cultural de pacificación y reconciliación nacional, una vez restaurada la República, que, efectivamente, reunió a escritores de bandos liberales y conservadores, nacionales y extranjeros y de todas las edades (México Desconocido / *El Renacimiento* (1869), 2016), como parte del romántico proyecto de construcción nacional tan agraviado después de las guerras intestinas durante el santanismo y las invasiones extranjeras norteamericana y francesa, esta última en dos ocasiones, así como con la de la Guerra de Reforma y el imperio de Maximiliano, todo ello en un lapso menor a los primeros cincuenta años posteriores al fin de la colonia española, la cual también aun hacía mella en las generaciones conservadoras de la época.

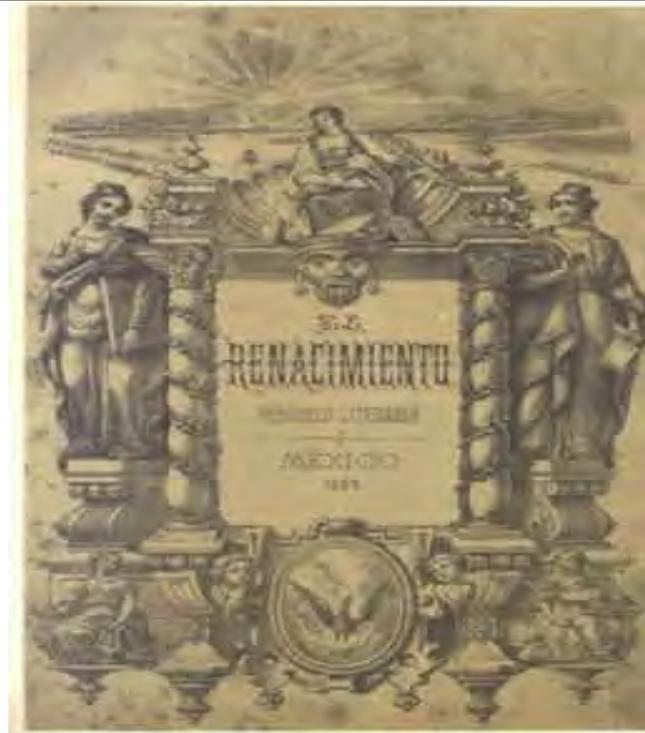
Sin embargo, a pesar de ser exitosa, la vida de El Renacimiento fue muy breve, ya que desapareció en el mismo año de su fundación, con la finalidad de que la generación que había reunido Altamirano, en la que se encontraban intelectuales de la talla de Justo Sierra, Francisco Zarco y Manuel Acuña, por mencionar algunas leyendas de la historia cultural (oficial) de México, pudieran concentrar ahora sus esfuerzos en la fundación de periódicos oficiales que sofisticaran la labor de construcción de una identidad nacional pero ahora desde un nivel menos artístico y creativo para hacerlo desde uno más informativo y científico; de esta manera, la suerte y las bases del primer elemento antagónico estaban echadas: una visión y discurso nacionalistas en el nuevo proyecto mexicano de razón ilustrada, mismo del que se apropiaría el Estado hasta casi prácticamente el fin de la era priista a finales de siglo XX, pero que, a partir de ese momento, pasaría progresivamente de lo artístico a lo científico o, en otros términos, del romanticismo al positivismo, hasta convertirse ésta última, el positivismo, en una de las cualidades más características de la posterior dictadura porfirista pocos años más tarde.

Parados aquí hay que observar que Altamirano era político y de alto grado en el gabinete del presidente Juárez, al igual que varios de los cofundadores y colaboradores de El renacimiento, como Gonzalo A. Esteva, quien también era funcionario o Secretario de Relaciones Exteriores, a la vez que codirector y mecenas de la revista (Perales como se cita en Enciclopedia de la literatura en México / “Grupo de la Revista El Renacimiento”, 2000, párr. 1), por lo que si bien el grupo que conformaba El Renacimiento no puede representar un Movimiento de arte independiente, siguiendo el modelo del sociólogo Sidney Tarrow (1997), en tanto que carece de elementos necesarios como el de una oposición con las elites del poder político y puesto que su producción era desde una plataforma de gobierno, entonces, por lo menos, sí podemos hablar de una nueva generación de artistas que reflejan y representan los intereses del Estado y con ello la instauración de los elementos oficiales de oposición para las generaciones futuras y los movimientos artístico posteriores, como veremos más adelante.

Así transcurrieron varios años de periodismo oficial, hasta que en la década de 1880 nace la prensa independiente con periódicos como El Hijo del Ahuizote, en 1885, el más popular de todos ellos, fundado por José Ma. Villasana y más tarde editado por los revolucionarios hermanos Flores Magón; así como revistas literarias independientes de corte modernista, como Revista Azul, en 1894, cuyo jefe de redacción fue Gutiérrez Nájera; o Revista Moderna, en 1898, en la que destacan publicaciones de poetas de la talla de Rubén Darío, Amado Nervo y Días Mirón. Estas dos últimas publicaciones literarias nacen como necesidad de una crítica contracultural por parte de escritores, intelectuales y otros artistas de

la época, así como por una reacción estética en contra del momento histórico de fin de siglo y renovación de las letras en los albores del ocaso del porfiriato, en oposición específica al romanticismo nacionalista promovido por el discurso oficial a partir de la generación de Altamirano, lo cual significa, entonces, un dejo de antagonismo entre 2 élites artísticas: los del discurso oficial y los del discurso alternativo.

Figura 9. Portada de El Renacimiento (1869)



Portada del El Renacimiento periódico literario, México, 1869.

Fuente: Mendoza y Sánchez (10 de octubre de 2004)

Paralelamente, haremos de saber que el Modernismo era un movimiento artístico postimpresionista desarrollado por toda Hispanoamérica pero nacido en América y atribuido normalmente al poeta nicaragüense Rubén Darío durante la última década del XIX, adoptando el estilo contracultural del romanticismo cosmopolita francés de la época pero adaptado a las letras de habla hispana (Pereira, 2004, p. 318 - 322); mismo movimiento que coincide su entrada a México con la aparición de la Revista Azul en 1894.

A pesar de que estas revistas literarias eran de corte romántico, liberal y de influencia francesa, al igual que su antecesora, El Renacimiento, en tanto que Francia era el estereotipo estético mundial de la época a finales de siglo XIX (Revisar subcapítulo 1 de este capítulo) e incluso la Revista Azul fuera fundada como un proyecto convocado por los que alguna vez

fueron discípulos de Altamirano y en homenaje póstumo a él, es que, en cinco meses, la nueva generación de jóvenes escritores experimentales, que aún era desconocida, decide cambiar el nombre de El Renacimiento por el de Revista Azul, así como también hacerlo respecto al estilo romántico-nacionalista que siempre la había caracterizado, por el de un nuevo romanticismo cosmopolita propio de la corriente Modernista de la época (Pereira, 2004, p. 46) y con lo cual se logra rápidamente reunir a las principales plumas nacionales y extranjeras de esta nueva corriente y, por lo tanto, a más adeptos; lo que significaba, a su vez, la transmutación de una nueva era generacional que, en poco tiempo y como veremos más adelante, se convertiría en una ola contracultural, pero que en esos momentos sólo sembraba los primeros atisbos de una antítesis al discurso oficial de Estado y la génesis del primer movimiento de arte independiente en México que se vendría más adelante que, a diferencia de Francia con la pintura, lo haría desde las artes literarias hispanoamericanas en este país.

Una vez sembrada esta semilla, dos años después de su fundación en 1896, Revista Azul deja de funcionar pero gran parte de la nueva generación de escritores modernistas que se habían reunido, en torno a ella, se recogen para crear, con mayor textualidad, la ya mencionada Revista Moderna durante ese mismo año, que para 1903 se sofisticaría, más explícitamente, en la Revista Moderna de México, la cual era de corte aún más modernista y radical que todas las publicaciones literarias anteriores hasta entonces, al grado de que llegó a convertirse “...en el principal órgano de divulgación del modernismo hispanoamericano, siendo, a su vez, una de las primeras publicaciones mexicanas que tuvieron impacto internacional” (Enciclopedia de la literatura en México / Revista Moderna. Literaria y artística, 2016, párr. 3), hasta su disolución, en 1911, en el contexto del posterior derrocamiento del gobierno de Porfirio Díaz, como si la responsabilidad y creatividad contracultural de esta revista se tomara un respiro al desaparecer el máximo símbolo físico de su antagonismo: la dictadura.

Paralelamente a este movimiento artístico, que ocurría desde la prensa independiente y en el mismo año de la fundación de la Revista Moderna de México, es que, en 1903, ocurren, en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) y por fin en un marco académico, las primeras conferencias públicas que hablaban sobre Modernismo y Antipositivismo, ofrecidas por los ya para entonces reconocidos escritores Amado Nervo y Luis G. Urbina, entre otros, lo cual sería el antecedente que inspiraría a la realización de actividades culturales por parte de la generación de jóvenes estudiantes que, en 1907, formalizarían la Sociedad de Conferencias y, dos años más tarde, en 1909, el legendario Ateneo de la Juventud (Pereira, 2004, p. 38)..

Desde los años de la generación que conformaba la Sociedad de Conferencias se empezaron a organizar veladas en las que no únicamente se hablaba de literatura o arte en general y ciencia, sino que ahora se introducía un elemento fundamental y coadyuvante que potenciaría a este grupo para argumentarle, de tú a tú, al discurso pro-positivista de los llamados Científicos, es decir, de los famosos consejeros intelectuales del presidente Díaz, así como al de la dictadura en general: la filosofía, y no únicamente francesa, como por tradición era la influencia de las corrientes de la ilustración, el positivismo, el liberalismo, el romanticismo y el modernismo mexicanos, sino ahora también griega, inglesa y alemana, ingredientes epistémicos que enriquecieron y fundamentaron enormemente las ideas, el discurso, la dirección, el sentido, las intenciones y el aparato simbólico de esta generación, a favor de una cosmovisión colectiva más integral, sólida, intelectual y profunda; prueba de ello es el legendario discurso del entonces alumno Alfonso Reyes, celebrado en las conferencias de febrero de 1907, el cual cimbró la autoconsciencia de su público y generación y en el que se hablaba de la necesidad de equilibrio entre lo material y lo espiritual, en el marco de una magistral crítica al positivismo, al que veía como reducción de “...la conducta a fórmulas algebraicas que contrastan con la necesidad de reír por parte de la juventud” (Reyes, como se cita en Pereira, 2004, p. 39); conferencias que atestiguaron Porfirio Parra, Director del ENP, y Justo Sierra, aquel joven de la generación de Altamirano que, para entonces, ya era fundador y Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, con lo cual, mediante estos dos aliados, el poder de las ideas y la neurolingüística de las palabras terminarían por infectar al sistema educativo desde sus adentros, lo que sin duda se infiltraría en la posterior filosofía del proyecto de Universidad Nacional de México (UNAM) en 1910, meses antes de la Revolución mexicana y de la cual el mismo Sierra sería fundador, así como el proyectista de su Autonomía diecinueve años después, en 1929, para erigirse como la actual UNAM.

Para marzo y abril de 1908 las conferencias salieron de la ENP y se pronunciaron en el Conservatorio Nacional de Música para hacerse multidisciplinarias (Pereira, 2004, pp. 39-40) y hasta cotidianas en dicha institución académicas, con miembros de ambas escuelas, añadiendo, a éstas, actividades en artes musicales, plásticas y escénicas, prolongándose exitosamente hasta 1914, ya como Ateneo de la Juventud, y en las que participaron en ese entonces desconocidos jóvenes intelectuales que, mediante estas acciones colectivas y con el paso del tiempo, tendrían su debido peso en la historia de México: Alfonso Cravioto, Antonio Caso, Enríquez Hureña, Isidro Fabela, Federico Gamboa, Martín Luís Guzmán, Diego Rivera y José Vasconcelos, entre otros; el penúltimo nada más y nada menos que el pintor más

trascendente que ha dado México, mientras que el último sería el futuro rector de la U.N.A.M., así como creador intelectual y primer Secretario de Educación Pública.

La misma Revista Moderna de México (1907), en su edición de junio, ya decía, respecto a esta ola *in crescendo*, que:

La juventud de México está dando en estos momentos una nota brillante de esfuerzo y de cultura. (...) literatos, poetas, músicos y pintores constituyeron la *Sociedad de Conferencias* y organizaron, desde luego, una serie de seis conferencias-conciertos, sin apoyo oficial ni protección alguna (p. 256).

Lo cual por fin demarcaba el carácter autogestivo de un movimiento y, por lo tanto, su categoría de independiente; en pocas palabras, el movimiento artístico que se había detonado con la Revista Azul en 1894 se había materializado en independiente.

En este sentido, el historiador José Luís Martínez, en *La literatura mexicana del siglo XX*, nos dice, respecto a este fenómeno generacional, que implicaba multidisciplinariedad, impacto social e inclusión del género femenino en la cultura, en una época en la que aun no existían derechos políticos para la mujer en México, que:

En estas series de conferencias se intentó ligar a la música con la cultura escrita y hubo participaciones de ejecutantes, jóvenes también —especialmente... pianistas... Las mujeres más despiertas de la época comenzaron a interesarse en estos actos. ...había, por ejemplo, pintoras en la exposición que organizó la revista *Savia Moderna* en 1906, y a las conferencias asistían discípulas de la Escuela de Altos Estudios, maestras, esposas de escritores y profesionistas y señoras elegantes que se interesaban por estas actividades entonces poco frecuentes. (Martínez, en Enciclopedia de la literatura en México / Conferencias del Ateneo de la Juventud, 2006, párr. 6).

En medio de toda esta efervescencia que había trasmutado de la literatura a la ciencia, de la ciencia a la filosofía y de la filosofía al arte, es que en el mismo 1907, año en el que se constituyó la Sociedad de Conferencias, Díaz Dufoo, antiguo compañero y amigo del finado y legendario González Nájera, y exeditor de la desaparecida y legendaria Revista Azul, aquella primera precursora del Modernismo en México y semillera de este movimiento, vende los

derechos de ella al periodista Manuel Caballero. En ese mismo año, Caballero empieza a publicar lo que sería la segunda era de la Revista Azul, pero con un concepto textual y explícitamente antimodernista, lo cual era una contradicción que la Sociedad de Conferencias tomó como insulto ideológico tanto para Nájera como para el movimiento que se había generado trece años antes, a partir de esta misma revista, por lo que se inició entonces una guerra de protestas y contraprotestas escritas en prensa, varias de ellas publicadas en la misma Revista Azul, hasta que el miércoles 17 de abril, de ese mismo año, alrededor de las 3:30 p.m., en el Jardín de la Corregidora de la Ciudad de México, ocurre no únicamente la primera acción artivista contenciosa en la historia del arte independiente de México, sino también la primera organizada específicamente por jóvenes y estudiantes, al convocarse a una protesta pública y callejera, acompañada de actividades artísticas y culturales, por parte de aproximadamente cuatrocientos alumnos, en su mayoría de la ENP, quienes llegaron hasta la Alameda y a la que se sumaron simpatizantes de la sociedad civil y escritores de la Revista Moderna de México con la inscripción colectiva: arte libre, y en la que hubo música, poesía, arengas, discursos ideológicos e información impresa para finalizar con una velada literaria en el Teatro Abreu en honor a González Nájera (Pereira, 2004, pp. 397-402); jornada completa que inmediatamente se convertiría en un éxito legendario y una herencia simbólica para el marco cultural e ideológico de futuros grupos y generaciones, como lo fueron el Ateneo de la Juventud en 1909, Los Siete Sabios en 1916, el movimiento estridentista en 1921 y el de Los Contemporáneos en 1928, como más adelante presentaremos; no sin sus respectivas críticas y prejuicios por parte de la vieja escuela, lo cual siempre es un elemento antagónico a favor para que un movimiento cobre mayor popularidad y adeptos en escena, así como incremento de poder o empoderamiento social.

Cabe señalar aquí que, a pesar de que los trabajadores del Hijo del Ahuizote ya habían organizado, en 1903, una protesta en las instalaciones de este mismo periódico con la leyenda “La Constitución ha muerto”, en contra de la represión y censura del gobierno porfirista hacia la prensa (Magón en bibliotecas.tv / Regeneracion / Tesis / La Constitución ha muerto, 2016), ésta ocurrió propiamente desde la comunidad periodística y no así desde la artística, por lo cual no podemos considerarle como una acción colectiva contenciosa en el arte, sino una en la esfera del periodismo, lo cual significa entonces que la acción colectiva contenciosa del 17 de abril de 1907, es la primera acción artivista por parte de un movimiento propiamente artístico, en por lo menos la historia del México postindependiente.

Como ya lo mencionamos, uno de los grupos herederos de la acción colectiva de 1907 fue el Ateneo de la Juventud o Ateneo de México, fundado como Asociación Civil en 1909

por los mismos miembros base de la Sociedad de Conferencias, misma asociación que había nacido de la ENP con la finalidad y diferencia de que ésta no dependiera necesariamente del contexto y apoyo que les podía brindar esa institución académica, la cual era finalmente dependiente de gobierno. De esta manera y con esta gestión, el Ateneo de la Juventud se instituye, implícitamente, en el primer colectivo artístico o cultural independiente en la historia de México, el cual llegó a integrar hasta cerca de cien miembros entre los que había poetas en su mayoría, así como pintores, arquitectos, músicos, ensayistas, filósofos y hasta un especialista en cuestiones agrarias, en respectivo orden de mayor a menor cantidad, lo cual dejaba en claro un carácter multidisciplinario, mismo que decantó en la creación de la Universidad Popular Mexicana (UPM), un proyecto de educación pública, laica y gratuita que consistía en llevar educación y profesores al pueblo y sin fines de lucro para sus miembros (Krauze, 2000, pp. 48-49), hecho con el cual se concentraron altos niveles intelectuales de empoderamiento en sus acciones y no por ello es casual que el Ateneo de la Juventud sea el grupo más popular y legendario de todo este periodo de emancipación cultural.

Por su parte, Hernández Luna, en su antología Conferencias del Ateneo de la juventud, citando y parafraseando al mismo José Vasconcelos, nos dice, acerca de la innovación, cohesión y colectividad de esta agrupación, que:

No tiene los perfiles de las instituciones del coloniaje, ni de las características de las agrupaciones del porfiriato. Es el primer centro libre de cultura que nace entre el ocaso de la dictadura porfirista y el amanecer de la Revolución del 20 de noviembre. Tiene, por tanto, fisonomía propia: es el asilo de una nueva era de pensamiento en México.

Ante los ojos de sus propios fundadores, el Ateneo de la Juventud aparece como un acontecimiento verdaderamente nuevo en la cultura del país. Lo forma una generación que se define a sí misma con perfiles propios. Vasconcelos es el primero en presentar a los ateneístas como una generación nueva. Declara que el ateneo fue organizado para “dar forma social a una nueva era de pensamiento”. Sus organizadores se propusieron crear una institución para “el cultivo del saber nuevo que habían encontrado” y para el cual no hallaba asilo ni en las agrupaciones que discutían el “rancio saber escolástico del catolicismo”, ni en las

que se recordaba la “ideología superficial de la época de la Reforma”, ni en las “positivistas denominadas al amparo del despotismo oficial”. En consecuencia, “tuvimos que reunirnos solos y como rompiendo un lazo demasiado opresor, cortamos nuestras relaciones con lo que empezamos a mirar cómo el pasado...

(...) “Florece una generación que tiene derecho a llamarse nueva, no sólo por sus años, sino más legítimamente porque esté inspirada en estética distinta de la de sus sucesores inmediatos, en credo ideal que la crítica a su tiempo calificará con acierto, pero que no es ni romántico ni modernista ni mucho menos positivista o realista, sino una manera de misticismo fundado en la belleza... (Hernández, 2000, pp. 14 y 15).

Este: “...tuvimos que reunirnos solos y como rompiendo un lazo demasiado opresor, cortamos nuestras relaciones con lo que empezamos a mirar cómo el pasado...” inspirados “...en estética distinta de la de sus sucesores inmediatos...”, como “...una manera de misticismo fundado en la belleza...”, resguarda, sin duda, la esencia romántica de cualquier movimiento de arte independiente, por lo cual también estamos parados frente a la autoconsciencia de una nueva generación, en voz de Vasconcelos, fundador y pieza fundamental en el ajedrez de esta movilidad social.

Para 1915, ya disuelto el Ateneo de México desde 1914, porque sus ex integrantes se fueron del país, o los que se quedaron comenzaron a incorporarse al sistema o ser cooptados por el Estado ocupando cargos públicos de gobierno, como el caso de Antonio Caso, mismo fundador del Ateneo que, para 1909, ya había sido Rector de la ENP y, desde 1910, fungía como Secretario de la UNAM, es que entonces nace, como herencia casi paralela a la de su generación anterior, una segunda cuyo propósito fundamental era el de difundir, en medios impresos, la gran cantidad de material que se estaba produciendo en el ámbito cultural por parte de los estudiantes universitarios de la época; semilla que se sembró a partir de la Sociedad de Conferencias y en el marco de las enseñanzas de su maestro y a veces mecenas Antonio Caso, quien, desde su trinchera institucional, apoyó económica y políticamente estas acciones, lo cual sería una forma interesante de contrargumentar y revisar, más a fondo, sobre la importancia que tienen los agentes sociales cuando estos ocupan funciones de gobierno para que, desde adentro, más como un aliado que como una figura de oposición, provean de

recursos a los mismos movimientos, no sin librar una consciente y constata batalla ética consigo mismos, la cual consiste en darse cuenta de la delgada línea roja que existe entre el usar al sistema o el sistema usarlos a ellos mediante la cooptación; en otras palabras, la diferencia que existe, si es que existe, entre usar el sistema y que el sistema haga creer, a estos actores sociales, que puede ser usado a su favor.

De esta manera, en 1916 se constituye la Sociedad de Conferencias y Conciertos, un colectivo también independiente, o mejor conocida, peyorativamente, como el de Los 7 Sabios, en alusión burlesca al legendario grupo de los siete filósofos presocráticos que también fueron, científicos, políticos y hombres prácticos durante la Grecia Clásica, pero compuesta en este caso, y según la leyenda urbana, por Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alberto Vázquez del Mercado, Teófilo Olea y Leyva y Jesús Moreno y Vaca, todos ellos convertidos en posteriores “vacas sagradas” de la historia cultural de México y quienes, en ese entonces, eran apenas unos jóvenes talentosos que más tarde se empoderarían de este apodo para publicar en famosos periódicos nacionales como El Universal Ilustrado, el Excelsior o El Herald de México, o bien para fundar la Revista Técnica Universitaria en 1917, la cual era apoyada y financiada por Antonio Caso (Pereira, 2004, pp. 448-450); generación con la que podemos señalar la autoconsciencia de la difusión cultural por medios de comunicación masiva, prensa en este caso, a pesar de lo difícil que era mantener esta actividad en los años de inestabilidad económica-política, debido al recrudescimiento de la Revolución mexicana; acción colectiva y elemento fundamental y coadyuvante que da a conocer la información, los argumentos y el resto del marco simbólico e ideológico de los grupos o colectivos que protagonizan un movimiento social, con el propósito de enviar su mensaje a adeptos, simpatizantes y opositores.

Ya desde el primer año de posrevolución mexicana, en 1921, y coincidentemente con los años de desarrollo, proliferación y consolidación del arte de vanguardias que en ese momento acontecía en Europa y se extendía por el resto de occidente, a la par e influencia de movimientos como el futurismo, el dadaísmo y el ultraísmo, que pegaban fuerte en Francia, Suiza, Italia y España, principalmente, se detona, en la capital del país, el estridentismo; la primera vanguardia hecha en México que irrumpía justo en el momento que comenzaba el intento de estabilidad nacional después de los diez años de revolución mexicana, y el primer movimiento que haría ver a todos los anteriores y contemporáneos como apenas un juego de niños intelectuales que se vendieron al sistema como políticos o burócratas.

El estridentismo, por el sólo hecho de ser considerado la primera vanguardia en México, es, por default, un movimiento sin precedentes a todos los anteriores a él, que, a su

lado, son sin duda aún de tradición griega, romántica o promodernista. Sin embargo, aunque nacido en México, éste parece ser una réplica del contraculturalismo y deconstrucción que caracterizaban a las vanguardias en Europa, especialmente a las del futurismo, dadaísmo y ultraísmo. Consistía en una postura no únicamente antirromántica y antagónica al Modernismo de las pomposas generaciones de “intelectualoides” de Estado, inmediatamente anteriores a ellos y que comenzaban a consagrarse e insertarse en el oficial sistema de gobierno, sino también una crítica a prácticamente toda la tradición.

De esta manera, el estridentismo se propone, a sí mismo, como una renovación de la poesía y las letras mexicanas, impregnadas aun de clasicismo griego, ante la necesidad de hacer frente a un tipo de realidad industrial y postindustrial que ya no correspondía con los valores de la tradición occidental, lo cual se convertía en un verdadero shock para los grupos culturales de la época que sin embargo fue bien abrazado, en su mayoría, por los artistas más jóvenes. Su estilo ácido, impertinente y jovial apuesta por deconstruir, reconstruir y jugar, velozmente, con las imágenes y los arquetipos traídos del contexto urbano industrial, a la vez que reafirma la muerte del nacionalismo y la necesidad de un cosmopolitismo crudo y sin fronteras (Pereira, 2004, pp. 174-177); una prueba de todo ello es el siguiente argumento que corresponde al 1er. Manifiesto Estridentista impreso sobre papel velin de colores y pegado individualmente en los muros, postes y esquinas de las calles de la Ciudad de México, en 1921, por el joven escritor Manuel Maples Arce y con lo cual develamos, una vez más, un artivismo, esta vez cargado de poesía, el cual decía así: “Para hacer una obra de arte..., es preciso crear, y no copiar. <<Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente>>. En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos.”. (Como se cita en Artes Poéticas, párr. I), a lo cual, más adelante, complementa en precisamente estilo estridentista:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente... toda esta belleza del siglo... (párr. IV).

Paralelamente, List Arzubide (como se cita en Benítez, 1963), importante representante de este movimiento en la ciudad de Puebla, decía que "El estridentismo se llamó

así por el ruido que levantó a su derredor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente. Si hoy no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los arrojó de los altares..." (p. 150); y esa fue precisamente su principal aportación... la desmitificación que había creado la mitología del romanticismo nacionalista de la ilustración, el liberalismo y el modernismo. Con irreverentes frases dotadas de sentido, como: "Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro..." o "Chopin a la silla eléctrica..." (Arce, 1921), este movimiento se convirtió realmente en el más incómodo para el Estado, por disruptir al inicio de una era inmediatamente postrevolucionaria y en pleno intento político de estabilidad social y de reformas a la educación por parte de esa otra generación oficial de románticos intelectuales que ahora participaban de la creación del nuevo y moderno proyecto de Estado-Nación. En palabras de Arqueles Vela (Como se cita en Bolaño, 1976), otro escritor estridentista, esta generación fue quien le vino a dar "...un sentido estético a la revolución mexicana." (p. 49).

Los estridentistas, que tenían relaciones y contactos con artistas del extranjero, principalmente españoles, italianos y franceses, fueron los primeros que introdujeron en México la costumbre parisina, después popularizada en cliché por las masas, de juntarse en cafés como puntos de reunión para el intercambio de ideas, información, argumentos y creación de estrategias contenciosas para la producción artística, con el fin de transformar, pasmar, sacudir o darse a conocer artísticamente, así como para la organización de actividades relacionadas con el arte. Así, el Café Europa, en la Ciudad de México, se bautizaría como el Café de Nadie (hoy Álvaro Obregón, Colonia Roma), en el cual, de 1924 a 1925, se celebraron algunas actividades multidisciplinarias en artes literarias y musicales, así como exposiciones colectivas en pintura, artesanía y escultura, con las cuales el lugar se convertiría, implícitamente, en el primer espacio cultural independiente del país y una leyenda a partir de entonces, hasta que su fundador, Arce y otros representantes, salieron de la capital para mudarse principalmente a Xalapa, Veracruz, con lo cual transformaron rápidamente a esta ciudad en "Estridentópolis", como así le llamó su condiscípulo Arzubide (Schneider, 1970, p. 129), fenómeno que seguramente otras investigaciones más especializadas sobre el estridentismo, han de explicar en cuanto a la relación e influencia directa que debió tener la migración de este movimiento contracultural de vanguardia a esta ciudad, para que hoy en día Xalapa y la Universidad de Veracruz (UV), localizada en esta misma ciudad, sean capitales universitarias de vanguardia en las artes y las humanidades a nivel nacional, lo cual suponemos precisamente que no es casualidad.

Sin embargo, habremos de apuntar aquí que la causa por la cual Arce emigró a Xalapa fue para la de asumir un cargo público (Pereira, 2004, p. 77) durante la gubernatura del

Coronel Heriberto Jara, al parecer simpatizante de este movimiento y con lo cual se desprenden tres variables a observar con mayor detenimiento: 1) El movimiento estridentista comenzó a diluirse en su núcleo pero a expandirse en su periferia, alcanzando así grupos de adhesión fuera de la Ciudad de México (cuna del movimiento) como en Zacatecas, Ciudad Victoria, Guadalajara, Sinaloa y hasta en Guatemala, de donde era el escritor estridentista Arqueles Vela, además de los que ya tenía en la ciudad de Puebla (Pereira, 2004, p. 174); 2) La presencia, una vez más, del recurso de “cooptación de los líderes” del que nos habla Tarrow (1997), por parte del aparato político, para integrarlos o reinsertarlos al sistema en lugar de usar la violencia para reprimirlos y ; 3) La cualidad dicotómica de infección del sistema desde adentro, en tanto que Arce, al igual que el gobernador Jara, desde sus trincheras políticas, fueron promotores de publicaciones literarias de mayor peso, tal y como sucedió con la novela más legendaria del género de revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela (p. 77), hasta precisamente el año de 1927, en el que Jara es presionado para abandonar su puesto y con ello, coincidentemente, el movimiento desaparece en Xalapa y del resto del país.

Entre sus resultados materiales los estridentistas lograron un total de cuatro manifiestos emitidos en distintas partes del centro y norte del país: Ciudad de México en 1921; Puebla en 1923, y en el que se llegó a recaudar hasta más de 200 firmas; Zacatecas, en 1925; y Ciudad Victoria, en 1926. Este último lanzado por el Congreso Estudiantil de Ciudad Victoria; además de la creación de un periódico mural, *Actual*, en 1922; dos revistas de difusión literaria: *Irradiador* en 1925 y *Horizonte*, en Xalapa, de 1926 a 1927; así como la adhesión de medio llamado *Ser*, en Puebla, durante 1923.

Por sus filas alguna vez colaboraron, entre los más reconocidos y aparte de los ya mencionados, nada más y nada menos que Salvador Novo, Diego Rivera, Clemente Orozco y Rufino Tamayo, entre otros. Al igual que la generación nacionalista de Altamirano, a mediados del XIX, la cual se proclamaba como el fin de un ciclo ideológico de colonización extranjera y el principio de uno Nacionalista; el Modernismo hizo contraculturalmente lo propio con ese anterior nacionalismo romántico, mediante su filosofía cosmopolita; de esta manera el estridentismo, en tanto que vanguardia, irrumpe en México no únicamente contra las ideas nacionalistas y modernistas, sino proclamándose en contra de prácticamente todo lo anteriormente conocido (Figura 10).

De esta manera, haciendo una breve recapitulación de toda esa ola contracultural modernista que detonan los escritores reunidos en torno a la *Revista Azul* de 1894 y la *Revista Moderna* en 1898, pero que materializaron su influencia en la generación de jóvenes estudiantes que funda la Sociedad de Conferencias durante 1907, sofisticada de manera

independiente por sus egresados en el Ateneo de la Juventud en 1909, así como renovada y potenciada con la difusión cultural de Los 7 Sabios en 1916, es que la irrupción del estridentismo, de 1921 a 1927, significa la decantación de todo ese progresivo proceso de sofisticación generacional que propone, real y radicalmente desde el arte, una contracultura en cuanto a las formas y contenidos para crear y producir arte frente a las estructuras mentales dadas por el discurso y la estética oficial del Estado, así como frente a los sistemas de conocimientos, creencias y valores de su cultura vigente.

Figura 10. Manifiesto estridentista, Maples (1921)



Ni siquiera el movimiento muralista, que sostuvo temáticas socialistas y revolucionarias además de influencias directas de las vanguardias, apareciendo incluso también en 1921 pero meses antes que el estridentismo, además de más fuerte e incluso más duradero que esta vanguardia, siendo con ello considerado el movimiento artístico más representativo de la historia oficial de México, lo hemos querido considerar en el desarrollo de esta genealogía, puesto que éste no fue para nada un movimiento de arte independiente,

sino que nació cooptado desde su origen, en tanto que era un movimiento exclusivamente dependiente de las gestiones y recursos directos que las instituciones del gobierno presidencial de Álvaro Obregón pudiera destinar, a iniciativa del ex ateneísta de la juventud, José Vasconcelos, para entonces primer Secretario de Educación Pública y primer Rector de la UNAM, como parte de la continuidad del moderno proyecto de construcción de identidad nacional al final de la Revolución pero a través del arte y la educación como herramientas para la configuración ideológica nacionalista a favor del Estado.

El proyecto del muralismo consistió en gestionar los grandes muros y las fachadas de ciertos edificios o complejos arquitectónicos urbanos-estratégicos, públicos o privados, para que la generación de en ese momento jóvenes pintores que ya venía empujando fuerte desde el modernismo, como Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco y más tarde Rufino Tamayo, pudieran pintar, para las masas, motivos sociales o incluso hasta socialistas, incorporándose así oficialmente al Estado y con ello casi monopolizando la producción de este tipo de macro-obras que, de otra manera y sin el apoyo privado de macro-empresarios ávidos de prestigio, a partir de mediados de la década de 1940, hubiera sido casi imposible de costear y producir, ya sea por el tiempo o la complejidad de elaboración, hasta prácticamente la aparición de la llamada “Generación de la Ruptura” (Ovando, 2016), quien fue la segunda generación de nuevos jóvenes muralistas, a partir de la década de 1950, la cual viene a romper con los cánones que el muralismo ya había impuesto e instaurado en las academias de pintura como arte oficial de Estado; segunda generación de muralistas con lo cual queda demostrado cómo los ciclos de movilización repiten sus fases y patrones de conducta cada determinado tiempo (Tarrow, 1994, Capítulo IX), fenómeno que consiste en deconstruir y superar a la generación anterior.

Al respecto de este fenómeno de cooptación, basta como prueba leer el actual fragmento de información institucional del Palacio de Bellas Artes (2016) que se encuentra en las pantallas digitales del mismo, ubicadas al interior de dicho edificio en la capital del país, la institución más importante de arte oficial y de Estado en México y el lugar donde se encuentran concentradas la mayor cantidad de obras de arte mural de distintos pintores de ambas generaciones: “El Palacio de Bellas Artes contribuyó a la consagración del muralismo mexicano y convirtió a una vanguardia de carácter revolucionario en un arte totalmente oficial, dicho de otra manera, un arte como arma pasó a ser un arte decorativo.”

Por otro lado, tampoco el movimiento y generación de Los Contemporáneos, que se deriva en 1928, a partir de la revista literaria de mismo nombre y en donde participan artistas post-modernistas de estilo existencialista y surrealista como Borges, Huidobro, Paz, Neruda,

Villaurrutia, Picasso, Dalí y Buñuel o mismos muralistas como Rivera y Orozco, en tanto que estos estilos eran vanguardias más de la literatura, el arte y la filosofía occidental de la época, en países como Alemania, Francia y España, que si bien tuvo un origen como colectivo independiente (Sheridan, 1985, p. 411) e incluso fue textualmente opuesto al estridentismo, no fueron tan radicales como este último y tampoco pueden negar su nueva herencia postmoderna a la que también pertenecen, además de que los valores, estilo literario y contenidos artísticos de Los Contemporáneos, a diferencia del estridentismo, sí se incorporaron inmediatamente a las academias o a los cánones de la literatura oficial de México.

Por lo tanto y por todo lo anterior expuesto, descubrimos que el estridentismo es propiamente el primer movimiento de arte independiente más completo, complejo, radical y claro en la historia o contrahistoria de México, del cual se sabe precisa y no casualmente muy poco en las versiones oficiales de este país, ya que de hacerlo se tendría que explicar cómo es que esta vanguardia contraría los principios de Estado-Nación en su proyecto de construcción de identidad nacional y en pleno contexto inmediato de postrevolución mexicana; por lo tanto, nos encontramos parados frente al primer atisbo o umbral del fin de la modernidad en las artes y desde las artes en México o bien frente al primer atisbo de post-modernidad que aconteció en nuestro país, cuyos marcos culturales, simbólicos e ideológicos fueron heredados para grupos, generaciones o movimientos artísticos posteriores, ya sea con consciencia o ignorancia de causa por parte de estos.

Como hemos podido observar en los tres subcapítulos que componen a este apartado, es que parece ser que el patrón de un antagonismo entre las viejas generaciones más conservadoras y las nuevas que siempre vienen empujando experimentalmente, es un elemento cualitativo que habríamos de sumarle a las características que definen un movimiento de arte independiente, más todas las otras que explican el modelo de nuestro sociólogo Sidney Tarrow (1997); en otras palabras, el factor generacional puede ser una variable extra de la que no hace importante hincapié Tarrow pero sí necesario en nosotros para tomarse en cuenta como elemento común y exclusivo de los de los movimientos artísticos y no necesariamente de otro tipo de movimientos sociales.

Por otro lado, la categoría filosófica de *poiesis*, entendida ésta en griego como creación para poder denominar a la esencia o naturaleza del arte en general y a la de la poesía en particular (Platón, 1993, p. 373), en tanto que todo arte, incluso hoy en día, podrá carecer de toda característica formal, excepto de su condición creativa, por lo que entonces nociones implícitas como las de una recreación o representación de la realidad, a través de

la obra o expresión artística, han transmutado o evolucionado, por su misma libertad, en las de transgresión, deconstrucción, recontextualización, resignificación o reinención, las cuales se convirtieron en los nuevos códigos o símbolos semánticos y culturales que heredaron, desde principios de siglo XIX a la fecha, las nuevas generaciones de artistas cada vez más alternativos, independientes y autoconscientes de su capacidad de autogestión, autonomía y empoderamiento, por lo que, con dicho fenómeno, surgieron nuevos estilos, técnicas y corrientes estéticas o creativas, es decir, neovanguardias propias de segunda mitad de siglo XX o del llamado arte Postmoderno, como lo fueron el pop art, el minimalismo, el arte conceptual, los performances, los happenings, el arte instalación, el arte *kitsch*, el *body art*, el arte grotesco, el arte *gore*, incluso el arte antiestético, entre otras, en las que la voluntad de poder y la autodeterminación del artista, o bien la mirada del espectador, serían y aun son el nuevo paradigma subjetivo que distingue lo que es arte de lo que no lo es.

Sin embargo con el tiempo, único enemigo de la belleza, los fenómenos antitéticos de ruptura, lo alternativo, lo *underground*, lo crítico, lo provocativo, lo transgresor, etc., se fue y va paulatinamente diluyendo al irse aceptando por el público y el mercado de consumo, para después ser reabsorbido o cooptado por el Estado, la academización y/o el mercado de lo que en un inicio se hacía diferente o incluso estaba en contra de todo ello; con esta cooptación o absorción social automáticamente se perdieron los ideales y valores primigenios de transformación y transmutación de la realidad, por lo que estos movimientos pasaron a ser criticados por las nuevas generaciones de rechazados por los rechazados, o de marginados por los automarginados; prueba de este fenómeno son, por ejemplo, el Festival de Cine Independiente de Sundance celebrado anualmente desde 1983, o la Feria de Arte Independiente de Madrid (FAIM) celebrada también anualmente desde el año 2000, los cuales son ahora populares espacios para artistas independientes que dejan fuera a otros artistas independientes en sus convocatorias.

Recapitulando y a manera de conclusión de este capítulo II, se tiene que, en el marco metodológico de la dialéctica de antagónicos de la que nos habla el materialismo histórico y que posteriormente recoge la teoría crítica, específicamente la praxiología, así como en el marco teórico de los elementos que componen la teoría de la Acción colectiva contenciosa en el modelo de los Movimientos sociales del movimentólogo Sidney Tarrow (1997), es que, traído todo esto al contexto sociohistórico de la génesis de los movimientos de arte independiente en la historia internacional y de México, podemos afirmar, parcialmente y en síntesis epistémica, lo siguiente: El romanticismo e impresionismo surgidos en Francia a

principios y finales de siglo XIX, respectivamente, significan y representan el principio del fin de los valores sociales y estéticos de la tradición occidental, en cuanto a la forma no únicamente de crear sino también de producir o gestionar el arte, mientras que las vanguardias, desarrolladas en occidente, significan, a su vez, la consolidación, por herencia, de este mismo proceso histórico, el cual instauro marcos ideológicos, culturales y simbólicos que nacieron y se desarrollaron en el contexto de los sistemas democráticos modernos de occidente, mismos que llegaron de igual forma a nuestro país durante la primera mitad del siglo XX para posteriormente heredarse a futuros movimientos de arte independiente pero con acto reflejo en la actualidad e incluso, inconscientemente, en el sur del estado de Quintana Roo, específicamente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, desde el 2013, año en el que se detonan ciertas circunstancias específicas, incluso a la fecha de cierre de esta investigación, tal y como veremos en el capítulo siguiente.

Por último y síntesis epistémica a este segundo capítulo, podemos decir que, tal y como la historia nos lo muestra, es desde un activismo práxico, que la acción colectiva contenciosa del arte y los movimientos artísticos independientes, más que desafiar en contra de actores sociales, edificios, instituciones o entes materiales, se oponen a la raíz abstracta o estructuras mentales de lo que éstos representan; así como tampoco podemos decir que el fin último, primero o primordial de este tipo de movilizaciones se refiera propiamente a reformas o creación de políticas públicas culturales, sino a lo que subyace previamente en el fondo de ellas, es decir, el sistema de estructuras de conocimientos, creencias y/o valores del que se encuentra alienado el sistema o aparato sistémico de una sociedad.

En este sentido, el tipo de objetivo último y más importante de un movimiento artístico no es violento y ni siquiera político, sino pacífico, estético, psicológico, creativo y expresivo por esencia, por lo que si logra algún tipo de incidencia o influencia en la política es meramente accidental, no por ello generación espontánea, sino que ocurre por la misma inercia mecánica del aparato político que abre la opción a ello como sutil mecanismo de cooptación, institucionalización o academización de lo diferente, lo alterno, lo innovador y lo transgresor, absorbidos en marcos jurídicos, pero casi nunca, por no decir nunca, como el fin original o último de la acción colectiva contenciosa de un movimiento artístico en sí, sino como una mera opción o serie de oportunidades a posteriori que encontrarán los agentes o actores sociales durante el proceso de su acción social.

Es así como el marco histórico de los movimientos de arte independiente, en la historia del arte occidental, está listo para poder vaciar, como cual molde, a una historia y

sociología no escrita del arte independiente en la región sureste el Estado de Quintana Roo, la cual abordaremos en los próximos dos capítulos.

III. RESEÑA DE LA CONFORMACIÓN DE UN APARATO POLÍTICO CULTURAL

Hoy en día, “Formas y esquemas de color iniciados... por los más locos de los rebeldes ultramodernos se han convertido en mercancías corrientes del arte comercial; y cuando los encontramos en carteles, portadas de revistas o tejidos, nos parecen normales

–Ernst Gombrich–

El presente capítulo tiene el objetivo de realizar una reseña de la construcción del aparato político cultural en el arquetipo o modelo del Estado contemporáneo, mediante la UNESCO como directriz, a niveles internacional, nacional y estatal. Para ello, hemos decidido dividir dicho objetivo en tres subcapítulos correspondientes cada uno a los tres estratos geopolíticos en los que se mueven los derechos culturales que regulan el quehacer social del arte, en el contexto del actual aparato político de Estado y con el fin de tener un marco de referencia para establecer, posteriormente en nuestro capítulo IV, el contraste de esto en comparación a lo que sucede en los submundos del arte independiente.

1. Breve genealogía de un aparato político internacional. De la UNESCO a los esbozos de una política cultural en México

Primero que nada, será necesario aclarar que, a pesar de tener elementos coadyuvantes de la antropología social, en tanto que esta es una investigación integral, ésta no es una tesis antropológica, sino propiamente sociológica; paralelamente, será necesario señalar que, en este mismo sentido y apegados al marco del título del presente capítulo III, no será nuestro fin el ofrecer una definición propiamente de la antropología acerca del concepto de cultura, ya que no estamos estudiando propiamente a ésta categoría de análisis en la investigación, ni es nuestra variable de estudio central, por lo que mucho menos la vamos a pretender construir,

sino en todo caso exponer, en cuanto a las premisas sobre las que ésta se ha ido construyendo, mediante la UNESCO, en el arquetipo del aparato político cultural del actual paradigma de los Estados políticos contemporáneos, desde su aparición como noción intelectual en la tradición histórica de occidente, hasta su manifestación institucional y jurídica en el México postindependiente, y estatal en el aún reciente estado de Quintana Roo, lo cual sucederá, respectivamente, en los dos subcapítulos posteriores a éste que acabamos de comenzar.

Sin embargo, identificar el proceso de constructo cultural en los aparatos políticos de occidente es relevante en tanto que el quehacer del arte, que de por sí ya es complejo, se da en el contexto de esta otra noción aun más compleja, la cultura, por lo que, entonces, si bien no apelamos explícitamente a ningún marco teórico específico de la antropología cultural, en tanto que el constructo de los Estados contemporáneos que vamos a exponer no lo hace, sí lo haremos implícitamente, mediante definiciones etimológicas, conceptuales y hermenéuticas, en tanto que el constructo que realiza el Estado lo hace también implícitamente y no intencionadamente de origen respecto a su definición. En otras palabras, sino usamos propiamente un marco conceptual de la antropología culturalista, es porque el constructo de la noción de cultura, en los Estados contemporáneos, tampoco lo hizo, por lo menos de origen, respecto a las grandes definiciones o teorías académicas aportadas por la antropología, como pudieran ser hoy en día las de un Clifford Geertz, García Canclini o Melville Herskovits, sino que dicho constructo político, el cual es nuestro objetivo de capítulo, ha sido más simple y lineal.

Sin embargo, para que el lector exigente no nos recrimine esto, y precisamente en el contexto de un constructo institucional del concepto de cultura, es que daremos la definición que nos ofrece la en ese entonces Secretaría de Cultura del gobierno del estado de Quintana Roo, en el Foro Regional de Análisis sobre el Marco Jurídico de la Cultura en México, celebrado en la ciudad de Mérida el 20 de julio de 2010, la cual es hoy día su base teórica y como a continuación le descubriremos una posible línea genealógica:

sistema ordenado de significados y de símbolos, en cuyos términos tiene lugar la integración social, no puede ser una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en búsqueda constante de significados... Para nosotros, lo mismo es Cultura un ritual milpero maya, una obra poética, un conocimiento empírico y ancestral, un lienzo pictórico, una lengua originaria,

que una ópera wagneriana. (Secretaría de Cultura de Quintana Roo, 2010, p. 1 y 2).

1.1. Constructo del concepto de cultura en el marco de la UNESCO

De esta manera, el antecedente histórico más antiguo del vocablo cultura, lo podemos encontrar en el *Diccionario etimológico de la lengua latina* de Ernout y Meillet (como se cita en Zaid, noviembre de 2006), sin edición al habla hispana, razón técnica que explica el porqué debemos citar a Zaid y no a Ernout y Millet, obra en la que se nos dice que dicho significante proviene del latín *colo*, el cual:

empezó por decir “andar habitualmente en el campo”, y de ahí pasó a los significados de “habitar” y “cultivar”. Como los dioses del lugar también lo habitan y protegen, *colo* se extendió al significado de “cuidar” y, recíprocamente, “venerar” (a los dioses protectores). Finalmente, se extendió a “cultivar” las virtudes y las artes. (párr. 7).

En esta misma línea y acepción latina de cultura asociada al cultivo, es que, desde el siglo I a. C., encontramos que el filósofo y político Cicerón afirmaba textualmente que “el espíritu, como la tierra, necesita cultivo” (Disputas tusculanas, II, 13). Por otro lado y al habla hispana, según el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas y Pascual, la palabra cultura existe documentada desde 1515 y, aunque no cita una definición, el culturalista Gabriel Zaid supone que desde entonces remitía al “cultivo del campo” (noviembre de 2006, párr. 8).

Sin embargo, en palabras de la culturalista de la UNESCO, Maider Maraña (2010): “No hace más de 300 años que la cultura se separa completamente de su vinculación a la idea de cultivar la tierra y adquiere el significado abstracto de cultivar el espíritu con el que se conocería a posteriori” (p. 4); en este sentido, la transmutación simbólica del vocablo cultura, en tanto que cultivo de la tierra, al del espíritu humano, es relativamente reciente y propiamente postrenacentista, ilustrado y completamente moderno.

En este sentido, es que dos siglos después, para 1729, el primer diccionario de la RAE ofrece dos acepciones de cultura, donde la primera es: “La labor del campo o el ejercicio en que se emplea el labrador o el jardinero”, la cual sigue aun asociada al cultivo de la tierra; mientras que el segundo significado dice: “Metafóricamente es el cuidado y aplicación para que alguna cosa se perfeccione, como la enseñanza en un joven, para que pueda lucir su entendimiento.” (Zaid, noviembre de 2006, párr. 8). Lo cual una vez más vemos que absorbe a la antigua visión romana.

Tendrían que transcurrir, poco más de 250 años, para que ya en pleno siglo XX, especialmente en 1982, la UNESCO, en el documento de Declaración de México sobre las Políticas Culturales, del cual hablaremos un poco más adelante, recoge estos antecedentes históricos y ofrece dos amplias definiciones que se convierten en las actuales directrices, incluso jurídicas, que se abrazan en las constituciones políticas de los Estados contemporáneos y naciones incorporadas a la ONU:

- ...en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.
- ...la Cultura da al ser humano la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el ser humano expresa, toma consciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden. (MONDIACULT, 1982).

Esta aportación internacional de la UNESCO, de 1982, en la que ya se contiene explícitamente la noción de arte, trajo por consecuencia que la RAE, inmediatamente dos años

después, en su edición de 1984, reformulara la siguiente definición de la palabra Cultura, misma que podemos seguir leyendo hasta la fecha y en la que, como veremos, aparecen por fin las nociones juntas de Arte y Desarrollo, al parecer hoy indisolubles: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social, etc.” (2016).

En vista de la breve genealogía de definiciones lingüísticas que hemos esbozado, en tanto que es la línea genealógica del concepto o noción de cultura que se ha construido en el en el contexto del aparato político de los Estados contemporáneos occidentales, es que, en síntesis, podemos reinterpretar, hermenéuticamente, a la palabra cultura como la naturaleza (silvestre) transformada a manos del Hombre o, bien, como la segunda naturaleza del Hombre, en palabras paradójicas, la naturaleza que se tiene para transformar la naturaleza; y esta contradicción o aporía es propia sólo de un hombre (biológico) que se trasciende a sí mismo a la categoría espiritual de ser humano.

De esta manera, una vez señalado el constructo lingüístico de esta noción, es que entonces podremos pasar a construir una breve genealogía de las políticas culturales a nivel internacional, idea que da origen al siguiente apartado.

1.2. Construcción de la actual política cultural internacional

A mitad de siglo XX, el 24 de octubre de 1945 para ser más específicos, inmediatamente al final de la II Guerra Mundial y con el objetivo de establecer una organización internacional entre los diferentes gobiernos sobrevivientes a la misma, se crea la ONU, encargada de la cooperación intergubernamental entre las naciones, así como la UNESCO, una organización subordinada a ésta y especializada en las esferas de la educación, la ciencia y la cultura; ambas organizaciones en las que participa desde entonces México, incluso como fundador, y con las cuales comienza un nuevo paradigma de relaciones internacionales a escala global dentro de la modernidad, lo cual traería como consecuencia, paulatinamente, un proceso intelectual, político y jurídico de revisión alrededor del concepto o categoría de cultura en un respectivo y nuevo modelo integral de desarrollo sustentable o desarrollo humano, el cual aparecería, más tarde, con el fin de distinguirse del modelo clásico de desarrollo económico y, por lo tanto, de situarse en una plataforma holística en la que finalmente se integraría a la

noción de arte como uno de los pilares fundamentales para tal tipo y nuevo nivel de desarrollo que ya hemos citado, tal y como revisaremos a continuación su genealogía.

En el marco de referencias conceptuales que acabamos de desglosar, es que el 10 de diciembre de 1948, tres años después de creada la UNESCO, a partir de la famosa Asamblea que adoptó la Declaración Universal de los derechos Humanos, se puede leer, en el Artículo 27 fracción 1, que: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (UNESCO, 2008), lo cual significa la primera vez, en la historia, que se expresa, además de textualmente, la cultura, las artes y la ciencia como un derecho internacional y partes indisolubles de un todo que tiene beneficios, lo cual tendría una respectiva influencia en la legislación de los gobiernos adscritos a la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

Sin embargo, tendrían que esperarse diecisiete años para que, el 1 de enero de 1965, se creara el Programa de las Naciones Unidas (PNUD), y con éste naciera públicamente, a nivel internacional, la noción ya mencionada de desarrollo humano, así como los criterios que lo impulsarían en los 166 países que actualmente ya lo adoptaron como directriz sociopolítica. De esta manera, entre los indicadores que actualmente propone el PNUD, para medir el continuo perfeccionamiento del desarrollo humano, lo integran valores como la educación, la salud, la nutrición, el producto per cápita ponderado por la distribución del ingreso, el poder adquisitivo real, el desarrollo social, la protección del medio ambiente, la libertad y la cultura, varios de ellos se empezarán a matrimoniar entre sí, así como con otras dimensiones psico-físicas ligadas al espíritu integral, multidimensional y holístico de este amplio y complejo concepto de cultura (PNUD, 2004). Por lo tanto, se inaugura, en política internacional, la actual relación y matrimonio explícitos entre desarrollo-cultura, aunque enfatizando poco en ella, pero absorbiendo, en este segundo vocablo, como ya pudimos observar en nuestros párrafos anteriores, la noción implícita de las artes, por lo que desde este momento histórico queda indisoluble, a nivel internacional, también el concepto de arte en relación al de desarrollo, siendo el arte un valor y quehacer intrínseco no únicamente al de cultura, sino también al de un verdadero desarrollo humano.

Es así como inmediatamente, un año después, en 1966, la UNESCO crea el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, y con ello el primer documento internacional que señala “...la inevitable necesidad de contemplar la cultura dentro de la relaciones de cooperación internacional.” (Maraña, 2010, p. 2), al cual se adhiere constitucionalmente México desde el 23 de marzo de 1981 y en el que, en su artículo 15,

fracción 1, inciso “a”, se lee que “Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a: Participar en la vida cultural.” (Cámara de Senadores del Congreso de la Unión, 9 de enero de 1981).

Para 1982, en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT) celebrada precisamente en México en ese mismo año, además de incorporar las dos definiciones ampliadas y vigentes de Cultura que ya señalamos al principio de este mismo subcapítulo, mismas que influyeron en la edición de la RAE, se establece el vínculo irrevocable entre Cultura y Desarrollo desde el tercer párrafo de su Declaratoria: “...es urgente erigir en la mente de cada individuo esos baluartes de la paz que, como afirma la Constitución de la UNESCO, pueden construirse principalmente a través de la educación, la ciencia y la cultura.”, depositando la UNESCO su esperanza “...en la convergencia última de los objetivos culturales y espirituales de la humanidad...” (MONDIACULT, 1982). En este mismo documento se despliegan 54 principios que deben regir las políticas culturales de las naciones incorporadas a la UNESCO, los cuales quedan divididos en diferentes tópicos como los de: identidad cultural, dimensión cultural del desarrollo, cultura y democracia, patrimonio cultural, creación artística e intelectual y educación artística, relaciones entre cultura, educación, ciencia y comunicación, planificación, administración y financiación de las actividades culturales y cooperación cultural internacional, en respectivo orden de aparición, siendo los tópicos de creación artística e intelectual, y el de educación artística que acabamos de mencionar, a los que corresponden los principios 27, 28 y 29 que nos competen directamente citar, debido a la relación explícita que se hace patente entre el arte y la cultura:

27. El desarrollo de la cultura es inseparable tanto de la independencia de los pueblos como de la libertad de la persona. La libertad de pensamiento y de expresión es indispensable para la actividad creadora del artista y del intelectual.

28. Es imprescindible establecer las condiciones sociales y culturales que faciliten, estimulen y garanticen la creación artística e intelectual, sin discriminaciones de carácter político, ideológico, económico y social.

29. El desarrollo y promoción de la educación artística comprende no sólo la elaboración de programas específicos que despierten la sensibilidad artística y apoyen a grupos e instituciones de creación y difusión, sino también el fomento

de actividades que estimulen la conciencia pública sobre la importancia social del arte y de la creación intelectual. (MONDIACULT, 1982).

De esta manera y por medio de este documento, con validez jurídica internacional, es que quedarían sentadas las bases teóricas que regirían posteriormente a los organismos internacionales y gobiernos nacionales, desde entonces a la fecha.

Para 1993 comienzan los trabajos de la recién formada Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, impulsada por la UNESCO y compuesta por numerosos expertos internacionales coordinados por el mismo Javier Pérez de Cuellar, quien durante su informe de 1996, para ese entonces ya ex Secretario General de la ONU, menciona, entre otras ideas, que la relación Cultura-Desarrollo implica la necesidad de dar un mayor papel a la juventud (Pérez, 1996), lo cual refleja, indudablemente, ese fenómeno y factor generacional que hemos venido señalando en el arte y en especial en el arte independiente, detectado también en este caso por la misma UNESCO a finales de siglo XX, además de fundamental y urgente a tomarse en cuenta para el nuevo, amplio y dinámico modelo de desarrollo humano, así como también para el fenómeno de los movimientos sociales occidentales a partir de la misma segunda mitad de siglo XX, como lo es el actual movimiento de arte independiente ocurrido en México y en nuestro binomio regional de estudio Chetumal-Bacalar, mismo que evidenciaremos más tarde en el capítulo IV.

De esta manera, ocho años después de los trabajos iniciados por la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, es en el 2001, en la publicación de la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural celebrada en París, que en el artículo 3º se dice:

La diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria. (UNESCO, 2002)

En otras palabras, se identifica ahora a la noción de una “diversidad cultural” como el factor mismo del Desarrollo Humano, lo cual implica necesariamente el factor de un “multiculturalismo”, también cada vez más presente en los movimientos artísticos contemporáneos.

De esta manera, en 2004, tres años después de esta Declaración, el PNUD que ya existía desde 1965, dedicó su Informe sobre Desarrollo Humano anual a la libertad cultural en el mundo diverso de hoy, por lo que dio así un paso más en su sofisticación intelectual, al incluir no únicamente el valor de la diversidad cultural, sino también el de libertad cultural en el marco del nuevo modelo de desarrollo (Maraña, 2010, p. 14) y con lo cual quedaba patente ahora la relación de las nociones integrales de cultura-desarrollo-libertad. De esta manera, como bien razona y recomienda la misma Mairer Maraña (2010):

El informe señala que para expandir las tan necesarias políticas multiculturales, los Estados deben reconocer las diferencias culturales en sus constituciones, leyes e instituciones. Además, necesitan formular políticas que garanticen que los grupos mayoritarios o dominantes no ignorarán ni anularán los intereses de grupos específicos, sean éstos minorías o bien mayorías históricamente marginadas. (p. 15).

Sin embargo, a pesar de que esta Declaración internacional es clara y apela explícitamente a la formulación de políticas culturales constitucionales, en los Estados-Nación, que incluyan a grupos minoritarios y marginados, dicho documento solo tuvo un eco y valor moral, más que jurídico o político al interior de los Estados adscritos a la UNESCO, mientras que el Informe sobre Desarrollo Humano anual fue más bien informativo y de concientización; hasta que el 18 de marzo de 2007, tras ser ratificada por 35 Estados Miembros entre los cuales se encuentra México, entraría en vigor la aprobación de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, en la que se desglosan y ejemplifican diversos tipos de expresiones artísticas: “Estas manifestaciones incluyen las expresiones transmitidas por medio de las palabras (literatura, cuentos...), el sonido (música...), imágenes (fotos, películas...), en cualquier soporte (impresos, audiovisuales, digitales, etc.), acción (danza, teatro...) u objeto (escultura, cuadros...)” (Como se cita en Maraña, 2010, p 12), en donde uno de los objetivos primordiales de dicha Convención era el de: “Reconocer la naturaleza específica de estas actividades, bienes y servicios culturales, por ser portadores de identidad, de valores y de sentido.” (Como se cita en Maraña, 2010, p. 12) y con lo cual se materializa el primer Tratado Internacional con categoría de principio jurídico; un logro desapercibido y sin resultados para el no casual fenómeno emergente de arte independiente que ocurre en México y Quintana Roo

durante los años posteriores, porque de lo contrario este fenómeno no tendría necesidad de existir.

De esta manera, a pesar de la aprobación de esta Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, el 21 de mayo de 2008, con motivo de la celebración del Día Mundial de la Diversidad Cultural para el Diálogo y el Desarrollo, Koichiro Matsuura, en ese entonces Director General de la UNESCO, subrayaba en su discurso que la urgente coyuntura actual:

...nos invita a demostrar que la diversidad cultural es efectivamente una fuerza motriz del desarrollo sostenible y, por ello, un instrumento decisivo de la lucha contra la pobreza... la cultura, a diferencia de la educación, no figura como tal entre los Objetivos de Desarrollo del Milenio, pese a que es indispensable para la consecución de éstos. (Matsuura, como se cita en Maraña, 2010, p. 5).

Por lo tanto, casi un año después, el 26 de marzo de 2009, el Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, preocupado por la observación de Matsuura y promovido por él mismo, en su Resolución 10/23, decidió establecer, por un plazo de tres años, un nuevo procedimiento especial titulado Experto Independiente en la Esfera de los Derechos Culturales, según los instrumentos pertinentes de derechos humanos de las Naciones Unidas (Naciones Unidas. Derechos Humanos, 2006). De esta manera, el 1 de noviembre de ese mismo año, la socióloga pakistaní Farida Shaheed, asumió funciones y desde entonces a la fecha continúa activa. Sin embargo, más allá de los resultados que entrega Shaheed como Relatora Especial, lo que más nos causa curiosidad aquí es la designación, en la primera resolución de 2009, de una investigadora-evaluadora con el adjetivo calificativo y textual de independiente, al que recurre la Oficina de Derechos Humanos de las Naciones Unidas y con motivo de tener una persona especializada que se mueva libremente en el ámbito de los derechos humanos culturales, lo cual nos parece curioso y hasta de cierta ironía que este adjetivo calificativo, tan criticado y puesto en duda en el mundo del arte, el cual es una de nuestras variables centrales de estudio, la encontremos también en el máximo órgano de derecho internacional que pueda existir en sector cultura, los derechos humanos de las Naciones Unidas.

Fue así como durante el Seminario Internacional de Derechos Culturales, celebrado en noviembre del 2014 en la Ciudad de México y al que asistió la misma Shaheed pero ya no como experta independiente, tal vez por lo peligroso del adjetivo en un contexto de

proliferación de grupos sociales o tribus urbanas que empezaban a surgir y expandirse como alternas y marginales al Estado, desde su boom generacional a partir de la década de 1990, sino como Relatora Especial y representante de la ONU, decía, precisamente frente al foro, que “Los pobres y marginados son igual de creativos que todos los demás”, recordando a su vez los tres principios de los derechos culturales: 1) Libertad creativa en la ciencia y en el arte, 2) Acceso al patrimonio cultural y 3) Respeto a la diversidad; recomendando a los gobiernos la responsabilidad de hacer que esos derechos se respeten y aporten recursos para que la ciudadanía acometa empresas de investigación y creación cultural (El Economista, 12 de noviembre de 2014).

De esta manera, con este tipo de recomendaciones por parte de la ONU y con su visita directa a México por parte de Shaheed a finales de 2014, creemos que se logró influir en las decisiones que tomó inmediatamente el gobierno del presidente de México, Peña Nieto, al año siguiente, al desaparecer, en diciembre de 2015, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), máxima institución para el fomento de la cultura y las artes, con el fin de sustituirla mediante la creación de la actual Secretaría de Cultura del gobierno federal, a la fecha inoperante y sin ley orgánica que la regule, tal y como en el siguiente subcapítulo ahondaremos tan grave problema

Por último y a manera de recapitulación de esta breve genealogía sobre el constructo del concepto de cultura, a nivel de política internacional, podemos afirmar que una vez que la UNESCO, a través de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en su artículo 27, se apropia de una noción de cultura como el cultivo intelectual del ser humano para su transformación y desarrollo espiritual, en el cual acontece, implícita y explícitamente, la noción del arte como tal vez el quehacer coadyuvante más poderoso para tal propósito, es que comienza, a partir de entonces, un proceso de sofisticación y desarrollo intelectual, político y jurídico, a escalas internacionales, en los países incorporados a la ONU, y entre los cuales se encuentra México.

Es así como el constructo de la noción de cultura se va haciendo cada vez más amplio, complejo, integral y hasta holístico al irsele añadiendo, progresivamente, otras nociones, conceptos o categorías como las de desarrollo humano, diversidad cultural y libertad cultural o tópicos como los de identidad cultural, dimensión cultural, democracia cultural, patrimonio cultural, creación artística, educación artística y cultural, expresión cultural, comunicación cultural, planificación cultural, administración cultural, financiación cultural, cooperación cultural internacional y políticas culturales, éstas últimas como el medio en el que se materializan legalmente todas las demás abstracciones, las cuales, como veremos en los dos

siguientes subcapítulos, fueron el universo conceptual y retórico sobre el que se construyó el hoy en día estéril aparato político cultural en México y Quintana Roo.

2. Breve retrospectiva histórica en la construcción del aparato político nacional

Una vez construida una breve genealogía sobre el concepto de cultura, tal y como acabamos de exponer en el subcapítulo anterior, al cual pertenecen los derechos culturales relacionados a la actividad artística en el contexto político internacional, es el turno entonces de que hagamos lo propio, respecto a ella, ahora en el aparato político nacional. Por lo tanto, construiremos una breve retrospectiva histórica en la administración de este derecho y sector social en México.

Desde el siglo XIX tras la consumación de la Independencia, el recién proclamado Emperador de México, Agustín de Iturbide, en 1822, crea un Conservatorio de Antigüedades con las colecciones que sobrevivieron a la guerra, las cuales se encontraban resguardadas en el llamado Primer Gabinete de Historia Natural fundado desde 1790 durante la colonia y posteriormente trasladadas al Colegio de San Idelfonso desde 1802 (Museos de México, 2016).

Tres años después, en 1825, mediante decreto del primer presidente de México, Guadalupe Victoria, se crea el Museo Nacional Mexicano con el fin de recuperar lo que quedó del Gabinete en manos de locatarios durante la guerra de independencia y añadiendo lo que estaba precisamente en el Conservatorio de Antigüedades, siendo este Museo el prólogo de lo que después se convertiría, casi 130 años más tarde, durante 1964, en el actual Museo Nacional de Antropología e Historia. Con este decreto se anuncia oficialmente la primera acción gubernamental pública en sector Cultura del país (Museos de México, 2016).

Tres décadas después, a mediados del siglo XIX y durante el gobierno de Benito Juárez, la Educación se vuelve parte fundamental de la Reforma de 1857 y con ello, en su artículo 3, se establece, hasta la fecha, textualmente como laica, obligatoria y gratuita (Cámara de Diputados, 29 de enero de 2016) erigiéndose con esto el máximo fundamento legal de nuestro actual sistema educativo, el cual, hasta mediados del XX, incluiría implícitamente a la actividad artística.

En este mismo periodo histórico, mediante el juarista Gabino Barreda, se introduce el Positivismo en el sistema nacional educativo y se crea, por encargo del mismo Juárez, la ENP, en 1867, (Biblioteca Mtro. Antonio Caso, 2016), institución académica de gobierno que representa la materialización del nuevo proyecto positivista de educación nacional, por lo que con esta acción se introduce y materializa una cosmovisión científica, como fundamento filosófico o ideológico, al seno del sistema educativo institucional.

Casi simultáneamente, en 1869, por iniciativa de Manuel Altamirano y durante el mismo gobierno juarista de Reforma, se crea la revista *El Renacimiento*, que dio espacio de publicación a la producción literaria de la época y con la cual se funda el primer proyecto artístico de identidad cultural que reunió a intelectuales, artistas y escritores, liberales y conservadores, nacionales, extranjeros y de todas las edades, como parte de ese paralelo macro-proyecto de construcción nacional y con el objetivo de una pacificación y reconciliación nacional entre todos los sobrevivientes agraviados de las guerras intestinas y de invasión extranjera (México Desconocido / *El Renacimiento* (1869), 2016). Con esta acción se tejen los fundamentos ideológicos de la aun actual, pero ya en franca crisis, romántica identidad cultural de orden nacionalista en nuestro país.

Desde inicios del México postindependiente se promulgaron e intentaron desarrollar diferentes proyectos de educación escolar provenientes de facciones, tanto liberales como conservadoras, y no únicamente públicos y gratuitos, sino también cedidos a concesionarios privados, por lo que los tiempos de inestabilidad socioeconómica y política, producidos por las invasiones extranjeras y las guerras intestinas, venidas desde la independencia, hicieron que estas propuestas no fueran más que eso, propuestas, que por falta de fondos jamás pudieron materializarse bien o llevarse a cabo; de esta manera, se registran proyectos educativos, que también abarcaban la administración de las artes, en 1822, 1826, 1827, 1832, 1833 y 1843, así como aparece una Ley Orgánica de Instrucción Pública en 1867 y La Ley Reglamentaria de Instrucción Pública en 1869, ambas durante el gobierno de reforma de Juárez (Menéndez, 2012), locos cual dejaba ver una desproporción entre la teoría y los altos ideales de reforma educativa y la capacidad en recursos económicos y materiales para llevarlas a cabo.

Así transcurrieron las primeras décadas del México postindependiente hasta que, en 1888, ya durante el gobierno de Porfirio Díaz, se publica la Ley de Instrucción Pública (Menéndez, 2012), que, en 1905 y por decreto presidencial, exigía la creación de una Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes con responsabilidades en la administración y fomento del servicio y derecho a todo tipo de educación ya sea ésta académica, científica, artística o cultural en

general, desde el nivel primaria hasta el profesional, así como el de derechos de autor y de la administración de patrimonios como bibliotecas, museos, antigüedades, teatros y monumentos arqueológicos e históricos. Sin embargo, esta secretaría sólo tenía jurisdicción para el Distrito Federal y en Territorios Federales (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, como se cita en Biblioteca.tv, 2016), por lo que, doce años después, ya en el contexto de la Revolución Mexicana y en la Constitución de 1917, Venustiano Carranza suprime dicha Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para delegar, directamente la responsabilidad del artículo 3, a cada uno de los Ayuntamientos, lo cual también fue otro fracaso en la práctica (SEP, 2010).

Sin embargo, siete años antes, desde 1910, por proyecto del porfirista Justo Sierra, ya se había inaugurado la UNAM, misma que, en 1929 y durante el gobierno de Portes Gil, se le otorga autonomía para erigirse como la máxima casa de estudios del país (Fundación UNAM, 2015). Con esta acción gubernamental se consolida el sistema educativo a nivel superior y se proyecta incluso un modelo académico universitario para otros estados de la República y países de Latinoamérica.

Desde la generación de intelectuales y artistas que pertenecieron al famoso Ateneo de la Juventud, surgido en 1909, arrancaba una nueva era de estudiantes revolucionarios en México que después ocuparían cargos políticos en Educación pública (Pereira, 2004, p. 38), insertados en o incluso cooptados por el aparato político como parte del proceso de institucionalización del nuevo proyecto de nación, construido desde la generación de Altamirano, tales como fueron los poetas y filósofos Alfonso Reyes y José Vasconcelos, éste último el primer rector de la UNAM en 1920, así como el creador y primer Secretario de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921. Como tal, Vasconcelos diseñó e implementó los tres primeros departamentos de la estructura de la SEP y con ello el primer proyecto de educación e institucionalización de la cultura, el cual, por fin y por primera vez desde el México independiente, se materializaba y aplicaba a nivel nacional:

1. El Departamento Escolar en el cual se integraron todos los niveles educativos, desde el jardín de infancia hasta la universidad.
2. El Departamento de Bibliotecas, con el objeto de garantizar materiales de lectura para apoyar la educación en todos los niveles, y
3. El Departamento de Bellas Artes, para coordinar las actividades artísticas complementarias de la educación (SEP, 2016).

De esta manera, con el punto número 3 quedaba por fin expresa la creación de un departamento especializado en la coordinación de “las actividades artísticas complementarias de la educación”: El Departamento de Bellas Artes” o lo que, veintiséis años después, en 1947, se convertiría en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dependiente de dicha Secretaría.

Desde la creación de la SEP en 1921, a excepción del actual Conservatorio Nacional de Música inaugurado en 1866, comienza una era de institucionalización del sector cultura como parte de un proyecto más amplio, la institucionalización del nuevo gobierno constitucional, como parte de una necesidad de reorganización y reestructuración después de las guerras postindependientes y de revolución mexicana.

De esta manera se crean, por ejemplo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939, durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (INAH, 2007); mientras que en 1948, durante la presidencia de Ávila Camacho, se funda el Instituto Nacional Indigenista (INI) que, para el 2003, durante el gobierno de Vicente Fox, se convertiría en la actual Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) (CDI, 2007).

Sin embargo de todas las instituciones concernientes a la administración de los bienes y servicios culturales prestados por el gobierno federal y que conformarían la superestructura del aparato político cultural, así como las condiciones del subaparato burocrático y por lo tanto la formación de élites políticas y generaciones enteras de artistas o intelectuales cooptados y dependientes del Estado, es que, para los fines específicos de esta investigación, nos concentraremos ya no en los organismos culturales en general, sino en los artísticos en particular.

En este sentido, en 1932, durante el gobierno del presidente Abelardo L. Rodríguez, se inaugura, por ejemplo, el Museo de Artes Plásticas, antes llamado Teatro Nacional y posteriormente Palacio de las Bellas Artes a partir de 1934 (Palacio de las Bellas Artes, 2016), siendo éste el primer museo de arte de México y, hasta la fecha, el centro y edificio más importante del país dedicado a las Bellas Artes, al grado de que, en 1987, la UNESCO lo declararía patrimonio de la humanidad en la categoría de monumento artístico (Excélsior, 27 de febrero de 2014).

La construcción de este gran edificio y del auge paulatino a nivel internacional de las artes de vanguardia en occidente, propició la creación, en 1946, de un instituto gubernamental dedicado a las artes del siglo XX en México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), posterior INBA, mediante decreto de ley del presidente Miguel Alemán y dependiente de la Secretaría de Educación Pública del gobierno federal; lo cual significaba,

sin duda alguna, la influencia directa de la Declaración Universal de los derechos Humanos emitidos por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) apenas un par de años antes y ratificada por México como país fundador de ella, en cuyo artículo 27, fracción 1, tal y como ya lo hemos citado en el subcapítulo anterior, dice que “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad y a gozar de las artes...” (UNESCO, 2008). De esta manera, desde su creación, la ley de creación del INBA, en su artículo 3, dice textualmente a la cita:

LAS ESCUELAS, INSTITUCIONES Y SERVICIOS, QUE EN EL FUTURO CREE EL GOBIERNO FEDERAL CON FINALIDADES SEMEJANTES A LAS COMPRENDIDAS EN EL ARTICULO ANTERIOR, QUEDARAN A CARGO Y BAJO LA DEPENDENCIA DEL INSTITUTO. IGUALMENTE, LAS SUBVENCIONES QUE OTORGUE EL GOBIERNO FEDERAL, ASI COMO LOS TRABAJOS QUE ENCARGUE O PATROCINE PARA EL FOMENTO DE ACTIVIDADES DE LA MISMA NATURALEZA DE LAS QUE CONFORME A LA PRESENTE LEY SON PROPIAS DEL INSTITUTO, DEBERAN SER OTORGADAS, ENCARGADOS O PATROCINADOS POR ESTE (Sic). (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 31 de diciembre de 1946).

Mientras que en la página digital del Instituto Nacional de Bellas Artes (2016) se puede leer lo concerniente a su integración:

El patrimonio artístico del INBA se integró con las... obras de arte que eran propiedad del Gobierno Federal, además de los edificios públicos que albergaban dichas obras, las instalaciones de las principales escuelas de formación en las diversas ramas de las artes y todos aquellos bienes artísticos que el Instituto adquiriera o recibiera por herencia, legado o donación.

Con esta acción, prácticamente todos los bienes y patrimonios artísticos públicos, así como las escuelas de arte, que hasta entonces existían, se concentraron o centralizaron en manos de un instituto especializado en las Bellas Artes, mismas que venían expandiéndose

por México y el mundo desde la Francia postrevolucionaria del siglo XIX y detonadas y expandidas con las dos Guerras Mundiales durante la primera mitad de siglo XX pero que encontraban su institucionalización en México hasta mediados del XX.

Ante la creciente fuerza que cobraba sobre todo el INBA, desde su creación en 1946, y el Palacio de las Bellas Artes, desde su inauguración en 1934, así como en medio de la fuerza que vivían las artes nacionales en general a nivel institucional durante la década de los 40, en tanto que nación emergente durante los exilios, migraciones y crisis mundial que arrojó el contexto de la Segunda Guerra Mundial (debido a las complejas relaciones de poder y apoyo mutuo que mantuvo México con los países Aliados), es que se detonó una época dorada en las artes como lo fue precisamente el caso de la hoy llamada Época de Oro del cine mexicano, la cual coincide exactamente con los años de la Segunda guerra (1939-1945) (ITESM, 2006).

Paralelamente a este fenómeno creciente, es que sin encontrar prácticamente nada de información gubernamental en línea, como por el contrario sí lo hay respecto a otras instancias e instituciones gubernamentales en sector cultura del gobierno federal, sino en la *Enciclopedia de la Literatura en México* de Pereira, se reconoce y crea, durante la década de los cincuenta, el primer organismo especializado en sector Cultura que también absorbía a los demás organismos concernientes a las artes:

...la Subsecretaría de Cultura ante la necesidad de considerar la política cultural como una parte específica de las políticas educativas en sentido estricto. A esa Subsecretaría, llamada inicialmente de *Asuntos Culturales...*, quedaron adscritos el Instituto Nacional de Antropología e Historia; el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Departamento de Bibliotecas y la Dirección General de Educación Audiovisual. En los años sesenta, con Gustavo Díaz Ordaz en la presidencia..., Esta Subsecretaría se convertiría en la Subsecretaría de Cultura y Recreación, organismo que fungió como rector de las políticas culturales durante varios años (Pereira, 2004).

Sin embargo, es de llamar la atención que el mismo nombre de la llamada Subsecretaría de Cultura y Recreación pone de manifiesto que, en la década de 1960, la década más revolucionaria del siglo más convulsionado y revolucionado de la modernidad, el

gobierno de México, específicamente el de Díaz Ordaz, tal vez el más autoritario que existió desde la Revolución en este país, le diera la denotación calificativa de “Recreación” a la parte específicamente artística de esta Subsecretaría de Cultura, subvaloración o reduccionismo de la riqueza de las artes que tal vez y de alguna manera tuvo relación con la visión represiva del movimiento estudiantil de 1968 ocurrido en México, el cual, al igual que el movimiento estudiantil detonado en Quintana Roo durante el 2014, estuvo permeado de expresiones artísticas, lo cual, precisamente, denota el poder y la capacidad de las artes como proceso o canal de disidencia y rebeldía de las nuevas generaciones de jóvenes en las sociedades contemporáneas.

De esta manera, a partir de entonces, a la fecha, se acelera y sofisticada también una nueva era de cooptación de jóvenes artistas e intelectuales creadores, que en algún momento fueron agentes de inconformidad, rebeldía y hasta independencia respecto a procesos gubernamentales para la producción cultural, ya fuese como burócratas en las instituciones de educación pública, tal y como ya había ocurrido, décadas antes, con el filósofo José Vasconcelos y gran parte de la generación del Ateneo de la Juventud durante la década de 1920; así como con los artistas del nuevo proyecto de identidad nacionalista de siglo XX, como fueron los casos de los muralistas Diego Rivera, Clemente Orozco y Alfaro Siqueiros, principalmente durante la década siguiente; o bien como diplomáticos, en el caso específico del escritor o artista más importante de la historia de México, Octavio Paz, quien fue puesto al servicio de la Secretaría de Asuntos Exteriores durante las décadas de 1950 y 1960, hasta que, por los sucesos de 1968, dimite precisamente a su cargo en un acto de dignidad política.

Un ejemplo de la cooptación institucional de este fenómeno generacional de postguerra, al que estamos aludiendo, se materializó en 1976, mediante decreto presidencial de José López Portillo, con la transformación del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (Injuve), que ya existía desde la década de 1950 a iniciativa del presidente Miguel Alemán, para ser sustituido por el de un Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) con el objetivo de dar mayor apoyo, incluso económico, a programas para los jóvenes y de establecer con claridad una política en su beneficio, lo cual incluye e incluía desde entonces, las expresiones artísticas del sector de jóvenes, que, desde la década de 1960, empezaba a pegar fuerte en el país (IMJuve, 2010).

Para 1988, por decreto presidencial de Carlos Salinas, desaparece esta intransigente Subsecretaría de Cultura y Recreación, la cual también pasa desapercibida en los mismos anales de la historia popular de México, para dar lugar a la creación del relevante Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (CONACULTA) como órgano administrativo

desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, que ejercería, hasta su disolución en 2015, las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes (Poder Ejecutivo, 7 de diciembre de 1988, p. 11). De esta manera, en la justificación introductoria de este decreto se puede leer la identificación y preocupación de ese fenómeno generacional de jóvenes de postguerra, marginados o hasta automarginados del sistema político que, precisamente, había alcanzado un clímax a finales de la década de 1960 y que, para ese entonces, ya se encontraba irrigado fuertemente en el resto del país, factor generacional que ya hemos señalado en esta investigación como elemento adyacente a los movimientos sociales de segunda mitad de siglo XX, particularmente de los movimientos artísticos y que en el siguiente párrafo, de dicho decreto, queda expuesto:

CONSIDERANDO Que en los últimos años han generado nuevas exigencias y requerimientos de orden cultural que el Estado debe atender; Que en la actualidad y con una población mayoritariamente joven, con tiempo libre disponible y que demanda una mejor calidad de vida, la política cultural de la Administración Pública Federal reviste una creciente importancia; Que una activa política cultural del Estado supone el diálogo intenso con la comunidad artística e intelectual y con la sociedad en su conjunto. Que el Estado debe estimular la creación artística y cultural, garantizando la plena libertad de los creadores... (...) Que frente a las exigencias de la sociedad mexicana actual es imprescindible revisar los lineamientos de la estructura organizativa y programática de la política cultural del Estado... (Sic.). (Poder Ejecutivo, 7 de diciembre de 1988, p. 11 y 12).

Tres meses después de la creación del CONACULTA, el 2 de marzo de 1989 (FONCA, 2010), se crea y pone en marcha, por primera vez en la historia de México, un nuevo sistema de mecenazgo gubernamental para artistas, en el que el presupuesto federal, proveniente de la SEP. para este nuevo subsector, se destina y distribuye, hasta la actualidad, por medio de becas y apoyos según concursos y convocatorias, mediante el hoy Fondo para la Cultura y las Artes (FONCA), regulado a su vez por el entonces recién creado CONACULTA, lo cual se convertía también en la nueva estrategia de cooptación ya no propiamente política, sino directamente económica para esa generación de jóvenes creadores

que venía empujando fuerte desde los años de 1960 y que para ese entonces ya no cabían como empleados en el aparato político o subaparato burocrático de Estado.

Diecinueve años después, tras la aprobación de la Convención Internacional sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, celebrada en París 2007, firmada y ratificada por México desde el 2005 como el primer tratado Internacional con categoría de principio jurídico, así como seguramente en el contexto de las recomendaciones de la experta y representante intergubernamental del Consejo de Derechos Humanos de la ONU, Farida Shaheed, tal y como ya lo mencionamos en nuestro subcapítulo anterior (Revisar 3.1), fue que desde el 30 de abril de 2009, por Decreto presidencial de Felipe Calderón, se reforma el artículo 4 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, añadiendo el párrafo noveno, actual doceavo, para leerse de la siguiente manera:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural. (Secretaría de Gobernación, 30 de abril de 2009).

Con esta reforma, acontece, por primera vez en México, una distinción constitucional del derecho a la cultura como diferente y especializado al de educación (artículo 3º constitucional), aunque aun inmerso y dependiente del mismo.

De esta manera, hasta aquí hubiese llegado nuestra breve reseña, si no fuese porque, precisamente, durante el transcurso de esta investigación y a pocos meses de cerrarla, el 3 de septiembre de 2015, en el Tercer Informe de Gobierno del presidente Peña Nieto, se anunció el proyecto de desaparición del hasta entonces CONACULTA y la simultánea creación de una Secretaría de Cultura sobre su misma base, lo cual ocurrió, mediante decreto de Ley, casi tres meses más tarde, el 18 de diciembre del mismo año, según publicación del Diario Oficial de la Federación (Congreso General de los Estados Unidos Mexicanos, 17 de diciembre de 2015).

Entre los más importantes comentarios a favor de esta decisión presidencial encontramos la del mismo ex presidente de CONACULTA, Rafael Tovar, quien explicó, ante

medios de comunicación, que dicha “...propuesta responde a la necesidad de detectar y eliminar la duplicidad de funciones en esta área, entre otras cosas, porque hoy hay atomización...” (Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, 07 de septiembre de 2015); lo cual podemos interpretar entonces que, desde hace varias décadas, viene ocurriendo una mala organización administrativa en este sector, al grado de generar “duplicidad” y “atomización” de sus organismos y procesos administrativos. Al mismo tiempo, decía el mismo Tovar, que: “actualmente hay 12 organismos descentralizados y 20 unidades administrativas del CONACULTA y direcciones federales que la harían funcionar. (...). Con los recursos que tenemos perfectamente podemos enfrentar un programa de cultura” (Expansión.mx, 3 de septiembre de 2015, párr. 3). Sin embargo, no hay que perder de vista que Tovar diría todo esto desde su condición de presidente del CONACULTA y por segundo mandato (el primero fue en 1992), además de en calidad de futuro Secretario de Cultura, lo cual efectivamente se confirmó, tres meses después, en diciembre de ese mismo año al entrar en vigor dicho decreto.

Paradójicamente una semana después del Tercer Informe de Gobierno y de las respectivas declaraciones de apoyo de Tovar hacia Peña Nieto, el Ejecutivo presentaba su plan presupuestal para convertir al CONACULTA en una Secretaría de Cultura, pero con un recorte económico de \$1,950 millones de pesos en comparación al 2015, el cual había sido de alrededor de \$7,292 millones para ahora ajustarse al de \$5,342 millones de pesos, lo cual equivale al menos 26.7% del global, es decir, un recorte de más de la cuarta parte del total en relación al año anterior y similar al que se preveía para casi todas las demás Secretarías de Estado (Expansión.mx, 10 de septiembre de 2015) y la mayoría de los institutos federales en sector cultura, excepto el INBA, que recibiría, junto con la SEP, mayor presupuesto en el 2016 en comparación al 2015 (La Jornada, 10 de septiembre de 2015); y con lo cual comienza el proceso tangible de crisis económica y apertura del aparato político en su sector cultura.

Sin embargo, a pesar de que la SEP y el INBA no sufrieran un recorte presupuestal para el 2016, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que dependía en ese entonces del CONACULTA y actualmente de la Secretaría de Cultura, sí lo hizo, recordando o haciendo de su conocimiento al lector que este organismo es, mediante un sistema de apoyos y becas, el encargado de financiar proyectos no de la elite de artistas consagrados, como sí es más una función del INBA, sino de los artistas de a pie o de lo que el mismo FONCA suele llamar jóvenes creadores. Por lo tanto, seguirán siendo los artistas más jóvenes o los nuevos y desconocidos, el grupo mayoritario y los más afectados dentro de este recorte presupuestal.

Posiblemente, por lo anterior, no haya sido casualidad que, justo una semana después del anuncio presidencial sobre la desaparición del CONACULTA, el FONCA decidiría publicar en prensa y medios de difusión el apoyo económico a una categoría inédita y sin precedentes en toda la historia del sector cultura de nuestro país, mes y medio antes de que abriera oficialmente su convocatoria anual 2015, la categoría de espacios culturales independientes, debido esto a una demanda creciente que se ha venido "...detectando desde hace un par de años", tal y como lo declaraba, ante el periódico Reforma, la misma Directora del FONCA, Ivonne Pérez (Zambrano, 10 de noviembre de 2015) y con lo cual esto puede significar cuatro cosas: 1) que el movimiento de arte independiente a nivel nacional y su respectivo adjetivo calificativo de independiente, tan polémico y criticado en el arte, y que durante mucho tiempo le fue un abstracto fantasma al gobierno, por fin se hacía patente al alcanzar al aparato político de Estado, al grado de éste tener que reconocerlo oficialmente y darle cavidad en él; 2) que dicho aparato político de Estado se ve en la necesidad, ineludible, no únicamente de reconocer el adjetivo de "Independiente", sino también de recurrir al más sutil de todos sus mecanismos de poder, el de la cooptación por mecenazgo con el fin de intentar desarticular la ola o el movimiento nacional que, a la fecha, sigue germinando y desarrollándose de manera independiente y hasta automarginada respecto al proyecto de institucionalización nacional, incluso a veces hasta en los terrenos de lo ilegal o lo clandestino, como expondremos en algunos ejemplos regionales en nuestro último capítulo, y a espaldas de un aparato político que tiene el fin último de perpetuar su poder mediante la reabsorción o reincorporación de los líderes, agentes y actores sociales patógenos para el *estatus quo* del sistema político, agentes sociales que crecen al margen del mismo como parte de un fenómeno que aun se le sigue y seguirá escapando de las manos al Estado, por la misma condición y naturaleza creativa que porta el artista en su gen biocultural, psique, espíritu o carácter ontológico; 3) que esta nueva categoría, en la convocatoria del FONCA, no es propiamente para artistas, sino para espacios, en tanto que forma de atacar directamente a campos de concentración cultural, lugares físicos de trabajo y centros de operaciones con también un aparato político y estructuras autorganizadas pero de orden alternativas y autogestivas en las que convergen no únicamente artistas, sino también otro tipo de actores sociales coadyuvantes como productores, gestores, promotores, difusores, público, simpatizantes y hasta mercaderes, o bien artistas con uno o más de estos perfiles administrativos, es decir, un punto de reunión, concentración e intercambio para las ideas, información y conocimientos de todos estos actores o agentes sociales necesarios para un proceso de producción social y hasta económico o material, lo que para un gobierno de Estado

significa una cepa o un foco de infección que crea no únicamente adeptos, paradigmas o modelos para otros, en cuanto a sus métodos y procedimientos, sino también un público o mercado, al artista, también alternativo e independiente a lo que le ofrecen sus gobernantes.

Justo por lo anterior, tal vez por ello no sea casualidad que en las bases de participación de la Convocatoria 2015 del FONCA, para esta nueva categoría, se haya pedido, como requisito, "...demostrar actividades realizadas de manera ininterrumpida en el año inmediato anterior cumplido al cierre de la convocatoria." (FONCA, 2015, p. 3), lo cual significa un apoyo no para nuevos proyectos en posibilidades de ser, tal y como sí sucede con el resto de las otras categorías, sino para los que ya tienen existencia y un mínimo de trayectoria, ya que sin esta condición no tendría sentido "cooptar" a lo que ya se asume de antemano como independiente, cooptación que significa el optar por algo entre dos o más partes implicadas y que en la RAE se define como el "llenar las vacantes que se producen en el seno de una corporación mediante el voto de los integrantes de ella." (2016); 4) hipotéticamente hablando, podría ser un acto suicida o de hasta autosaboteo, por parte del aparato político y los mismos directivos del FONCA y por lo tanto de real apoyo a los artistas de a pie, al conocer (oficial o extraoficialmente) la extinción del CONACULTA, así como el recorte presupuestal que se veía venir para la nueva Secretaría de Cultura e implícitamente para el FONCA, en tanto que dependiente de ella, a la par de una inexistencia de Ley o reglamento que regulara a dicha Secretaría, como hasta la fecha de esta investigación sigue sin haber, en otras palabras, podríamos estar parados frente a un FONCA, de por sí compuesto por artistas e intelectuales pero al servicio del Estado, echando la casa por la ventana antes de que no se supiera qué iba a suceder con el futuro cultural del país, por parte de gobierno, en medio de una crisis política, económica, social y cultural del mismo.

Por si esto fuese poco, a finales de abril de 2016 comenzaba a circular información en varios diarios nacionales a cerca del absurdo de desaparecer el CONACULTA y de crear esa Secretaría de Cultura sin un reglamento que la hiciera autónoma:

A cinco meses de que fue aprobada la Secretaría de Cultura no ha ocurrido ningún cambio en la institución, debido a la falta de reglamento. La dependencia, anunciada por el presidente Enrique Peña Nieto y aprobada en diciembre pasado, sigue operando igual que lo hizo su antecesor, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Con sus mismos alcances y

atribuciones e incluso, su titular, Rafael Tovar y de Teresa, sigue sin cobrar como secretario.” (Sánchez, 28 de abril del 2016, párr. 1).

De esta manera, aunque hasta la fecha se espera la creación de una ley para la nueva Secretaría de Cultura que le de autonomía para poder ser aprobada el 1 de septiembre del 2016 (Sánchez, 28 de abril del 2016), es un hecho que de nada sirvió, por lo menos hasta el momento, el mero cambio de nombre de este organismo federal, ni para el aparato político de estado ni para la comunidad artística nacional. Esto termina por ser una interesante paradoja entre la importancia histórica-política de esta Secretaría y la subvaloración económico-administrativa de la misma.

Por último y como veremos a continuación, el efecto mariposa que este recorte presupuestal en sector cultura detonó, respecto al aparato político de Estado, fue considerable y progresivo, teniendo en consecuencia la proliferación de artistas independientes que, ante la gravedad del problema, prefirieron apostar a procesos autogestivos de producción, antes que quedarse con los brazos cruzados, del cual Quintana Roo, junto con circunstancias de orden estatal y local, como veremos a continuación, tampoco fue la excepción.

3. Breve reseña histórica del aparato político cultural en Quintana Roo

Como ya hemos pudimos contextualizar, eran los años de la Subsecretaría de Cultura y Recreación (Pereira, 2004) como máximo organismo rector federal del ni siquiera sector, sino subsector de la cultura, cuando Quintana Roo desaparecía como Territorio Federal y se erigía como Estado libre y soberano el 8 de octubre de 1974, mediante decreto emitido por el entonces presidente Luís Echeverría (Careaga, 2012, pp. 215-216). Con esta acción nacía, junto con Baja California Sur en ese mismo año, el estado más joven de la República Mexicana y, a la vez, uno de los más ricos en recursos no únicamente biológicos sino también culturales. De esta manera, a partir de la publicación de su respectiva constitución política, el 12 de enero de 1975, es que comienza una nueva era y proceso de institucionalización propio de un gobierno estatal, en el que la construcción del aparato político cultural no fue la excepción.

Era la época en la que el INBA, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, coadyuvaba a los Estados de la Federación respecto a sus recintos culturales para la actividad

artística, en la década de 1970, cuando México tampoco adhería aun a su constitución el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de las Naciones Unidas, firmado en 1966. Por lo tanto, estamos hablando de un marco histórico en políticas públicas culturales en el que ni la UNESCO ni las nuevas generaciones que detonaron el movimiento de 1968 hacen aun mella en la creación del aparato político cultural de Quintana Roo.

Con escasa información disponible en fuentes impresas, en línea e incluso orales, logramos saber muy poco acerca de los organismos gubernamentales en sector cultura que existieron antes del decreto que creó la hoy extinta Secretaría de Educación Pública y Bienestar Social del Estado, el 21 de julio de 1981 (III Legislatura del Estado de Quintana Roo, 21 de julio de 1981).

De esta manera, la subvaloración a los sectores del arte en particular y la cultura en general, es patente, ni siquiera en el artículo 32 de la Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, promulgada en 1975, que habla sobre el derecho a la Educación, en conformidad al artículo 3º constitucional, se mencionan las palabras cultura o arte, mucho menos un derecho a ellas (Gobierno del Estado de Quintana Roo, 12 de enero de 1975), de igual manera, en la Ley Orgánica del Poder Ejecutivo del estado de Quintana Roo publicada por primera vez en 1981 y que describe en su artículo 25 las atribuciones y responsabilidades de la en ese entonces Secretaría de Educación Pública y Bienestar Social, como dependencia auxiliar del Ejecutivo para la Administración Pública del Estado (III Legislatura del Estado de Quintana Roo, 21 de julio de 1981), se menciona, en ningún momento, el vocablo cultura y mucho menos el de arte o alguna de sus variantes en dicha descripción, tal y como también así lo han hecho hasta la fecha todas las autoridades de la Secretaría de Educación del estado de Quintana Roo, incluso la actual, sigue haciendo lo mismo en su Ley orgánica sin una distinción textual entre las palabras de educación y cultura, más allá de la que se lee en su nombre propio, lo cual debe ir develando un tipo de configuración superficial acerca del aparato político cultural en el estado de Quintana Roo, que a su vez explicaría más fácil su posterior crisis y apertura.

En suma, estamos parados en una momento histórico en el que, en Quintana Roo, el concepto de Educación no contempla al de cultura y el de cultura hace lo mismo con el de arte, lo cual, desde entonces, denota una carencia innata y a priori generalizada no únicamente en la administración pública de estos sectores, sino en general en esos primeros pioneros que construyeron y nos heredaron la construcción de su sector terciario, específicamente el turismo, como la principal actividad económico-laboral que sostendría y aun sostiene al estado, olvidando, desproporcionalmente, a ese otra actividad de ese mismo sector terciario, el

arte, e ignorando aun más las íntimas y fuertes relaciones, morales, éticas, históricas, políticas, sociales e incluso económicas o materiales que tiene este quehacer cultural con el turismo, el crecimiento económico y el desarrollo social o humano de cualquier población o Estado digno.

En este contexto, la primera acción gubernamental de Quintana Roo, en sector cultura, es la creación del Instituto Tecnológico de Chetumal (ITCH) inaugurado el 8 de octubre de 1975, justo el día del primer aniversario de la creación del estado y en el que se implementaron talleres y materias relacionadas a la actividad artística y que mantienen su vigencia hoy en día; con ello, ésta es también considerada la primera escuela de niveles medio y superior y la primera institución cultural de Quintana Roo (Enciclopedia de Quintana Roo, 1998, p. 377).

Desde este año, 1975, hasta 1993 que se crea el Instituto para la Cultura y las Artes del Estado de Quintana Roo (ICAQROO) (Hendricks, 26 de octubre del 2000), encontramos varios organismos que coadyuvaron a la transición del aparato político gubernamental de ambos sectores, como el Subcomité de Cultura del Comité de Planeación para el desarrollo del Estado de Quintana Roo; el Fondo para actividades sociales del Estado de Quintana Roo (FONAPAS); la Ley del Fondo de Fomento Editorial del Gobierno del Estado de Quintana Roo; el Departamento de Bibliotecas; y, entre las que destacan, la Casa de la Cultura de Chetumal, creada el 1 de enero de 1978 durante el gobierno de Martínez Ross y mediante un exitoso convenio firmado entre el gobierno del estado y el Instituto Nacional de Bellas Artes; además de la Secretaría de Educación Pública y Bienestar Social, creada el 21 de julio de 1981 durante la gubernatura de Joaquín Coldwell, la cual era encargada, según el artículo 25 de la Ley Orgánica del Poder Ejecutivo del Estado de Quintana Roo, de "...coordinar, organizar, dirigir y fomentar el establecimiento de bibliotecas, hemerotecas, casas de cultura y museos...", así como de orientar, difundir y fomentar sus actividades (III Legislatura del Estado de Quintana Roo, 21 de julio de 1981). Dos años después el 20 de julio pero de 1983, durante el mandato del mismo Coldwell, se fusionan el Fondo para Actividades Sociales del Estado de Quintana Roo (FONAPAS) y la Ley del Fondo de Fomento Editorial del Gobierno del Estado de Quintana Roo, para con esto dar lugar al Instituto Quintanarroense de la Cultura (IQC) como el primer organismo autónomo y descentralizado para la administración de la cultura e independiente de la Secretaría de Educación Pública y Bienestar Social. De esta manera el FONAPAS, que era de orden federal, fusionaba sus activos con los de la Casa de Cultura de Chetumal (Enciclopedia de Quintana Roo, 1998, p. 376) pero de la cual quedaba subrogada para poder respetar el convenio que se tenía con el INBA desde 1978 (III

Legislatura del Estado de Quintana Roo, 20 de julio de 1983), ésta última la institución gubernamental más representativa del arte que tiene y ha tenido nuestro país.

La creación del primer IQC en 1983, porque después desapareció y se creó una segunda versión en el 2000, tiene influencias directas de la UNESCO, cuando la Ciudad de México se convirtió en sede de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT) un año antes en 1982 y en donde quedaba patente el matrimonio internacional Arte-Cultura (MONDIACULT, 1982). De esta manera y por medio de este documento con validez jurídica a nivel internacional, quedaban sentadas las bases teóricas que obligaban a los gobiernos nacionales, y por lo tanto estatales en México, a apearse en conformidad.

En este marco de apego a tratados internacionales, es en el artículo 3 de dicho decreto de Ley del IQC, en sus fracciones III y V, que se toman en cuenta textualmente, por primera vez en un documento legislativo con jurisdicción para todo el Estado de Quintana Roo, el quehacer social de la actividad artística:

III.- Dará a conocer el patrimonio cultural del Estado en sus aspectos artísticos, históricos, arqueológicos y científicos, a través de los medios de difusión que considere necesarios; (...) V.- Organizará, apoyará e impulsará a personas o grupos amantes de la cultura para establecer las técnicas adecuadas a la idiosincrasia del pueblo quintanarroense y a sus necesidades de expresión artísticas que tiendan a formar y reafirmar la identidad cultural del mismo...

(III Legislatura del Estado de Quintana Roo, 20 de julio de 1983).

Con este artículo se reconoce, desde entonces, no únicamente a los “aspectos artísticos” a un nivel de patrimonio cultural, como fue por ejemplo el caso del Museo del Fuerte de San Felipe Bacalar, declarado patrimonio histórico nacional según decreto durante el mismo año de creación del IQC (Secretaría de Cultura, 2016), sino también como fuente de identidad que en el capítulo siguiente veremos menospreciado en el contexto del movimiento de arte independiente regional que estamos estudiando, ulterior a este proceso de constructo institucional. Por su parte, el artículo 4 de esta misma Ley del IQC dejaría uno de los sellos distintivos que marcarían, hasta el presente, el tipo de conformación de los órganos de gobierno para prácticamente todos los organismos culturales posteriores, en la dimensión de su aparato burocrático de alto nivel, como lo fueron también la conformación orgánica del

posterior ICAQROO en 1993 y del segundo IQC en 2000, en los que puede leerse, al interior de sus decretos de creación de ley, que el gobernador sería el presidente y autoridad superior del consejo directivo, y el secretario sería el Secretario de Educación Pública y Bienestar Social del Estado (artículo 5), siendo los demás directivos cargos por nombramiento honorífico del mismo gobernador (artículos 10 y 11), lo cual denota explícitamente una especie de poder plenipotenciario al máximo Ejecutivo del Estado que en la realidad práctica, como veremos más adelante, parece ser se tornó un puesto de eslabón o nodo de alto calibre para el compadrazgo en la cadena o red del aparato político de Quintana Roo (III Legislatura del Estado de Quintana Roo, 20 de julio de 1983).

Sin embargo, el recién estado político de Quintana Roo no conectaría cultural y artísticamente con el resto del país sino hasta la época de las administraciones del presidente Miguel de la Madrid y el gobernador Miguel Borge, mediante la primera edición del aun hoy en día festival de arte y cultura más popular e importante del Estado, el Festival de Culturas del Caribe (FECUCA), celebrado del 10 al 15 de junio de 1988, con sede en Cancún y subseces en Cozumel, Isla Mujeres y la arrinconada Chetumal (Santamaría, 2016), con lo cual se trazaba, estratégicamente y por primera vez, un puente de punta a punta entre la capital turística y la capital política de Quintana Roo, mediante un magnánimo evento artístico-cultural que se repetiría durante los siguientes once años consecutivos y con el cual quedaba patente el poder del arte al servicio del Estado. A partir del 2011 el gobernador Borge Angulo lo reactivaría.

Con este mismo horizonte, es durante la existencia del IQC a nivel estatal, pero ya en la gubernatura de Miguel Borge, que se inauguran, en 1990, por la mano del mismo presidente Salinas de Gortari, los otros dos espacios culturales más importantes de Bacalar, cuando aun esta población pertenecía al Municipio de Othón P. Blanco: la Casa de Cultura y la Casa Internacional del Escritor, la primera como un genuino proyecto proactivo de la primera Delegación del IQC en Bacalar, el cual se había fundado apenas dos años antes en esta comunidad (Entrevista a Carlos Valdés, 18 de mayo de 2016), mientras que la segunda lo hizo mediante un acertado convenio logrado entre el gobierno del estado de Quintana Roo y la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) (Entrevista a Margarito Molina, 1 de junio de 2016), convirtiéndola, desde entonces, en la única en su género dentro de una zona rural de las tres en total que existen en el país. De esta manera, ambas instituciones, junto con el proyecto de reinauguración del Museo del Fuerte San Felipe, siete años antes en 1983, proyectarían cultural y paulatinamente a Bacalar frente al resto del mundo, atrayendo, mediante estos proyectos, y la sublime Laguna de los 7 colores, a generaciones enteras de

artistas, la gran mayoría foráneos, consagrados o en proceso, nacionales y extranjeros, residentes y de paso, así como también lo hicieron científicos, humanistas, viajeros, trotamundos, turistas alternativos y, en general, personas humanistas y sensibles de todos los rincones del mundo, multiculturalidad que, junto con la generación de profesores y primeros egresados de la Escuela Normal de Bacalar, que ya existía desde principios de la década de 1970, convertiría a esta población, dos décadas más tarde, no únicamente en categoría turística de Pueblo Mágico durante el 2007, o política como cabecera municipal en el 2010, y finalmente ciudad en el 2011, sino también en la capital extraoficial del arte que hoy en día es.

Sobre esta inercia cultural que Chetumal venía experimentado anualmente desde 1988 con los FECUCA y ya con el respaldo directo de Salinas de Gortari y el CONACULTA creado durante ese mismo año, así como con su respectivo FONCA, al año siguiente en 1989, es que esta lejana capital, en relación al centro del país, decide, estratégicamente, no quedarse atrás de este fenómeno al fundar, en el lapso de cinco años consecutivos de la administración de Miguel Borge, un rally de cinco de sus instituciones más representativas a nivel estatal para la actividad cultural y con lo cual se materializaba, junto con lo que también venía haciendo Bacalar, una época de oro en el desarrollo cultural y de las artes a nivel regional, especialmente en el Municipio de Othón P. Blanco y particularmente en esta ciudad, mediante instituciones como: el Centro Cultural de las Bellas Artes en 1989, la Escuela Estatal de Danza en 1990, la Universidad de Quintana Roo en 1991, la Escuela Estatal de Música en 1992 y el Museo de la Cultura Maya en 1993. (Fuentes en sus respectivas páginas web de cada institución mencionada o bien en las placas de inauguración a la entrada de dichos edificios).

Para 1993 y ante el claro poder y relevancia socio-económica que había demostrado tener el arte a nivel nacional y estatal, es que por decreto del entonces Gobernados Mario Villanueva, publicado en el Diario Oficial de la Federación con fecha del 31 de diciembre, se crea un instituto que llevaría, explícitamente en su título, el concepto de “Artes”, es decir, el Instituto para la Cultura y las Artes del Estado de Quintana Roo (ICAQROO) (Hendricks, 26 de octubre del 2000), desapareciendo al IQC pero conservando los mismos organismos y recursos que le pertenecían y ya hemos mencionado en párrafos anteriores, pero esta vez incorporando “...acciones dirigidas a la difusión del patrimonio cultural, histórico, arqueológico, científico y artístico del estado a través de los medios de difusión...” (Enciclopedia de Quintana Roo, 1998, p.376).

De esta manera y en la misma pauta del el ex gobernador Borge, inaugurada en la administración pasada pero en el contexto de una relevancia de las artes, es que se crea, en

1996 con Mario Villanueva, la Escuela Estatal de Artes Plásticas y Escénicas, sumando con ella un total de 6 instituciones culturales creadas en un lapso de ocho años.

Al acabar su sexenio Mario Villanueva, en el 2000, Hendricks Díaz decide, entre otros cambios que lo disociaran de su antecesor, no renovar los contratos y convenios que daban continuidad al FECUCA, que hasta ese mismo año había realizado su onceava edición anual consecutiva, lo cual fue el primer duro golpe a las artes y la cultura del Estado, en especial para la región sur del mismo, o para los confines del sureste de México, al significar una especie de regreso al anonimato, el aislamiento y la desconexión geográfica en relación al resto del país e incluso al del resto de Quintana Roo, en tanto que este beneficio, intercambio multicultural y multisectorial que ello implicaba, ya no llegarían por medio de este puente de proyección hacia esta región; una de las razones por las cuales comienza también y de alguna manera, como observaremos a continuación, una especie de descenso en la cresta de este *rally* institucional por parte de gobierno del estado.

Otro de los cambios importantes en este descenso de ritmo y paulatina crisis cultural en el Estado, mediante decreto presidencial de Hendricks Díaz con fecha del 21 de noviembre del 2000, fue precisamente la desaparición del ICAQROO para ser sustituido por el segundo IQC con prácticamente el mismo reglamento que le daba descentralización y autonomía, así como transferidos todos sus recursos y organismos administrativos a este nuevo instituto (Hendricks, 21 de noviembre del 2000).

Es con el gobierno de Hendricks Díaz que se da la época de las actividades del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) y la creación de la Comisión para la Juventud y el Deporte (COJUDEQ), ambos organismos gubernamentales con los cuales se valió el gobierno para efectuar su proceso de control y cooptación de nuevas generaciones de jóvenes que había arrojado el boom de instituciones culturales en la región Chetumal-Bacalar, que ya hemos mencionado, durante las administraciones de Miguel Borge y Mario Villanueva, tal y como ocurrió con la organización musical Unión de Ruidos, un grupo o colectivo de jóvenes músicos que se transformaron en una red de músicos alternativos de género rock que, en ese entonces, eran gestores de un movimiento de música independiente a través de conciertos que pasaron de lo *garage* a lo callejero y de lo callejero a los estadios como puntos masivos de concentración (Comunicación personal con Ronny Rosado, 26 de junio de 2016).

En marzo del 2007 entraba en vigor la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales organizada por la UNESCO y la cual firmaba y aceptaba México como el primer tratado internacional específico en cultura con categoría de

principio jurídico para los países que, adscritos a ella, por lo que diez meses después, ya durante el sexenio del gobernador Félix González, en enero de 2008 para ser más específicos y en un intento fallido de renovación política cultural, que duraría hasta el 2013, propio del nuevo modelo de desarrollo y del nuevo paradigma del concepto de cultura que se venían gestando a nivel internacional, es que nuevamente desaparece, por segunda ocasión, el IQC, mediante decreto del 2007, para crear, a su vez, una secretaría de estado que la sustituyera con responsabilidades más específicas, integrales e incluyentes en apego a este nuevo discurso postmoderno de siglo XXI que ponía incluso de moda como tendencia internacional la UNESCO, lo cual significaba, en ese momento, la creación del organismo público de mayor jerarquía gubernamental en toda la historia del aparato político cultural de Quintana Roo, la Secretaría de Cultura, una de las seis en su género que había en ese entonces en el país (Sipse.com, 21 de julio de 2007).

Paradójicamente a la importancia política de esta Secretaría de Cultura, es necesario hacer énfasis que, curiosamente, hoy en día es la única que no tiene un decreto de creación en línea, ni siquiera en las páginas web oficiales del Gobierno de Quintana Roo y de la que más trabajo nos costó obtener información, incluso nula por parte de sus mismos administrativos de alto nivel, ya sea por ignorancia o desidia al momento de solicitar entrevistas académicas para la realización de esta investigación.

Sin embargo, como fundamento normativo de esta nueva Secretaría de Cultura y como parte de esta transmutación institucional en y por parte de gobierno, encontramos que, un mes antes de que iniciara operaciones el 17 de diciembre de 2007 por decreto legislativo publicado en el Periódico Oficial del Estado de Quintana Roo, se crea la Ley de la Cultura y las Artes de Quintana Roo y en la que se menciona, en su artículo 4, a la recién nombrada Secretaría de Cultura del Estado (XI Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, 17 de diciembre de 2007) con la que quedaba patente, desde entonces, el apego en conformidad a este tratado internacional y a los trabajos y recomendaciones que ya venía haciendo la UNESCO desde finales de la década de 1990.

En teoría, con la promulgación de esta Ley se promovía un concepto de cultura más incluyente, integral y hasta holístico, al grado de vincularlo directamente con el nuevo modelo de Desarrollo Social mediante el fomento y resguardo de dos Derechos Humanos fundamentales, declarados como universales: la diversidad cultural y la libertad cultural (Maraña, 2010, p. 14); concepto de cultura que también se relacionaba de manera directa ya no únicamente con el arte, como queda explícito en el artículo 5 de esta Ley, sino también con otros sectores como "...la educación, la ciencia, la tecnología y con el desarrollo

agropecuario, social, y turístico...”, además de que dicho documento dice preocuparse por la integración de los “grupos minoritarios, buscando un “equilibrio entre la tradición y la modernidad”, tal y como queda establecido sobre su descripción en su artículo 1 (XI Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, 17 de diciembre de 2007) y que en el capítulo próximo veremos que por lo menos no ocurrió cabalmente así.

En conjunto, todo esto hacía de la Secretaría de Cultura y de esta Ley de la Cultura y las Artes de Quintana Roo, el elemento de cambio jurídica e institucional para balancear lo que el intercambio cultural del FECUCA había dejado de aportar desde su desaparición en el 2000, lo que a su vez ponía para Quintana Roo, en teoría, estar a la vanguardia nacional con el tema de políticas públicas culturales del nuevo milenio. En otras palabras, con esta Ley Quintana Roo se situaba en una vanguardia epistemológica, no únicamente en comparación con el resto de la mayoría de los otros estados de la federación, de los cuales, según la entonces Secretaria de Cultura de Quintana Roo, Elina Coral, futura Rectora de la UQROO y actor clave en el movimiento artístico-estudiantil de 2014, anunciaba que sólo seis entidades poseían una secretaría en esta materia (Sipse.com, 21 de junio de 2007).

Por otro lado, queremos destacar que, curiosamente, en el artículo 14 de esta Ley de la Cultura y las Artes de Quintana Roo se menciona, al último de una lista de diferentes tipos de lugares relacionados a las artes y la cultura, que por conducto de la en ese entonces nueva Secretaría de Cultura, se enviarán las obras literarias que ésta edite a centros culturales privados; lo cual significa, de alguna manera, un primer y discreto reconocimiento de este tipo de espacios culturales autogestivos que empezaban a nacer en Quintana Roo desde finales de la década de 1990 y que el decreto califica con el adjetivo de privados, en correspondencia a una visión de políticas públicas neoliberales que habían comenzado a materializarse en México con el prisma postmoderno de Salinas de Gortari a principios de esa misma década, pero que se recrudecieron durante la del 2000 con las presidencias panistas de Vicente Fox y Calderón Hinojosa; mismo año 2007 que coincide, casi exactamente también, con la inauguración del espacio cultural independiente más legendario que se ha dado en la corta historia de la capital de Quintana Roo, apenas dos semanas antes de la promulgación de esta Ley, La Guerra de Castas, un multiforo cultural que, en lugar de privado, nosotros preferiremos catalogar más adecuadamente, por razones científicas propias de esta investigación, en la categoría de independiente.

Sin embargo, ya una vez reformado el párrafo noveno del artículo 4 de la Constitución mexicana, en el año 2009, el cual es literalmente el mismo que el penúltimo párrafo del 31 de la Constitución de Quintana Roo desde el 2014 (Gobierno del Estado de Quintana Roo, 17 de

noviembre de 2015), así como tres años después de la gran expectativa que había representado esta nueva Secretaría de Cultura y su vanguardista Ley de la Cultura y las Artes de Quintana Roo, es que el 20 de julio de 2010 en el Foro Regional de Análisis sobre el Marco Jurídico de la Cultura en México, celebrado en la ciudad de Mérida, específicamente en el discurso que emite la misma Secretaría de Cultura de Quintana Roo y se encuentra anexo en el documento de Propuestas de dicho Foro, se presentan una serie de interesantes argumentos por parte de “30 intelectuales, académicos, artistas y promotores culturales” (p. 1) que se reunieron en Quintana Roo, previo al foro, para poder debatir y analizar los logros reales en dicha materia, los cuales a continuación mencionaremos como los más importantes a señalar, para curiosa y paradójicamente darle un submarco teórico y terreno fértil al posterior movimiento de arte independiente, pero en voz de la misma Secretaría de Cultura del Estado de Quintana Roo y que por ahora citaremos en formato de lista para una mejor comprensión del lector:

1 La modificación del Artículo cuarto Constitucional es una gran oportunidad para que el estado y nuestras instituciones nos comprometamos a estar atentos y dispuestos... nos obliga a ser creativos e innovadores en nuestros programas y ser más eficientes con nuestra sociedad.

2 Quintana Roo es una de las entidades con mayor crecimiento poblacional, con una fuerte y constante corriente migratoria y por lo tanto, con un mercado dinamismo social y cambiante comportamiento cultural. (...) La diversidad es nuestra materia prima y la principal característica de nuestra identidad cultural. Esta situación, sumado a que nuestra economía se basa principalmente en una de las más acabadas mercancías que produce la globalización: el Turismo, hace que en Quintana Roo las manifestaciones culturales transiten entre lo tradicional y lo posmoderno de manera clara y exigente.

3 La Cultura, que tiene más de 500 definiciones, pero que institucionalmente la concebimos como un sistema ordenado de significados y de símbolos, en cuyos términos tiene lugar la integración social, no puede ser una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en búsqueda

constante de significados... Para nosotros, lo mismo es Cultura un ritual milpero maya, una obra poética, un conocimiento empírico y ancestral, un lienzo pictórico, una lengua originaria, que una ópera wagneriana. (Secretaría de Cultura de Quintana Roo, 2010, pp. 1 y 2).

Sin embargo, este documento que contiene un discurso intelectual de primera calidad, contrasta con lo que se hizo y hace, desde entonces, en el tema, incluso hasta podría no tener un lugar especial en esta investigación si no fuese porque en su interior contiene un argumento implícito e implacable a favor del arte independiente y en contra de cualquier gobierno de estado, en boca del mismo gobierno del estado de Quintana Roo, que, en el afán de realizar un discurso más incluyente y plural, le terminará dando, en dos líneas, toda la razón teórica a varias de las ideas y argumentos tan criticados y propios del arte independiente, lo cual coadyuvaría definitivamente a una apertura intrínseca del aparato político cultural, para que sobre esta fisura germinara, dos años más tarde, ya en los albores de la crisis económica de esta Secretaría de Cultura, ese movimiento que nos compete analizar como objeto de estudio: "...la cultura es anterior a las instituciones; no se genera por ellas, no existe a partir del estado, en todo caso se le promueve y difunde." (Secretaría de Cultura de Quintana Roo, 2010, p. 2); en términos literarios, con estas palabras de la misma Secretaría de Cultura, dicha institución cometía suicidio o bien lo que llamaremos "politicidio" en su interior.

Tres años después del arribo del gobernador Borge Angulo y tres más de estas palabras suicidas por parte de la Secretaría de Cultura del Estado de Quintana Roo, el 19 de agosto de 2013 y a penas a cinco de su inauguración con bombos y platillos, esta secretaría desaparecía o se degradaba a la categoría de subsecretaría, pero ahora con un anonimato público, debido a que la Secretaría de Educación del Estado de Quintana Roo la trasladaba a su organigrama como dependencia (XIII Legislatura del Estado, Libre y Soberano de Quintana Roo, 19 de Agosto de 2013), con lo cual perdía toda la descentralización y autonomía que se venía conservando desde el primer IQC de 1983, al grado de que, por un lado, no existe documento legislativo público que hable de su creación o traslación, mientras que la última reforma a la Ley de Educación del Estado de Quintana Roo, publicada en el Periódico Oficial del Estado el día 3 de abril de 2014 (XIV Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, 3 de abril de 2014) y que regula a la SEyC, ni siquiera la menciona, al grado, incluso extremo, de ni siquiera pronunciar la palabra cultura

más allá del que aparece en su título o nombre propio, mucho menos la de arte en dicho documento legislativo, mientras que, por otro lado, la Ley de Cultura y las Artes que regulaba a la antigua Secretaría de Cultura es la misma que seguramente lo hace hoy día con la Subsecretaría a partir del 2013, a pesar de que dicha Ley, reformada el 6 de septiembre de ese mismo año, o sea 3 semanas después de la creación de esta nueva Subsecretaría, tampoco hace mención a ella (XI Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, 6 de diciembre de 2013), mientras que, por otro lado, sigue mencionando, en su artículo 4, a la Secretaría de Cultura a pesar de que ésta había dejado de existir 18 días antes, lo cual refleja una contradicción y anomalía legislativa que sigue abriendo por sí solo al aparato político de Estado en sus sector cultura.

Por todo ello, es que desde mediados del 2013 se produce una contradicción legislativa y por tanto un espacio vacío en este aparato político que a su vez generó una natural confusión y ambigüedad en el estatus de su subsecretaría y de prácticamente todo el sector cultura que se vale de su burocracia, abarcando no únicamente a la misma comunidad de artistas e intelectuales quintanarroenses, sino también a su personal laboral, docente o burocrático alrededor de esta subtransmutación.

Paralelamente, en ese mismo año, en el contexto nacional de un plan presidencial de sesenta reformas a lo largo de la administración de Peña Nieto, y con un 2013 en el que se presentaron doce iniciativas, “el año de las reformas” como llamó el mismo presidente de la República (Montalvo, 16 de diciembre de 2013), y con récord histórico de once aprobadas en veinte meses, tal y como quedaba expuesto durante su Segundo Informe de Gobierno en 2014 (El Economista, 2 de septiembre de 2014), es que puede suponerse y hasta era de esperarse que la política nacional sufriera no únicamente un reajuste o reacomodo en su Constitución y demás corpus legislativo, sino un efecto mariposa hasta en los más íntimos sótanos del edificio político, incluso al grado de la inestabilidad burocrática y social en este sector, lo cual puede explicarse en términos no especializados pero sí lógicos, que no hay reformas políticas sin efectos económicos, en otras palabras, estas reformas legislativas movieron colateralmente a los presupuestos federales destinados para los gobiernos estatales y en el que, por ser un bien intangible con beneficios a largo plazo, la cultura fue, como suele suceder, el primer sector social que sacrificaba presupuestalmente el gobierno de Quintana Roo en el marco de una reacción en cadena que tenía su causa económica a niveles federales y sus efectos inmediatos a niveles estatales y, en últimas instancias, a niveles municipales, regionales y hasta locales para la cultura.

No será casualidad que el 2013 haya sido “el año de las reformas” a nivel nacional y el de la degradación de la desaparición de la Secretaría de Cultura a nivel estatal. La paradoja consiste en haberse convertido en el organismo cultural más importante de la historia de Quintana Roo, pero también en el de menor vida, seguramente por complejas razones al interior de su edificio político que ya no es nuestra jurisdicción analizar propiamente, sino los efectos colaterales que esto arrojó en consecuencia y como el momento exacto en el que se produce la apertura de la estructura de oportunidades políticas de la que habla nuestro movimentólogo Sidney Tarrow, y que aprovechó la comunidad artística de Quintana Roo para cohesionarse, transmutarse y proyectarse a sí misma, textual y explícitamente, como independiente. El contexto político específico consistió en una supuesta reingeniería institucional que fue en realidad un despido de trabajadores; recortes salariales y cierres definitivos y temporales de instituciones, tal y como ocurrió con las Casas de Cultura de Bacalar -en la que actualmente sigue sin existir el nombramiento oficial de un Director-, en las de Tulum y Cancún -que permanecieron cerradas al público por varias semanas-, la Biblioteca Rojo Gómez en Chetumal -cerrada por falta de presupuesto-, o como con La Casa Internacional del Escritor de Bacalar -inoperante desde entonces por una supuesta remodelación que quedó suspendida en estatus de "obra negra", hasta el día de hoy.

En entrevistas a personal laboral de instituciones gubernamentales en sector cultura, las cuales nos brindaron a cambio de privacidad y resguardo de su identidad, nos dijeron que los rumores de aquella época hablaban, puesto que no había cifras oficiales al respecto, que los despidos masivos fueron para aproximadamente 300 de los 500 trabajadores administrativos que tenía a su cargo la ex Secretaría de Cultura”, lo cual representaba aproximadamente un cese del 60%

...incluyendo directivos y prácticamente todos los trabajadores que no estaban sindicalizados, mientras que al resto de los sobrevivientes, incluyendo docentes, les quitaron una compensación que tenían para equilibrar los bajos salarios, dejándolos únicamente con el base, mientras que a los cesados ni siquiera se les daba su finiquito completo y eran despedidos sin advertencia, desapareciendo, materialmente, oficinas completas, mientras que el conocimiento de ciertos fondos de financiamiento para actividades artísticas, al que tenían conocimiento los directivos departamentales, pasó a hundirse en la

ignorancia desde entonces.”. (Entrevista con informante anónimo, 17 de agosto de 2015).

Por otro lado, otra fuente de campo, esta vez en entrevista oficial, nos dice que nunca existió un pronunciamiento público y, mucho menos, una reunión o presentación intralaboral que diera a conocer la nueva Subsecretaría de Cultura en adhesión a la hasta entonces Secretaría de Educación (Entrevista con Nazira Chejín, 28 de junio de 2016); lo cual nos significa entonces un anonimato e ignorancia de la fusión de ambas secretarías en una sola, no únicamente al exterior de la sociedad civil, sino incluso al interior de su aparato político, ambigüedad que reinó en todas direcciones.

Dos años después, mientras todo esto sucedía en Quintana Roo, fue que para finales de 2015 ocurría la reforma que desaparecería al CONACULTA y aparecería a la actual Secretaría de Cultura del gobierno federal, aunque ésta última exista sin una ley orgánica que la haga avanzar; lo que permite ver que la apertura de la estructura de oportunidades políticas ocurre no sólo en el nivel estatal, sino también en el federal, no en vano por ello se dice y hasta puede explicar que el actual fenómeno de un movimiento de arte independiente no es únicamente regional, sino también nacional o por lo menos con este potencial en sus patrones de conducta social, lo cual, combinado con las nuevas tecnologías y actuales medios de comunicación masiva, hacen de estas redes locales una plataforma para el enlace de redes nacionales o más complejas, respecto al intercambio y circulación de ideas, argumentos, información, obra y artistas autogestivos o independientes.

En conclusión parcial, el 2012 es el año en el que arriba a la presidencia Peña Nieto y con ello el retorno al poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en dicho año arranca la carrera de reingeniería en la política nacional, mientras que el año siguiente, el 2013, es el año en que la onda expansiva llega al gobierno del estado de Quintana Roo y éste la desvía hacia su sector cultura desestabilizando su aparato político en dicho sector, al grado de crear un cese en sus recursos humanos, económicos y materiales y, por lo tanto, una transformación política y degradación social en los derechos y servicios que éste presta a su ciudadanía; en ella, el sector social más vulnerable, en consecuencia, fueron y aun son la comunidad artística de Quintana Roo, especialmente la del rincón sureste del mismo, por las circunstancias regionales que ya expusimos, la cual está representada especialmente por Chetumal y Bacalar en tanto que las dos zonas urbanas con mayor población de esta anónima y remota región en relación al centro de México.

Simultáneamente, esta fisura política o espacio vacío, que tiende a cerrarse en cuestión de tiempo, representa potencialmente las condiciones dadas a priori de lo que en una sociología de los movimientos sociales se llama “apertura de la estructura de oportunidades en el aparato político” (Tarrow, 1997), la cual, a su vez, es aprovechada como oportunidad para detonar la génesis de un nuevo ciclo en el devenir natural de un arte autogestivo, mismo que quede claro ya existía en esta localidad, pero que ahora lo hace con una autoconsciencia, identidad, cohesión y mayor autorganización colectiva trascendida a la categoría y calificativo de “independiente” entre sus actores sociales, con el fin último de establecer redes de intercambio y ayuda mutua para su supervivencia social mediante la creación y/o uso de métodos y procedimientos estratégicos al interior de sus procesos de producción, mismos que, a la fecha, perviven en una respectiva disputa antagónica implícita en contra de la élite del subaparato burocrático y de ciertos sectores de una sociedad civil con categoría de “enajenada” a la que, como veremos en nuestro siguiente y último capítulo IV, el movimiento intenta desenajenar y hasta emancipar por medio de la mejor arma o herramienta psicológica y silenciosa que puede tener un artista: la obra de arte o la expresión artística; fenómeno sociológico que a estamos a punto de desplegar, en cuanto a causas, móviles, fechas, lugares y actores sociales se refiere.

IV. GÉNESIS DEL MOVIMIENTO SOCIAL DE ARTE INDEPENDIENTE EN EL BINOMIO REGIONAL CHETUMAL-BACALAR

El objetivo del presente capítulo es el de exponer y observar la cronología de acciones sociales, eventos, circunstancias y elementos que configuran el actual movimiento de arte independiente en el binomio regional, Chetumal-Bacalar, en su fase de génesis o formación, la cual abarca los años 2012 y 2013.

Con lo que a continuación estamos a punto de exponer, no queremos decir que las acciones sociales de un arte independiente existen en Chetumal y Bacalar a partir del año 2012, mucho menos las del arte en general, pero sí queremos decir que existen una serie de acciones colectivas contenciosas que, en el modelo de la teoría sociológica de Tarrow (1997), podemos observar cómo es que acontece el fenómeno categórico de un movimiento de arte independiente en dicha región y años.

Como segunda premisa, también queremos advertir al lector que esta no es una tesis histórica, sino propiamente sociológica, a pesar del estilo cronológico y el método historicista que podamos llegar a tener, lo cual tiene fines meramente didácticos de exposición especialmente en este apartado, por lo tanto, los nombres propios de los artistas o proyectos que a continuación podrán encontrarse, no son los únicos que hay ni han existido alrededor de una larga historia, no escrita, del arte independiente que tiene este binomio regional, sino que únicamente encontraremos a aquellos actores sociales, que califican como sujetos de estudio, según los elementos que ya hemos expuesto a lo largo del capítulo I. En palabras resumidas, este capítulo no habla de todos los artistas independientes que existen en esta región, sino sólo los que están inmersos en la red de acciones colectivas contenciosas que han detonado la génesis del actual movimiento social, en su periodo 2012-2013.

En este sentido, a parte de los criterios que ya hemos señalado para distinguir entre unos y actores sociales del mundo del arte independiente, queremos subrayar los siguientes que aparecen a continuación: actores sociales que han transmutado a la categoría de agentes sociales; artistas con el doble perfil de creadores y productores; como una consecuencia y extensión de este elemento, existen aliados que no son necesariamente artistas pero sí coadyuvan a las acciones colectivas contenciosas desde su rol de productores (gestores,

promotores o difusores); artistas o proyectos con procesos autogestivos de producción, es decir, no basta con el portar en su nombre o discurso el adjetivo calificativo de independiente, sino realmente serlo en la realidad práctica; pertenecer activamente a la red de vinculación y solidaridad colectiva actualmente existente entre ambas poblaciones regionales.

Por último, una premisa fundamental intrínseca a tomar en cuenta, respecto a esta generación activista, es la multidisciplinariedad que este actual movimiento posee, propiedad que lo distingue del resto de los movimientos artísticos independientes anteriores en esta región binomial, como, por ejemplo, sucedió con el movimiento de rock ocurrido en Chetumal entre finales de la década de 1990 y principios del 2000, que, a pesar de que pudo también haber cumplido con cualidades propias de un ciclo de movilización social, fue precisamente de una sola disciplina artística y hasta de un sólo género musical; mientras que, por otro lado, la actividad de arte independiente que se hacía en ese entonces en Bacalar, aunque fue de más de una disciplina, ésta nunca alcanzó los grados de complejidad propios de un Movimiento social o ciclo de protesta.

Un último criterio y tal vez el más sui generis a tomar en cuenta, es que, a diferencia de los movimientos anteriores que hayan podido existir en estas localidades, éste no se desarrolla por separado y de manera aislada o intermitente entre Chetumal y Bacalar, sino que los actores y agentes sociales que lo integran, en ambas comunidades, llegan a un punto en el que se intersectan y después se entrelazan y relacionan solidariamente para conformar una misma red social de contención y ayuda mutua que las hace reconfigurarse en sola región binomial, por lo que en este capítulo recurriremos especialmente a fuentes de campo como entrevistas a informantes clave y extracción de archivos personales, así como a la consulta de las páginas en redes sociales de los colectivos o artistas inmiscuidos en el fenómeno, toda vez que éstas son su principal plataforma de comunicación y difusión social.

1. Antecedentes

Aunque los antecedentes de un arte autogestivo en nuestra región de estudio se podrían remontar a cuando Quintana Roo era aun Territorio Federal a finales de la década de 1960, con la banda de música más legendaria y representativa que ha dado la ciudad de Chetumal y prácticamente todo el sur de Estado, Ely Combo, “Los auténticos creadores del reggae en

México” (Ely Combo, portada de Disco Vol. II, como se cita en Montes, 2014), como popularmente se les reconoce; o bien con la presencia de los primeros espacios independientes para actividad artística, los cuales surgieron entre las décadas de 1980 y 1990, como fueron los casos del El Grito del Quetzal, el Rock Shot y el Castillo de la Pureza, este último una peña bohemia considerada el primer espacio cultural independiente de la capital, según la leyenda urbana en el medio del arte independiente; o bien con el boom y hasta movimiento de bandas de rock que se detonó en esta misma ciudad a mediados de la década de 1990, mediante la organización juvenil Unión de Ruidos; así como también pudiésemos considerar a colectivos unidisciplinarios entre los que hayamos a Pintores de la Bahía y Teatro a Escena, durante la década del 2000, o el grupo en zancos Nohoch Huinic, que desde 1998 existe y ha sido ganador del Concurso de Disfraces Carnaval de Chetumal en múltiples ocasiones y por ello tal vez el colectivo vigente más antiguo y de mayor experiencia en nuestra región (Comunicación personal con Tzitzitlini Zapata, 29 de junio de 2016).

Por el lado de Bacalar encontramos antecedentes históricos de un arte independiente desde la década de 1980, todos ellos posteriores a la creación del estado de Quintana Roo, y cuando aún pertenecía al municipio de Othón P. Blanco, como lo fueron: El Refugio, el primer espacio alternativo con registros de actividad artística en esta población; los colectivos Taller Literario Sian Ka an y Punto y Línea, el primero de literatura y creado por el artista más importante del estado de Quintana Roo y actual Director de La Casa Internacional del Escritor, el escritor Ramón Iván Suárez; mientras que el segundo fue de pintura y fundado por Carlos Valdés, creador intelectual del proyecto de Casa de Cultura de Bacalar y último director oficial de ésta institución, así como el artista plástico más importante del sur del Estado en la actualidad. Ambos personajes lo hicieron en su momento como independientes, y después como funcionarios de gobierno en cultura y futuros aliados del movimiento social de artistas independientes que se generaría varios años más tarde, con artistas de una segunda generación tal y como comenzaremos a narrar a continuación, entre otras cosas.

2. Génesis

A nivel internacional, como ya expusimos, el 2012 era el último año de gestiones de la Experta Independiente del Consejo de Derechos Humanos de la ONU, Farida Shaheed. Por otro lado, a nivel nacional, ese era el mismo año en el que comenzaba su presidencia Peña

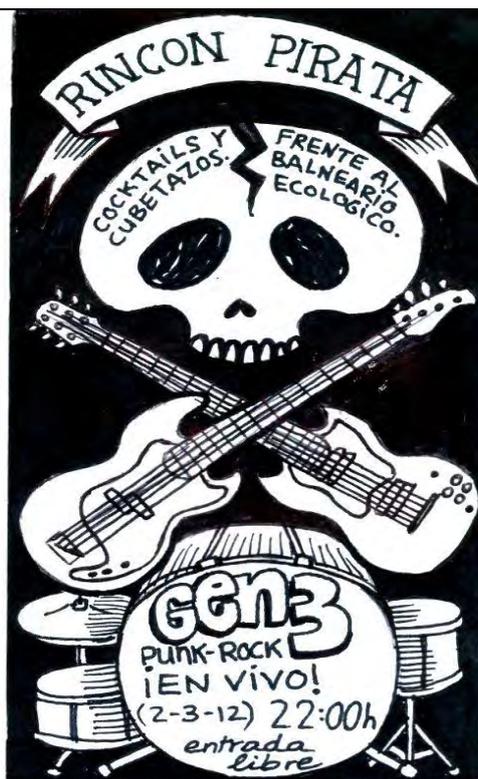
Nieto y con ello el retorno del PRI y su mega-proyecto de sesenta reformas con el que arranca la carrera de reingeniería en el aparato político federal y su colateral quiebre del aparato político cultural de Quintana Roo al siguiente año. Al mismo tiempo, en esta entidad federativa transcurrían los tiempos del segundo año del gobernador Roberto Borge Angulo, quien sería el ejecutivo que más dejaría endeudado al estado como ninguno otro lo había hecho antes: tres marcos contextuales de dimensión internacional, nacional y estatal, respectivamente, cuyos efectos se traducirían en una apertura de la estructura de oportunidades políticas para un movimiento social de arte independiente bien definido en el binomio regional Chetumal-Bacalar.

A principios de ese mismo año, el viernes 6 de enero del 2012, un joven músico y fotógrafo oriundo de la ciudad, Daniel Bautista, como intuyendo la debacle en cultura gubernamental que al año siguiente habría de venirse, hacía aparecer un mensaje público en su página oficial de Facebook que decía: “La comunidad artística de Chetumal queda plena y continuamente invitada a exponer sus obras en La Guisandera, para mejores acuerdos comuníquense...” (La Guisandera, 6 de enero del 2012), el cual generaba una repentina y discreta expectativa que fue bien recogida por la comunidad virtual de artistas locales de esta ciudad.

Con esta acción, a penas a seis días de haber arrancado el 2012, se inauguraba La Guisandera -Recinto Autónomo de Arte, Cultura y Sazón-, tal cual serían su nombre en ese año y sobrenombre a partir del 2014, respectivamente, un proyecto de espacio cultural independiente ubicado en una casa particular adaptada como restaurante y con actividad artística y cultural que, en poco tiempo, se terminaría convirtiendo en el espacio independiente más representativo en esta ciudad y, por un tiempo, en el único, el cual sigue abierto hasta el momento en el que esta investigación fuera concluida.

Dos meses después, el 2 de marzo del 2012 y con un concierto de Rock-Punk, Bacalar haría detonar algo análogo, con la inauguración del Bar Rincón Pirata (Piratas Bacalar, 2 de marzo de 2002), antecesor del actual Galeón Pirata -Centro Cultural Independiente-. Este bar fue fundado por un joven artista gráfico proveniente del país de Rumania, llamado Mijaíl, mejor conocido como "El Pirata", junto con toda una generación de personajes de la vida gitana y alternativa, compuesta por nativos y nuevos migrantes nacionales y extranjeros, algunos de ellos artistas, aunque la mayoría dedicados profesionalmente a la cultura del hostel, el camping o la navegación en vela; estos “personajes” transformaban este espacio en una especie de taberna pirata del siglo XVIII, y el único punto regular de reunión para las expresiones artísticas alternativas de la ya para entonces ciudad de Bacalar.

Figura 11. Concierto Punk - Rock (2012)



Fuente: Piratas Bacalar (2 de marzo de 2012).

A finales del siguiente mes, el 29 de abril en Chetumal, como si una serie de eventos en cascada estuviese comenzando a desbordarse, se realizaba la primera de hasta hoy en día 5 ediciones consecutivas anuales del Festival Independiente por el día Internacional de la Danza, creado y organizado por el colectivo Hidalgo Zapata, particularmente por los hermanos: Axayacatl en música, Tzitzitlini en Danza y Huitzilihuitl en artes escénicas; segunda generación de una familia de artistas provenientes de la Ciudad de México y creadores del ya mencionado Castillo de la Pureza en 1988, así como del colectivo de zancos Nohoch Huinic en 1998; pero ahora “...tomando la decisión de organizar un evento al estilo de las grandes ciudades donde pueda dar a conocer su trabajo todo grupo y artista.” (5°. Festival Independiente por el día Internacional de la Danza, 2016).

Según datos de su página oficial en Facebook, a esta primera edición asistieron más de quince grupos de la ciudad Chetumal y de Bacalar, frente a un público aproximado de 250 personas, lo cual sin duda era un éxito para este primer evento con carácter, en ese entonces, de proceso experimental:

Nuestro objetivo es generar año con año un lugar donde toda la gente que quiera, pueda participar bailando o como espectador, generar un interés y curiosidad por el arte y reconocer el trabajo realizado por todos los profesores, coreógrafos y directores de los grupos dancísticos de la entidad. (5°. Festival Independiente por el día Internacional de la Danza, 2016).

Con esta acción se presentaba, por primera vez en la historia del arte de ambas localidades, un proyecto artístico con el adjetivo calificativo de independiente en el pronunciamiento explícito de su título o nombre propio, lo que significaba aventar un primer germen fundamental para las bases del primer marco ideológico de este movimiento que aun estaba en fase de génesis, así como implícitamente la primera unión de ambas localidades geográficas durante esta nueva generación, mediante colectivos específicamente de danza y bajo el concepto de un festival.

Tres meses después del nacimiento de estos tres proyectos independientes de alto calibre en nuestra región, el viernes 27 de julio, en esta misma ciudad de Chetumal, se realizaba la tercera y última Expo Miarte (Pereira, 24 de julio de 2012), una serie de lo que llamaremos “Expo-Fiestas”, un tributo al arte contemporáneo y organizadas por la artista gráfica Digby Pereira, quien incluso rentaba lugares privados y hasta abandonados a lo largo de sus tres ediciones anuales consecutivas, y a las que acudía buena parte de la comunidad de artistas alternativos de nueva generación en la capital, en la que los asistentes encontraban galerías impresas y digitales, música en vivo, performances de fuego y Disc-jockey (DJ) de género electrónico, quienes ambientaban lo que parecían escenas de una película de culto o de vanguardia postmodernista, siendo estas expos los eventos más postmodernos y hasta *underground* que ha dado Chetumal en los últimos años, los cuales eran cada vez más concurridos, mismos que hubiesen continuado fusionándose con el actual movimiento si no fuese por cuestiones personales que sacaron de la escena artística a su creadora.

Es de observar que en el siguiente *flyer*, que presentamos a continuación, aparecen anunciados, como parte del repertorio de la III Expo-Miarte, Mayana Congua y Encuentros Sónicos, el primero un proyecto de banda, el segundo un concepto de música en vivo, ambos, de estilo experimental hoy vigentes y generados por el desde entonces creador de La Guisandera, Daniel Bautista, lo que comprueba los vínculos directos y la red implícita que se estaba configurando en ese momento entre la comunidad de artistas locales alternativos de la capital, en este caso entre dos agentes culturales importantes de la escena independiente

chetumaleña, es decir, entre el creador de un espacio legal alternativo, La Guisandera, y el de otro, las Expo-Miartes, aunque este último intermitente, ilegale o clandestino, pero igualmente alternativo.

Figura 12. Tercera Expo Miarte (2012)



Fuente: Pereira (24 de julio de 2012)

En palabras de su creadora: “...buscaba que fueran clandestinas en todos los aspectos... hacía las fiestas sin permiso, vendíamos alcohol sin permiso... lo principal era que así como persigues las cosas cuando son prohibidas, así quería que persiguieran el arte...” (Comunicación personal con Digna Pereira, 26 de noviembre de 2016); fenómeno que aun no entraría en contacto directo con lo que se comenzaba a gestar en Bacalar en ese momento.

Menos de tres meses después de estas “expos prohibidas” (la expresión es mía), el viernes 12 de octubre en Bacalar, salía una nota en la prensa local que decía:

Beneficiarios del *Programa Desarrollo Cultural Municipal* recibieron este jueves el primer apoyo por parte de los tres poderes de gobierno para sus proyectos, por los que nos faltan dos mismas fracciones, las cuales serán entregadas antes de que concluya el año, con la finalidad de difundir y rescatar

tradiciones del Municipio de Bacalar... Al respecto, el Secretario general del Consejo Municipal, Margarito Buitrón..., comentó que este tipo de apoyos es posible gracias a las aportaciones del Gobierno Federal, Estatal y Municipal y exortó a todos los beneficiarios para que den continuidad a cada uno de los proyectos y sobre todo que apliquen los recursos (...), lo cual representa también un premio a su dedicación y esfuerzo... (...) ...el Coordinador del Consejo Ciudadano, Josea Montalvo Yama dijo que esto es con la finalidad de contribuir... con la sociedad a favor del desarrollo cultural. La presente administración del Municipio de Bacalar, dio una aportación de \$100 mil pesos a la cual se sumarán aportaciones iguales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y del Gobierno del Estado. (El Fuerte, 12 de octubre de 2012).

La realidad detrás de la nota es que en este evento público sólo ocurrió una entrega de cheques simbólicos por un total de \$300,000 pesos, mediante una solemne ceremonia llevada a cabo en La Casa Internacional del Escritor, de los cuales llegaron, hasta varios meses después, sólo \$43,000 y en una sola exhibición, de las tres que se tenían programadas para los nueve proyectos ganadores de las más de cincuenta personas que participaron mediante el en ese entonces Consejo Municipal de Bacalar, organismo interino creado previo a las elecciones de su primera administración de Presidencia Municipal, a iniciativa tripartitita del CONACULTA y la Secretaría de Cultura; los tres representantes de gobierno hoy en día extintos. Económicamente, esto se tradujo en la desaparición de \$257,000 pesos que nunca llegaron a su destino: a manos de la mayoría de los artistas y proyectos culturales acreedores de estos apoyos por parte del Programa Desarrollo Cultural, según información que obtuvimos, mediante entrevistas a diversos afectados y autoridades responsables, las cuales expondremos en breve.

A su vez, en medio de razones que no contemplaba la convocatoria y que tampoco son claras ni públicas, el Consejo Evaluador del Programa, en algún momento ulterior, deliberó sobre elegir únicamente a tres de los nueve proyectos que ya había elegido con anterioridad, con el fin de que estos pudieran terminar su proceso de realización, según información que nos brindó en entrevista Josea Montalvo (26 de mayo de 2016), funcionario de gobierno con

el cargo de Director del Museo del Fuerte San Felipe Bacalar y en ese entonces Coordinador del Consejo Evaluador del Programa Desarrollo Cultural Municipal en Bacalar; acción con la que se excluían o marginaban seis proyectos restantes, mismos que en consecuencia recibieron nunca un peso; situación que quedó primero en el enojo y después, mediante largas al tema, en el olvido de los artistas afectados.

Figura 13. Entregan recursos para financiar proyectos culturales en Bacalar (2012).



Fuente: (El Fuerte, 12 de octubre de 2012).

Al respecto, a continuación citamos y analizamos, en formato de lista, una serie de datos ambiguos o contradictorios que Montalvo nos arrojó en entrevista:

- “...creo que Bacalar no aporta..., no sé si aporta o no aporta...”; lo cual generaba una primera ambigüedad en su discurso y hasta un desconocimiento de causa en el procedimiento.
- En un par de ocasiones nos menciona el nombre de los tres proyectos elegidos: Pintando Historia, Estromatolitos y Creciendo Niños, pero de este último dice que sus acreedores “...ya no estaban en ese momento (en Bacalar), se habían ido..., Cecil y... su pareja... Tomás... el de ella si entraba porque era un recurso mínimo... eran los tres que se iban a financiar en ese momento... y de manera parcial...”; lo cual deja ver

la arbitrariedad de financiar este proyecto bajo el criterio de ser uno que requería de presupuesto mínimo

- “Con el profesor Eddie (Borge, segundo en la Coordinación de Cultura y Deporte) fuimos y retiramos... ese recurso..., se queda en la Tesorería de aquí del Consejo... deliberamos... si se lo damos a los demás proyectos no alcanza porque... estamos hablando de una cantidad de \$23,000 pesos, menor que la primera... decidimos... dárselos a los dos proyectos que ya iniciaron y salir con ese recurso y ya no tener ningún fondo...”. A lo que más adelante dice: “...cuando fuimos nosotros a tratar de retirar un recurso, la siguiente parte de los proyectos... no pudimos nosotros sacar el recurso...”, dejando claro que éste se quedó en Tesorería.
- Sin embargo, “...esos son fondos que no debe manejar el municipio, tienen que estar en una cuenta a parte... (dijeron) gobierno del estado y federación y se pusieron en una sola cuenta... la cuenta estaba a nombre de municipio”; lo cual denota una absurda y clara contradicción entre las afirmaciones de que “...los fondos no los debe manejar Municipio” y la de “...la cuenta estaba a nombre de Municipio.”; además de que la cuenta, por procedimiento, debe ser una especie de fideicomiso con el nombre del Programa y no con el de alguien que labora para el nuevo Municipio.
- Cuando le mencioné que, según por entrevista que también hicimos a Carlos Valdés (30 de junio de 2016), otro de los Consejeros Evaluadores del Programa y Director en ese entonces de Casa de Cultura de Bacalar (esto último hasta su cese en el año 2013 como parte del efecto Mariposa) también metió un proyecto llamado Festival de las Artes, contestó, como si a penas lo hubiese recordado: “¡Ah sí!, ese sí salió completo... ese ya se había terminado en la primera (fase)”, sumándolo a los otros dos “proyectos saldados” para completar la famosa lista de tres. Más adelante dice que incluso este proyecto “fue el primero... cuando se da la primera parte que la manejaba el Municipio, fue cuando ellos le destinan todo el recurso... \$32,000 pesos...”; mientras que, por otro lado, mediante entrevista, Valdés niega que se le haya destinado el recurso de manera completa, incluso quedándosele a deber (Entrevista a Carlos Valdés, 30 de junio de 2016).
- Paralelamente, cuando se le pregunta por ejemplo, entre otros, por el caso del músico Juan Turriza, representante del proyecto Conformación del Grupo Afrocaribeño, a quien tampoco se le destinó un peso de los \$38,000 que les correspondían según evidencia empírica que tenemos sobre su cheque simbólico, Montalvo nos respondió

que “Juancho” no se presentó a dos reuniones por lo que en Consejo se decidió destinar el dinero a otros proyectos, mientras que el músico local, mediante entrevista, dijo: siempre yo iba a preguntar... y siempre me decían que después... pero nunca llegó, hasta la fecha... mínimo fui unas treinta veces... Eddie Borge decía que no llegaba porque había más recursos para las campañas..., que no llegaba toda vía el recurso en Chetumal... de la Secretaría...” (25 de mayo de 2016), información que también niegan públicamente en entrevista Erick Arguez y Carlos Tosh, integrantes de la misma banda (20 de junio de 2016), además de confirmar el hecho sobre la cantidad prometida que nunca llegó del todo a su destino.

- “Quedó un saldito como de \$2,000 pesos, yo personalmente hice el depósito en banco, a CONACULTA... para regresarle el sobrante... (...) como ya cierra administración nos dijeron... hay que hacer el depósito, eso fue el año pasado... tal y como nos lo solicita la Secretaría de Cultura”; lo cual quiere decir, paradójicamente, por no decir absurdamente, que a pesar de que nunca llegó el recurso completo y éste no alcanzó para financiar todos los proyectos, sí existió la capacidad, por no llamarle subjetivamente “descaro”, de reportar y regresar un sobrante de \$2,000 pesos, lo cual incluso “...fue a penas el año pasado”, es decir, alrededor de 3 años después de la simulación de entrega de cheques simbólicos.
- Cuando al hacer matemáticas le preguntamos más adelante e intencionadamente al recapitular: “¿De cuánto llega la primera parte?”, él respondió: “No recuerdo.”; lo cual contradice con la cantidad de \$43,000 pesos que nos había afirmado al principio de la entrevista.
- Cuando se le pregunta de por cuánto llegó cantidad de la 3ª fase, responde también contradictoriamente y con ya con dejos de nerviosismo: “como de \$3,000..., sí, no... cuando llegó esa parte nosotros lo teníamos, financiamos la primera parte, nos quedamos con esa parte, no lo dejamos en el banco... consultamos a la Secretaría y nos dijeron, pues saquen el dinero y que lo tenga alguien del Consejo... ese dinero lo guardé yo...”.
- Al final y probablemente ante las preguntas inducidas y la autoconciencia de sus contradicciones, nos confiesa que definitivamente: “nunca llegó un segundo recurso, ni un tercer recurso, solo el primero que llegó, fue con el que trabajamos, se fraccionó y se sacaron tres proyectos...”.

Estos eventos ocurrieron en el lapso de espacio vacío que hubo entre el recién decretado Municipio de Bacalar (11 de febrero de 2011) y los meses anteriores a las primeras elecciones populares para presidente municipal en 2012, en otras palabras, esto sucedía durante la administración del Consejo Ciudadano Municipal interino y en la primera ocasión que se realizaba un proceso de convocatoria cultural pública del recién creado municipio, con lo que entonces éste nacía condenado a la falta de confianza y credibilidad, por parte de su comunidad de artistas locales de nueva generación, lo cual explica también, en parte, el auge del movimiento de arte independiente que acontece actualmente en esta población al margen de sus instituciones gubernamentales.

Por fuentes de investigación de campo y con los mismos entrevistados ya mencionados, parece ser que, éticamente hablando, lo más grave de esta falta de entrega de recursos no sucedió exclusivamente en el municipio de Bacalar, sino en los en todos los municipios del estado de Quintana Roo, con diferentes presupuestos para cada uno, siendo Bacalar el más nuevo de todos y por ello el de menor cantidad presupuestal.

Uno de los efectos económicos más graves de estos hechos fue, al año siguiente, la suspensión del presupuesto federal por parte del en ese entonces CONACULTA al sector Cultura del gobierno del estado de Quintana Roo, a partir del 2013, lo cual es información que circula de manera extraoficial en el medio del arte y la cultura local, así como la razón que explica y coincide con la repentina desaparición de la Secretaría de Cultura para degradarse a Subsecretaría desde entonces, con todo el efecto mariposa que esto implicó a lo largo de Quintana Roo, debiendo saber el lector que toda secretaría de Estado siempre se alimenta en buena medida de presupuesto de la Federación.

De esta manera, en medio de una serie de anomalías administrativas, evidencias, rumores y versiones contradictorias entre las distintas partes del conflicto, es que la hipótesis al caso parece ser la siguiente: CONACULTA sí emitió, en su reponsabilidad tripártita, sus respectivos fondos federales para arrancar el Programa, pero los gobiernos estatal y municipales no fueron recíprocos en este sentido, lo cual explica que haya llegado sólo la primera de las tres exhibiciones, la de CONACULTA, pero extraoficialmente incompleta, en tanto que la tripartición consistía en cantidades iguales de \$100,000 pesos por cada nivel de gobierno, de los cuales llegaron a Bacalar sólo \$43,000, como ya dijimos y en voz del exConsejero Josea Montalvo, por lo que entonces existió una ausencia y hasta la fecha desaparición de \$57,000 pesos de diferencia respecto a esa primera exhibición y ante esta institución federal, en consecuencia, la cantidad global que nunca llegó a su destino fue de \$257,000 pesos. Esto parece apuntar, por lógica, a que el gobierno del estado de Quintana

Roo no cumplió con su parte proporcional y por lo tanto el municipio, a quien le correspondía la tercera exhibición, en respectivo orden cronológico tampoco; sin embargo, como desde la primera exhibición existe un faltante del 57% del parcial, es que entonces estamos hablando de dos problemas en el mismo extrañamiento: un incumplimiento de recursos y un desvío de recursos, el primero lo acabamos de explicar, mientras que el segundo únicamente puede obedecer a tres posibilidades en el marco de percepción de los afectados: 1) Fue el gobierno del Estado de Quintana Roo, 2) Fue el gobierno Municipal de Bacalar o 3) Fueron ambos en contubernio; sin nunca olvidar que ese mismo año 2012 fue el de la reingeniería de reformas a nivel federal y por consecuencia el del decreto de los futuros planes y recortes presupuestales, así como el de las primeras campañas electorales en el recién creado Municipio de Bacalar, las cuales, cabe decirlo como dato intuitivo, las ganó el PRI.

Desde este momento acontecía en Bacalar el comienzo de lo que el movimiento Tarrow (1997) llama “apertura de oportunidades del aparato político” pero en un periodo fetal de este recién creado municipio, en el que ni siquiera existía un aparato político sino mera apertura política sin aparato, lo cuál se traducirá en aguas fértiles, junto con otros elementos bioculturales en combinación, para que germinara un futuro movimiento de arte independiente que no tardaría en detonarse en esta localidad, lo cual, a su vez, le daría cierta ventaja especial a priori a Bacalar, ante las autoridades políticas que apenas estaban naciendo y sin embargo ya habían desviado recursos antes de madurar. Con estas acciones, el Municipio de Bacalar nacía condenado a una derrota a priori y era el inicio de la espalda que los artistas le darían progresivamente a su gobierno local incluso desde antes de que este naciera.

En conclusión al caso, este incumplimiento de recursos significaría una violación directa al artículo 31 de la Constitución del Estado de Quintana Roo, por parte del mismo gobierno del Estado de Quintana Roo, con potencial de ser auditadas sus autoridades por parte del gobierno federal y hasta de demanda penal por parte de los artistas afectados, el cual dice a la cita:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley

respectiva establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural. Para quienes violen lo dispuesto en el presente artículo en los términos que fije la Ley, se establecerán sanciones penales, o en su caso administrativas, así como la obligación de reparar el daño. (Gobierno del Estado de Quintana Roo, 22 de junio de 2016).

Mientras esto sucedía en Bacalar, el 1 de diciembre de ese mismo año se celebraba el 5º aniversario del lugar, para muchos, más legendario y con mayor experiencia que ha dado el arte alternativo e independiente en Chetumal, La Guerra de Castas, un espacio de estilo irreverentes creado por uno de los agentes sociales de la escena artística local, Ronny Rosado, un proactivo músico sobreviviente de la generación del Unión de Ruidos, aquella organización juvenil que a finales de la década de 1990 logró crear un movimiento de Rock en Chetumal, lo que le valió el Premio Nacional de la Juventud en el año 2000, pasando desapercibido públicamente en su estado natal por el ser el primero en obtenerlo fuera de la militancia del PRI y por realizar denuncias sobre los abusos económicos que el gobierno de Quintana Roo le cometía en ese entonces a su sector Cultura, lo cual repercutió en auditorías federales a instituciones y autoridades estatales (Comunicación personal con Ronny Rosado, 26 de junio de 2016), quien para el año 2012 era ya el productor independiente más experimentado en Chetumal, después de haber permanecido varios años exiliado en el extranjero, incluso por amenazas de muerte, y de cinco años consecutivos, a partir del 2007, con este nuevo proyecto de espacio autogestivo.

En este lugar, se presentaron artistas locales, nacionales y extranjeros de la talla de Alica; Armando Palomas; Fidel Nadal; o Quique, de Café Tacuba; por mencionar solo algunos (Comunicación personal con Ronny Rosado, 23 de mayo de 2016), pero que para agosto del 2013 cerraría puertas para abandonar una vez más México e irse a Inglaterra como músico y productor.

Con el cese de actividades de La Guerra de Castas a mediados de 2013, terminaría de alguna manera el ciclo de esa generación de jóvenes músicos locales e independientes que se movilizaron en la capital a finales de la década de 1990 y principios de la de 2000, los cuales fueron cooptados, varios de ellos, en puestos de gobierno o bien abandonaron Chetumal migrando a otros lugares de Quintana Roo, México o el extranjero para convertirse en empresarios o continuar con su carrera de músicos y/o productores, mientras que los pocos que se quedaron, con ciertas excepciones, lo hicieron con una actitud más individual y

hermética en su disciplina, actitud menos colectiva y propia de una generación que viene siendo desplazada y contrastada por la colectividad y solidaridad de los ahora más jóvenes.

Figura 14. Publicidad del 5º Aniversario de La Guerra de Castas, (2012)



Fuente: Comunicación personal con Ronny Rosado

Días después, a menos de un año de su inauguración, la generación de artistas del Rincón Pirata de Bacalar anunciaba el cierre definitivo de compuertas, la razón era la falta de ingresos y un tipo de público que generara esos recursos que siempre le hacen falta a este tipo de espacios alternativos. por lo que entonces decidían recogerse y hasta automarginarse en una especie de culto alternativo a la laguna que remite al arquetipo o generación de artistas románticos o bohemios de siglo XIX que ya expusimos en el capítulo anterior, con la aparente necesidad existencial de sacar y mudar sus acciones colectivas a lugares aun más arrinconados alternativos y apartados, en una actitud y sentimiento de automarginación (Revisar capítulo 1.3), muchas veces propio de estos grupos que prefieren permanecer en el anonimato o en lo *underground*, antes que regresar a la normalidad, al convencionalismo o a ser absorbidos por el Estado. De esta manera, el 19 de diciembre de 2012, como decía un *flyer* impreso y que circulaba por redes sociales, empezaba "... la travesía hacia una nueva era" en lugares como:

... el Campamento Botadero donde encontraras música, danza, fuego, luz, un sitio ideónico para estar en contacto con la naturaleza y convivir por 4 días en armonía con los que van a celebrar la Pura Vida. Be agua my friend, be fire, be wind, be earth, be whatever you want to be. WE Arrrgh! The PIRATES. Bienvenidos al Territorio Pirata! (Sic.) (Piratas Bacalar, 19 de diciembre de 2012).

Figura 15. Navegantes del Plasma, (2012)



Fuente: Piratas Bacalar (19 de diciembre de 2012)

Cuatro meses después de estas primeras incursiones piratas en Bacalar, y tres meses y medio antes de la debacle en sector cultura a nivel estatal, el 5 de mayo de 2013, aparece, en la legendaria Casa Internacional del Escritor, Proyecto Varietés, una ONG artística, colectiva, multidisciplinaria e independiente; una “plataforma de proyección artística y un modelo de acción cultural”, tal y como se concebían ellos mismos y como aun puede leerse en el apartado de descripción de su fan page en Facebook (Proyecto Varietés, 26 de mayo de 2013); en realidad éste fue un proyecto artísticos polémicos, tal y como evidenciaremos en este apartado, no por ello también el prólogo antecesor que transmutó meses después en el actual Galeón Pirata Centro Cultural Independiente, aquel proyecto de espacio físico que recibió a padres de los desaparecidos de Ayotzinapa en 2015 (Capistrán, 18 de junio de 2015) y fue subsede del movimiento estudiantil de la Universidad de Quintana Roo en 2014 (Comunicación personal con Iluene Hernández, marzo de 2016) como parte del mismo proceso de evolución práxica del arte, por solo mencionar algunos ejemplos.

Aunque con una corta vida, de mayo de 2013 a marzo de 2014, fecha en la que transmuta su existencia al Galeón Pirata, encontramos que Proyecto Varietés cumple con todos los elementos de varias acciones colectivas contenciosas disruptivas propias del artivismo en la teoría de los movimientos sociales de Sidney Tarrow (Revisar Capítulo I) como observaremos más adelante. Por lo pronto, diremos que representa la llegada, en

especial a Bacalar y en general al sur de Quintana Roo, de una nueva generación de artistas locales y foráneos que aprendieron a fusionarse entre sí para trabajar autorganizadamente en red y colectivo, comenzando con ello no únicamente a crear arte, sino también a producir arte, ante las nuevas circunstancias que estaban empezando a resquebrajarse al interior del estado; una segunda generación como Carlos Valdés, último Director de La Casa de Cultura e influyente pintor, llegaría a expresarse de ellos en tono visionario (Comunicación personal con Carlos Valdés, marzo de 2016).

Esta segunda generación, que más adelante crecería en número, actividades y proyectos, al grado de que varios de ellos se quedarían a vivir permanentemente en Bacalar y en tanto que la primera la integran los hoy consagrados maestros, que alguna vez también fueron foráneos puesto que bastante de la conformación social del Bacalar moderno se ha estructurado así: Ofelia Casa Madrid, Jesús Morales, Carlos Valdés y Ramón Iván, principalmente), estaba conformada, en este primer momento de génesis, por Nano Lara, Sebastián Labaronne, Victoria Vinzón, Jacob Bukowski y Aladair Suaste; el primero un Medical Clown formado en Canadá pero proveniente de la Ciudad de México, Director de La Bufón S.O.S.ial y el único que ya había residido anteriormente en La Casa Internacional del Escritor, quien por lo tanto fungió de vínculo y antecedente directo con esta institución y su Director; el segundo era un artista visual, documentalista y editor digital proveniente de Argentina, la tercera una joven artista escénica en proceso de formación también del mismo país, el penúltimo un escritor, filósofo y docente, todos ellos artistas-viajeros que llegaron individualmente, desde distintos puntos geográficos, para ahí converger, conocerse y crear un mismo proyecto colectivo, mientras que el último, Aldair, fue el único artista (visual) local del grupo (Proyecto Varietés, 25 de octubre de 2013), lo que seguramente representó un puente de identificación e identidad directa tanto con la comunidad civil, como con la artística de esta población.

El objetivo de esta generación, que por cierto fue la última que residió formalmente en La Casa Internacional del Escritor antes de su cierre por la debacle del 2013, incluso hasta hoy día debido a que dicha institución se encuentra aun inoperante, era precisamente, ante el evidente deterioro progresivo y posible desaparición de ella, la reactivación artística de la misma, que, en su época de oro, había recibido a escritores de la talla de Emilio Pacheco, Elena Poniatowska o Alejandro Jodorowski, entre otros (Comunicación personal con Carlos Valdés, primer Director de La Casa Internacional del Escritor, Bacalar, Quintana Roo, marzo de 2015), mientras que:

...el objetivo específico era la producción de actividades artísticas comunitarias en este espacio y localidad, por lo tanto, el medio o estrategia debía ser un proyecto colectivo que uniera a la comunidad de artistas, locales y foráneos, primero de Bacalar, así como paulatinamente después del sur de Quintana Roo, cuyo fin último era el de recordar y justificar, ante autoridades y sociedad civil, el propósito y la importancia para la que fue creada esta institución y así ayudar a su rescate ante la crisis económica, material y cultural en la que ésta estaba cuando llegamos (Entrevista con Nano Lara, 27 de julio de 2016).

Este proceso degenerativo que en realidad provenía desde que perdió su convenio con la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM) en 1994, así como por la abrogación en 1999 del patronato que la sostenía (Entrevista a Ramón Iván Suárez, 24 de mayo de 2016); causales a las que sólo faltaría sumarle, tres meses más tarde, como cual pastel en las cerezas del pastel, la desaparición de la Secretaría de Cultura y su respectivo efecto Dominó que esto generaría en consecuencia.

Con actividades que consistieron en presentaciones dominicales, vespertinas, gratuitas comunitarias y abiertas al público en general, además de formativas con niños, interesados u otros artistas de la comunidad local en general, las cuales se realizaban entre semana, tales como talleres o reuniones de análisis, planeación y recreativas, es que así se fueron recogiendo y sumando, rápida y progresivamente, más artistas, público, colaboradores y/o voluntarios, incluyendo varios de aquellos defraudados del 12 de octubre en Bacalar, al grado de que, por ejemplo, la generación del Rincón Pirata ya no únicamente se acercaba como público, sino también como recurso humano y hasta como amigos de esta nueva generación, lo cual creaba redes de solidaridad con la comunidad alternativa de Bacalar en general, incluso a un grado tal que, por sugerencia del mismo Ramón Iván Suárez Caamal, entrar o incorporarse a Proyecto Varietés se volvió una consigna y plataforma obligada para todo aquel artista que quisiera residir en dicha institución, lo cual transformó a Ramón Iván en un aliado o cómplice y al proyecto en un vórtice, fenómeno por el cual se anexaron, para la segunda mitad del año 2013, otros artistas actualmente populares en la escena del arte independiente de esta región de estudio, como Adrian Herrera, Témoc Trejo y Abraham Illescas, el primero un actor de teatro proveniente de Guanajuato especialista en producción

técnica, el segundo un artista visual de Chetumal pero recién llegado a Quintana Roo con estudios en Canadá; ambos también creadores del futuro Galeón Pirata, en 2014, mientras que el tercero era un escultor proveniente de la Ciudad de México y futuro creador del El Manatí – Restaurante-Tienda- Galería- (Comunicación personal, agosto de 2016); ambos espacios culturales autogestivos aun vigentes en Bacalar y nacidos en el marco de la generación de este nuevo tipo de lugares que se detonarían en esta población a partir del año 2014.

Como evidencia de esta ola generacional y de las actividades que estaban creciendo rápidamente y con fuerza en Bacalar mediante los colectivos mencionados, es que el 27 de junio, dos meses antes del inicio de la debacle cultural, el periódico Novedades de Quintana Roo publicaba una nota en la que se leía: “Con un gran número de voluntarios nacionales y extranjeros, la Casa Internacional del Escritor, abre sus puertas (...). A las 10 de la mañana iniciará la inauguración del taller denominado "Variatte" (Sic.)”, lo cual era un signo del nivel de movimiento artístico que se estaba empezando a concentrar alrededor de esta agrupación, que a la prensa estatal le comenzaba a llamar la atención (Horta, párr. 2).

Figura 16. Publicidad de Varieté de Chile, Mole y Pozole (2013)



Fuente: Proyecto Varietés (26 de mayo de 2013)

Es curioso advertir y señalar aquí que De Chile, Mole y Pozole, nombre que dio título a la primera de las dos temporadas del proyecto, aparte de distinguirse de la segunda por estar dirigida hacia un público más familiar (Proyecto Varietés, 25 de octubre de 2013), también lo

hizo por aun proyectar un “apoyo de la Secretaría de Cultura de Quintana Roo”, tal y como solían ser los lineamientos de La Casa Internacional del Escritor para la difusión de los proyectos que en ella residían y precisamente como puede leerse en la parte inferior de este cartel publicitario, el cual, por cierto, también connota que el colectivo se diseñaba gráficamente a sí mismo como parte de sus procesos autogestivos en diseño de imagen y publicidad, “apoyo” que precisamente deja de aparecer como distintivo, textual e implícito, en el resto de su publicidad y sus actividades a partir de su segunda temporada, “Artivismo, Denuncia social y Memoria colectiva”, comenzada en octubre de ese mismo año (Proyecto Varietés, 25 de octubre de 2013) y cuya difusión de publicidad aparece ya sin esta leyenda de “apoyo por parte de la Secretaría..”, lo cual, a su vez, coincide al mes posterior de su desaparición.

Por lo tanto, estamos parados frente a un proyecto y generación que representa la transición en el antes y después de la desaparición de la Secretaría de Cultura del gobierno del estado de Quintana Roo sucedido al interior de ese vórtice que representa o representaba La Casa Internacional del Escritor, en tanto que legendario lugar e institución de gobierno que por años dio residencia, a cambio del desarrollo de proyectos comunitarios, a una infinidad de artistas de todas las disciplinas, corrientes, estilos y partes de México y el mundo, y que desde los últimos cinco años lo había hecho regulada bajo dicha Secretaría de Estado que justo desaparecía en agosto de ese mismo año; en otras palabras, estamos parados frente a un vórtice o centro de gravedad del actual movimiento de arte independiente en Bacalar en este momento y del sur de Quintana Roo poco tiempo después, el cual, meses más tarde, comenzaría a cobrar autoconsciencia para precisamente aprovechar el momento de vulnerabilidad y de apertura de oportunidades del aparato político al interior del Estado, al potenciar el recogimiento y reunión, al parecer intencional, de la mayor cantidad posible de actores y agentes sociales autogestivos de la escena del arte independiente local y regional, una evidencia de ello, es que varios de los creadores, fundadores y artistas de esta generación en Bacalar, fueron los que continuaron el proceso práxico y antagonismo con las élites, pero ya desde otros proyectos culturales independientes o autogestivos.

Mientras esto sucedía en Bacalar, el 2 de julio de ese mismo año, como interesante dato complementario digno de tomarse en cuenta, salía en redes sociales, con el lema “Nunca un Festival Maya sin nuestra gente Maya”, la convocatoria para organizar el Festival Independiente de la Cultura Maya, el cual estaba dirigido en específico para artistas y en cuyo *flyer* se pueden leer dos líneas que dicen: “Si eres artista y quieres participar, únete al grupo en Facebook” o “NO IMPORTA SI ERES UN ARTISTA MAYA, SOLAMENTE

QUEREMOS HACER LLEGAR UN FESTIVAL DE CALIDAD PARA NUESTRO PUEBLO MAYA" (Sic.) (Canché, 2 de julio de 2013), lo que denota no únicamente un festival incluyente en pro de la cultura Maya con medios artísticos, sino uno con carácter textual y explícito de independiente, lo cual significa que la conciencia del adjetivo calificativo de independiente, por parte de ciertos gestores culturales, no era exclusivo, desde entonces, de Quintana Roo, sino de una región Sur-Este de México, cuyas poblaciones geopolíticas no tenían conexión directa entre sus actores sociales o por lo menos no las encontramos durante el transcurso de esta investigación, lo cual significa, a su vez, que ésta ya era una noción arquetípica extendida a nivel nacional pero que apenas estaba cobrando autoconciencia, y aun lo sigue haciendo, entre los agentes culturales de Quintana Roo.



De esta manera, el 10 de agosto, 9 días antes del inicio del holocausto, como cual metáfora de una profecía cósmica y por misma inercia de lo que ya venía amalgamándose en Bacalar, es que se materializa en El Refugio (Revisar apartado de antecedentes en este capítulo), ya para entonces un hostel en decadencia, una coproducción cultural entre dos actores sociales del arte alternativo en este Pueblo Mágico: Mijail, mejor conocido como “El Pirata”; y Adrián Herrera, desde entonces “DJ Tieso”, este último un artista escénico y productor técnico que más tarde sería uno de los creadores del Galeón Pirata, con el objeto de

realizar lo que ellos llamaron una “Noche mARABElliosa”, misma a la que tuve la oportunidad de asistir como invitado y no como investigador, y en la que hubo música en vivo, danza y performance, tal y como anunciaba su publicidad, y en cuyo post de invitación se podía leer, en imperfecto español como era típico de Mijail: “...déjate envuelto por la magia y entra en este espacio y tiempo llamado el Refugio... Bienvenidos a la casa de los refugiados...” (Piratas Bacalar, 10 de agosto de 2013).

Figura 18. Noche mARABElliosa, (2013)



Fuente: Piratas Bacalar (10 de agosto de 2013)

Del concepto que tuvo este evento, el cual de por sí fue una multicultural noche que atrajo a varios actores sociales, entre ellos a la ola de fundadores, artistas participantes, voluntarios, colaboradores y público que se reunía alrededor de las actividades de Proyecto Varietés, evento que incluso detonó entre sus organizadores la primera idea de gestar un espacio alternativo para la generación de actividades artísticas y lúdicas en Bacalar, se pueden observar por lo menos dos significados: primero, estamos parados frente a un contacto directo o pase directo de estafeta entre El Pirata, quien abandonaría meses más tarde Bacalar, y Adrián Tieso, quien se quedaría a residir permanentemente en Bacalar; segundo, la condición de automarginación propia de los artistas independientes bajo la frase: “Bienvenidos a la casa de los refugiados...” en un lugar que precisa y textualmente se llama El Refugio (Piratas

Bacalar, 10 de agosto de 2013), el cual recuerda, alegóricamente, a aquel Salón de los Rechazados de París de siglo XIX, así como dicho nombre del lugar acentúa textualmente aun más esta condición histórica de automarginación, la cual también hemos hecho patente en nuestra investigación.

Como consecuencia del movimiento artístico alternativo que se estaba formado alrededor de la generación de Proyecto Varietés en Bacalar, es que el 15 de septiembre de 2013, un mes después del cierre de la Secretaría de Cultura del Estado de Quintana Roo, pero antes de que su efecto Mariposa alcanzara a esta cabecera municipal pocos meses después, en la página de Sipse-Novedades Quintana Roo salía publicada una nota con el encabezado de: “Ven a Bacalar como la Capital Cultural de Quintana Roo”:

...siendo el lugar de residencia favorito de muchos artistas en diversas disciplinas, la cabecera municipal de Bacalar tiene mucho que ofrecer y contar.

El nuevo Ayuntamiento buscará a corto plazo, impulsar la infraestructura y la actividad hasta llegar a ser “La Capital de la Cultura de Quintana Roo”, anunció José Alfredo Contreras Méndez, presidente municipal electo.

“La primera acción a corto plazo al asumir el responsabilidad de dirigir el municipio de Bacalar, será darle un valor agregado y sustantivo a la cultura en la ciudad. Tengo varios proyectos en mente que le darán un distintivo más a este hermoso lugar, que es buscará a corto plazo, impulsar la infraestructura y la actividad hasta llegar a ser “La Capital de la Cultura de Quintana Roo” (...). Como parte del proyecto cultural en la ciudad, Contreras Méndez informó que ya se están ejecutando diversas acciones, como la intervención pictórica del artista Abraham Illescas Bernal, originario de la Ciudad de México, quien ha plasmado sus tendencias artísticas en las paredes de La Casa Internacional del Escritor, y ahora se encuentra pintando en la Casa de la Cultura y

próximamente intervendrá el Fuerte de San Felipe Bacalar... (Horta, 15 de septiembre de 2013).

Esta nota contiene varios puntos interesantes a analizar en nuestro fenómeno de estudio, el primero de ellos es la identificación y reconocimiento textual, por parte del gobierno local, del potencial de Bacalar como Capital de la Cultura de Quintana Roo, idea que existía desde hace varios años entre la comunidad artística locales, seguramente desde el potencial que se abre con la fundación de La Casa Internacional del Escritor en 1990, pero que no ha tenido la suficiente planeación estratégica para consolidar tal objetivo.

Segundo, que el ayuntamiento dice que “buscará a corto plazo, impulsar la infraestructura y la actividad hasta llegar a ser” tal capital, cosa que tal vez intentó, la en ese entonces primera administración municipal de la historia de Bacalar, la de Felipe Contreras, pero que no fructificó, repito, por falta de un proyecto maestro de planeación que, a mi juicio, deberá consistir más en unir en un solo proyecto coactivo a todos los proyectos, agentes y actores sociales del medio artístico-cultural que ya existen, más que en seguir produciendo eventos, actividades o proyectos aislados o populistas que sólo representan los intereses de una sola élite, grupo, proyecto o sector social y con un impacto parcial y sin continuidad.

Tercero, la identificación de Bacalar como “lugar de residencia favorito de muchos artistas en diversas disciplinas...”, lo que sin duda remite, a parte de su condición turística a priori en general, a la residencia que por excelencia y hasta entonces e históricamente brindaba La Casa Internacional del Escritor y la actividad artística de consideración que en torno a ella, mediante Proyecto Varietés, se estaba generando en ese momento y en de por sí ese centro de gravedad a priori que significa dicha institución.

Cuarto, la incorporación o adjudicación, “como parte del proyecto cultural en la ciudad...” de “...diversas acciones, como la intervención pictórica del artista Abraham Illescas... quien ha plasmado sus tendencias artísticas en las paredes de La Casa Internacional del Escritor...”, de quien no hay que perder de vista que en ese momento dicho artista aun era o acababa de ser precisamente residente de La Casa Internacional del Escritor junto o con la generación de Proyecto Varietés, en el cual también participó, lo cual es evidencia de la influencia de este proyecto colectivo en la visión y hasta asuntos culturales de Estado por parte del nuevo gobierno municipal, al grado de la absorción o adjudicación de sus actividades en un supuesto proyecto cultural.

Quinto, respecto al escultor Illescas se nos dice que: “...ha plasmado sus tendencias artísticas en las paredes de La Casa Internacional del Escritor...” y “...ahora se encuentra

pintando en la Casa de la Cultura y próximamente intervendrá el Fuerte de San Felipe Bacalar...”, lo que se torna interesante y extraño, en tanto que debemos saber que los edificios de La Casa Internacional del Escritor, la Casa de la Cultura y el Fuerte de San Felipe Bacalar, los tres principales recintos culturales del llamado Pueblo Mágico, no los regula el ayuntamiento o gobierno municipal, sino que pertenecen a instancias gubernamentales superiores a éste, el primero de estos edificios pertenece a una institución regulada por gobierno del estado de Quintana Roo, específicamente por la ya en ese momento conformada Secretaría de Educación y Cultura (SEyC) estatal o Secretaría de Cultura al momento de la intervención, mientras que la segunda, a pesar de ser una institución también dependiente de recursos de estas mismas secretarías, según el momento cronológico en el que nos situemos, el edificio que la cobija es considerado Patrimonio Cultural de México y por lo tanto regulado, para intervenciones, restauraciones o remodelaciones, por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la cual es incluso una instancia federal (Entrevista a Valeria Villalvazo, restauradora del INAH, 3 de diciembre de 2016), por último, respecto al tercer edificio, el del Museo del Fuerte de San Felipe Bacalar, éste es considerado Patrimonio Histórico Nacional desde 1965 (Secretaría de Cultura, 26 de agosto del 2016) y por lo tanto también es regulado por el mismo INAH con mismas condiciones de intervención que el anterior.

En consecuencia de este quinto y último punto, es que nos encontramos parados frente a dos acciones complejas y otra tercera que pudo haberse realizado pero que nunca ocurrió, correspondientes a cada uno de los tres edificios que acabamos de mencionar, el primero, La Casa Internacional del Escritor, perteneciente a la SEyC, la cual maneja una tipografía y colores oficiales en la estética de sus instituciones, mismos criterios que definitivamente no son los que manejaba Illescas y por lo tanto nos hace suponer que no existió consentimiento por parte de la en ese entonces Secretaría de Cultura al momento de su intervención, mientras que los otros dos edificios, la Casa de Cultura y el Museo del Fuerte, al ser declarados patrimonios, sólo pueden ser intervenidos, mediante un proyecto, por el INAH; acciones que, sin embargo, más que ver como responsable al artista o a los artistas que en ellas intervinieron, es sobre todo a las autoridades locales que las autorizaron, directamente a la Presidencia Municipal con su citado “proyecto cultural”, del que, por cierto, se desconoce cuál era dicho proyecto entre el medio y del que encontramos en fuentes gráficas de información nada, pero cuyo máximo representante, el Ejecutivo, aparece afirmándolo precisamente en esta misma nota, lo cual parece entonces más un acto de populismo político con desconocimiento de causa, entre este supuesto proyecto cultural, por parte del presidente

municipal por un lado y la reciente desaparición de la Secretaría de Cultura apenas tres semanas atrás por el otro, con el lógico recorte de recursos que esto desencadenaría y con lo que no habría presupuesto para financiar ningún tipo de proyecto cultural de estas magnitudes, a menos que el gobierno municipal lo sustrajera de otra fuente de impuestos, sector o dependencia, posibilidad remota que no iba a suceder y nunca sucedió.

Figura 19. Abraham Illescas interviniendo Casa de Cultura, (2013)



Fuente: Horta (15 de septiembre de 2013)

Casi a la par de estas dos intervenciones en pintura mural, el 29 de octubre, en la página en Facebook de Témod Trejo, aquel artista visual de Proyecto Varietés y futuro fundador del Galeón Pirata, salía una fotografía con la leyenda “La comunidad observa”, en primer plano, que en general capturaba una pintura mural de su autoría plasmada en la fachada principal de un bungalow de La Casa Internacional del Escritor, la cual seguramente comenzó varios días atrás y cuya estética definitivamente tampoco tenía nada que ver con la oficial de dicha institución, lo que confirmaba entonces la oleada de acciones y expresiones artísticas que estaban empezando a germinarse en Bacalar y que ya no estaba controlando el Estado, lo cual en realidad se sumaba a otras acciones artísticas alternativas que se realizarían

durante este lapso de tiempo y fuera de los cánones del Estado, lo que entonces explicaría la campaña de desprestigio que se desataría en contra del mismo movimiento y su generación, sobre todo por lo que éste estaba comenzando a representar para el estatus quo de los sectores más conservadores.

Figura 20. Mural de Témoc Trejo en la Casa Internacional del Escritor, (2013)



Fuente: Trejo (29 de octubre de 2013).

De esta manera, el 20 de septiembre, a un mes y un día de la súbita desaparición de la Secretaría de Cultura, como si fuese una primera reacción colectiva contenciosa a los primeros embates que se intuían venir a nivel nacional y estatal, y por ello acompañada de un ambiente de cierta tensión que parecía comenzaba a respirarse entre la comunidad de artistas que residían al interior de La Casa Internacional del Escritor, es que se lanzaba, en la página oficial de Proyecto Varietés, la siguiente convocatoria:

Después de dos meses de recesión, “Proyecto Varietés” convoca a todos los artistas de Bacalar y del resto del Estado de Quintana Roo a participar en su 2da. Temporada.

Esta vez las temáticas serán “Artivismo”, "Denuncia social" y "Memoria colectiva", dentro del contexto sociopolítico e histórico en el que se encuentra actualmente el país, por lo que en esta ocasión nos dirigiremos hacia un público adolescente y adulto (niños pagan *cover*) con la finalidad de promover y

conmover los valores humanos de reflexión, crítica y consciencia social, sin perder jamás nuestro toque lúdico y estético que nos ha caracterizado como proyecto y que son propios de una “varieté”... (...) Iniciamos nuestra primera varieté con un especial del "2 de octubre no se olvida". (Proyecto Varietés, 20 de septiembre de 2016).

Convocatoria que, aparte de ser textualmente activista, se extendía a todos los artistas del estado de Quintana Roo, y a la que se sumaron, entre otros tantos y nuevos aliados, precisamente Témoc Trejo, de quien acabamos de hablar, no únicamente como artista sino también como productor de galería, artes visuales y diseño de imagen, así como la participación de los tres hermanos Hidalgo Zapata; y otros jóvenes artistas que poco después cobrarían relevancia en la escena del arte independiente local, tales como Mónica Alatorre, la precursora del Hula-Hula en Chetumal, y organizadora del primero de cuatro festivales anuales al Día Mundial del Hula-Hoop, que después evolucionó a artes circenses en general (Entrevista con Mónica Alatorre, 24 de mayo de 2016); y Dagmar Briceño, artista en danza y estudiante-coordinadora del área de eventos culturales del movimiento estudiantil de la UQROO de 2014 (Entrevista con Dagmar Briceño, 31 de mayo de 2016); todos ellos artistas locales provenientes de la ciudad capital de Chetumal, solo por mencionar algunos, para con ello comenzar a acuñar una red de intercambio y colaboración solidaria regular y organizada en el binomio regional (Proyecto Varietés, 24 de noviembre de 2013).

De esta manera, a diferencia de la primera temporada, la cual había sido dirigida a un público más familiar, esta segunda que incluso se llamó “Artivismo, Denuncia social y Memoria colectiva”, fue inaugurada con un homenaje especial al "2 de octubre no se olvida", lo que sin duda que era una propuesta radical al contexto de Bacalar; conceptos que fundan la apelación explícita de “promover... valores humanos de reflexión, crítica y consciencia social”, tal y como la descripción lo sugería y con lo que se pasaba de un arte meramente lúdico a uno crítico.

Nueve días después y con el anuncio de cierre de esta convocatoria, es que el 29 de septiembre, en las redes sociales de Proyecto Varietés, se lanzaba una fotografía editada que parodiaba al cabildo de Bacalar sobre la misma mesa y estrado de cabildo, el cual usaba como lugar para sesionar el auditorio de La Casa Internacional del Escritor, mismo espacio donde ensayaba, trabajaba y presentaba esta ONG, acción que irritó a las autoridades locales que no se sintieron nada cómodas ante tal burla creativa; acción disruptiva que se sumaría al resto de

las otras que ya venían ocurriendo en Bacalar y que explicarían la posterior campaña de desprestigio y difamación de la que sería víctima Proyecto Varietés, tal y como así se autoconcebirían en el texto titulado: *Manifiesto de Inconformidad* lanzado el 24 de noviembre del 2013, ya en plena guerra entre grupos opositores (Proyecto Varietés, 24 de noviembre de 2013).

Figuras 21 y 22. Publicidad del la 1^{ra} edición del Festival del Día Mundial del Hula-Hop (2013), y del Evento Cultural del Movimiento Estudiantil de la UQROO (2014)



Fuentes: Comunicación personal con Mónica Alatorre y Dágmar Briceño

Como prueba de la autoconsciencia y el uso de los marcos ideológicos, simbólicos y de identidad activista que esta generación estaba cobrando en medio de la crisis cultural que se estaba viniendo, es el siguiente texto de descripción, aun más subversivo que el de la convocatoria, mismo que acompañaría a la imagen que se aprecia a la derecha del último recuadro que acabamos de exponer: “QUEREMOS INVITAR AL PÚBLICO... PERO AHORA CON UN ADEREZO ACTIVISTA, TRANSGRESOR Y REACCIONARIO A TRAVÉS DEL ARTE COMO MEDIO DE HACER CONCENCIA, IDENTIDAD Y CRÍTICA SOCIAL. (SIC.) (Proyecto Varietés, 29 de septiembre de 2016). Lo cual significaba el inicio de una declaración antagónica en contra del sistema a través del arte; en términos sociológicos, a través de acciones colectivas contenciosas de carácter disruptivo, lo cual traería en cascada un futuro de acciones sociales antagónicas entre dos grupos opositores bien definidos: las élites versus la comunidad de artistas inconformes que iba creciendo de manera cada vez más autorganizada; ambas en medio de una crisis al interior del aparato

político del Estado, momento de vulnerabilidad al interior de *La Casa Internacional del Escritor* que se traducían en el espacio-tiempo ideal para lo que Sidney Tarrow (1997) llamaría inicio de la fase de auge de la lucha entre opositores en el ciclo de protesta, en otras palabras, comenzaría el momento más agudo de este antagonismo.

De esta manera, con un nivel notorio de mayor autorganización en esta llamada segunda temporada, es que en la página oficial de este proyecto se logran leer, en el apartado de “Misión”, tres objetivos implícitos fundamentales para una praxis a través del arte y que le crearían marcos ideológicos al movimiento que estaba naciendo en Bacalar: 1) “Promover el Arte como el único medio auténtico que le da realmente identidad social a los pueblos, mediante la integración del arte local de una comunidad”; 2) “Brindar una plataforma de proyección para la presentación de obras de arte, habilidades, proyectos o trabajos definitivos o en proceso, creando el espacio y el tiempo, adecuados para dichos fines; 3) “Sensibilizar y concientizar a un público para coadyuvar al mejor desarrollo humano y cultural, así como a la formación de nuevas generaciones de libres pensadores.” (Proyecto Varietés, 26 de mayo de 2013); lo cual significaba entonces una autoconciencia textual y explícita de los objetivos ideológicos del movimiento.

Mientras tanto, a poco más de un mes de la desaparición de la Secretaría de Cultura de Quintana Roo y de que esta entidad federativa se quedara con menos actividades gubernamentales y por lo tanto con más actividades independientes en espacios públicos, comunitarios o privados, es que “ante la escasa difusión de los movimientos culturales independientes que existe por parte de las dependencias oficiales (municipales, estatales y federales) en el sur de Quintana Roo...” (Capistrán, 16 de abril de 2015), el 01 de octubre nacía a luz pública, en esta ciudad capital, uno de los proyectos coadyuvantes más importantes al movimiento artístico independiente, que para entonces ya estaba pegando fuerte en la región aunque de manera aun inconexa entre ambas localidades: Agenda Sonido Caracol, la cual se convertía en el primer proyecto de difusión cultural 100% independiente en las dos poblaciones, además de que integraba, en una misma cartelera, a distintos actores sociales de la región, a pesar de que ambas poblaciones habían sido separadas en dos municipios diferentes a partir del 2012.

Figuras 23, 24 y 25. Publicidad de la 2ª Temporada de Proyecto Varietés (2013)



Fuentes: Proyecto Varietés (20 de septiembre de 2013; 29 de septiembre de 2013; 5 de octubre de 2013).

Con una periodicidad quincenal y llevado a cabo por las antropólogas chetumaleñas Harlen Tzuc y Audrey Ortega, la primera especializada en el tópico de patrimonio cultural, y la segunda dedicada a la música independiente, se lograba algo sin precedentes, una agenda regular para eventos culturales, misma que hoy en día ha evolucionado la difusión de sus publicaciones mediante aplicaciones para teléfonos inteligentes y replicando en el único periódico con una sección textual de Cultura en Quintana Roo, el Por Esto, a través del actual corresponsal de dicha sección, Omar Capistrán, otro aliado del movimiento pero desde la prensa pública; lo cual entonces habla de una relación directa entre los dos principales agentes sociales de la difusión cultural en la región de estudio.

Figuras 26 y 27. Agenda de Sonido Caracol en 2013 y 2015

música
cine/fotografía
pintura
teatro
danza
y más

Sonido Caracol. Agenda Cultural



Entropía. Beijing entre el orden y el caos

Danitza Moreno
Fotógrafa
Biblioteca Santiago Pacheco Cruz (UQROO)
23sep-4 oct.
7-22hrs.

Ciclo de Cine

En La Guisandera.
Café-arte.
"King Crimson" 1 oct. (musical)
"Lucía y el sexo" 3 oct. (cine de arte)
"Gimme the power" 5 oct. (documental)
Calle Venecia esq. Isla Cancún.
Todas a las 21hrs.

Artivismo, denuncia social y memoria colectiva

Varieté. Colectivo artístico
Casa Internacional del Escritor. Bacalar
2, 6 y 13 oct. 18hrs.

Monólogo Pataki

Colectivo Pataki
Producción. Anabel Luna
Conalep. Sala audiovisual (Av. Insurgentes)
3 oct. 14hrs.

Chetu Fest, Reggae-Ska

Skuadron 16, Korto Circuito, Hierba Santa, I Wanna, Latin Blood Crew.
En Jazz Dance.
Av. Andrés Q. Roo esq. Lázaro Cárdenas
4 oct.
A partir de las 19hrs.
Cover \$50. +18 ID

Día mundial del Hula Hoop

Woolis Hoop
Grupo Hula Hoppers de Chetumal
Concha acústica Boulevard
5 oct. A partir de las 17hrs.

Alma

jazz, bossa, blues, swing, bolero y más.
En Che Bar (Boulevard)
juev. y vier.
22:30-00:30hrs

Colección Pago en Especie

Exposición colectiva de pintura y escultura.
Museo de la Cultura Maya Sala 2.
12sep-12nov.
9-21hrs.

Signos

rock inglés y español, oldies, clásicas y más.
En Voodoo Child (Villas manatí)
vier y sáb +18ID
23:30-3:00hrs.

Grupo Ricardo

salsa, merengue, rock y más
En La Curvita (Boulevard)
juev-sáb.
23:30-4:30hrs.
+18 ID.

Talleres

Danza aérea en telas

Lic. Tzitzitlini Hidalgo
lun-vier:
16:00-17:00hrs ni@s 6-12años
17:00-18:00hrs 13 años y más
Av. 16 de septiembre entre Carmen Ochoa y Othón P. Blanco.
Contacto cel.: 9831103505

Grupo de teatro en zancos "Nokoch Huinic"

Prof. Huitzilhuil Hidalgo
Contacto cel.: 9831015320

Danza Afro

Lic. Tzitzitlini Hidalgo
lun-juev:
7-8hrs y 17-18hrs.
Alive Gym
Av. Álvaro Obregón esq. Av Héroes.
8:30-9:30hrs y 20:00-21:00hrs.
Av. Revolución #105
Contacto cel.: 9831103505

Por Omar Capistrán

AGENDA CULTURAL PARA EL SUR DE Q. ROO

CHETUMAL.-Por Estró de Quintana Roo le trae en exclusiva la agenda Cultural para el Sur de la Entidad, gracias al colectivo Sonido Caracol, destacando las actividades que se han programado con motivo de las fiestas carnestolendas.

Carnaval Chetumal 2016 del 3 al 10 de febrero

3 febrero.
-18 Hrs. Coronación de reinas y reyes del carnaval.
4 febrero.

→omitido, hasta donde ha sido posible, el uso del lenguaje técnico", acortando los cultores.

Los autores del texto son Guillermo Aguilar Sahagún, Salvador Cruz Jiménez y Jorge Flores Valdés, quienes son físicos mexicanos egresados de la Facultad de Ciencias de la UNAM, donde obtuvieron el doctorado en física. El doctor Aguilar es investigador del Instituto de Investigaciones en Materiales y el doctor Flores es director del Museo de Ciencias Universum, ambos centros de la UNAM; por su parte, el doctor

* DIVERSAS ACTIVIDADES TAMBIÉN POR EL CARNAVAL DE CHETUMAL

-17 Hrs. Corso infantil
5 febrero.
-23 Hrs. Presentaciones musicales (Karenika y Sonora Caribeña con Dania Pantoja)
6 febrero.
-23 Hrs. Lova Boy y Supa G.
7 febrero.
-23:30 Hrs. Súper Lamas.
8 febrero.
-22:30 Hrs. Moenia
9 febrero.
-23:30 Hrs. Banda Crack y Bernáloxolo
10 febrero.
-18 Hrs. Cortejo filébre.
-19 Hrs. Lectura del testamento y quema de Juan Carnaval.
Paseo del carnaval, todos los días, 18 Hrs.
Presentaciones de comparsa, todos los días, 20 Hrs. (excepto 3 febrero 19 Hrs. y 4 febrero 18 Hrs.)
Programa completo en: <https://es-la.facebook.com/ElValorDeLoNuestro/>

Esq. Isla Cancún)
Entrada libre.

Taller de elaboración de títeres para ni@s 6, 13 y 20 febrero. 11-13 Hrs.
En Museo de la Cultura Maya (Av. Héroes Esq. Mahatma Gandhi)
Entrada libre.

Concierto de Reggae Funk Wayas Beat
6 febrero. 21 Hrs.
En Galeón Pirata. Centro Cultural Independiente (Av. Costera, Bacalar)
Donativo voluntario.

Rafa de Anida
Troya
6 febrero. 21 Hrs.
En la Guisandera Arte-Café (Venecia Esq. Isla Cancún)
Entrada libre.

Concierto de Flamenco - Fusión "Acompasados"
12 febrero. 21 Hrs.

V Aniversario de la creación del Municipio Bacalar
Programa cultural
13 febrero.
-20 Hrs. Festival musical.
14 febrero.
-16 Hrs. Exposiciones pictórica y fotográfica colectiva.
-17 Hrs. Muestra gastronómica.
-19 Hrs. Comparsas del carnaval.
En Parque Principal y alrededores (Bacalar).
Entrada libre.

Ier. Encuentro de Escritor@s "Literatura en acción Bakhlal 2016"
Charlas, presentaciones de libro, lecturas al aire libre, poesía, cuentos, talleres literarios.
14-17 febrero. 11 Hrs.
En Casa Internacional del Escritor (Bacalar)
Entrada libre.

María Moctezuma en concierto
14 febrero. 18 Hrs.
En Bañetas Kauch Kaatil (Bacalar)
Costo: \$950 (cupó limitado).
Informes: 9831577558.

Fuente: Sonido Caracol / Agenda Cultural Chetumal y Bacalar (29 de septiembre de 2013) (17 de noviembre de 2015)

De esta manera, si bien este proyecto no ha sido exclusivo para el arte independiente sino al arte y la cultura en general, en la primera imagen podemos apreciar que la mitad de los actores sociales difundidos en dicha cartelera son artistas o proyectos independientes que ya hemos mencionado en este capítulo de investigación, como lo son La Guisandera, Proyecto Varietés, Festival al Día Mundial del Hula-Hoop y los hermanos Huitzi y Tzitzí Hidalgo Zapata, mientras que en la otra mitad aparece Anabel Luna, quien se incorporaría textualmente al movimiento al año siguiente con las 3 ediciones anuales del Festival Independientes al día Mundial del Teatro (7 de marzo de 2016).

Paralelamente al auge de la génesis de este movimiento, el 13 de octubre, a casi dos meses de la desaparición de la Secretaría de Cultura y ya en plenos embates del inmediato efecto dominó que esto generaba, es que salía una nota en el ese entonces único periodo local impreso de Bacalar, El Fuerte, con el franco encabezado de “Pega Crisis a la Cultura”, en la cual aparecía una fotografía y entrevista al Director La Casa Internacional del Escritor, el escritor Suárez Caamal y en la que hablaba en específico de los drásticos cambios ocurridos al interior de este recinto en las últimas semanas a raíz del cese de dicha secretaría

Tras el cese de seis trabajadores de 11 que laboraban..., los cinco empleados que quedaron tendrán que multiplicar esfuerzos para la operación de dicho recinto, el cual por el momento tiene albergados a alrededor de ocho artistas nacionales e internacionales (...). Se dieron de baja a seis trabajadores que estaban por contrato, solo quedaron tres de base, yo que estoy por contrato también y el administrador y pues no somos suficientes para todo lo que hay que hacer (...), ...no hay mantenimiento, no hay intendentes pero las actividades continúan y ahora son los propios artistas quienes se van a encargar de montar y desmontar sus escenarios y de preparar sus módulos (...) ...estoy enterado que en la Casa de Cultura de Tulum les dieron de baja a todos y parece que también en la de Bacalar fueron casi todos los trabajadores despedidos, ahora sí que la crisis está golpeando también a la cultura. (Barrón, 15 de octubre de 2013).

Esta cita textual denota los siguientes puntos a desglosar:

- La confirmación textual y en prensa local de los embates de la crisis económica-administrativa en La Casa Internacional del Escritor, la cual después se convertiría también en material hasta su definitivo y actual cierre de operaciones, al siguiente año, por falta de infraestructura.
- La confirmación de las bajas masivas a trabajadores por contrato y no a los de base, lo que se tradujo en más de la mitad de su población muestra; datos estándar que coincidirían con lo que se rumoreaba estaba sucediendo a nivel estatal.
- La alusión a que en la Casa de Cultura de Bacalar fueron también casi todos los trabajadores despedidos, lo cual significa hablar de dos de los tres principales baluartes culturales del Municipio de Bacalar, y entre los que se incluía a su entonces Director Carlos Valdés, quien, por cierto, desde el momento en el que mediante su Dirección autorizó la intervención mural de Abraham Illescas, ya era extraoficialmente un aliado del movimiento.
- La también confirmación (por un funcionario público) de que el problema no era sólo local o en Bacalar, sino a nivel estatal, en tanto que la nota trata de sólo una de las decenas de ejemplos de instituciones de gobierno dependientes de la Secretaría de Cultura que fueron afectadas a lo largo del Estado, como la del cierre temporal de Casa de Cultura de Tulum en donde dieron de baja a todos los trabajadores, o bien la que se realizaría más tarde, a mediados de 2016, a la Biblioteca Rojo Gómez en la ciudad de Chetumal y a la fecha aun cerrada al público.
- La alianza implícita al movimiento, por parte de Suárez Caamal, desde el momento en el que abiertamente denunciaba en prensa la crítica situación; alianza que se haría aun más explícita con Proyecto Varietés, tal y como graficaremos más adelante, además de, como Director, por haber autorizado las intervenciones murales de Abraham Illescas y Temoc Trejo en fachadas interiores de La Casa Internacional del Escritor; tal y como ya expusimos; las cuales, en el caso del primero, pueden apreciarse al fondo de la fotografía que aparece en medio de la nota.
- Por último y tal vez el punto más importante a destacar en la nota, es que a pesar de confesar no ser “suficientes para todo lo que hay que hacer...”, las actividades continúan y ahora son los propios artistas quienes se van a encargar

de montar y desmontar sus escenarios y de preparar sus módulos”; lo cual exhibe implícitamente la esencia práctica del arte independiente, es decir, la autogestión en los procesos de producción artística, independientemente de las crisis y vicisitudes en sector cultura que puedan existir al interior del estado; así como el momento de transición en el que Proyecto Varietés pasa a ser de meramente artístico a independiente.

Figura 28. Pega crisis a la cultura (2013)



Fuente: (El Fuerte, 15 de octubre de 2013).

Irónicamente, ese mismo día y en la misma edición periodística, pero en la sección de “Personajes de Bacalar”, y como si fuese una causalidad artivista en contestación a la crisis económico-política del sector cultura, salía, con el encabezado de “Plasman artistas su talento en Bacalar... con un divertido acto de *clown*” (El Fuerte, 15 de octubre de 2013), otra fotografía en género de parodia pero ahora replicada en la contraportada de El Fuerte, la cual fue a su vez sustraída del portal web de Proyecto Varietés, que junto con la difusión que se dio en redes, tanto de esta foto como de la original, remató en el acabose al interior de La Casa Internacional del Escritor y en los enojos ya no únicamente de cabildo o del gobierno municipal, sino ahora también de la Secretaría de Cultura del gobierno del estado de Quintana Roo, que, a través de Suárez Caamal, pedía a los artistas que inmediatamente quitaran la fotografía de sus redes, lo cual sólo fue el inicio de una serie de presiones, por parte de la

secretaría para que desalojaran en poco tiempo la institución (Comunicación personal con Sebastián Labaronne, autor de la fotografía, 13 de mayo de 2016).

Figuras 29 y 30. Segunda fotografía de parodia en Cabildo (2013)



Fuentes: (El Fuerte, 15 de octubre de 2013).

Cinco días después de estas publicaciones, el 20 de octubre, y a partir de ese fuerte intercambio cultural alternativo que estaba gestándose en Bacalar por las varietés y otras actividades relacionadas con esta ola generacional de artistas alternativos que comenzaban a crear red, afinidad y simpatía con la sociedad civil alternativa, es que, por iniciativa privada y grupos no gubernamentales, se realizaba, en el parque central de Bacalar, el Encuentro Comunitario: Bacalarte; un evento multicultural semi masivo en el parque central y anfiteatro

de Bacalar, que reunió a varios actores de la comunidad alternativa de esta misma población y en el que hubo arte, artesanía, medicina, comida orgánica, talleres, conferencias y en general un punto de reunión e intercambio multicultural en el que participaron actores sociales locales y foráneos, varios de ellos provenientes del centro del país y del extranjero, como lo era precisamente el grupo de jóvenes organizadores *Gueyk-up* (Proyecto Varietés, 4 de octubre de 2013), quienes seguramente gestionaron el evento y sus permisos con las autoridades correspondientes y al que invitaron a *Proyecto Varietés* para hacerse cargo de la parte artística del mismo (Proyecto Varietés, 24 de noviembre de 2013).

La trascendencia de este evento consistía en que, a simple luz pública y para los sectores sociales más conservadores de Bacalar, fue una reunión de hippies foráneos, para hippies foráneos, lo cual repercutió días después en la imagen pública del Encuentro y de quienes participaron en él, sobre todo en la de *Proyecto Varietés*, quien a pesar de ser un invitado más y encargado sólo de la organización de la parte artística del evento, tal y como lo darían a conocer ellos mismos mediante el Manifiesto de Inconformidad publicado posteriormente en sus redes sociales, era tanto su impacto y popularidad en Bacalar que se les terminó asociando con la autoría intelectual del mismo mediante una campaña de desprestigio, desinformación y difamación, tal y como veremos más adelante.

Figura 31. Publicidad de Bacalarte (2013)

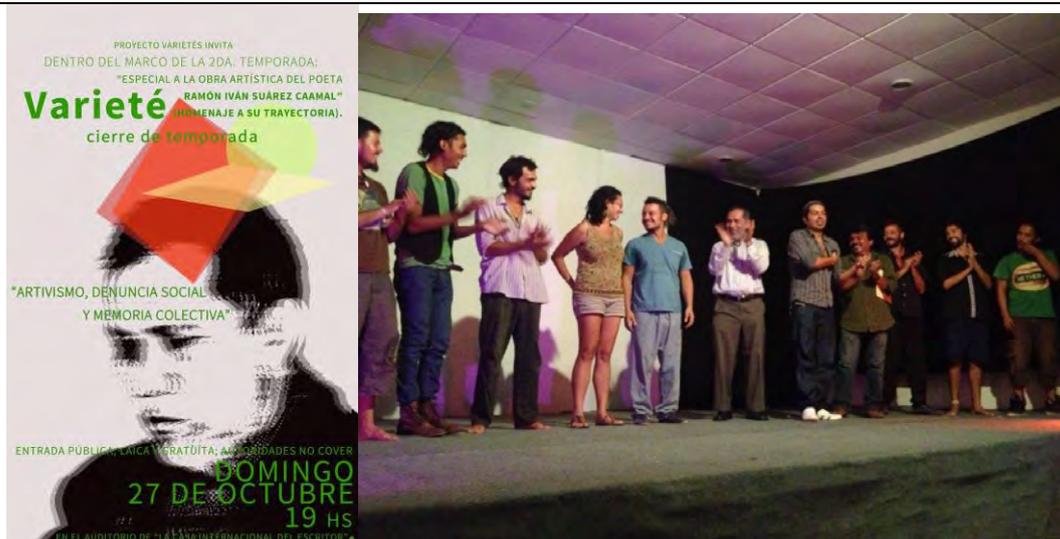


Fuente: Proyecto Varietés (4 de octubre de 2013)

Días después, el 27 de octubre y como última variedad de la segunda temporada de "artivismo, denuncia social y memoria colectiva", es que Proyecto Varietés realizaba, en La Casa Internacional del Escritor un especial de homenaje al poeta Ramón Iván Suárez Caamal, lo cual, junto con su permisibilidad de las intervenciones en pintura mural a este lugar, como ya expusimos, confirmarían los cercanos vínculos que éste tenía con esta generación, incluso al grado de ser un aliado político estratégico para con el proyecto y movimiento en Bacalar.

Paralelamente, en la descripción de *flyer* de este evento, podía leerse lo que sería la confirmación y autoconsciencia de una praxis a través del arte, al estilo de los teóricos de esta categoría y que ya expusimos en el primer capítulo de marco teórico de esta investigación, la cual podía leerse de la siguiente forma: “creemos profundamente en al Arte como el único medio auténtico, y no comprado, que logra crear realmente una identidad social en los pueblos” (Proyecto Varietés, 27 de octubre de 2016). Como muestra a esta noción de identidad social a través del arte, dejamos una legendaria fotografía de dicho evento en el que no únicamente aparece en el mismo escenario el escritor Ramón Iván y el colectivo base que conformaba a Proyecto Varietés, sino también Carlos Valdés (cargado en medio a la derecha), ya para entonces ex Director de Casa de Cultura Bacalar y al que se le invitó a participar con obra pictórica en el homenaje, mismo quien, como ya dijimos también mediante la permisibilidad de intervención mural a esa institución que dirigía, sería también un fuerte aliado estratégico para esta misma generación y movimiento; ambos incluso los siguen siendo hasta la fecha (Comunicación personal con ambos artistas).

Figuras 32 y 33. Publicidad del homenaje al poeta Ramón Iván Suárez Caamal / Fotografía del evento (2013)



Fuente: Proyecto Varietés (25 de octubre de 2013) (27 de octubre de 2013)

Paradójicamente a esta visión y acciones que juntaban en un mismo proyecto a los dos recursos humanos principales que tiene la cultura contemporánea de Bacalar para crear precisamente identidad cultural comunitaria, es que dos días después, el 29 de octubre en *El Fuerte*, es que salía un artículo de opinión con el encabezado de “Hippies trastocan cultura BacalareNSE” (El Fuerte, 29 de septiembre de 2013), incluso “perifoneado con bombos y platillos a lo largo del pueblo por el automóvil que distribuía dicho medio impreso” (Entrevista con Nano Lara, 27 de julio de 2016); y en el cual se hablaba en contra del Encuentro Bacalarte y de Proyecto Varietés como el autor intelectual del mismo, así como de otras acciones artísticas que, según el artículo, habían “trastocado”, “invadido” y “violentado”, usando estos adjetivos calificativos, el estatus quo de la identidad, usos, costumbres y patrimonios históricos de la sociedad bacalareNSE, al grado de poner en riesgo la permanencia de Bacalar en el Programa de Pueblos Mágicos. (El Artillero, 29 de octubre de 2013).

Figura 34. Hippies trastocan cultura bacalareNSE (2013)



Fuente: (El Fuerte, 29 de septiembre de 2016).

Dicho artículo, cuyo subtítulo era el de “Invadieron con su “arte” y actividades, en su mayoría improductivas y falaces, el corazón del Centro Histórico del Pueblo Mágico”,

reparando en la connotación de un arte escrito entre comillas, como poniéndolo en entre dicho, y por parte de un autor bajo el pseudónimo de “El Artillero”, se leía que:

...un grupo de hippies nacionales y extranjeros conformado en subgrupos provenientes principalmente del centro de la República, encabezados por el grupo denominado Varietés, que en la crisis de la cultura en este municipio invaden con su “arte” y actividades en su mayoría improductivas y falaces el Corazón del Centro Histórico, el mismísimo Parque Central de la ciudad convertido en un campamento que dio mal aspecto y desconfiguró... el contexto de nuestro Pueblo Mágico. ...no es el espacio ni la forma, lo que denota la falta de control y visión de las autoridades correspondientes. Esto ha hecho que múltiples voces de bacalarenses en aras de la defensa legítima de su ideosincracia cultural se hicieran escuchar en enérgico rechazo a este grupo que con su “Bacalarte” convirtieron a la antigua Plaza de Armas... en un verdadero tianguis o plazoleta... mientras la Comisión de Cultura del Ayuntamiento dormía en sus laureles. (...) el quiosco... ha sido violentado totalmente... con mensajes de corte hippie utilizando incluso a niños y jóvenes bacalarenses, que no van de acuerdo con la imagen de este ícono cultural, lo que trastoca en su contexto al sitio histórico. Los potenciales turistas... no quieren ver un concepto distorsionado de nuestro Pueblo Mágico. Es mayúsculo el daño hecho a los bacalarenses por esos “libres pensadores” ya que no solo utilizaron la inocencia de los niños para legitimar y promover la rechazada transculturización que trastocó su propia identidad, sino que han puesto en riesgo la permanencia de Bacalar en el Programa de Pueblos Mágicos al transformar sus sitios emblemáticos... Ni qué decir de las instalaciones y cuartos de La Casa del Escritor donde se hospedan los “intelectuales” promotores del Bacalarte, donde se han inspirado plasmando

pinturas y mensajes al por mayor donde parecen decir que son los “elegidos” para componer el mundo o cómo ve amable lector éste: “EL PUEBLO NOS MIRA, YA ESTAMOS AQUÍ”. ¡Sí que estaba verde el chic chi be! (El Artillero, 29 de octubre de 2016).

De igual manera, en esa misma edición y como si oliera a una franca campaña peyorativa de desprestigio hacia esta generación y movimiento en general en Bacalar, por parte de ciertos sectores antagónicos conservadores de esta misma localidad, es que se publicaba un reportaje relacionado también al Bacalarte y a Proyecto Varietés, con el encabezado de “El Centro Histórico se tiene que respetar” (Barrón, 29 de octubre de 2016), el cual reforzaba o duplicaba, mediante opiniones recogidas de algunos ciudadanos locales del Pueblo Mágico, las críticas del artículo anterior y en cuya introducción redactada por José Barrón, aquel mismo periodista que había publicado a favor aquellas fotografías de Proyecto Varietés, se decía lo siguiente:

Si bien ha habido demanda muy fuerte para que se realicen eventos artísticos y culturales en Bacalar, éstos deben ser de calidad estética y acordes a la historia y cultura del Pueblo Mágico sin alterar su contexto..., lo que no sucedió... en el festival denominado Bacalarte, organizado por grupos foráneos representantes del arte urbano o alternativo. (Barrón, 29 de octubre de 2013).

Más adelante, en el mismo artículo, podían leerse acotaciones del periodista como: “escaparate de muy mal gusto”, “reunión de hippies” o “mezcla foránea”, así como las diferentes opiniones de ciudadanos que este periodista recopilaba, las cuales a continuación transcribimos con técnicas de cita textual:

...el director del Museo del Fuerte de San Felipe, Joseas Montalvo... desaprueba rotundamente se haya permitido que un grupo de extravagantes artistas hayan pintado figuras en el kiosco del Parque Central que no van de acuerdo a lo que representa la cultura e identidad de la historia de este lugar. (...) los trabajos que han estado realizando un grupo de personas en algunos espacios públicos de nuestra comunidad no son adecuados..., no deben realizarse en sitios históricos porque en realidad a lo que es el centro histórico

se le ha dado ese toque en su infraestructura colonial con el afán que los propios y visitantes conozcan nuestra cultura (...) debe haber un lineamiento en el Programa de Pueblos Mágicos que diga que estos espacios culturales e históricos no pueden ser tocados, por ejemplo la Casa de la Cultura es un patrimonio que también fue pintado con este arte urbano y la Casa Internacional del Escritor (...) el ex regidor Javier Padilla manifestó... vimos ahí a un grupo de personas foráneas haciendo una fiesta sólo para ellos y es una lástima que... tengamos que aceptar otras corrientes artísticas que en primera no están respetando nuestros sitios históricos al plasmar sus tendencias... como ha pasado en las casas de la Cultura y del Escritor y el kiosco del Parque Central. [...]. Salvador Cruz, nativo de Bacalar, señaló... en este evento veo una mezcla foránea del interior de la República, de otros países y todo estaría bien pero denigraron nuestros sitios históricos, además... sentí olor a marihuana y eso es inaceptable además de que anduvieron por ahí semidesnudos y despertaron el morbo entre los adolescentes pero la parte cultural que aportan es bueno. (...) Para Salvador Cima... tesorero del... (TSUTSAB), este evento de “Bacalarte” “no estuvo ligado a la cultura de Bacalar y casi no participó gente local... hicieron una serie de ritos y esas cosas raras que están pintando... no parece una cultura mexicana y yo no me identifiqué y dio mala imagen, ni siquiera fue un atractivo turístico y no va con la idea de Pueblo Mágico como es Bacalar (...) no esperen que personas de fuera vengan a imponer sus tendencias...pero muchas veces criticamos las cosas que pasan pero tampoco nosotros hacemos nada para mejorar y aportar nuestro talento”. La cineasta Meztli Suárez... consideró que “este evento me pareció interesante, está relacionado con la sanación..., me parece acertado

sobre todo en momentos tan complicados en el país y en el mundo y... es buena la diversidad, hay que respetar y ser tolerante y me parece fantástico y hay que estar abiertos a nuevas propuestas que vengan de otras partes del planeta porque mientras más formas de expresión haya es fantástico”. (...) Filiberto Buitrón... gerente administrativo del Balneario Mágico Bacalar, señalo... como ciudadanos quisiéramos eventos alusivos a nuestra historia, a nuestras costumbres (...) es bueno que haya eventos pero no una manifestación que desconocemos su origen y que no se apega a nuestro pueblo que es 100 por ciento colonial y con una gran historia, aquí hubo piratas... (Barrón, 29 de octubre de 2013).

Figura 35. El Centro Histórico se tiene que respetar (2013)



Fuente: (El Fuerte, 29 de septiembre de 2016).

Llegados aquí existen varias cosas que habremos de señalar:

- Parece ser que el periodista del reportaje, Jose Barrón, y “El Artillero” del artículo son la misma persona, ya que, como lo expusimos en tres publicaciones anteriores a estas últimas dos, él era quien en la prensa local

venía dando un seguimiento y cierta cobertura a Proyecto Varietés y sus acciones alrededor de La Casa Internacional del Escritor, además de que en esta época no se identifica en el diario El Fuerte a nadie más con este tipo de notas socio-culturales, lo cual demuestra un extraño y radical cambio de opinión, contradicción o incluso una doble moral por parte del periodista.

- El primer entrevistado, Joseas Montalvo, quien “desaprueba rotundamente se haya permitido que un grupo de extravagantes artistas hayan pintado figuras... que no van de acuerdo a lo que representa la cultura e identidad de la historia de este lugar.”, mismo que incluso señala “debe haber un lineamiento en el Programa de Pueblos Mágicos que diga que estos espacios culturales e históricos no pueden ser tocados, poniendo como ejemplos a la “Casa de la Cultura... y la Casa Internacional del Escritor”, es aquel que fue uno de los coordinadores del Consejo Evaluador del Programa Desarrollo Cultural Municipal involucrado en el faltante de recursos, por más de 250 mil pesos, en el Municipio de Bacalar durante el 2012, y al cual entrevistamos. Por otro lado, Montalvo, es también artista plástico y desde entonces Director del Museo del Fuerte San Felipe Bacalar, el único de los tres íconos culturales de este poblado que no fue intervenido con pintura mural pero del que se sabía que Abraham Illescas estaba gestionando e ese entonces su intervención, la cual, como ya dijimos anteriormente, nunca se llevó a cabo (Comunicación personal con Jacob Bukowski, 17 de agosto). Paralelamente, según información que nos brindó en entrevista Temoc Trejo, fue Montalvo “..uno de esos artistas que estaba en contra, que se sentía invadido y fue a tomar fotos y a difundirlas en las redes sociales para crear grilla entre la gente en lugar de que te digan las cosas de frente...” (26 de mayo de 2013). Por todo ello es que entonces, podemos suponer, que fue Montalvo el autor intelectual o el canalizador de dicha campaña de desprestigio a Proyecto Varietés y al movimiento, representando en su figura simbólica precisamente a la elite de artistas, gestores, burócratas y/o ciudadanos de facciones conservadoras y pro-dependientes de gobierno y su estatus quo.
- En contraparte, Meztli Suárez, cineasta y antropóloga bacalarenses, hija del escritor y Director de La Casa Internacional del Escritor, Suárez Caamal, con palabras sobre el evento como “...está relacionado con la sanación..., me parece acertado sobre todo en momentos tan complicados en el país y en el

mundo y... es buena la diversidad, hay que respetar y ser tolerante... abiertos a nuevas propuestas que vengan de otras partes del planeta porque mientras más formas de expresión haya es fantástico”, representa la antítesis o contraparte a favor y necesaria a toda dialéctica en un ciclo de protesta Tarrow (1997); teniendo entonces, con ambas opiniones, la representación arquetípica de los opuestos o contrarios complementarios (Tesis + Antítesis) necesarios para poder parir una “síntesis” que produzca el fenómeno de cualquier movimiento en el universo, en este caso en el universo social y, para ser más específico, en el universo regional del arte independiente del sur de Quintana Roo.

De este manera, con ambas publicaciones, que aparte se hacían virales por redes sociales, comenzaba, por parte de ciertos interesados en conservar el estatus quo de “un pueblo que es 100% colonial”, y en el que también “hubo piratas”, tal y como ya citamos en este reportaje, lo que a su vez nos que podría dar mucha semántica para interpretar con este tipo de ideas idiosincráticas, una campaña de desprestigio en contra de este proyecto y generación, tal y como se expresaría así en el *Manifiesto de Inconformidad* que publicaría casi un mes después este colectivo en sus propias redes sociales (Proyecto Varietés, 24 de noviembre de 2013), lo cual repercutiría en la imagen pública del proyecto y de los artistas que lo integraban.

Al respecto, Temoc Trejo en entrevista nos cuenta la siguiente:

“...un día normal en la Casa del Escritor... yo me encerraba en esos cuartos que estaban cayéndose a pedazos, observando cómo los empleados se robaban las cosas de la misma... y cómo entre ellos se echaban grilla y no querían trabajar y querían sólo estar todo el día cobrando sueldo pasándose por aviadores conscientes de que “yo trabajo aquí desde hace cuantos años... y no me importa la cultura...”, entonces llegó... este abogado y preguntó quién había hecho estos murales, yo salí y le dije yo las hice... y dijo que para eso se necesitaban una serie de permisos y autorizaciones y filtros... dijo que iban a tomar cartas en el asunto... habló que una demanda... como amenazas... cultura del miedo... después se puso un poco tenso el asunto y todos decidimos mudarnos de la casa porque ya era mucha la mala sangre que se aventaban

hasta los mismos empleados... (Entrevista con Témoc Trejo, 2 de mayo de 2016).

Paralelamente, Adrián Herrera, en entrevista, nos contaba algo similar al respecto:

Fue muy incómodo para todos esa situación, porque nosotros de verdad estábamos regalando nuestro trabajo para la Casa del escritor durante muchas semanas cada uno desde su trinchera... y estábamos creando un colectivo realmente interesante, multidisciplinario, se estaba desarrollando, estaba creciendo, entonces al venir todas estas críticas por un festival que ni siquiera nosotros organizamos... yo de plano me fui a Colombia de gira con una compañía de teatro... a pesar de que regrese y me reincorpore pero si quería un tiempito para repensar qué es lo que estaba pasando porque no entendía yo tampoco muy bien lo que estaba sucediendo... porque por un lado Ramón Iván era es el Director de la Casa del Escritor pero parecía que todas las decisiones que se estaban tomando estaban más allá... venían de más arriba y ni siquiera sabíamos de dónde.

De esta manera, a casi un mes de haber finalizado la segunda temporada de Proyecto Varietés y de haber dado inicio esta campaña de desprestigio con su respectivo efecto en una ola de prejuicios, rechazo, indignación y confusión que estas publicaciones habían levantado entre propios y extraños, es que el 24 de noviembre circulaba, en las redes sociales, de este colectivo, el siguiente manifiesto:

MANIFIESTO DE INCONFORMIDAD (NO SOMOS “HIPPIES”, SOMOS ARTISTAS CON PROYECTOS)

En las últimas semanas, “Proyecto Varietés” ha sido víctima del delito de “difamación”, así como de críticas destructivas por parte de ciertos grupos y personas de la comunidad de Bacalar, debido a su ignorancia, pre-juicios, confusión, mal uso de la información y absoluto desconocimiento de lo que es y ha hecho Proyecto Varietés, acciones que nos han repercutido en la

cancelación de apoyos y el cierre de puertas para nuestro proyecto y para los artistas relacionados con él; por lo cual publicamos este “Manifiesto de Inconformidad” y la siguiente Memoria visual en video, como parte de una campaña de buena información y contra argumentación respecto al mal uso de los medios impresos de comunicación y de las redes sociales mediante las cuales se nos ha creado una impresión negativa dentro de la comunidad en la que hemos estado viviendo para crear y producir arte, cultura y concientización de manera comunitaria, pública y gratuita.

Comencemos por dejar en claro lo que no es “Proyecto Varietés”, esto no es un grupo de “hippies foráneos” o “invasores provenientes del centro del país”, como se nos ha discriminado peyorativamente por la prensa amarillista del semanario local “El Fuerte”, particularmente usando el perifoneo y en un artículo de “opinión”, con fecha del 29 de octubre del presente año, escrito por un pseudoperiodista que se esconde bajo el pseudonimo de: “el artillero”, el cual, careciendo de objetividad informativa y absoluta ética profesional, sobre la responsabilidad que tiene como medio de difusión social, ha sido partícipe de una insolente campaña de desacreditación hacia nuestra firma y quehacer público. (Proyecto Varietés, 24 de noviembre de 2016).

Es así como este manifiesto representa la fase más álgida en el proceso antagónico de un ciclo de protesta dentro del modelo de las acciones colectivas contenciosas y los movimientos sociales del sociólogo inglés Sidney Tarrow (1997); auge que a su vez representa la materialización de la génesis no del arte independiente, sino la de un movimiento de tal cosa o bien el primer ciclo de un fenómeno en espiral más complejo que aun estaba comenzando y aun habría de tener aun otros ciclos por devenir.

A pesar de que Proyecto Varietés salió de La Casa Internacional del Escritor debido a las presiones socio-políticas de esta campaña de desprestigio en su contra y sus integrantes se autodisolvieron por un tiempo, la herencia de elementos o propiedades básicas de un movimiento social, como lo son el desafío colectivo, la identidad, la solidaridad, los objetivos

comunes, los códigos culturales, los marcos ideológicos, las estructuras organizativas, los aliados, las redes de vinculación, los repertorios disruptivos (artistas), la interacción mantenida con las élites y la creación de oportunidades para otros grupos, ya estaban echados a andar, así como también estaba hecho el contacto directo entre actores y agentes artísticos de las localidades de Chetumal y Bacalar, por lo que sería cuestión de poco tiempo para que estos elementos pudieran irse sofisticando por propia inercia en una red dentro de este binomio regional, la cual incluso hoy en día ya existe, desde su creación en 2014, como Red Cabán de Artistas y Gestores Culturales Independientes (Red Cabán, 16 de noviembre de 2016).

Por lo tanto, la influencia de la generación de Proyecto Varietés, la cual recordemos fue la última en residir oficialmente en La Casa Internacional del Escritor, a la fecha de cierre de esta investigación, fue también, paulatinamente con eventos comunitarios y privados que se trasladaron temporalmente a la ciudad de Chetumal, hasta su recogimiento con la aparición del segundo Rincón Pirata (Bar-Galería) en Bacalar y su transmutación a Galeón Pirata Centro Cultural Independiente en 2014, la de germinar la cohesión de diferentes actores sociales en la escena del arte independiente local del sur de Quintana Roo, pero que hasta antes de este momento se encontraban aun dispersos o aislados, en cuanto a la cohesión de una red solidaria entre ambas localidades se refiere.

Un ejemplo de los nuevos paradigmas o procedimientos que esta generación introducía al sur de Quintana Roo, fue la de promover en Bacalar la cultura del “pase de gorra”, el cual es un viejo recurso de autosostenibilidad proviente del arte callejero y desde entonces común en el mundo del arte independiente contemporáneo, pero que en ese momento no era del todo bien visto en los núcleos institucionales y sociales más conservadores de la región, el cual, sin embargo, hoy en día lo podemos encontrar instituido en el popular “Donativo Voluntario Consciente” del Galeón Pirata, en donde, apoyado por un discurso de concientización al público, se ha logrado instituir como un procedimiento y una cultura o distintivo cultural de este lugar, el cual también lo encontramos replicado en la Cafetrería Huracán, otro Centro Cultural Independiente en Chetumal inaugurado en octubre de 2016 durante el transcurso de esta investigación, o bien en la análoga “Cooperación Voluntaria” que también, pero más adelante, replicaría La Guisandera en la misma ciudad capital, así como ya lo hacen cada vez más otros lugares adaptados a espacios culturales de ambas localidades cuando tienen eventos artísticos; todo ello en un contexto donde no existen los apoyos en recursos por parte del Estado.

Prueba de la influencia de esta red en movimiento que había nacido, son los resultados directos en cascada que devinieron y aun siguen deviniendo después de esta movilización y apertura de estereotipos y paradigmas, como lo fueron los actuales Galeón Pirata –Centro Cultural Independiente a partir de 2014 y El Manatí –Restaurante-Tienda- Galería- a partir de 2015, actualmente los espacios culturales autogestivos más importantes de Bacalar, mientras que el primero lo es probablemente de Quintana Roo, teniendo ambos como común denominador el haber sido fundados por artistas de esta generación y cuyos nombres hemos mencionado anteriormente; de igual manera podríamos mencionar el giro o concepto artístico y autogestivo que empiezan a tener o experimentar en Bacalar varios espacios de iniciativa privada, muchos de ellos comerciales, posteriores a estos eventos.

Por el lado de Chetumal, también se pueden mencionar la paulatina consolidación o sofisticación de proyectos, que ya existían, como La Guisandera –Recinto Autónomo de Arte, Cultura y Sazón y las cinco ediciones al Festival Independiente al Día Mundial de la Danza, ambos desde el 2012; la extensión de la Agenda Sonido Caracol en otros medios masivos de comunicación y las cuatro ediciones del Festival al Día Mundial del Hula-Hoop, estos últimos a partir del 2013; así como también resultados en proyectos posteriores a este periodo como son las tres ediciones del Festival Independiente al Día Mundial del Teatro y la aparición de la Red Cabán y sus tres Encuentros anuales a partir de 2014, la cual, por cierto, hay que decir es el nombre de la Red que recoge actualmente a gran parte de la comunidad de artistas independientes de nueva generación en el binomio regional Chetumal-Bacalar. Paralelamente, se suman las apariciones de la Cafebrería Huracán –Centro Cultural Independiente- y el Callejón del Arte, el primero un espacio privado, el segundo un proyecto de recuperación de espacio público sobre la calle Efraín Aguilar, esquina con Héroe, ambos nacidos durante el cierre de esta investigación en 2016.

CONCLUSIONES

Después de haber recorrido un largo proceso deductivo de cuatro capítulos, concernientes, en respectivo orden de aparición, en revisar los temas del qué es un movimiento de arte independiente, los antecedentes históricos internacionales y nacionales del arte independiente en occidente, construir una genealogía del constructo de cultura en el aparato político a nivel internacional, nacional y estatal y explicar la génesis del actual movimiento de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, es que, ante nuestro planteamiento de problema del ¿Qué es, cómo surge y cómo acontece la génesis del movimiento de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, del 2012 al 2013?, podemos afirmar las siguientes conclusiones encontradas:

Podemos atrevernos a decir que la génesis de un movimiento de arte independiente en el binomio regional Chetumal-Bacalar, del 2012 al 2013, es un fenómeno cultural que implica el inicio de una serie de acciones colectivas contenciosas, de orden activista, sustentadas en fines ideológicos de transformación social, lo que en términos filosóficos y sociológicos se llama “praxis”; mediante actividades y eventos artísticos producidos por parte de un considerable sector de la comunidad artística regional de nueva generación, entendiendo por “nueva generación” a artistas y productores artísticos autogestivos, no únicamente activos, sino también inmersos en redes de intercambio solidario recíproco, materializado éste en comunicación, información, obra, proyectos y recursos económicos, materiales y humanos, surgido a partir del aprovechamiento de oportunidades en la apertura del aparato político de Estado en su sector cultura, específicamente a partir de la desaparición de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Quintana Roo en 2013 y el respectivo “efecto mariposa” que esto ocasionó en los ámbitos económicos, políticos, sociales, estéticos y turísticos de la región de estudio, lo que a su vez implicó un conflicto a posteriori entre ciertos grupos de la comunidad de artistas independientes locales en contra de ciertos actores sociales antagónicos y contrarios a sus fines y medios ideológicos.

Complementariamente, la fase de génesis de este movimiento artístico al que nos referimos, cumple con varios de los elementos cualitativos estructurales de todo movimiento social, tal y como ya hemos podido constatarlo, tales como son el desafío colectivo, la misma génesis como parte de las fases o ciclos de protesta, los símbolos culturales o códigos

simbólicos, los marcos culturales o ideológicos, la estructuras de oportunidades políticas, la disrupción como parte específica del repertorio de la acción colectiva contenciosa, la estructura organizativa y posibles resultados como reformas en políticas públicas culturales y otros resultados como los de su influencia en actores y agentes culturales inmediatos al año 2013, como lo son hoy en día proyectos autogestivos de mayor envergadura como el Galeón Pirata –Centro Cultural Independiente y sus dos Festivales de Arte Independiente, así como El Manatí –Restaurante-Tienda- Galería-, ambos en Bacalar, o las tres ediciones del Festival Independiente al Día Mundial del Teatro, la aparición de la Red Cabán y sus tres Encuentros anuales, la Cafabrería Huracán –Centro Cultural Independiente- y el Callejón del Arte, en Chetumal; más los que se sigan sumando en ambas localidades pero ya en la plataforma que esta red de nueva generación tiene.

Como conclusión final secundaria, podemos constatar que el fin último o primordial de las movilizaciones artísticas, no son propiamente reformas o creación de políticas públicas culturales, sino la estructura psíquica que subyace en el fondo de ellas, es decir, el sistema de conocimientos, creencias y/o valores con el que, a percepción de la comunidad de artistas independientes, se encuentra alienada la sociedad y el aparato político de Estado. En este sentido, el tipo de objetivo implícito, último y más importante de un movimiento artístico, en tanto que la naturaleza de este tipo de movimiento social es no violento y ni siquiera político, sino, estético, disruptivo, psicológico y creativo, explica entonces que no existan esa serie de acciones colectivas emancipadoras de tradición marxista como los mítines, las huelgas, las marchas, las protestas públicas, individuales o en masa, sino que más bien obedezca a una clase de disidencia, desobediencia civil, sublevación, transgresión o transmutación del estatus quo mediante la obra de arte como herramienta, arma o producto emancipador, individual, social o colectivo, a través del cual el sujeto individual socializa y hasta hace pública su identidad, inconformidad y propuesta ante mucho más que un antagonico o adversario material en específico, sino ante el arquetipo social de lo que éste representa: estructuras mentales conservadoras que deben ser necesariamente re-movidas para dar lugar a nuevas formas en las que constantemente se manifiesta, proyecta y materializa la sociedad contemporánea.

Por otro lado, habremos de enfatizar que si se logra algún tipo de incidencia o influencia en la política del gobierno del estado, esta será meramente accidental, no por ello generación espontánea, sino que ocurre por la misma inercia del aparato político que abre la opción a ello en las sociedades con políticas democráticas contemporáneas, la cual se presenta mediante un sutil mecanismo de cooptación o institucionalización de lo diferente, alterno e

innovador, absorbidos en marcos jurídicos, pero casi nunca, por no decir nunca, como el fin original o último de la acción socio-estética o de un movimiento artístico, sino como una mera opción u oportunidad a posteriori que encontrarán los agentes o actores sociales artivistas durante el proceso de su acción social. Por lo tanto, será desde un “artivismo práxico” que la acción colectiva contenciosa del arte y los movimientos artísticos independientes, más que oponerse en contra de actores sociales, edificios, instituciones o entes materiales, se oponen a la raíz abstracta de lo que estos entes representan.

Otro tópico extra con el que nos encontramos causalmente en el desarrollo de esta investigación, es que en el sur de Quintana Roo el problema no ha sido únicamente el de una falta de apoyos o políticas públicas culturales por parte del Estado-Nación, como tampoco lo es la carencia de artistas, proyectos, obras de arte o creaciones artísticas, ya que todo este bagaje abunda a priori, sino que radicaba, hasta precisamente el 2013, año en el que termina el límite inferior de esta investigación y lo que identificamos como génesis del actual movimiento de arte independiente en este binomio regional, en tres elementos fundamentales de carácter endógeno que no existían de manera regular y sin embargo hoy en día coadyuvan al arte como agente de identidad y desarrollo social: 1) Unión, 2) Espacio y 3) Difusión, mismos que se dieron de manera especialmente regular a partir de ello. Cabe recalcar que estos tres elementos deben venir hoy en día propiamente de procesos de producción y autogestión artística, los cuales incluyen recursos que provengan directamente de la sociedad civil y no necesariamente de instituciones gubernamentales de un Estado fallido y demostrablemente obsoleto en sus procesos de gestión, regulación y administración pública de los recursos, así como en sus resultados.

Por último, hay que dejar en claro que el futuro de esta génesis y generación de artistas y proyectos independientes en red, surgidos entre el 2012 y 2013 en este binomio regional, queda reflejado, como ya lo vimos, en la proliferación de actores y agentes culturales autogestivos que se declaran actualmente como autónomos o independientes cada vez más autoconscientes de su potencial de empoderamiento e incluso sustitución, en la práctica, de las funciones, medios y fines sociales que el gobierno del estado de Quintana Roo, en sus sector cultura, específicamente artístico, ha dejado o está dejando de aportar como producto o servicio del mismo.

Por otro lado, el futuro del actual movimiento de arte independiente que existe en la región de manera ininterrumpida desde estos años, podemos decir que será siempre incierto, existiendo con ello varias posibilidades al respecto, siendo su desmovilización, al igual que el

movimiento de vanguardias que acontecieron en occidente durante la primera mitad de siglo XX, al igual que todo movimiento social en general, una cuestión de mayor o menor tiempo.

En este caso, parece ser que, más que autodisuelto por cansancio de sus miembros, ya que las acciones colectivas contenciosas de todo movimiento artístico, al no tener un formato tradicional activista sino uno más bien psicológico o de estimulación psíquica a través de la obra o expresión artística fundada en la naturaleza y capacidades humanas creativas que porta por excelencia en su psique todo artista, carecen de un franco enfrentamiento con sus antagónicos, debido a que no sabiendo éstos últimos qué hacer exactamente para desarticular dicho movimiento, precisamente por su misma condición creativa que, como la noción lo indica, crea y re-crea constantemente sus medios y maneras que parecen siempre escapar de manera inagotable a los mecanismos de control convencionales que usa el Estado, como sí sabría actuar, por ejemplo, mediante la represión física cuando la acción contenciosa es también física mediante marchas, mítines, paros o plantones.

De esta manera, a menos que el movimiento social se politice a favor de un partido político o su red adquiera una figura jurídica como asociación civil, sociedad anónima, fundación, etc. y con ello deje de lado su proceso de empoderamiento legítimo como figura abstracta de colectivo, es que entonces se abrirá la posibilidad para gobierno de recurrir al mecanismo proporcionalmente político de cooptación, el cual, como ya lo vimos, consistiría en la negociación con los líderes y/o agentes culturales para desarticular al movimiento mediante el ofrecimiento de recursos económicos, materiales y humanos para sus actividades, o bien con puestos en cargos de gobierno, sean estos análogos o de giro distinto a la actividad cultural; mecanismo de desarticulación como ya hubo en nuestra región, temporalidad y fenómeno de estudio.

Por otro lado, otra forma más a favor del movimiento, sería la de consolidar o materializar sus fines en una derogación o reforma a políticas públicas culturales, como actualmente ya se tiene identificado como problema y necesidad de fondo a resolver, en boca de algunos actores y agentes sociales, al grado de rumorearse una iniciativa de ley, de procedencia quintanarroense, metida al Congreso de la Unión desde el 2016.

Asimismo, en cuanto a otros resultados no propiamente políticos, sino directamente sociales, existe la posibilidad de cambios directos en las estructuras sociales de la región de estudio, como la configuración de un Consejo Cultural Ciudadano de Artistas, Gestores y Productores Culturales Independientes del Sur de Quintana Roo (CCCAGPCIQROO), la producción anual de festivales de arte independiente en la ciudad de Chetumal, ya que Bacalar cuenta con el suyo desde el 2015 (FAIBAC), o a nivel sur de Quintana Roo (FAICH), así

como la sistematización y consolidación de una red de artistas independientes a nivel estatal; objetivos que ya están puestos en boca, lápiz y papel de varios de los actores y agentes culturales que aquí se mencionaron y que seguramente sería digno de tratarlos y darles seguimiento en otras y futuras investigaciones.

REFERENCIAS

- Abagnano, N. (2004). *Diccionario de Filosofía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Adorno, T. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Arce, M. (1921). *Actual No. 1, Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista*. Recuperado de: <http://goo.gl/oxjR7k>.
- Argan, J., (1991) *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Aristóteles (1988). *Política*. Traducido por Manuela García Valdés. Madrid: Gredos.
- Barrón, J. (15 de octubre de 2013). Pega crisis a la cultura. *El Fuerte*.
- Barrón (29 de octubre 2013). El centro histórico se tiene que respetar. *El Fuerte*.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Benítez, J. (1963). *El Estridentismo, el Agorismo, Crisol. Las revistas literarias de México*. México: INBA.
- Biblioteca Mtro. Antonio Caso, ENP, Plantel (2016). Recuperado de: <http://goo.gl/PtCe11>.
- Biblioteca.tv (2016). *500 de México en Documentos / Decreto de Porfirio Díaz que crea la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Recuperado de: <http://goo.gl/MPxSkE>.
- Bibliotecas.tv. *La Constitución ha muerto*. Recuperado de: <http://goo.gl/R8fGTH>.
- Bolaño, R. (1976). “Tres estridentistas en 1976”. *En Plural*, México (No. 62, Noviembre). Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (29-enero-2016). *Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos*. Recuperado de: <http://goo.gl/unqLtH>.
- Calinescu, M. (1987). *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (31 de diciembre de 1946). *Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura* Recuperado de: <http://goo.gl/KFxxpZ>.
- Cámara de Senadores del Congreso de la Unión (9 de enero de 1981). *Diario Oficial de la Federación*.

- Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (7 de septiembre de 2015). *La creación de la Secretaría de Cultura genera expectativa*. “Boletín de editores”. Recuperado de: <http://goo.gl/KhcTgz>.
- Can, D. (2010). *Estudio de caso de dos bandas juveniles. El rock en Chetumal*. Chetumal: UQROO.
- Canché, M. (02 de junio de 2013). Festival Independiente de la Cultura Maya. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/feGdWZ>.
- Capistrán, O. (16 de abril de 2015). Agenda Cultural sonido Caracol. *Por Esto de Quintana Roo*.
- Capistrán, O. (18 de junio de 2015). Aumenta preocupación entre artistas por Ayotzinapa. *Por Esto de Quintana Roo*.
- Capistrán, O. (24 de octubre de 2014). Poca difusión de la Cultural en Quintana Roo. *Por Esto de Quintana Roo*.
- Careaga, L., e Higuera, L. (2010). *Quintana Roo, Historia breve*. México, D.F.: FCE y COLMEX.
- Cernuda, A. (30 de octubre de 2014). Louis Leroy y el artículo que le puso nombre al impresionismo. *Acernuda*. Recuperado de: <http://goo.gl/BTNBx8>.
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2012). Recuperado de: <http://goo.gl/dqaz7a>.
- Comunicación personal con Carlos Valdés, pintor y ex Director y creador de Casa de Cultura. Bacalar, Quintana Roo, marzo de 2015.
- Comunicación personal con Iluene Hernández, actriz y líder del Movimiento Estudiantil de la UQROO. Llamada telefónica. Chetumal, Quintana Roo, marzo de 2016.
- Comunicación personal con Jacob Bukowski, escritor, docente y co-creador de *Proyecto Varietés* y el *Galeón Pirata (C.C.I)*. Bacalar, Quintana Roo, 17 de agosto de 2016.
- Comunicación personal con Margarito Molina, creador intelectual del proyecto de *La Casa Internacional del Escritor* de Bacalar, Chetumal, Quintana Roo, 1 de junio de 2016.
- Comunicación personal con Ronny Rosado, músico y creador de *La Guerra de Castas*. Facebook, 26 de Junio de 2016.
- Comunicación personal con Sebastián Labaronne, artista visual y co-creador de *Proyecto Varietés*. Bacalar, Quintana Roo 13 de mayo de 2016.
- Comunicación personal con Tzitzitlini Zapata, bailarina y organizadora del *Festival Independiente al Día Internacional de la Danza*, 29 de junio de 2016.

- CONACULTA (2016). *Ley del Instituto Quintanarroense de la Cultura* (21-nov-2000). Recuperado de: <http://goo.gl/hhJ2Un>.
- CONACULTA. *Sistema de Información Cultural*. Recuperado de: <http://goo.gl/D0Qeo5>.
- Congreso General de los Estados Unidos Mexicanos (17 de diciembre de 2015) *Decreto donde se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley orgánica de la Administración Pública Federal, así como de otras leyes para crear la Secretaría de Cultura*. Recuperado de: <http://goo.gl/8cWZOP>.
- Consejo de Derechos Humanos (29 de marzo del 2009). *Experto independiente en la esfera de los derechos culturales (Décimo período de sesiones Resolución 10/23)*. Recuperado de: <http://goo.gl/E0aX3T>.
- Danto, C. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós.
- Dainis (14 de diciembre del 2009). *Nosferatu (1922). Evolution of Horror Movie Poster Designs: 1922 – 2009*. Recuperado de <https://goo.gl/OD5K2c>.
- Diario Oficial de la Secretaría de Turismo (Primera sección): Recuperado de: <http://goo.gl/2I8Jce>.
- Diccionario Etimológico*. Recuperado de: <https://goo.gl/gdbIII>.
- El Artillero (29 de octubre 2013). Hippias trastocan la cultura de Bacalar. *El Fuerte*.
- El Economista (12 de noviembre de 2014). Combatir la inequidad cultural, el foco. Recuperado de: <http://goo.gl/2LH2V4>.
- El Economista (2 de septiembre de 2014). Peña Nieto presume 11 reformas y 81 cambios en leyes secundarias. Recuperado de: <http://goo.gl/eKzqP1>.
- El Fuerte (12 de octubre de 2012). Entregan recursos para financiar proyectos en Bacalar. Bacalar: El Fuerte.
- El Fuerte (15 de octubre de 2013). Plasman artistas su talento en Bacalar. *El Fuerte*.
- Eggers, C. (2008). *Los filósofos presocráticos (Vols. I, II y III)*. Madrid: Gredos.
- Enciclopedia de Quintana Roo* (1998). (Tomo 4). Cd. de Mx: Verdehalago.
- Enciclopedia de la literatura en México. Recuperado de: <http://elem.mx/>.
- Entrevista con Adrián Herrera, artista escénico, productor técnico en *Proyecto Varietés* y co-creador del Galeón Pirata C.C.I. Bacalar, Quintana Roo, 26 de mayo de 2016.
- Entrevista con Carlos Valdés, pintor independiente y ex Director de *Casa de Cultura* de Bacalar. Bacalar, Quintana Roo, 30 de junio de 2016.

- Entrevista con Dagmar Briceño, artista en danza y coordinadora del área de Eventos Culturales del Movimiento estudiantil de la UQROO. Chetumal, Quintana Roo, 31 de mayo de 2016.
- Entrevista con Josea Montalvo, Director del *Museo del Fuerte San Felipe Bacalar*. Bacalar, Quintana Roo, 26 de mayo de 2016.
- Entrevista con Mónica Alatorre, artista en danza precursora del Hula-Hula en Chetumal y organizadora del *Festival al Día Mundial del Hula-Hoop*. Chetumal, Quintana Roo, 24 de mayo de 2016.
- Entrevista con Nano Lara, co-creador de *Proyecto Varietés* y Director de *La Bufón S.O.S.ial*. Bacalar, Quintana Roo, 27 de julio de 2016.
- Entrevista con Nazira Chejín, Directora del Coro de *la Escuela Estatal de Música* y Creadora de *Alterlatino*. Chetumal, Quintana Roo, 28 de junio de 2016.
- Entrevista con Ramón Iván Suárez, escritor y Director de *La Casa Internacional del Escritor*. Bacalar, Quintana Roo, 24 de mayo de 2016.
- Entrevista con Témoc Trejo, artista visual y ex coordinador de galería y diseño de imagen de *Proyecto Varietés*. Bacalar, Quintana Roo, 2 de mayo de 2016).
- Entrevista con Valeria Villalvazo, restauradora del *INAH*. Vía telefónica, 3 de diciembre de 2016.
- Entrevista con informante anónimo. 17 de agosto de 2015.
- Esteban, P. (16 de Marzo de 2013). *Guernica. Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso)*. Recuperado de <https://goo.gl/xIWvAM>.
- Excélsior (27 de febrero de 2014). Excélsior en la Historia: 10 datos que no sabías del Palacio de Bellas Artes. Recuperado de: <http://goo.gl/LwkD1r>.
- Expansión.mx (3 de septiembre de 2015). La Secretaría de Cultura no hará más burocracia ni gastos: Rafael Tovar. Recuperado de: <http://goo.gl/LGtezJ>.
- Expansión.mx (10 de septiembre de 2015). Peña presenta su plan para cambiar el Conaculta en Secretaría de Cultura. Recuperado de: <http://goo.gl/thctp7>.
- Farías, R. (2007). El nuevo rock en México, alternativas para armar tu banda. Cd. de Mx: Ríos de tinta.
- Festival Independientes al día Mundial del Teatro (7 de marzo de 2016). Festival independiente de Teatro organizado por Telon Grupo Teatro [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/zAN1g9>.
- Feuerbach, L. (2007). *Escritos en torno a la Esencia del cristianismo*. Madrid: Tecnos.
- FONCA (2010). *¿Qué es el FONCA?* Recuperado de: <http://goo.gl/C8OHdj>.

- FONCA (2015). *Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales. Convocatoria 2015*. Cd. de Mx: CONACULTA.
- Freud, S. (1999) *Obras completas: El Malestar en la Cultura (Vol. XXI)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fundación UNAM (9 de enero de 2015). *Conoce tu Universidad*. Recuperado de: <http://goo.gl/LcP6qE>.
- Galeano, R. (6 de agosto de 2013). *Póster del matinée dadá, enero, 1923. APUNTES DE HISTORIA DEL ARTE (UNED)*. Recuperado de <https://goo.gl/bJZWnP>.
- Galeón Pirata Espacio Cultural (8 de marzo de 2014). Especial de Arte al día internacional de la Mujer. [Álbum de fotografías de la biografía de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/4bdzBI>.
- Gobierno del Estado de Quintana Roo, Poder Ejecutivo (12 de enero de 1975). *Constitución política del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo*. <http://goo.gl/OJPd2n>.
- Gombrich, E. (2001). *La Historia del Arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. Nueva York: Phaidon.
- Gombrich, E.; Hochberg, J; y Black, M. (1997). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Gramsci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel*. México D.F: Era.
- (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ediciones s/a.
- Guasch A. (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alinza.
- Habermas, J. (2002). *Acción Comunicativa y Razón sin trascendencia*. Barcelona: Paidós.
- Hadjinicolaou, N. (2005). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI.
- Hauser, A. (1969). *Historia Social de la Literatura y el Arte (Tomos I, II y II)*. Madrid: Punto Omega.
- Hegel, F. (2006). *Fenomenología del espíritu*. España: Pre-textos.
- (1987). *Filosofía del derecho*. Buenos Aires: Claridad.
- Hendricks, J. (26 de octubre de 2000). *Ley del instituto quintanarroense de la cultura*. Chetumal: Gobierno del Estado.
- Hernández, J. (2000). *Conferencias del Ateneo de la juventud*. México: U.N.A.M.Herrera, C.
- (25 de enero de 2016). *Cultura y Poder Político en México*. Recuperado de: <http://goo.gl/8kAWpT>.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu

- Horkheimer, M.; y Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Horta, C. (27 de Junio de 2013). Prepara Bacalar encuentro cultural internacional. *Novedades de Quintana Roo*. Recuperado de: <https://goo.gl/V9K2NB>.
- Horta, C. (15 de septiembre de 2013). Ven a Bacalar como la Capital Cultural de Quintana Roo. Recuperado de: <https://goo.gl/4qTYAr>.
- IMJuve (2010). *Imjuve cumple 14 años*. Recuperado de: <http://goo.gl/S6o0lx>.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (2007). *Manual General de organización*. Recuperado de: <http://goo.gl/MPaVvf>.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (2016). *Conoce el INBA*. Recuperado de: <http://goo.gl/LqYdpV>.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (2016). *Palacio de las Bellas Artes*. Recuperado de: <http://goo.gl/ysykP>.
- Krauze, E. (2000). *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI.
- ITESM (2006). Los Años dorados de la Época de Oro. Recuperado de: <http://goo.gl/0e202D>.
- La Guisandera (6 de enero de 2012). Álbumes. [Álbum de fotografías de la biografía de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/5bqoWP>.
- La Jornada (10 de septiembre de 2015). *La Secretaría de Cultura arrancaría con un recorte de mil 949 millones de pesos*. Recuperado de: <http://goo.gl/Azy4IO>.
- Labriola, A. (1970). *Concepción materialista de la historia*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Magón, F., (8 de febrero de 1903). La Constitución ha muerto. Bibliotecas Virtuales de Maraña, M. (2010). *Cultura y Desarrollo. Evolución y Perspectivas (Cuadernos de trabajo. N° 1)*. País Vasco: UNESCO Etxea.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Marian (25 de febrero de 2013). Monet. *De lo Imposible se sabe demasiado*. Recuperado de <https://goo.gl/XdtftY>
- Marian (12 de abril de 2015). Henri Fantin-Latour. *De lo imposible se sabe demasiado*. Recuperado de <http://ow.ly/Y0KGD>
- Marrou, H. (1968). *El conocimiento histórico*. Barcelona: Labor.
- Marx, K. (2002). *El Capital (Tomo I: El Proceso de producción del capital)*. D.F.: Siglo XXI.
- Marx, K. y Engels, F. (1980). *Obras escogidas (Tomo III)*. Moscú: Progreso.
- (1978). *Manifiesto del partido comunista*. D. F.: Ediciones de Cultura Popular.

- Mendoza, L. M. y Sánchez, J. (10 de octubre de 2004). *El arte editorial del siglo XIX. Tipografía y litografía en las revistas literarias. Portada de El Renacimiento (1869)*. Recuperado de <https://goo.gl/MUWtW2>.
- Menéndez, R. (2012). *Los proyectos educativos del siglo XIX: México y la construcción de la Nación*. México, D.F.: ITAM.
- México Desconocido. *El Renacimiento (1869)*. Recuperado de: <http://goo.gl/Gbo3xk>.
- Micheli, de M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Ángel Sánchez). Madrid: Alianza.
- MONDIACULT (1982). *Declaración de México sobre las políticas Culturales*. Recuperado de: <http://goo.gl/8JOg0>.
- Montalvo T. (16 de diciembre de 2013). 2013 deja 12 reformas, pero 11 están a medias. *Animal Político*. Recuperado de: <http://goo.gl/fuXccW>.
- Montes, A. (2014). *Reggae en el Caribe Mexicano*. México, D.F.: Alebrijez.
- Morris, A. (1984). *The origins of the Civil Rights Movement: Black communities Organizing for Change*. Nueva York: The Free Press.
- Museo Thyssen Bornemisza. Recuperado de: <http://goo.gl/A2ksdj>.
- Musée d'Orsay. Recuperado de: <http://goo.gl/vNXCAZ>.
- Museos de México (2016). Recuperado de: <http://goo.gl/WIyDEx>.
- Naciones Unidas. Derechos Humanos (2006). Recuperado de: <http://goo.gl/cNde1u>.
- NUEVAYORKBLOG (4 de marzo del 2013). *La Persistencia de la Memoria de Salvador Dalí. Arte Surrealista. Obras famosas del MoMa*. Recuperado de <https://goo.gl/VDcB2V>.
- Ovando, C. (2016). *El Movimiento Muralista Mexicano*. Recuperado de: <http://goo.gl/78UKPZ>.
- Perea, D. (24 de julio de 2012). EXPO MIARTE 012 VIERNES 27 [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de: <https://goo.gl/hrYaqS>.
- Pereira, A. (2004). *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- Pereira, D. (24 de julio de 2012). EXPO MIARTE 012 VIERNES 27. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de <https://goo.gl/hrYaqS>.
- Pereira (2004). *Enciclopedia de la Literatura en México*. "Secretaría de Educación Pública SEP". Recuperado de: <http://goo.gl/MoGSRG>.
- Pérez, J. (1996). *Nuestra diversidad creativa (Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo)*. México: UNESCO.

Piratas Bacalar (2 de marzo de 2002). Concierto Punk Rock [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/u1N0Rn>.

Piratas Bacalar (10 de agosto de 2013). Desde Liban hasta Bacalar la noche nos lleva a tierras exóticas [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/9kac7G>.

Piratas Bacalar (19 de diciembre de 2012). Navegantes del Plasma. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/xCR3Gq>.

Platón (1997). *La República*. Madrid: Alianza.

Platón (1993). *Diálogos*. México D.F.: Porrúa.

Plejánov, G. (1975). *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid: Akal. Plejánov, G. (1973). *Concepción materialista de la historia*. Editor Rojo.

Pienso Luego Voto. Recuperado de: <http://tiwi.io/9b554b8c>.

PNUD (2004). *Informe sobre Desarrollo Humano. La libertad cultural en el mundo diverso de hoy*. Madrid: Mundi-prensa.

Poder Ejecutivo (7 de diciembre de 1988). *Diario Oficial de la Federación*. México, D.F.: Presidencia de la República.

Poder Ejecutivo: Secretaría de Gobernación (30 de abril de 2009). *DECRETO por el que se adiciona un párrafo noveno al artículo 4º*. México, D.F.: Presidencia de la República.

Polletta, F. y Jasper. J. (2001). *Collective Identity And Social Movements. Annual Reviews Sociology*. New York: Columbia University.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Recuperado de: <http://goo.gl/oYKxd>.

Proyecto Varietés (5 de mayo de 2013). Información. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/SssEoP>.

Proyecto Varietés (26 de mayo de 2013). Varieté de Chile, Mole y Pozole. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/SssEoP>.

Proyecto Varietés (7 de junio de 2014). Exposición fotográfica: “215 formas de energía”. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/eXl2ib>.

Proyecto Varietés (20 de septiembre de 2013). “Proyecto varietés” convoca a todos los artistas de bacalar y del resto del estado de quintana roo a participar en su 2da. Temporada. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de <https://goo.gl/jwbkuz>.

Proyecto Varietés (21 de septiembre de 2013). ¡¡¡Primera llamada!!! [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/jwbkuz>.

Proyecto Varietés (29 de septiembre de 2013). ¡¡¡SEGUNDA LLAMADA!!!.[Actualización de estado de Facebook] Recuperado de <https://goo.gl/KdozIX>.

Proyecto Varietés (4 de octubre de 2013). Bacalarte. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/zw3Ldz>.

Proyecto Varietés (5 de octubre de 2013). SEGUNDA PRESENTACIÓN DE TEMPORADA TITULADA "VARIETÉ-EDUCATÉ. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de <https://goo.gl/b4YqZm>.

Proyecto Varietés (25 de octubre de 2013) *Especial a la obra artística del poeta Ramón Iván Suárez Caamal* Recuperado de <https://goo.gl/I4j747>.

Proyecto Varietés (25 de octubre de 2013). *¿Qué es proyecto Varietés?* Recuperado de: <http://proyectovarietes.blogspot.mx/>.

Proyecto Varietés (27 de octubre de 2013) *FOTO CON TODOS LOS QUE PARTICIPARON O ALGUNA VEZ PARTICIPARON EN UNA VARIETÉ CON PROYECTO VARIETÉS...* [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de <https://goo.gl/oRqvC4>.

Proyecto Varietés (24 de noviembre de 2013). Manifiesto de inconformidad (No somos “hippies”, somos artistas con proyectos). [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/aBocj6>.

Proyecto Varietés (27 de octubre de 2016). Especial de homenaje al poeta Ramón Iván Suárez Caamal. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/I4j747>.

Real Academia Española. Recuperado de: <https://goo.gl/9AkIGq>.

Red Cabán de Artistas y Gestores Culturales Independientes [Biografía de Facebook] (1 de mayo de 2016) Recuperado de: <https://goo.gl/ukHKX5>.

R.A.E. (2016). Recuperado de: <http://goo.gl/DcHDwq>.

R.A.E. (2016). Recuperado de: <http://goo.gl/DcHDwq>.

R.A.E. (2016). Recuperado de: <http://goo.gl/K0ADBj>.

Rewald, J. (2007). *Histoire de l'impressionnisme*. París: Hachette.

Salón de los Rechazados. Recuperado de: <http://goo.gl/3e38O4>.

Robles, M. (21 de febrero de 2015). *Actual No. 1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Recuperado de <https://goo.gl/4mP26J>.

Rosental, M. y Ludin, P. (1859). *Diccionario filosófico abreviado*. Montevideo: Pueblos Unidos.

Salazar, X., y Olivos, F. (2014). *Artivismo. Cambio Social y Activismo Cultural. Seminario de debate*. Lima, Perú: IESSDEH; UPCH.

- Sánchez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. D.F.: Siglo XXI.
- Sánchez, A. (1977). *Las Ideas Estéticas de Marx*. D.F.: Era.
- Sánchez, A. (1985). *Mi obra filosófica. En Praxis y Filosofía. Ensayos en homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*. D.F.: Grijalbo.
- Sánchez, A. (1991). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, L. (28 de abril de 2016). *Secretaría de Cultura no avanza*. “Excélsior”. Recuperado de: <http://goo.gl/8Als6m>.
- (2010). *El nuevo activismo transnacional*. Barcelona, España: Hacer.
- Santamaría, S. (2016). *Pinceladas “Educación y Cultura”*. Recuperado de: <http://goo.gl/9VQ7aO>.
- Schneider, L. (1985). *El estridentismo. México. 1921-1927*. México: UNAM.
- Schneider, L. (1970). *El Estridentismo, Una literatura de la estrategia*. México: Ediciones de Bellas Artes.
- Sheridan G. (1985). *Los contemporáneos ayer*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Secretaría de Cultura (2016). *Museo del Fuerte de Bacalar*. Recuperado de: <http://goo.gl/JZofR7>.
- Secretaría de Cultura (26 de agosto del 2016). *Museo del Fuerte de Bacalar*. Recuperado de: <https://goo.gl/jLtoiF>.
- Secretaría de Cultura de Quintana Roo (20 de julio de 2010). *Propuestas al Foro Regional de Análisis sobre el Marco Jurídico de la Cultura en México*. Mérida.
- Secretaría de Educación Pública (2016). *Historia de la SEP*. Recuperado de: <http://goo.gl/eOBA3z>.
- Sipse.com (21 de julio de 2007). *Preparan operación de la Secretaría de Cultura* Recuperado de: <http://goo.gl/Im4szM>.
- Société des Artistes Indépendants*. Recuperado de : <http://goo.gl/XTheU4>.
- Sonido Caracol / Agenda Cultural Chetumal y Bacalar (29 de septiembre de 2013). *Agenda cultural Chetumal-Bacalar*. [Actualización de estado de Facebook] *Octubre 1era. Quincena*. Recuperado de <https://goo.gl/7v1x1c>.
- Sonido Caracol / Agenda Cultural de Chetumal y Bacalar Quintana Roo (17 de noviembre de 2016). *Agenda Cultural en el Sur de Quintana Roo*. [Actualización de estado de Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/IFOjp6>.

- Suprema Corte de Justicia de la Nación (17 de noviembre de 2015). *Constitución política de Estado Libre y Soberano de Quintana Roo (Última Reforma)*. Periódico Oficial del Estado de Quintana Roo. Recuperado de: <https://goo.gl/hoVt6N>.
- Tarrow, S. (1997). *Poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.
- Tovar, J. (2 de marzo de 2013). Luis Antonio de Villena: España está políticamente muy mal, y culturalmente peor. <http://goo.gl/XThcU4>.
- Trejo, T. (29 de octubre de 2013). *Mural a La Casa Internacional del Escritor*. Recuperado de <https://goo.gl/MyDEmq>
- UNESCO (2002). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Recuperado de: <http://goo.gl/1mA0>.
- UNESCO (2008). *Declaración Universal de los derechos Humanos*. Recuperado de: <http://goo.gl/iKeWqy>.
- Vygotsky, L. (1977). *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Walther, I. (2006). *Glosario del impresionismo. El impresionismo*. Colonia: Taschen.
- Weber, M. (1987). *Economía y Sociedad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Woods, A. (2002). *El marxismo y el arte*. Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels.
- Zaid, G. (Noviembre, 2006). *El primer concepto de Cultura*. “Letras Libres”. Recuperado de: <http://goo.gl/6Dd4wS>.
- Zambrano, L. (10 de noviembre de 2015). *Apoyará Fonca a espacios Independientes*. “Reforma”. Recuperado de: <http://goo.gl/Awbji3>.
- III Legislatura del Estado de Quintana Roo (21 de julio de 1981). *Minuta de Decreto: Ley Orgánica del Poder Ejecutivo del Estado de Quintana Roo*. Chetumal.
- III Legislatura del Estado de Quintana Roo (20 de julio de 1983). *Minuta de Decreto: Ley del Instituto Quintanarroense de Cultura*. Chetumal.
- XI Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo (17 de diciembre de 2007). *Decreto de Ley de Cultura y las Artes del Estado de Quintana Roo*. Chetumal.
- XI Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo (6 de diciembre de 2013). *Última Reforma a Ley de Cultura y las Artes del Estado de Quintana Roo*. Chetumal.

- XIII Legislatura del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo (19 de agosto de 2013).
Decreta: Ley Orgánica de la Administración Pública del Estado de Quintana Roo.
Periódico Oficial del Estado de Quintana Roo. Chetumal.
- XIV Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo (3 de abril de 2014). *Ley de Educación del Estado de Quintana Roo.* Periódico Oficial del Estado. Chetumal.
- 5°. Festival Independiente por el día Internacional de la *Danza* (2016). Información. [Evento en Facebook] Recuperado de: <https://goo.gl/3PIGKm>.