

Desbordes creativos autogestivos. Experiencias culturales es una invitación a caminar los márgenes, a escuchar las voces que sostienen la cultura desde el gesto cotidiano, el afecto y la persistencia. A través de estudios situados en Chiapas, este libro acompaña prácticas culturales independientes que no buscan institucionalizarse, sino sostenerse en el vínculo, en el hacer con otros, en el derecho a la cultura ejercida desde lo común. Aquí, la autogestión no es técnica ni modelo, es cuerpo, territorio, red. Cada capítulo, conversa con una forma distinta de habitar y construir lo cultural –desde la gestión colectiva, la edición periférica, las redes digitales y las espiritualidades urbanas– y propone pensar la cultura como laboratorio vivo, como agenciamiento o como posibilidad compartida. Este libro no da respuestas, intenta abrir caminos y debates.



Desbordes creativos autogestivos
Experiencias culturales

María de Lourdes Morales Vargas
Coordinadora



Desbordes creativos autogestivos

Experiencias culturales



María de Lourdes Morales Vargas
Coordinadora

María de Lourdes Morales Vargas
Coordinadora

Desbordes creativos
autogestivos
Experiencias culturales

María de Lourdes Morales Vargas
Coordinadora



Desbordes creativos autogestivos

Experiencias culturales



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS



CesMECA

Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Desbordes creativos autogestivos. Experiencias culturales/ María de Lourdes Morales Vargas (Coord.)
–1a. Ed.– San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas, 2025
259 páginas; 14 x 21 centímetros
Versión digital

I. Morales Vargas, María de Lourdes, autora. II. Morales Vargas, Karla Elisa, autora. III. Pinto Durán, Astrid Maribel, autora. IV. Rincón Ramírez, Camilo, autor. V. González Roblero, Vladimir, autor. VI. Robles Ruiz, Ana Alejandra, autora. VII. Escovar Barreto, Andrés Felipe, autor. VIII. Jiménez Aguilar, Ana Karen, autora. IX. Aguilar Mendizábal, Mónica Rosalba, autora. X. Rosas Fonseca, Denisse, autora.

Primera edición: Diciembre de 2025.

ISBN: 978-607-543-281-6

D.R. ©2025, Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas
1. Av. Sur Poniente número 1460
C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
www.unicach.edu.mx

D.R. ©2025, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Calle Bugambilia 30, Fracc. La Buena Esperanza
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 29243, México
Tel. y fax: (967) 6786921, ext. 106
editorial.cesmeca@unicach.mx

Impreso en México/Todos los derechos reservados.

Esta es una publicación dictaminada por pares académicos

Crédito de imagen de portada:

"De mí crecerán las flores"

Autor: Deidy Vicente

Técnica: Grabado en aguafuerte y aguatinata

Medidas: 19 × 28 cm

Año: 2025

Diseño de portada, interiores y maquetación: María de Lourdes Morales Vargas

A quienes tejieron este libro con sus palabras,
y a quienes aún creen que hay caminos —a veces invisibles, pero posibles—
que nos sostienen como hilos de pensamiento, deseo y creación.



PRESENTACIÓN



PRESENTACIÓN

El presente libro reúne una serie de reflexiones y estudios situados sobre prácticas culturales independientes en Chiapas, con la intención de aportar al debate más amplio en torno a la autogestión, la creación y la construcción de ciudadanía cultural. El libro surge de la voluntad de acompañar, más que de encasillar, experiencias concretas que han emergido al margen, por voluntad propia de sus gestores o en tensión con las instituciones oficiales.

La propuesta parte de reconocer que los espacios autogestivos no son meras alternativas a la ausencia de políticas culturales inclusivas, sino territorios donde se configuran formas distintas de producir, compartir y sostener cultura. En estas experiencias, la autogestión se vive desde el acompañamiento cotidiano. No como estructura formal, sino como gesto compartido: el trueque, el apoyo en especie, el estar ahí sin pedir nada a cambio. Son vínculos que se sostienen en la confianza, en el hacer juntos, en el cuidado entre pares. Más que una estrategia, es una forma de estar en el mundo, donde el derecho a la cultura se ejerce desde lo cotidiano y el acompañamiento.

El libro enfatiza tres aspectos que atraviesan estas prácticas: las pedagogías situadas y afectivas, la curaduría entendida como gesto político y las redes de afectos como estructura organizativa. En lugar de reproducir los marcos centralistas de las instituciones culturales, los proyectos aquí presentados proponen modos de aprendizaje en diálogo, procesos curatoriales que disputan los criterios del mercado

y metodologías de gestión basadas en la confianza, la amistad y el vínculo con el territorio propio.

Su valor metodológico reside en recuperar las voces de los protagonistas, en reconstruir sus trayectorias y en dar cuenta de los procesos de subjetivación que sostienen sus prácticas. Desde este marco, *Desbordes creativos autogestivos. Experiencias culturales* muestra que la cultura no se limita a la institucionalidad ni al mercado, sino que también se produce en contextos de precariedad, urgencia y deseo colectivo. Su aporte es doble: por un lado, documenta experiencias culturales que rara vez se registran en los circuitos académicos y editoriales; por otro, ofrece claves para pensar la autogestión como laboratorio cultural, un espacio donde se ensayan otras formas de ciudadanía, se fortalecen vínculos locales y se reimagina el derecho a la cultura desde otras trincheras.

Este libro se despliega como un tejido vivo de prácticas culturales, memorias editoriales, gestiones independientes y espiritualidades urbanas. Chiapas no aparece aquí como un territorio abstracto, sino como un cuerpo que impulsa, que se organiza desde lo cotidiano, que se piensa desde lo afectivo.

El primer capítulo, *Territorios en resistencia: la autogestión como práctica de espacio y comunidad*, se asienta en el territorio como lugar de memoria, afecto y ritual. Astrid Maribel Pinto Durán, en *Gestores de corazón*, narra la recuperación de la Estación de Ferrocarriles de Tapachula como un gesto de alteridad y cuidado, donde la gestión cultural se convierte en práctica de comunidad y resistencia silenciosa. Camilo Rincón Ramírez, en *Políticas culturales de a pie*, analiza el circuito alternativo de cine en San Cristóbal de Las Casas, donde la ritualidad y la socialidad configuran una política cultural que se camina, conversa y se comparte. Este capítulo muestra que la autogestión no es sólo técnica, sino forma de estar con otros, de sostener lo común, de hacer del espacio un lugar para lo posible.

El segundo capítulo, *Genealogías editoriales y autogestión cultural en Chiapas: trayectorias, periferias y prácticas lectoras*, revisa los caminos que han dado forma a la producción editorial en la región desde una mirada

histórica y crítica. Vladimir González Roblero, en *Ciclo de revistas culturales en Chiapas, una genealogía (1948–1988)*, reconstruye el devenir de las publicaciones culturales como archivo de pensamiento y testimonio de lo que se quiso decir y sostener en contextos de tensión y creatividad. Las revistas aparecen aquí como pulsaciones colectivas, como espacios de resistencia simbólica y como nodos de articulación cultural en la periferia.

Por su parte, Ana Alejandra Robles Ruiz y Andrés Felipe Escovar Barreto, en *Programa Editorial Soconusco Emergente*, analizan una experiencia editorial contemporánea que se despliega desde la frontera sur. En este proyecto, el lector no es un consumidor pasivo, sino el eslabón final —y activo— de una cadena editorial que se piensa desde lo comunitario, lo afectivo y autogestivo. Este capítulo revela que la industria editorial en Chiapas no responde a lógicas comerciales, sino a urgencias expresivas, a deseos de narrarse desde el margen, a prácticas que hacen del libro y la revista un gesto político y cultural.

El tercer capítulo, *Motor Redes afectivas y digitales de la gestión contemporánea*, pulsa el corazón de la gestión cultural contemporánea en Chiapas. A través de dos estudios, se exploran las formas en que juventudes y colectivos independientes activan redes desde lo digital y lo afectivo. En *Navegando en la gestión cultural*, Ana Karen Jiménez Aguilar analiza cómo las juventudes chiapanecas hacen uso diferencial de plataformas sociodigitales para sostener proyectos culturales, revelando una gestión que se adapta, se transforma y se conecta desde lo cotidiano. Por su parte, María de Lourdes Morales Vargas, en *Habitar el arte desde los márgenes*, nos lleva a dos espacios independientes donde la autogestión se entrelaza con la crítica y el afecto, mostrando que el arte no sólo se produce, sino que se cuida y habita. Este capítulo no propone modelos, sino prácticas vivas que se sostienen en red, en el vínculo y el deseo de crear desde los márgenes.

El cuarto capítulo, *Espiritualidades y sanación: autogestión desde el cuerpo, el ritual y el territorio*, se adentra en las redes espirituales que reconfiguran el paisaje urbano de San Cristóbal de Las Casas.

Desde una mirada etnográfica, se exploran prácticas que sacralizan el espacio, resignifican el cuerpo y convierten la ciudad, la tierra y el Internet en altares vivos. Mónica Rosalba Aguilar Mendizábal, en *Jovel, ciudad de sanación*, presenta una experiencia holística de autogestión espiritual que articula saberes ancestrales, terapias alternativas y vínculos comunitarios como formas de sanación territorial. Por su parte, Denisse Rosas Fonseca, en *La ciudad como altar*, analiza cómo las redes espirituales reterritorializan la ciudad mediante rituales que entrelazan lo indígena, lo colonial, lo global y digital, proponiendo una visión pluriétnica y afectiva del espacio urbano. Este capítulo revela que la espiritualidad no es evasión, sino práctica cultural que transforma, que sana.

Más que un recuento descriptivo, el libro se inscribe como un gesto de acompañamiento y análisis crítico que busca abrir el debate sobre las formas en que la cultura, las creatividades se producen, circulan y sostienen en los márgenes.

Se trata de un aporte necesario para los estudios de cultura, gestión y comunicación, pero también para quienes habitan y construyen, día a día, los desbordes creativos que hacen posible imaginar otros caminos culturales. Cada texto es una experiencia, cada autor, una voz que se suma a la conversación sobre lo cultural como posibilidad. Este libro no propone respuestas, es una invitación a caminar.

En esa medida, *Desbordes creativos autogestivos. Experiencias culturales* no sólo ilumina las prácticas artísticas independientes de Chiapas —un territorio marcado por tensiones sociales, creatividad persistente y búsqueda de alternativas culturales—, sino que también dialoga con una constelación de experiencias latinoamericanas que buscan reinventar la cultura desde la colectividad y la resistencia creativa. Al hacerlo, proyecta formas viables de continuidad y fortalecimiento cultural que trascienden lo local y abren horizontes para pensar nuevas políticas culturales desde otras sendas.

En cada espacio, en cada experiencia y en cada vínculo que aquí se documenta late la certeza de que la cultura no se administra, se comparte. Este libro da testimonio de esa fuerza y la ofrece como horizonte para quienes creen que el arte puede todavía abrir caminos.

Karla Elisa Morales Vargas
Ciudad de México, 7 de octubre de 2025



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Apuestas creativas y autonomía cultural en Chiapas

María de Lourdes Morales Vargas

Karla Elisa Morales Vargas

19

CAPÍTULO 1. TERRITORIOS EN RESISTENCIA:

LA AUTOGESTIÓN COMO PRÁCTICA DE ESPACIO Y COMUNIDAD

33

Gestores de corazón. Alteridad, memoria y afecto en la
recuperación de la Estación de Ferrocarriles de Tapachula

Astrid Maribel Pinto Durán

35

Políticas culturales de a pie: ritualidades y socialidades
del circuito cultural alternativo de cine de San Cristóbal
de Las Casas, Chiapas

Camilo Rincón Ramírez

69

CAPÍTULO 2. GENEALOGÍAS EDITORIALES Y AUTOGESTIÓN CULTURAL EN CHIAPAS: TRAYECTORIAS, PERIFERIAS Y PRÁCTICAS LECTORAS

95

Ciclo de revistas culturales en Chiapas, una genealogía
(1948-1988)

Vladimir González Roblero

97

Programa Editorial Soconusco Emergente: de la industria cultural en la periferia chiapaneca y el lector como eslabón final de la cadena editorial

Ana Alejandra Robles Ruiz

Andrés Felipe Escovar Barreto

119

CAPÍTULO 3. REDES AFECTIVAS Y DIGITALES DE LA GESTIÓN CONTEMPORÁNEA

141

Navegando en la gestión cultural: experiencias juveniles y usos diferenciales de plataformas sociodigitales en Chiapas

Ana Karen Jiménez Aguilar

143

Habitar el arte desde los márgenes: autogestión, afectos y crítica en dos espacios independientes en Chiapas

María de Lourdes Morales Vargas

165

CAPÍTULO 4. ESPIRITUALIDADES Y SANACIÓN: AUTOGESTIÓN DESDE EL CUERPO, EL RITUAL Y EL TERRITORIO

201

Jovel, ciudad de sanación: una experiencia holística de autogestión

Mónica Rosalba Aguilar Mendizábal

203

La ciudad como altar. Prácticas espirituales en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Denisse Rosas Fonseca

229

EPÍLOGO

Hacer mundos: notas para una política del cuidado cultural

Karla Elisa Morales Vargas

259



INTRODUCCIÓN



APUESTAS CREATIVAS Y AUTONOMÍA CULTURAL EN CHIAPAS

María de Lourdes Morales Vargas¹
CESMECA-UNICACH

Karla Elisa Morales Vargas²
Investigadora independiente

El presente libro busca articular teórica y conceptualmente las diferentes vertientes de la autogestión cultural en esta región. A partir del análisis de experiencias concretas, se plantea un marco de reflexión que visibiliza la manera en que la gestión autónoma ha permitido el florecimiento de proyectos artísticos, culturales y espirituales en distintas ciudades del estado. Si bien estas prácticas operan fuera del ámbito institucional, su existencia y continuidad dan cuenta de que es posible desarrollar un tejido cultural sostenido en la colaboración, la resistencia creativa y el ejercicio de la autonomía.

1 Doctora en Estudios Regionales especialista en Comunicación, Cultura e Historia. Profesora Investigadora de Tiempo Completo adscrita al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas.
maria.morales@unicach.mx

2 Candidata a doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, especialista en literatura de viajes y gestión cultural. Combina la investigación, docencia y escritura creativa en torno a las humanidades y la cultura contemporánea.
karlaelisa2000@gmail.com

La autogestión o su ejercicio en la cultura y particularmente en las experiencias expuestas en este libro, parten de una necesidad y una convicción: la de construir espacios que escapen del cerco que tradicionalmente define las formas legítimas de producción cultural. En este sentido, las experiencias documentadas en esta obra dan cuenta de las estrategias de creación que dan lugar a expresiones culturales más diversas, accesibles y comprometidas con sus contextos locales. A través de los textos expuestos en este libro y en algunos casos, desde la voz de quienes los han pensado e impulsado, se reconstruyen historias de organización, dificultades y logros, subrayando la importancia de la gestión independiente como vía para fortalecer el acceso democrático a la cultura.

Modelos de gestión cultural: Un análisis teórico

El concepto de gestión cultural surge con la institucionalización de la cultura, particularmente con la creación de organismos gubernamentales destinados a la promoción y preservación del patrimonio cultural. En Francia, por ejemplo, la apertura del Ministerio de Cultura en 1959 bajo la dirección de André Malraux marcó un hito en la formalización de la gestión cultural. En América Latina, figuras como José Vasconcelos en México promovieron iniciativas de educación y difusión cultural que sentaron las bases para la gestión cultural contemporánea (Bustamante y Mariscal, 2016). Actualmente la gestión cultural es un campo en constante evolución que busca articular la producción, difusión y preservación de bienes y prácticas culturales dentro de un marco organizativo y estratégico.

A lo largo del tiempo, diversos modelos han sido propuestos para estructurar esta gestión, cada uno con enfoques y objetivos específicos que responden a contextos sociopolíticos y económicos particulares. La gestión cultural contemporánea se configura como un campo de acción complejo y transversal, en constante diálogo con las transformaciones sociales, políticas y tecnológicas que redefinen las formas de producción, circulación y apropiación de lo simbólico.

Lejos de concebirse como una mera administración técnica de recursos, esta práctica se entiende como un proceso de mediación entre actores, saberes y territorios, orientado a la construcción de sentido y al fortalecimiento de la ciudadanía cultural. Como ha señalado Martinell (2002), la gestión cultural implica una articulación crítica entre políticas públicas, dinámicas sociales y procesos creativos, en función de garantizar el acceso equitativo a los bienes culturales y promover la participación activa de los sujetos en la vida cultural.

En este marco, los modelos de gestión han evolucionado hacia esquemas híbridos que articulan lógicas estatales, mercantiles y comunitarias. La globalización, la digitalización y la emergencia de nuevas subjetividades culturales han tensionado las estructuras tradicionales, exigiendo enfoques más flexibles, más inclusivos y llevaderos. Aunque la clasificación de los modelos no es taxativa, se reconocen tres grandes paradigmas que permiten acercarse a las distintas racionalidades que operan en el campo: el modelo público, el modelo privado y el modelo asociativo.

A saber, el modelo público se fundamenta en la acción del Estado como garante del derecho a la cultura, orientado a preservar el patrimonio, promover la identidad colectiva y democratizar el acceso mediante políticas institucionales. Bourdieu (1993) advierte que la institucionalización de la cultura no es neutral, pues reproduce estructuras de poder simbólico que legitiman ciertas formas de capital cultural. En el contexto latinoamericano, García Canclini (1999) ha subrayado la necesidad de que la gestión pública reconozca las dinámicas de hibridación cultural y la relación entre industria cultural y participación ciudadana, especialmente en escenarios marcados por la desigualdad estructural y la exclusión. Por su parte, el modelo privado se rige por lógicas de mercado, priorizando la rentabilidad, la sostenibilidad económica y la segmentación de públicos. Throsby (2001) sostiene que, aunque este enfoque responde a intereses comerciales, puede contribuir a la diversificación de la oferta cultural y a la innovación en los procesos creativos, siempre que se reconozca el valor simbólico de los productos culturales.

Actualmente industrias como el cine, la música y la editorial han desarrollado estrategias de gestión que operan bajo este paradigma, consolidando redes de distribución global y modelos de consumo especializados, pese a ello, estas industrias han incorporado estrategias híbridas que combinan lógicas de mercado con modelos públicos y asociativos para garantizar su permanencia y consolidación. La especialización de audiencias, los gustos y las exigencias de los mercados de nicho han impulsado esquemas de privatización flexible que requieren la vinculación con instituciones educativas, plataformas digitales y organizaciones comunitarias (García Canclini, 1999; Galindo Cáceres, 2016). Al mismo tiempo, desarrollan alianzas público-privadas para diversificar sus fuentes de financiamiento y ampliar sus circuitos de distribución, integrando patrocinios estatales con colaboraciones autónomas de base (Bustamante Lozano y Mariscal Orozco, 2016). Este enfoque permite a las industrias culturales masivas articular producción a gran escala con propuestas segmentadas y de valor añadido, fortaleciendo su arraigo en comunidades locales (Martinell, 2002; Throsby, 2001).

El modelo asociativo, en cambio, se basa en la autogestión, la cooperación y la participación activa de colectivos culturales, organizaciones comunitarias y entidades sin fines de lucro. Su propósito es democratizar la cultura desde abajo, promoviendo la diversidad, la inclusión y la sostenibilidad social. Castells (1997) destaca que la conformación de redes ciudadanas y movimientos sociales ha dado lugar a espacios de gestión cultural autónomos, capaces de disputar sentidos y generar alternativas frente a los modelos hegemónicos. En América Latina, las experiencias de gestión cultural de base han demostrado una notable capacidad de resiliencia, articulando saberes locales, prácticas colaborativas y formas de producción cultural profundamente arraigadas en los territorios.

Es importante destacar que estos modelos no operan de manera aislada, sino que confluyen en configuraciones híbridas que articulan lógicas estatales, mercantiles y comunitarias de manera diferenciada según la escala y el territorio. En Chiapas, la simultaneidad de pueblos originarios, centros urbanos de tamaño medio y pueblos mágicos exige

una gestión cultural que combine apoyos gubernamentales con economías solidarias y redes vecinales (Bustamante Lozano y Mariscal Orozco, 2016). La participación ciudadana debiera trascender la mera consulta para convertirse en co-diseño de proyectos, es decir comités locales que definan líneas curatoriales, o que evalúen resultados y negocien alianzas con ayuntamientos, centros educativos u otras instituciones e instancias (Castells, 1997; Drake-Tapia, 2022).

Aunque la articulación plena de modelos híbridos sigue siendo un horizonte por conquistar, en Chiapas se encuentran apuestas concretas que combinan lógicas estatales, mercantiles y comunitarias de formas inéditas. Colectivos artísticos de San Cristóbal de Las Casas conectan convocatorias municipales con redes internacionales de colaboración, expandiendo sus circuitos más allá del ámbito local (Hudson, 2010). En Comitán, la gestión de museos comunitarios se sostiene gracias a redes de voluntariado y donaciones privadas, replanteando la financiación cultural desde la cooperación ciudadana (Mendoza Velázquez, 2011). En Tuxtla Gutiérrez, plataformas digitales amplifican la voz de comunidades indígenas, aunque su autonomía se encuentra tensionada por marcos institucionales restrictivos que exigen negociaciones constantes para preservar espacios de creación y difusión (Coulomb, 2021).

Esta hibridación operativa trasciende la simple multiplicación de fuentes de financiamiento y se traduce en una diversificación de públicos: jóvenes activistas, artesanas tradicionales, educadores comunitarios y audiencias globales convergen en un mismo ecosistema cultural. Al tensionar el binomio estatal/privado, estos proyectos configuran un repertorio de prácticas que se arraigan en especificidades históricas y territoriales, contribuyendo a resistir la homogenización impuesta por la maquinaria global (Martín-Barbero, 2003; Nivón Bolán, 1998). La confluencia de modelos, por tanto, no solo flexibiliza recursos, sino que fortalece la justicia cultural y la sostenibilidad local al reconocer la coautoría de la ciudadanía en la construcción de sus propios imaginarios y patrimonios.

Sin embargo, existen agentes que eligen escaparse deliberadamente de esa maquinaria global y construir desde los márgenes.

Su decisión nace de una convicción política y cultural: rechazan la lógica de competencia mercantil y gubernamental para impulsar proyectos cimentados en saberes locales, creatividad colectiva y visiones comunitarias. En Chiapas, colectivos de muralismo comunitario en San Juan Chamula o centros de artes vivas en Huixtán operan como sistemas autopoéticos, donde la autodeterminación y la interdependencia con el entorno configuran una autogestión radical (Maturana, 1996). Practican las economías del dar y el intercambio no monetario, priorizando el cuidado mutuo por sobre la rentabilidad inmediata.

Estas apuestas encarnan una resistencia creativa que dialoga con la complejidad cultural descrita por Morin (1999): proyectos de permacultura en Pantelhó, talleres de palabra intergeneracional en Zinacantán o redes de trueque digital en la Zona Altos, funcionan como “nodos de sentido” que emergen de la interacción entre tradición y experimentación. Martín-Barbero (2003) denomina estas mediaciones: espacios de disputa simbólica donde se resignifican prácticas cotidianas como el arte, la cocina, la fiesta o la conversión de saberes ancestrales en política viva.

La convicción de mantenerse al margen no implica aislamiento, sino la creación de circuitos paralelos que tensan el campo cultural oficial. Inspirados en movimientos sociales urbanos o disputas en plataformas sociodigitales (Nivón Bolán, 1998), estos agentes articulan redes de apoyo intercomunitarias y establecen alianzas con otras experiencias autogestionadas en Chiapas y el sur de México —primordialmente—, fortaleciendo su sostenibilidad simbólica. Sus prácticas ponen en evidencia que la cultura, para ser verdaderamente democrática, debe nacer de la coautoría de quienes la viven día a día, más allá de las rutas institucionales y las lógicas de mercado. Este ecosistema es precisamente el que da lugar al modelo de autogestión cultural.

La autogestión cultural redefine la noción de cultura al desplazar el centro de decisión hacia los propios colectivos, reconociendo que esta no se limita al arte formal, sino que se teje en prácticas cotidianas —la cocina, los oficios, los rituales— que transmiten saberes y consolidan

vínculos territoriales. Basada en la autonomía de sus actores, la autogestión articula la participación horizontal para diseñar, sostener y transformar proyectos simbólicos y comunitarios, disputando la legitimidad de recintos estatales y privados (Hudson, 2010).

En su modalidad comunitaria, la gestión autónoma despierta procesos de apropiación del entorno y edificación de identidades compartidas, tejiendo redes de apoyo y cuidado mutuo que dan forma a un patrimonio vivo (Mendoza Velázquez, 2011). La vertiente cooperativa agrupa asociaciones que comparten recursos mediante financiamiento solidario y estrategias de sostenibilidad económica, impulsando centros sociales autogestionados como tercera vía de institucionalidad cultural (Moles, 2025). El reconocimiento jurídico de estos espacios legitima sus derechos culturales, a la vez que plantea el dilema de la burocratización y el riesgo de coartar su vitalidad experimental.

Estos modelos no buscan oponer radicalmente lo independiente a lo institucional, sino complementarse: diversifican circuitos culturales, promueven hibridaciones y expanden el acceso a la creación. Enfrentan, sin embargo, desafíos de precariedad —dependencia de economías informales, cargas de trabajo desiguales— y de escalabilidad en contextos locales. Su consolidación exige marcos legales flexibles que garanticen autonomía, junto con mecanismos internos de rendición de cuentas que aseguren equidad y sostenibilidad. Solo así, la autogestión podrá refrendarse como un modelo capaz de reconfigurar políticas, prácticas y derechos culturales desde el territorio y en diálogo con los saberes que atraviesan los contextos y la vida cotidiana.

Autogestión cultural y mirada crítica: prácticas vivas para reimaginar lo común

La cultura emerge como entramado de prácticas cotidianas —la cocina, los oficios, las ceremonias— que transmiten saberes y configuran identidades territoriales en diálogo permanente con lo social, lo ambiental, lo académico y lo histórico. Esta visión situada trasciende el

arte formal para reconocer el carácter político de lo doméstico: cada gesto, cada ritual reproduce o disputa significados y ejerce poder simbólico frente a dispositivos de institucionalización. La educación comunitaria, la recuperación de lenguas originarias y la generación de espacios de aprendizaje autónomo ilustran cómo la cultura se produce y se reinventa más allá de las instituciones, aunque su sostenibilidad choque con marcos normativos que desconocen esos saberes locales (Drake-Tapia, 2022).

En este contexto, la autogestión cultural se configura como práctica organizativa y política que otorga a los actores la autonomía para diseñar, sostener y transformar sus proyectos desde la colaboración horizontal. Estas iniciativas fortalecen el tejido social al articular redes de apoyo y cuidado mutuo, apropiarse del entorno y disputar la legitimidad de grandes recintos estatales o privados. Al diversificar los circuitos de producción y circulación cultural, la autogestión abre espacios de experimentación capaces de reconfigurar narrativas y memorias colectivas en constante tensión con estructuras de poder (Coulomb, 2021).

Para sostener jurídicamente esta experiencia, Lorenzo Moles (2025) propone reconocer a los centros sociales autogestionados como garantes de derechos culturales. Ese reconocimiento otorga protección legal y legitimación institucional, pero también suscita el dilema de la burocratización: someter a la autogestión a procedimientos normativos puede limitar su espontaneidad crítica y reducir su capacidad de resistir y transformar. La tensión entre autonomía radical y reconocimiento formal exige marcos flexibles que preserven la vitalidad experimental.

La reflexión teórica se enriquece al considerar que la cultura se construye “en tránsito” entre mediaciones técnicas, prácticas sociales y discursos (Martín-Barbero, 2003). El pensamiento complejo de Morin (1999) alerta contra la simplificación de sistemas interdependientes, subrayando la necesidad de marcos analíticos que asuman la multidimensionalidad de la autogestión y su capacidad de autotransformarse. Solo desde ese escrutinio crítico —que articule

justicia cultural, equidad interna y sostenibilidad— podrá la autogestión consolidarse como modelo capaz de reimaginar políticas y derechos culturales desde lo situado.

La dimensión histórica de la cultura se articula en la construcción de memorias colectivas y la resignificación de relatos invisibilizados. Para Coulomb (2021), la autogestión es ante todo una “apuesta sobre el futuro”, un ejercicio que no se limita a documentar el pasado, sino que disputa narrativas en diálogo intergeneracional. Jesús Martín-Barbero (2003) enfatiza que la cultura se edifica “en tránsito”, mediada por tecnologías, prácticas y discursos constantemente tensionados, mientras que Morin (1999) advierte sobre la complejidad de estos procesos interdependientes y la necesidad de marcos analíticos que reconozcan la multidimensionalidad de cualquier proyecto cultural.

Al incorporar prácticas espirituales y ambientales, la autogestión abre nuevos horizontes de sentido que resignifican la relación humana con lo sagrado y el entorno. Movimientos como el *New Age* convergen con saberes ancestrales en espacios comunitarios que disputan los monopolios de la religiosidad tradicional y ensayan modelos de cuidado ecológico. Este cruce entre lo espiritual y lo ambiental encarna el pensamiento complejo de Morin (1999) y las mediaciones de Martín-Barbero (2003), quienes subrayan la necesidad de abordar la cultura como un entramado siempre en transformación.

En Chiapas, estas dinámicas cobran forma en San Cristóbal de Las Casas, Comitán, Tuxtla Gutiérrez, Tapachula, pueblos de Los Altos de Chiapas, también en espacios periféricos y virtuales. Las iniciativas autogestionadas desplazan la noción preconcebida cultura día a día: la cocina tradicional se convierte en espacio de transmisión de saberes y resistencia, lo digital en ruta de circulación simbólica y la historia en terreno de disputa (Coulomb, 2021). Este repertorio demuestra que la cultura no es un fenómeno homogéneo ni estático, sino un entramado dinámico de significados que requiere estrategias de articulación sólidas para garantizar su sostenibilidad y su poder de agencia.

Comprender la autogestión en Chiapas requiere partir de su origen mismo: proyectos forjados desde la urgencia cotidiana, sin grandes recursos materiales ni apoyo institucional. Colectivos o comunidades han aprendido a improvisar espacios con infraestructura mínima —salas de casa, patios comunales o canchas públicas— y a valerse de lo que saben y conocen, la tradición oral y el trueque como medios de producción cultural (Drake-Tapia, 2022; Coulomb, 2021). Esa creatividad desde la escasez desafía la idea de que solo la inversión masiva legitima el arte y revela la cultura como saberes vivos, anclados en prácticas compartidas más que en dispositivos oficiales (Martín-Barbero, 2003).

Al mismo tiempo, aquellas iniciativas inscriben la cultura en el marco de derechos que rara vez encuentra apoyo en la burocracia estatal. Reconocer jurídicamente a los centros sociales autogestionados —la “tercera vía” descrita por Lorenzo Moles (2025)— implicaría garantizarles protección, pero ¿cómo acceder a trámites y normativas cuando los verdaderos problemas son la falta de conexión a internet, los costos de gestión y la distancia a oficinas gubernamentales? La propuesta de Moles apunta hacia alianzas entre abogados y gestores locales, pero ello demanda tiempo, formación y recursos que, en muchos municipios chiapanecos, escasean o resultan inaccesibles.

Por otra parte, la autogestión enfrenta la tensión entre lo horizontal y la rendición de cuentas: sin estructuras rígidas, cobran fuerza liderazgos informales que pueden repetir desigualdades internas (Mendoza Velázquez, 2011). ¿Cómo construir normas de funcionamiento que garanticen equidad sin burocratizar cada asamblea? ¿De qué manera incorporar tecnologías digitales —cuando la cobertura de telefonía oscila de forma errática— para coordinar reuniones, difundir convocatorias o gestionar pequeños presupuestos? Y más aún: ¿qué estrategias de financiamiento pueden articularse sin depender exclusivamente de subsidios esporádicos, sino confiando en redes intercomunitarias que superen kilómetros de terracería y límites administrativos?

Estas preguntas no restan valor a la autogestión; al contrario, abren brechas para repensarla como una práctica que combine saberes y aspiraciones de justicia cultural. Identificar formas de colaborar con marcos culturales legales, diseñar protocolos adaptados a contextos diversos, explotar al máximo el uso de tecnología y plataformas digitales y tejer alianzas culturales entre diversidad de agentes son líneas de acción que exigen exploración. Así, este libro se propone no solo documentar experiencias, sino plantear un terreno fértil de interrogantes y soluciones colaborativas que fortalezcan los derechos a la cultura desde la base misma de sus prácticas.

El libro propone un viaje crítico por esas experiencias localizadas, visibilizando la autogestión en Chiapas como laboratorio de innovación cultural. Más que documentar, su finalidad consiste en impulsar un debate sobre las condiciones materiales, humanas y simbólicas que sostienen las formas de vida cultural autónomas, apuntalando rutas de conocimiento y “quizás colaboración” entre académicos, gestores y comunidades artísticas. Este texto no solo documenta, sino que propone entender la autogestión como laboratorio cultural: un espacio donde se ensayan nuevas formas de ciudadanía, se fortalecen vínculos entre actores y agentes y se reimagina el derecho a la cultura desde otros lugares.

La fuerza de los casos expuestos radica en poner las voces de quienes habitan, viven y resignifican la cultura en el corazón del análisis. No se trata de encajar los relatos en marcos teóricos predefinidos, sino de dejar que las narraciones de los autores —investigadores y agentes culturales— construyan una vía de entendimiento de la cultura. Aquí cada texto refleja un trayecto que muestra cómo el desarrollo comunitario vincula recuerdos ancestrales con dinámicas de cambio; desnuda las mediaciones que atraviesan la cotidianidad; evidencia circuitos periféricos que pulsan a contracorriente de los grandes escenarios; disputa memorias oficiales; susurra la complejidad de un tejido vivo y asienta la necesidad de prácticas de rendición de cuentas desde abajo.

Este libro no propone un único modelo de autogestión, sino un diálogo abierto entre metodologías diversas, apuestas varias.

Cada experiencia narrada —desde los patios de alguna casa, las canchas comunitarias o desde algún lugar impensado —como los muros digitales—, enseña que la autogestión no es mera estrategia organizativa, sino un ejercicio de derechos culturales, un laboratorio de innovación y semilla de justicia cultural. Al recorrer estas historias que desbordan creatividades, reflexionamos sobre cómo articular tecnologías sencillas, saberes y tejer redes para superar la precariedad y ensanchar horizontes.

Desbordes creativos invita a transitar más allá de este libro: que académicos, gestores, artistas y comunidades abramos juntos nuevas brechas de sentido. ¿Qué espacios aún invisibles merecen ser narrados? ¿Qué alianzas podemos forjar para proteger la creatividad colectiva? ¿Cómo preservar la autonomía sin abandonar la responsabilidad compartida? Que esta obra sea punto de partida para imaginar prácticas, caminos artísticos y derechos culturales que nazcan desde lo local, lo regional y florezcan en lo común.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1993). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
Descarga: https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wpcontent/uploads/sites/116/2020/03/NGC_La_sociologia_de_cult_P_Bourdieu.pdf
Búsqueda: <https://scholar.google.com/scholar?q=La+distinci%C3%B3n+Bourdieu+1993>
- Bustamante Lozano, U., y Mariscal Orozco, J. L. (2016). *Gestión cultural en América Latina: Modelos y estrategias*. Universidad de Guadalajara. Disponible en: <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/789>
- Castells, M. (1997). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol. II: El poder de la identidad*. Alianza Editorial. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar?q=La+era+de+la+informaci%C3%B3n+Castells+1997>
- Coulomb, R. (2021). Autogestión, democracia y territorio: Ciudad de México, 1968–2018. *Sociológica* (Méx.), 36(103), 195–266. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v36n103/2007-8358-soc-36-103-195.pdf>

- Drake-Tapia, B. (2022). La investigación sobre desarrollo cultural comunitario en Cuba: Una mirada a sus aportes y desafíos. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, 34, 153–176. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5742/574275304007.pdf>
- Galindo Cáceres, J. (2016). *Cultura digital y gestión cultural en el siglo XXI*. Universidad Autónoma de México. Disponible en: (<https://scholar.google.com/scholar?q=Cultura+digital+y+gestión+cultural+Galindo+Cáceres+2016>)
- García Canclini, N. (1999). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. Disponible en : <https://scholar.google.com/scholar?q=Culturas+híbridas+Garc%C3%ADa+Canclini+1999>
- Hudson, J. P. (2011). Fin de etapa en las empresas recuperadas por obreros: Nuevos interrogantes, conflictos e imágenes de la autogestión fabril en la Argentina. *Org & Demo*, 12(2), 5–20. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar?q=Fin+de+etapa+en+las+empresas+recuperadas+Hudson+2011>
- Lorenzo Moles, M. (2025). Nuevas formas de autogestión cultural desde la perspectiva del derecho a participar en la vida cultural. En B. Barreiro (Ed.), *Cultura y humanización del Derecho*. Universidad Rey Juan Carlos. Disponible en: <https://www.teseopress.com/nuevasmiradasalderechointernacionalylos/chapter/nuevas-formas-de-autogestion-cultural-desde-la-perspectiva-del-derecho-a-participar-en-la-vida-cultural/>
- Martinell, A. (2002). *La gestión cultural: Singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Universitat de Girona / Càtedra UNESCO. Disponible en: https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/346/AlfonsoMartinell_GC.pdf
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Siglo XXI Editores. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar?q=De+los+medios+a+las+mediaciones+Mart%C3%ADn-Barbero+2003>
- Maturana, H. (1996). *El sentido de lo humano*. Dolmen Ediciones. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar?q=El+sentido+de+lo+humano+Maturana+1996>
- Mendoza Velázquez, M. L. (2011). *Autogestión en proyectos culturales: Análisis de tres experiencias en la Ciudad de México* [Tesis de licenciatura].

Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Disponible en : <https://scholar.google.com/scholar?q=Autogesti%C3%B3n+en+proyectos+culturales+Mendoza+Vel%C3%A1zquez+2011>

Morin, E. (1999). *El pensamiento complejo*. Gedisa. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar?q=El+pensamiento+complejo+Morin+1999>

Nivón Bolán, E. (1998). *Culturas urbanas y movimientos sociales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UAM. Disponible en : <https://cid-albertobeltran.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/tainacan-items/13/5131/MX-SC-CIDAB-01-00475.pdf>

Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge. University Press. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar?q=Economics+and+Culture+Throsby+2001>



CAPÍTULO 1.
TERRITORIOS EN RESISTENCIA:
LA AUTOGESTIÓN COMO PRÁCTICA
DE ESPACIO Y COMUNIDAD



GESTORES DE CORAZÓN
**ALTERIDAD, MEMORIA Y AFECTO EN LA
RECUPERACIÓN DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRILES
DE TAPACHULA**

Astrid Maribel Pinto Durán³
CESMECA-UNICACH

Testigo latente, la Estación de Tren de Tapachula imprimió en la ciudad, durante muchos años, un impulso económico y cultural. No fue solo un espacio de arribo, partida o tránsito. Sus pasillos fueron escenarios de encuentros y despedidas; sus paredes albergaron historias, huellas de políticas económicas nacionales, sueños de progreso y desarrollo, así como episodios dramáticos, como cuando el Ferrocarril se convirtió en La Bestia.

En sus espaciosos andenes, su sala de espera, en todo el edificio terminado en un frugal estilo Art Deco, resonaba el eco de los pasos de una gran diversidad de cuerpos humanos venidos de otros poblados de Chiapas, Juchitán, Tehuantepec, Centroamérica, de los poblados y las rancherías aledañas a Tapachula; pero también de inmigrantes chinos, japoneses y finqueros alemanes asentados en la región.

³ Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora de Tiempo Completo en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas adscrita a los posgrados en Ciencias Sociales y Humanísticas. SNI Nivel I. Perfil Deseable PRODEP-SEP. astrid.pinto@unicach.mx

La estación era también el punto de llegada de mercancía agrícola y ganadera y un punto de exportación: desde allí se comercializaba con el mercado regional, pero también nacional e internacional: cacao, café, maíz, plátano, gallinas, cerdos, iguanas, ganado, azúcar, carbón, madera, pescado, hule, algodón y mango. Las personas que viajaban, comerciaban y se interrelacionaban generaban un barullo: en esa estación de tren se entrecruzaban mundos. Era, en sí misma, un mundo que borboteaba heterogeneidad, multiplicidad, diferencia, interrelación basada en profundas desigualdades económicas y culturales.

Aunque el Ferrocarril Panamericano pasaba por Tapachula y se conectaba con el tren de Guatemala desde 1908, la estación de Tapachula fue terminada de edificar en 1934, en las afueras de la ciudad. Junto a esta estación creció rápidamente un mercado al que en términos coloquiales se le sigue llamando “El mercadito de la estación”. Este mercado prestaba servicios a los pasajeros y allí se vendían productos que se comerciaban tanto dentro como fuera del ferrocarril⁴.

La escena evocada ha pasado por muchas transformaciones y altibajos a lo largo del siglo XX y XXI. Yo misma conocí este edificio desde muy niña, a principios de los años setenta. Solía acompañar a una vecina oaxaqueña hasta su pueblo natal: Juchitán. En la Estación nos subíamos al tren que viajaba lento, atravesando rancherías, pueblos y, por largos tramos, una salvaje vegetación.

Nosotras viajábamos en la clase popular, porque el “pulman” estaba reservado a la “gente rica”. Siendo niña, yo no tenía conciencia de lo que esto significaba. En cambio, para mí era fascinante el universo al cual uno penetraba al entrar al ferrocarril: toda clase de mercancías, incluidos animales, se comerciaban dentro.

⁴ Como lo plantea Valente Molina Pérez, “La vía fue construida en terrenos planos ubicados al sur de los pueblos, la intención fue situarlas retiradas de los caseríos para permitir las maniobras ferroviarias. La actividad económica reflejada concentró flujo comercial que empezó a gestarse alrededor de las estaciones, generó que los terrenos cercanos tuvieran más valor”.

Abundaban también las vendimias de comida y líquidos fríos y calientes que eran consumidos por los viajeros, quienes podían ser peones acasillados en las fincas, comerciantes, chinos asentados en la región y oaxaqueños, por mencionar solo algunas de las posibilidades.⁵

Esta evocación personal encuentra resonancia en lo que plantea Valente Molina Pérez:

La Parada del tren de Tapachula era un punto de encuentro de caminos favorecido por el Ferrocarril Panamericano, construido de 1902 a 1908. Sus vías conectaban las regiones Istmo Costa y Soconusco. El ferrocarril y su recorrido a través de las ciudades y Pueblos del Corredor Costero, era un sistema de relación espacial que permitió la intercomunicación y la vinculación entre las poblaciones, favoreciendo las afinidades en muchas actividades. Además, "...forjó en la conciencia de los sujetos la idea de una nueva territorialidad y fácil traslado a otros territorios que antes del tren se conocían como lejanos" (Molina, 2017: 7).

Sin duda, el tema del Ferrocarril Panamericano y la huella que dejó en la región y en la memoria de quienes fueron viajeros o lo utilizaron como tren de carga, es de gran relevancia. Fue una manera de vivir la vida, de interconexión; una forma de subsistencia, de trasiego de personas y mercancías, de movimiento de capital⁶.

Durante el auge del Ferrocarril Panamericano, la estación de Tapachula era un potente corazón que irradiaba vida, no solo a la ciudad, sino a los poblados, rancherías, fincas y plantaciones aledañas. Durante la segunda mitad del siglo XX, las vías del tren fueron cediendo paso a las carreteras y a otros medios de transporte terrestre, más ágiles. "Es en la década de 1940 que inician con mayor determinación los trabajos de construcción de la Carretera Panamericana, por lo

⁵ Por una cuestión comercial, las autoridades municipales buscaban vincular las actividades productivas a la vía herrada. El tren significaba el medio o el enlace a la generación de ingreso local, tanto para los pequeños comercios establecidos circundantes a las estaciones ferroviarias y para los vendedores ambulantes, y esto significaba la generación de dinero circulante y el bienestar de las familias que vivían del tren (Molina, 2017:34)

⁶ La tesis doctoral de Valente Molina (2017) nos ofrece una rica reflexión al respecto-

que las funciones del ferrocarril irán perdiendo su sentido y utilidad en la década de 1960” (Molina, 2017: 5).

Pese a esta anotación de Molina, y a que el tren había reducido su vocación y se había vuelto principalmente carguero, continuó siendo una opción de transporte para muchas personas quienes, todavía hasta fines del siglo XX, continuaban haciendo uso del tren como viajeros: para algunos era un transporte barato; para otros, era una forma de viajar gratis, colgados del tren y desafiando la muerte. Fue entonces cuando el Ferrocarril Panamericano se convirtió en La Bestia⁷.

Aun con este vergonzoso suceso, la Estación de Tapachula siguió teniendo vida hasta el año 2005, cuando el Huracán Stan destruyó varios tramos de las vías férreas. El edificio de la estación fue abandonado a su suerte convirtiéndose en nido de ratas, refugio de indigentes y basurero municipal.

Este recorrido histórico muestra la importancia de la Estación para la memoria colectiva y los vínculos afectivos que establecemos con ciertos espacios en la ciudad. Para recuperar este edificio confluyeron organizaciones y ciudadanos quienes reconocieron el valor de este monumento e impulsaron diversas gestiones para su restauración patrimonial, como un gesto de alteridad y afecto.

Propongo comprender la estación como un otro vulnerable, digno de cuidado, reconocimiento, justicia y respeto. El descuido y maltrato a este espacio fue vivido como una injusticia; y ante esa herida brotó la indignación de vecinos, locatarios del mercado y una buena parte de la ciudadanía. De esa indignación surgieron los gestores de corazón, guiados por el aprecio al lugar, quienes emprendieron una gran cantidad de gestiones para rescatar el edificio.

Recuperar la estación de Tapachula no solo fue un rescate patrimonial o de un edificio histórico. Fue el reconocimiento de un otro olvidado, un gesto de cuidado que restituyó el lugar de la estación

⁷ “A partir de 1990 empieza a cambiar el patrón migratorio, el objetivo ya no era huir de situaciones políticas y militares sino encontrar mejores condiciones de vida y empleo fijándose como meta los Estados Unidos. Se empezaron a formar entre los migrantes rutas, horarios y estrategias para viajar gratis por el ferrocarril y maneras de librar la vigilancia de las autoridades. La presencia de indocumentados fue principalmente de gente proveniente de Guatemala, El Salvador, Belice y Honduras” (Molina, 1977:127)

en la memoria de la ciudad. Su silencio ante el abandono y su resurgimiento se convierten en un espejo de la relación que tejemos con nuestros espacios, con nuestra historia.

Para los implicados con el devenir de la Estación, es una otredad que les constituye como copartícipes de una memoria compartida y de una vida en común. Un espacio nos afecta y lo afectamos; compartimos el terreno de la afectividad, de los afectos, de la mutua interdependencia.

Lo que sigue de este estudio muestra la potencia de los afectos para la recuperación de un espacio de memoria y alteridad para la ciudad. Marina Aguirre y Denise, su hijo, locatarios del Mercado de la Estación; don Manuel Hernández, jubilado como maestro del departamento de todas las máquinas del ferrocarril; Hans Kabsch Vela, arquitecto de origen alemán y gestor nato; nos narrarán cómo fue el largo proceso de recuperación del edificio, donde todos pusieron su corazón, su cariño por el edificio y por Tapachula. Como Lévinas advertía, para ir al encuentro del otro hay que abrirnos a lo que aún puede revelarnos, a lo que aún puede decirnos.

Fue un largo proceso que implicó, en primera instancia, que las autoridades municipales cancelaran el acopio de la basura, en los patios del edificio de la estación. Las gestiones de doña Marina Aguirre y don Miguel Hernández fueron determinantes en este proceso. Luego, vino un segundo momento, en las que otros ciudadanos impulsaron acciones para limpiar el interior del edificio, también lleno de basura, animales muertos y toda clase de inmundicias.

Un maltrato indignante

El huracán Stan dejó en la indefensión y la vulnerabilidad no sólo a la estación del tren de Tapachula, sino a todo el sistema ferroviario del Ferrocarril Panamericano y a los comerciantes que aún continuaban mercando en los alrededores de las estaciones.

Muchos comercios instalados en las afueras de la estación de Tapachula no sólo tuvieron que adaptarse a esta nueva realidad de la ausencia del ferrocarril y su impulso económico; sino a las

transformaciones que se dieron en este espacio, debido a decisiones erráticas e incomprensibles de las autoridades municipales; pero también, de las acciones oportunistas de quienes intentaron apropiarse de los terrenos federales donde pasaban las vías del tren, que se encontraban junto a la estación.

En este escenario aparecieron algunas personas, gestores natos, quienes a lo largo de su vida han sido reconocidos, públicamente, por su habilidad para impulsar acciones para la solución de problemas o la obtención de beneficios para el colectivo

Como Lévinas advertía, para ir al encuentro del otro hay que abrirnos a lo que aún puede revelarnos, a lo que aún puede decirnos.

Don Miguel Hernández: un gestor desinteresado

¿A qué venimos a este mundo?, les digo, ¿a agachar la cabeza? ¡Defiende lo que es tuyo! Con sexto de primaria yo me jubilé como maestro mecánico del departamento eléctrico de Ferrocarriles!

Don Miguel Hernández

Mencionaré en primer término a Don Miguel Hernández quien, desde los dieciséis años, trabajó en esta estación donde realizó diversas funciones, hasta ascender a mecánico; y, luego, a maestro del departamento eléctrico de todas las máquinas de ferrocarril. Su padre era de origen veracruzano; y su madre, juchiteco⁸. La llegada de esta familia a Tapachula estuvo ligada a las dinámicas del ferrocarril:

Mi padre es de descendencia jarocho; y mi madre, istmeña. Como ellos andaban en las famosas cuadrillas de los que andaban arreglando las vías, puentes y todo, entonces formaban sus campamentos en cuadrilla. Pues ahí, en esas cuadrillas, a veces

⁸ La madre de don Miguel hablaba zapoteco y usaba traje típico de Juchitán, al igual que muchas personas oaxaqueñas que habían llegado como comerciantes a Tapachula. Cuando yo era niña, en los años setenta, era muy común escuchar hablar el zapoteco en esta ciudad, pues el ferrocarril generó vínculos entre los poblados que se comunicaban a través de este tren.

venían escuelas, médicos y todo eso. Entonces, hacían el recorrido. Con el tiempo mi papá se salió, dejó de ser peón de vía y se metió a vigilante de transporte. Entonces, ya se vinieron para aquí, para Tapachula, aquí se fincaron, aquí, sí. Por eso yo aquí me quedé y, pues, yo entré a talleres.

Don Miguel, con solo estudios de primaria, llegó a ser, no solo un gran gestor para el bien colectivo, sino maestro eléctrico de Ferrocarriles y un gran gestor de su propia vida. Tiene una larga trayectoria como gestor, reconocido por su colonia, por el sindicato de ferrocarrileros, por los comerciantes del Mercado de la Estación y por ciudadanos, en general, de Tapachula. Una de sus gestiones importantes, que transformó el espacio de la estación, fue la que hizo para prolongar una calle donde antes se encontraban las vías de ferrocarril. La calle terminaba en la estación, su prolongación permitió una ampliación vehicular hacia la Colonia 20 de noviembre, hacia la Unidad Administrativa; y un acceso, más cómodo, a los vecinos de la colonia La Ferrocarrilera.

Se trató de una larga gestión de solicitudes y trámites ante la presidencia municipal, pero, sobre todo, ante Ferrocarriles Nacionales, haciendo uso de sus contactos en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes de México. Don Miguel es presidente de la fundación “Jesús García Corona”:

Es una fundación que estamos tratando de que la gente la conozca para hacer cuestiones gratuitas, para apoyar a la gente. Aquí hay una maestra de inglés, hay un maestro también de recuperación de niños de primaria. La comunidad méxico-japonesa está en ese grupo. O sea, nos apoyamos para poder dar un servicio.

Como presidente de su colonia, también ha gestionado el drenaje para algunas calles y un pozo para abastecer de agua a las viviendas. Se trataba de un pozo que había dejado de funcionar aproximadamente 25 años. Durante el huracán Stan hubo problemas de abastecimiento de

agua, no solo en su colonia sino en gran parte de la ciudad. Su amigo Fidel, quien cuidaba el espacio de ferrocarriles, le propuso echar a andar un antiguo pozo de 85 metros de profundidad, para resolver el problema del agua en la colonia. Ante la propuesta de don Fidel, don Miguel respondió con entusiasmo:

- "¡Órale, pues! En caliente", le digo. "Pero necesitamos una bomba", le digo.

- "Aquí tengo, yo, una bombita de un cuarto, pero ahorita salimos de dudas", le digo. "Ya fui a comprar tres o cuatro tramos de PVC, de media y empezamos a usar la bombita y no salía y no salía y, de repente, sale, y empieza a sacar el agua podrida porque después de veintitantos años... ya se puede imaginar".

- "Ahí está, ahí está, ahí déjalo, vamos a ver hasta dónde da". Ya pasaron tres horas y la bombita en friega y el agua normal. Pero ya se estaba calentando la bombita. Digo: "déjeme, ahorita, voy a comprar una bomba de más capacidad." Me vine a Mercantil, compré una de una pulgada y un cuarto, le metimos otro tubo más, y empieza esa bomba. Era como a la hora y media que estaba esa bomba, ya empezó a aclarar esa agua. Y empezó a aclarar, nomás salían como unas venitas de aceite, ahí está, y hasta que se aclaró y seguía y seguía. Y dice: "Bueno, mira, ahora sí, aquí tenemos agua, mira, ya ves".

Este pozo pudo haber sido usado para su consumo familiar, sin embargo, ambos pensaron en el colectivo, *como una chispa de cuidado del otro surgió este acto de nobleza tanto de don Fidel como de don Miguel*: el agua del pozo fue compartido con todos los vecinos de la colonia La Ferrocarrilera, pero también con la Unidad Administrativa y el Palacio Legislativo.

Aunque don Miguel está jubilado, en estos momentos está haciendo trámites para la reapertura de otro pozo, con el asesoramiento de la barra de abogados. Esta otra fuente de agua podría alimentar de este preciado líquido, las actuales instalaciones y las plantas de ornato de la estación e, incluso, a la colonia La Ferrocarrilera.

Don Miguel continúa cultivando la gestión como un acto de alteridad, desde la gratuidad y el cuidado del otro. Él fue una de las piezas clave para la recuperación de las instalaciones de la estación. Su anhelo era convertir ese monumento en un museo que diera cuenta de lo que fue el ferrocarril panamericano. Como presidente de su colonia, encabezó una lucha contra las autoridades municipales, quienes convirtieron el sitio, con todas sus instalaciones, en un basurero:

Yo, como presidente de colonia, me cansé de meterles oficio al municipio, para que lo limpiaran, que lo arreglaran, que no estuviera como una boca del lobo, porque la concepción de ellos siempre era: “no, es que no nos podemos meter porque es propiedad federal.” Pero una vez, cuando ya empezaron a ponerlo ahí su basura, le digo: “Bueno, si es propiedad federal, ¿quién les autorizó a ustedes a usarlo como basurero o como un acopio de basura. ¿Por qué no le pone unas cinco o seis lámparas ahí? Digo, para que en la noche la gente pues no pasara en oscuras ahí.

A cada triciclero recogedor de mugre y a cada poblador que descargaba allí su basura les cobraban una cuota. Don Miguel y doña Marina Aguirre hicieron muchas gestiones para que obligaran a las autoridades municipales a retirar la basura, que cada día crecía en pestilencia y volumen: enviaron oficios a la Secretaría de Salubridad, viajaron a Tuxtla, lograron que la Secretaría de Salubridad hiciera un requerimiento a las autoridades municipales, pero todo su esfuerzo, hasta ese momento, había sido en vano.

El maltrato a este espacio era doble, pues en el mismo periodo don Miguel y doña Marina tuvieron que hacer gestiones para desalojar a los invasores que se habían adueñado de los terrenos de la estación. Una persona comenzó a vender lotes que pertenecían a ese territorio federal. Don Miguel, quien tuvo que ausentarse por una cirugía, delegó en doña Marina, la gestión ante la fiscalía, para desalojar a los invasores:

A las 3 de la mañana entraron a sacar a toda la gente invasora. A todos. Muchos lidercillos ya estaban haciendo negocios con la gente, hasta les cobraron como cinco, diez mil a cada uno porque les iba a tocar su pedacito. Esa fue la primera limpia. Pero quedaba la basura.

Las acciones que emprendieron don Miguel y Doña Marina para obligar a las autoridades a cancelar el acopio de basura en ese sitio, fue producto de la indignación, y una muy particular forma de creatividad. Doña Marina, en este proceso, fue una aguerrida gestora, que utilizó todos los recursos que le ofrecían sus redes para lograr la limpieza y la clausura del acopio de basura en la estación.

Doña Marina Aguirre: una gestora de corazón

Doña Marina se asume como una luchadora social de izquierda. Antes de pertenecer al partido de Morena, fue perredista. Participó, con su organización, en las marchas y plantones magisteriales y campesinas, pero con sus propias demandas. También hizo una huelga de hambre que duró 36 días. Para doña Marina, la gestión debe nacer siempre del corazón, sin ningún interés económico o mezquino:

Se sienten las cosas, de aquí, del corazón. Estuve molesta en contra del gobierno anterior. Yo nazco siendo perredista, con López Obrador, desde hace mucho tiempo: yo hice marchas, fuimos con el gobernador y el presidente de la república hace treinta años. Todas estas cosas nadie me ha arrastrado para hacerlo: me ha nacido del corazón, luchar por la gente, aunque sé que la gente puede hacerlo. Es solo que algunas personas tenemos la capacidad de decir: ¿pero por qué está ese basurero allí, por qué no lo levantamos?

Esa capacidad de actuar, de impulsar acciones para el beneficio común o individual es uno de los rasgos distintivos de doña Marina. Desde hace aproximadamente 30 años es locataria del Mercadito de

la Estación y presidente de una Asociación de Locatarios: *AIDMERS A.C.* (Asociación Impulsora en el Desarrollo de los Mercados Región Soconusco, Asociación Civil). Ha apoyado a muchas personas para hacer sus gestiones, de distinta índole, sin ninguna remuneración.

Junto con don Miguel Hernández, doña Marina tuvo una participación decisiva en las gestiones que se hicieron para la recuperación del espacio de la estación. Su narración viva nos permite vislumbrar la magnitud del problema, pero también de su lucha. Su indignación fue creciente a medida que la estación se fue convirtiendo no solo en basurero sino en depósito de las inmundicias de la ciudad:

Los vecinos, la gente rica, personas con carro venían a tirar su basura: tiraban la basura en todo lo que es el espacio de la estación. Hasta aquí, en los límites del mercado, hasta aquí venía la peste, las ratas, todo: animales, ratas, perros podridos, gatos muertos, perros apestosos, había de todo.

Las autoridades municipales no respondían ante la solicitud de los ciudadanos, de doña Marina y don Miguel. Entonces cambiaron de estrategia. Decidieron que convocarían a la gente del mercado, a través de una asociación de locatarios (*AIDMERS A.C.*) para concientizar y para que firmaran un documento, dirigido a la Secretaría de Salubridad:

Entonces cuando ya estaba el documento y todo, me fui a Tuxtla Gutiérrez: llevé expediente, llevé fotografía, llevé todo, para decirles: aquí están las evidencias. ¡Ah, nos costó! El presidente municipal no nos hacía caso. Con Miguel Hernández metimos documentos y el presidente municipal nunca respondió. Hasta que nos dedicamos como A.C. *AIDMERS a hacer los trámites*: y me fui a Tuxtla, porque cuando de aquí nace [señala su corazón], no le interesa a uno el negocio: uno va a hacer su chamba.

Al igual que don Miguel, doña Marina es reconocida por su capacidad de convocatoria con los medios de comunicación. Ha tejido una fuerte red con periodistas, con la televisión, con abogados y personas en puestos clave: en sus propios términos, es conocida como luchadora social. Debido a que todas sus gestiones fueron ignoradas por el presidente municipal en turno, doña Marina decidió convocar a la prensa y a la televisión para realizar una acción límite, un acto subversivo: trasladar la basura de la estación, a los pasillos de la presidencia municipal; para que allí se oliera lo que estaban oliendo y viviendo los vecinos y locatarios del Mercadito de la Estación.

Entonces le dije a un compañero: "oiga doctor, vamos a tirar la basura a la presidencia municipal".

- "No doña Marina, nos van a meter al bote".

- "Déjeme, no lo van a llevar a usted. Yo voy a hablar".

Alberto de la Cruz, era mi gran amigo como periodista. Lógico que toda la prensa me apoyaba, pero él siempre en cualquier batalla me echaba la mano. Buscamos un carro, le pagamos el viaje y echamos la basura en la presidencia con perros y gatos muertos. "Marina Aguirre López es la líder", dijeron".

Me habló el comandante de la policía y me dijo un montón de groserías, le dije: "mire comandante, yo tengo documentos y si me van a llevar al bote, llévenme a mí porque yo soy la que está representando a la organización. Véngame a traer con la policía". Cómo me iba a venir a traer, si los medios estaban allí, ayudándome: estaba Alberto, los canales de televisión y los periodistas.

Doña Marina tuvo que enfrentar una demanda por esta acción, pero recibió el apoyo de los periodistas y la televisión. Se hizo un verdadero escándalo mediático, para defenderla y para defender, también, el monumento de la estación.

Estuvo fuerte, pero las cosas injustas no son correctas. Yo como del piecito de mis clientes, los adoro porque aun con mis años, me vienen a buscar. Porque yo tengo una forma de tratar y entonces así debemos tratarnos todos, ¿verdad?

El buen trato no solo era una exigencia para las personas sino, también, para el espacio, que se había convertido en un nido de ratas. Y doña Marina no solo se enfrentó a la presidencia municipal de Tapachula, sino también a la gente que llegaban a tirar su basura:

Venían ricos a tirar su basura. Un señor traía una gran camioneta llena de basura. Entonces aquí había una policía y le dije: "mira, no importa que me lleven a la cárcel, pero a este señor lo voy a hacer que levante su basura". Entonces, le dije al señor, tranquila: "mire señor si la tira, yo voy a hacer que se la lleve. Yo misma con los que estamos acá le vamos a subir a su camioneta la basura". El señor ya no la tiró y se fue.

Finalmente, las autoridades municipales tuvieron que ceder y retirar la basura de los terrenos de la estación. Según don Miguel, fue principalmente por la intervención federal y de los vecinos que se retiraron casi 24 toneladas de inmundicia.

Con las gestiones de don Miguel y doña Marina clausuraron los tres lugares de acopio que estaban en el patio de la estación, en la vía pública. Ellos fueron quienes hicieron las gestiones más duras para retirar el basurero y los invasores. Sin embargo, faltaba limpiar el edificio de la estación que todavía estaba repleto de toda clase de asquerosidades. Fue otra etapa, de limpieza y restauración, en la que se sumaron otras voces como las de Hans, Andrea y Denise.

En el apartado siguiente, aparece una voz que viene de otro horizonte de sentido. Para Hans, rescatar el edificio de la estación fue un acto de justicia con la ciudad y la memoria urbana. Desde su mirada de arquitecto, la estación no es solo un edificio: es un testigo arquitectónico de una época social y económica, no solo de Tapachula, sino de la región.

“Tácticas de guerrilla por el patrimonio en la frontera sur. La Estación Cultural Tapachula”: Hans Kabsch Vela.

Si desaparece la estación, desaparece la memoria. La tenemos que conservar, procurar que no desaparezca. Si desaparece, nadie va a saber qué paso ahí: ni la historia de las migraciones del pasado, ni el fenómeno de La Bestia. Hay que reflexionar mucho sobre eso. Nosotros, como ciudadanos, ¿qué hicimos en ese momento? ¿Cuál fue nuestra responsabilidad?

Hans Kabsch Vela

Hans es arquitecto de profesión, nació en Tapachula y su apellido alemán proviene de uno de sus abuelos, propietario de una finca productora de café en la región. Estudió y trabajó como arquitecto en Ciudad de México. Cuando regresó a Tapachula, comenzó a interesarse por el patrimonio arquitectónico de mediados del siglo veinte, no solo de Tapachula, sino del Soconusco. Desde entonces ha combinado su quehacer como arquitecto con la documentación histórica, la promoción cultural y la gestión para el rescate y preservación de ciertos edificios. Hans se asume como gestor cultural y al igual que Marina y Miguel, no necesitó formación escolarizada para este ejercicio:

En 2012 me involucre en la defensa del mercado de Arriaga, un edificio de 1970. Ahí empecé una labor de gestor cultural. Comencé a juntar gente: arquitectos, ingenieros, una gran diversidad de gente. En aquel momento me di cuenta que tenía bastante capacidad para gestionar, mover gente y pisar las redes para hacer convocatorias. Me di cuenta, también, que a través de las redes podía encontrar información sobre edificios y generar conciencia en las personas que no sabían del valor patrimonial de ciertos edificios.

A partir de sus primeras experiencias como gestor, Hans tuvo conciencia de la importancia de la construcción de redes. Sinar

Corzo, un gestor comunitario de Arriaga Chiapas, integrante del Comité Ciudadano de defensa de los Derechos Humanos, fue una inspiración importante para él:

Sinar Corzo era un gestor social también en un sentido más político. El tener contacto con ese tipo de personas, con ese tipo de gestores, con actores sociales, de alguna forma me empezó a llevar por dos caminos: El rescate de la parte patrimonial; y asociarme con diferentes actores que muchas veces no tienen nada que ver con el patrimonio o con las artes.

Antes de intervenir en el rescate del edificio de la estación y de proponer el proyecto: Estación Cultural Tapachula, Hans había intentado impedir la destrucción del mercado de Arriaga. Con un equipo de cinco personas, también había propuesto, ante la ONU, un proyecto para convertir la estación del tren de Tapachula, en museo y memorial de las migraciones en el Soconusco. Era un gran proyecto donde participaron científicos del CIESAS, de ECOSUR y personal del Centro de Derechos Humanos Fray Matías de Córdova: Sus gestiones para la conservación patrimonial han sido extensa, pero su labor de gestor no se ha detenido allí.

Hans no solo ha tenido un largo recorrido como defensor de la arquitectura patrimonial. En Tapachula es reconocido por los jóvenes artistas como un gestor y promotor del arte. Mantiene una relación cercana con jóvenes artistas, músicos, pintores, escritores y actores de teatro, favoreciéndoles espacios alternativos y apoyando nuevas búsquedas que rompen con lo establecido, transforman el medio artístico y abren nuevos caminos: cine de arte, expresiones no figurativas, performances, cerámica, galerías y espacios independientes, Su mirada sobre el arte y la cultura no es tradicionalista.

Con este bagaje y desde este horizonte, Hans intervino para devolverle al edificio de la estación de tren su lugar en la memoria no solo de la ciudad, sino de la humanidad. Su lectura sobre lo sucedido con los migrantes, cuando el tren se convirtió en La Bestia, va más

allá de una interpretación local. Para él, se trata de una experiencia humana que nos interpela y nos llama a asumir una responsabilidad histórica.

Su sueño era convertir el espacio de la estación de ferrocarriles, en una *Estación Cultural*, en un museo viviente, en un espacio alternativo para el arte y la memoria vibrante.

Limpiar la estación como acto de asalto

El rescate de la estación no terminó con la limpieza de los patios que se habían convertido en basurero. Sin duda alguna, en esta extenuante primera fase, las gestiones de don Miguel y doña Marina fueron decisivas. Reaccionaron con indignación ante el maltrato y el abandono de la estación. Ambos pusieron su tiempo, su esfuerzo, sus redes y sus habilidades autogestoras, al servicio del bien común. Lograron que el basurero fuera clausurado.

Pero aún faltaba limpiar los patios y retirar del edificio de la estación, la basura y las inmundicias que durante años se habían acumulado. En esta segunda etapa se sumaron otras manos, otras miradas y otras gestiones para rescatar y darle una nueva vida a este espacio.

Fue, entonces, cuando apareció la voz de Hans y su colectivo, quienes consideraban que la estación no era solo un monumento maltratado y abandonado, sino un patrimonio arquitectónico, un testigo vivo de la historia de Tapachula y de la memoria humana:

Como si de una batalla de guerrilla urbana se tratara, las ruinas cambiaban de bando entre un día y otro, cada nivel se disputaba a golpe de pala, rastrillo o machete.

Doña Marina narra que se acercaron a ella y la invitaron a colaborar en este proyecto, reconociendo su arduo trabajo para clausurar el basurero:

Entonces vinieron Hans, Andreíta, Cecilia. Todos ellos me conocían, pero yo nunca había participado con ellos. Me decían:

“Llame a los medios para mostrar toda la basura que hay dentro del edificio. Usted es la que conoce todo aquí, la que sale en la televisión a cada rato denunciando lo de la basura”.

Hans narra que, en 2018, visitó la estación y la encontró no solo llena de basura sino muy derruida. Se enteró que un grupo de personas estaban convocando a demolerlo para hacer un parque, siendo para él, uno de los edificios más importantes de la ciudad.

Su primera acción fue subir una nota en Facebook, denunciando el estado de la estación. Prefirió no seguir la vía de las gestiones oficiales porque ya tenía la experiencia de la ineficiencia de este medio. Realizó una convocatoria a la ciudadanía para tomar por asalto el edificio y limpiarlo:

Entonces hicimos una convocatoria general al pueblo de Tapachula que quisiera juntarse para limpiar el edificio. El 18 de diciembre de 2018, se juntaron cerca de 100 personas, llegaron por medio la convocatoria en las redes sociales y la televisión. Se les pidió que llegaran con tapaboca, con su equipo y con una pala, y lo que quisieran aportar, Ese día y el siguiente removimos alrededor de 24 toneladas de basura.

Hasta este momento, doña Marina participó con Hans y su colectivo en todas las acciones para limpiar el edificio:

Nos pusimos a lavar, a embolsar toda la basura. Se pidió agua, escobas, jabón, a la ciudadanía, a los vecinos, a los locatarios del mercado. Se solicitó con los comerciantes que los compañeros conocían. Y limpiamos todo. Entonces se sumó mucha gente. Hans y todos ellos convocaron en la radio, hacían declaraciones en la televisión.

Pero una vez limpio el edificio, continuaron los problemas. La batalla siguió para defenderlo de los malvivientes. Y doña Marina seguía teniendo una participación decisiva:

Había una policía que estaba en esa caseta y yo le decía: "poli, mañana vamos a hacer esto, te pido por favor que nos apoyes allá adentro". Porque aquí estaba lleno de ladrones que se refugiaban en el edificio. Allí, de aquel lado, empezaron a hacer casas de madera, había malvivientes, drogados, todo. Después de que limpiábamos, se llegaban a hacer adentro del tanque del edificio. Nosotros volvíamos a lavar, pero, ¿quiénes tenemos la culpa? Nosotros, el pueblo. Porque, por lo menos de ferrocarriles, el único que hablaba era Miguel. ¿Y dónde está la comunidad? Somos pocos los que nos reventamos el corazón para que las cosas cambien.

En el año 2020 realicé una entrevista a Hans y visité la estación. La basura había sido retirada, pero el edificio estaba muy maltratado. En las paredes se veía la huella de la basura y la humedad, las marcas del paso del tiempo y el maltrato: parecía una labor titánica repararlo. Se hablaba de la necesidad de un presupuesto millonario. Aun así, ya se veía un área limpia que los jóvenes aprovechaban como sala de cine, como escenario para presentaciones de teatro y música. Y es que, inmediatamente después de que se limpió el edificio se realizó otro acto simbólico y, de algún modo, también subversivo:

Ante la incertidumbre: ninguna autoridad intervino, nadie reclamó el inmueble como propiedad gubernamental, no hubo oficios ni amenaza de desalojo. Se continuó con la limpieza y desinfección, poco a poco algunos muros se resanaron y fueron pintados, al término del tercer día hubo un pequeño acto cultural: una intervención de poesía, teatro y trova. Ese día nació la iniciativa: *Estación Cultural Tapachula*⁹.

Paulatinamente los jóvenes artistas fueron gestionando recursos para sus eventos que iban desde funciones de cine de arte, teatro,

⁹ Kabsch Vela, Hans, 2020, "Tácticas de guerrilla por el patrimonio en la frontera Sur. La Estación Cultural Tapachula", en Arquine. <https://arquine.com/tacticas-de-guerrilla-por-el-patrimonio-en-la-frontera-sur-la-estacion-cultural-tapachula/>. Consultado el 8 de octubre de 2025.

música, danzas, pintura y diversos talleres. La intención de Hans y de los artistas era que el edificio de la estación estuviera vivo. A este proyecto en General le llamaron *Estación Cultural Tapachula*:

Estación Cultural Tapachula podría resumirse en una iniciativa de gestión cultural replicable que toma como modelo el rescate, conservación, rehabilitación y activación de la antigua estación de ferrocarriles de Tapachula, permitiendo redescubrir el valor histórico y simbólico del inmueble, al tiempo que se adapta poco a poco como equipamiento cultural y detona procesos de mejora urbana de su entorno inmediato a través de actividades recreativas que incentivan la cohesión de tejido , opsocial. Al incentivar la participación, se intenta cambiar las condiciones adversas que pueden existir en el sitio de la intervención¹⁰.

Pero este escenario cambió bruscamente. Un proyecto a nivel nacional para la restauración de monumentos históricos intervino en el espacio de la estación. Como dice doña Marina:

En eso ya entra la obra de López Obrador. Porque no es de ellos, de Hans, de Bety, de Andreíta, no es de Marina, no es de los que estábamos allí, sino de López Obrador. Fue un proyecto a nivel nacional. La restauración del edificio llevó mucho dinero.

Y aquí empieza otra historia. La *SEDATU* (Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano), impulsó varios proyectos en Tapachula como parte del Centro de Desarrollo Comunitario (*CE-DECO*) para el mejoramiento urbano de parques y mercados; y para la rehabilitación de la antigua estación del ferrocarril¹¹.

¹⁰ Kabsch, *op.cit.*

¹¹ El objetivo principal del CEDECO es ofrecer espacios comunitarios donde se ofrezcan talleres, capacitaciones, actividades culturales, deportivas y de desarrollo social. En Tapachula, el CEDECO quedó ubicado en la antigua estación de ferrocarril, como parte del Programa de Mejoramiento Urbano (PMU), del gobierno federal. Bautista, Marvin, 2020, Diario del Sur, 26 de agosto. Tapachula, Chiapas.

Es probable que la lucha por el rescate de la estación que realizaron doña Marina, don Miguel y Hans haya tenido alguna incidencia para incluirlo en este gran proyecto que vino del gobierno federal. Según doña Marina, los ejecutores del proyecto entrevistaron a todos los que venían gestionando la restauración del edificio.

En esta tercera etapa, el concierto de voces generaba, ya, una enorme sinfonía con diferencias que daban muestra de la heterogeneidad de gestores, proyectos y horizontes. En este punto álgido de la melodía aparece la voz de Denis Olivera Aguirre, hijo de doña Marina. Frente al proyecto *Estación Cultural Tapachula*, que venía de Hans y su colectivo, Denise estaba gestando otro proyecto con ideas distintas de lo que es el arte y la cultura, más apegado a la tradición y al pueblo.

Denis Olivera Aguirre: Un gestor cultural para el otro vulnerable

Denis es un joven abogado, promotor cultural, luchador social y parte del comité del CEDECO *Estación Ferroviaria Tapachula*. Como abogado ha apoyado a su madre, Marina Aguirre, para darle legalidad a todas sus gestiones. Como dice don Miguel, “Denise siempre está atrasito de su mamá”. Esto significa, en este caso, que está atrás para cuidarla y apoyarla.

En un primer momento, Denis participó entusiastamente con el proyecto *Estación Cultural Tapachula*. Él también compartía, con Hans, la convicción de que la estación de ferrocarriles era un monumento histórico, parte de la memoria urbana de Tapachula, que había que restaurar. Participó activamente, apoyando en los procesos jurídicos, para obligar a las autoridades municipales a cancelar el acopio de basura y a sanear el lugar que se había convertido en un dormitorio de personas sin hogar, alcohólicos, consumidores de drogas, y asaltantes:

El proyecto *Estación Cultural* se veía muy bonito, realmente. Yo participé con ellos, aunque no desde el principio. La que sí participó desde el comienzo y hasta que se hizo la obra fue mi mamá.

Ella estuvo al frente. Hicieron obras de teatro, eventos musicales, cine, danza y muchas actividades, todas sin fines de lucro, para que la gente se adentrara al espacio y pudiera rescatarse por parte de la población.

Denis vio con buenos ojos la llegada del proyecto de la *SEDA-TU*, en el 2020, para la restauración de la estación porque, para los locatarios del mercadito, los tiempos de bonanza se habían convertido en tiempos de quiebra y crisis, tras el cierre y todo el maltrato que había sufrido ese espacio:

Estuvieron muy bonitos los proyectos que hizo el gobierno en Tapachula, la verdad. Nosotros, como ciudadanos y vecinos de la estación, lo vimos muy bien. Se argumentaba que sería un área cultural. Nos pareció excelente, porque dijimos: “va a haber eventos, va a haber movimiento, va a estar vivo ese lugar, va a favorecer el mercado”.

Sin embargo, durante la ejecución del proyecto surgieron serias inconformidades, porque, para empezar, se llevó a cabo a puerta cerrada. “Vino el gobierno federal y cerró todo y no sabíamos qué iban a hacer”. Cuando volví a regresar a la estación, cinco años después, fue grande mi sorpresa. Habían hecho, para mi gusto, una extraña construcción, demasiado moderna para el estilo del lugar¹². Desde el punto de vista estético, Denis expresa su molestia:

Es una obra que está pésima, pésima, la verdad. Sinceramente yo lo veo como que choca con el espíritu del lugar. La estructura fea. Sin gracia. No, sí le digo que no era nada de lo que ellos habían prometido que iban a hacer.

¹² El proyecto fue asignado al Colectivo C733, de la Universidad Nacional Autónoma de México, integrado por Gabriela Carrillo, Carlos Facio, José Amozurrutia, Eric Valdés e Israel Espín.

Parte del proyecto contemplaba un jardín trepador, para que subieran se entrelazaran y, de esa manera, se hiciera un tapesco natural, que diera frescura al lugar. Sin embargo, la falta de agua y atención no ha permitido que esta parte del proyecto, que era muy importante, se complete¹³.

Don Miguel también expresó su descontento con el proyecto en general. Él no está de acuerdo con los usos que se están dando a los espacios, pues había gestionado que se hiciera un museo del ferrocarril. Tampoco está de acuerdo con las imágenes que se han pintado en las paredes. Un mural sobre el tren en su faceta de “La Bestia”, pintada en el interior de uno de los muros de la sala de espera de la estación, no le parece justa porque para él, el ferrocarril no sólo es esa parte de la historia. Don Miguel sigue haciendo gestiones ante el municipio para, en ese espacio, poner fotografías, lámparas de ferrocarriles, uniformes:

Le hicieron malísimo todo eso. Le hicieron malísimo. Su escalera que tiene no debería de haberla hecho así, porque tenía su propia escalera de granito. Después de cinco de 5 años a la fecha, no se le puede meter nada, pero ya lo hicieron una porquería al ponerle cuadros pintados y ahí ya pierde su valor.

Pese a estos desacuerdos con la obra, Denise asumió un compromiso con el Centro de desarrollo comunitario (*CEDECO Estación Ferroviaria Tapachula*). Desde su fundación ha organizado una multiplicidad de talleres comunitarios, de bisutería, jardinería y cursos de inglés, ha hecho gestión y promoción cultural; y una gran labor social, como dirigente de asociaciones que velan por el bienestar comunitario.

¹³ “Su esencia conceptual surge de la naturaleza de la repetición, evocada por los durmientes del tren, y se resuelve en una sola sección, capaz de albergar espacios de pequeño formato en sus costados, de uso deportivo, cultural y comunitario, que fungen como “cimientos expuestos” para soportar una cubierta ligera de 19 mts de altura y 32 mts de claro, para los usos de gran formato; de la mano de una intervención de paisaje que conforma taludes, plazas y huertos comunitarios, aprovechando la extraordinaria paleta vegetal local, rompiendo los límites entre el interior y el exterior, entre lo construido y lo existente”. Barros, Ana Clara, 2022, *Metalocus*, Tapachula México. <https://www.metalocus.es/es/noticias/espacio-recuperado-para-la-comunidad-estacion-tapachula-por-colectivo-c733>, consultado el 8 de octubre de 2025.

Ha organizado eventos culturales, de talla internacional como, por ejemplo, la conmemoración de los 125 años de la presencia japonesa en el Soconusco, con la participación de la fundación México-Japón:

Yo les decía a ellos: “es la conquista de los japoneses,” el 125 aniversario de la llegada de los japoneses a Tapachula. Un proyecto muy grande, muy bonito, que en un momento no iba a ser aceptado por la Secretaría de Educación y Cultura, pero después hablamos con la Asociación México-Japonesa y lo hicimos. Fue un proyecto al que llegaron aproximadamente 5,000 personas. Hubo vendimias, exhibición de cosas japonesas. Vinieron embajadores de Japón, vino la comunidad japonesa.

También organizó una muestra gastronómica multicultural donde participaron cocineros de Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica y México. Otro evento importante organizado por Denise fue un encuentro internacional de danza folclórica con Participación de México, Honduras y Costa Rica. Además, suele realizar funciones de lucha libre, payasos, títeres y cine, entre muchas actividades más.

Es fundador de la Asociación Impulsora para el Desarrollo de los Mercados de la Región Soconusco (*AIMERS*). Ha sido presidente de la Asociación “Esperanza de vida”. Se trata de una asociación donataria, para apoyo a personas con discapacidad. Esta asociación también es parte del proyecto *CEDECO* y han realizado muchos eventos y actividades a favor de la concientización sobre este tema:

Hicimos el encuentro el 3 de diciembre, que fue el Día Internacional de las Personas con Discapacidad. Invitamos a tres escuelas, a emprendedores, a gente con discapacidad. Se habló del tema de la discapacidad, cómo es la discriminación que existe, cómo es la falta de proyectos y de apoyos para las personas con discapacidad, la falta de transporte, las rampas, las banquetas.

Denise ha hecho su propio camino como promotor, como gestor cultural y de apoyo a la comunidad y a las personas vulnerables. Al igual que Hans, se mueve en varios mundos. Su red es heterogénea y potente. Su propuesta está más inclinada hacia el gusto del pueblo. Su idea de arte y cultura, más apegada a la tradición, dista de la de Hans y su colectivo, para quienes el arte debe abrir nuevos caminos. Para Denis es importante generar eventos con alta asistencia, pues los eventos concurridos también benefician a los locatarios del mercado de la estación.



Estación Tapachula por colectivo C736, foto de Rafael Gamo¹⁴.

¹⁴ Gamo, Rafael en <https://www.metalocus.es/es/noticias/espacio-recuperado-para-la-comunidad-estacion-tapachula-por-colectivo-c733>. Consultado el 8 de octubre de 2025.

Estridencias de la sinfonía: Conflictos y desacuerdos.

Como suele suceder en todo colectivo, durante este largo proceso que hemos descrito hasta aquí, comenzaron a surgir las divergencias y los conflictos. Don Miguel, Marina y Denise se separaron de la Asociación *Estación Cultural Tapachula*. Fueron varios motivos. Hubo un gran desacuerdo en cuanto a los proyectos. Uno de ellos fue un teatro que se construyó en el parquecito que se encuentra frente al Mercadito de la Estación. Denise relata que:

Cuando vino la obra, recuerdo que apareció el proyecto de un famoso teatro, promovido por Estación Cultural a través de unos jóvenes que estudiaban arquitectura en Nueva York. Los enlazaron, y en su momento el proyecto se veía muy bonito. Cuando lo presentaron, también a nosotros nos pareció bien, como locatarios del mercado, porque pensamos que iba a hacerse realidad. Pero al final vinieron, hicieron algo y se fueron. El teatro quedó mal, inestable, sin la formalidad adecuada para ser usado por la gente.

Además, para construir ese teatro se tiró un techado que ya existía en el parque y doña Marina había participado en la gestión para que lo construyeran. El teatro tuvo que ser demolido tiempo después, pues los materiales con los que fue hecho no resistieron el clima de la ciudad. Don Miguel tampoco estuvo de acuerdo con esta iniciativa y también lamentó que se hubiera demolido el techo que ya existía.

Otra fuente de desacuerdo ha sido la idea de convertir a la estación del tren en un museo. Don Miguel hizo sus propias gestiones: soñaba con un museo donde se mostrara la historia del ferrocarril y se exhibiera las casi reliquias que quedan de él: fotos, partes de las máquinas, vagones, etc. Esta idea contrastó, desde el principio, con la invitación de Hans, quien propuso un museo vivo para reavivar la memoria.

Pasó algo tremendo acá y cómo que vamos a crear un museo de ferrocarril. No, tiene que haber un memorial, tienes que hablar

de esta situación de la migración cómo se dio y también entender que la ciudad de Tapachula es un punto focal y mucha gente ha llegado acá y se ha ido de este lugar. Entonces, hay que hacer labor, un museo vivo, para que la gente se vaya concientizando acerca de la migración. Es importante comprender que los migrantes no son los enemigos, sino que son fenómenos que se dan como procesos regionales y mundiales.

Los desacuerdos, que fueron muchos, generaron ruptura, desconcierto. Las voces de Marina, de Miguel, de Hans y Denise, que en un momento lograron una potente armonía, comenzaron a chocar en notas disonantes. Quizá algo tuvo que ver el hecho de que en este concierto entró una voz, la del gobierno y sus proyectos, que se impuso y generó una discordia.

Queda el aprendizaje del reconocimiento: reconocer al otro, entender que la música solo existe cuando hay más de una voz, que cada voz tiene su propia melodía. Quizá la orquestación no fue perfecta, quizá se cometieron errores en el camino. Pero lo que lograron en ese momento del concierto, cuando todas sus voces se unieron para denunciar el injusto maltrato a la estación y a la memoria urbana de Tapachula, permanece también como un legado.

En el lugar donde un día hubo pestilencias, basura, casuchas, despojos, maltratos, queda hoy una memoria dignificada. La Estación de ferrocarriles de Tapachula ha vuelto a tener vida, lo mismo que el mercadito de la estación y la colonia “La Ferrocarrilera”. La Estación se ha vuelto, de otra manera, el centro de Tapachula. En las calles aledañas han surgido comercios y restaurantes donde hoy la población se regocija.

Pero quizá lo más importante es que la Estación fue salvada, como dijo Hans, por una guerrilla urbana que lanzó disparos de arte. El arte y la cultura, en sus diferentes vertientes, le dio al espacio una nueva vocación: ser un nido de artistas, un espacio alternativo para el arte y para el cuidado del otro. Hans y su colectivo continúan con su asociación *Estación Cultural Tapachula*. Denis sigue su camino como gestor cultural y comunitario. Don Miguel y doña

Marina continúan activos con sus gestiones, luchando por lo que consideran justo. La Estación sigue vibrando, no por la perfección del concierto, sino por la diversidad que lo hace posible.

Reflexiones finales: la gestión como ética del reconocimiento y del cuidado del otro

Este escrito es un reconocimiento a la labor que, como gestores natos y de corazón, realizaron don Miguel, doña Marina, Denise y Hans para la restauración de la estación de ferrocarriles de Tapachula.

En sus narraciones dejan en claro que sus prácticas de gestión responden a una ética del cuidado del otro vulnerable, del otro maltratado. Para ellos, ser gestor no es un oficio, un quehacer desprovisto de ética. Para doña Marina y don Miguel, el principio fundamental de esta ética es la gratuidad, la ayuda al otro sin esperar nada a cambio. Ambos dejan ver en su narrativa, la importancia de gestionar para el bien común, sin utilizar estas gestiones para el beneficio personal.

El reconocimiento juega un rol fundamental: ser gestor es ser reconocido como tal. Las voces que aquí presentamos dejan ver que son reconocidos por una gran variedad de personas. Gracias a su apertura hacia los otros, han logrado tejer una red de relaciones de trabajo, políticas, amicales y vecinales. Esta red la ponen al servicio del otro. Esta ética de reconocimiento exige reconocer con justicia el esfuerzo y la labor de cada gestor. Cuando alguien se adjudica más méritos de los correspondientes, surgen conflictos.

Doña Marina Aguirre López, locataria del Mercadito de la Estación, es una luchadora social incansable. Para ella, la gestión debe nacer siempre del afecto, del cuidado, del apoyo al otro; y de la indignación frente a la injusticia. La gestión es un acto que debe venir del corazón, sin ningún otro interés personal. Por ello, ese acto de rebeldía, de conducir hacia la presidencia municipal con basura y animales muertos, es tan simbólico como subversivo: “que olieran lo que nosotros olíamos”. Doña Marina convirtió la gestión en un gesto de dignidad y justicia. Mostró que el descuido

de la estación era, también, un descuido del otro, es decir, de la gente, los locatarios y los vecinos que cerca de allí habitaban, trabajaban o circulaban. Fue como decir: les vamos a devolver lo que nos están dando.

Don Miguel Hernández, jubilado del ferrocarril, conoce de primera mano la importancia de ese espacio. Su voz y sus gestiones han sido a favor de la acción colectiva pero también de la gestión de su propia existencia: *¿A qué venimos a este mundo? ¿A agachar la cabeza? ¡Defiende lo que es tuyo! Sí se puede*".

Las gestiones de Hans y su colectivo han mostrado la importancia del patrimonio cultural para la memoria urbana. Hans se relaciona con jóvenes artistas y apoya expresiones no tradicionales del arte y la cultura. En este horizonte de sentido, se advierte una apertura hacia nuevas expresiones que representan la posibilidad de romper con lo establecido. Esta mirada reconoce en la juventud la capacidad de transformar el panorama artístico. Hans ha puesto su corazón en esta apuesta.

La actividad de Denise, como promotor cultural, ha sido tenaz y ha logrado una alta asistencia del pueblo. Su labor como gestor no se ha reducido a la promoción de espacios y aspectos de la cultura local y regional. Denise es un gestor para el bienestar colectivo. Suele mostrarse orgulloso por su trabajo y sus aportaciones, valorando su entrega, su creatividad, y el alcance social de sus acciones. Con voluntad y corazón, Denise ha sabido dialogar con diferentes instancias para promover el arte, pero también, el cuidado del otro.

Para don Miguel, la gestión se expresa con honestidad, sin ganancias personales y para el bien colectivo: iluminar el espacio para proteger a los transeúntes, abrir calles, reparar pozos, compartir agua, retirar la basura, todo esto pensando en el otro. Doña Marina apoya con sus gestiones a quienes le piden ayuda, desafiando con sus actos y su voz a las autoridades.

Aunque desde distintos horizontes, don Miguel, doña Marina, Hans y Denis han logrado incidir, no solo en la restauración de un

espacio, sino en su amplio ámbito de relaciones y gestiones donde han puesto su corazón. Sus prácticas, su ética recuerdan a Emmanuel Lévinas: la responsabilidad hacia el otro. Sus voces expresan una apertura infinita hacia ese Otro que nos interpela, que exige nuestros cuidados. En este caso, la estación es ese Otro capaz de interpelarnos y reclamarnos respuestas, pero también son Otros los locatarios, los vecinos, la propia Marina, Hans, Denise, don Miguel.

Cuando nacen del corazón, nos enseñan estas voces, las prácticas de gestión tienen que ser profundamente éticas. Por esta razón cuando alguno de los integrantes de este colectivo percibió descuido o falta de reconocimiento o de reciprocidad fue interpretado como maltrato. Surgieron, entonces, los conflictos y las rupturas.

Porque esta orquestación no se trató solo de la restauración de un espacio, de la organización de eventos o de actividades artísticas; sino de la capacidad de cuidar, reconocer y dignificar al otro.



Doña Marina Aguirre López, en su local del mercadito de la estación.
Foto: Astrid Pinto Durán, febrero de 2025.



Captura antigua publicada por *Diario del Sur*, bajo la sección “Joyas de Tapachula”.



Foto antigua de la estación ferroviaria, de la colección *Fotos Antiguas / Chiapas / Tapachula* en el sitio *MéxicoEnFotos*. Publicada el 5 de noviembre de 2014.



Fachada norte de la estación de ferrocarriles de Tapachula, marzo de 2020¹⁵.
Foto: Beatriz López Salinas.



Fachada restaurada de la Estación ferroviaria.
Foto: Astrid Maribel Pinto Durán, febrero de 2025.

¹⁵ Kabsch Vela, Hans, 2020, “Tácticas de guerrilla por el patrimonio en la frontera Sur. *La Estación Cultural Tapachula*”, en Arquine. <https://arquine.com/tacticas-de-guerrilla-por-el-patrimonio-en-la-frontera-sur-la-estacion-cultural-tapachula/>. Consultado el 8 de octubre de 2025.



Sala de espera de la estación y el mural La Bestia.
Foto: Hans Kabsch Vela, 2019¹⁶

Bibliografía

- Barros, A. (2022). *Metalocus*, Tapachula México. Consultado el 8 de octubre de 2025. <https://www.metalocus.es/es/noticias/espacio-recuperado-para-la-comunidad-estacion-tapachula-por-colectivo-c733>,
- Bautista, M. (2020, 26 de agosto). [Artículo de prensa]. Diario del Sur. Tapachula, Chiapas.
- Gamo, R. (2025). Espacio recuperado para la comunidad: Estación Tapachula por Colectivo C733. *Metalocus*. Recuperado el 8 de octubre de 2025 de <https://www.metalocus.es/es/noticias/espacio-recuperado-para-la-comunidad-estacion-tapachula-por-colectivo-c733>

¹⁶Kabsch Vela, Hans, 2020, “Tácticas de guerrilla por el patrimonio en la frontera Sur. La Estación Cultural Tapachula”, en Arquine. <https://arquine.com/tacticas-de-guerrilla-por-el-patrimonio-en-la-frontera-sur-la-estacion-cultural-tapachula/>. Consultado el 8 de octubre de 2025.

- Kabsch Vela, H. (2020). Tácticas de guerrilla por el patrimonio en la frontera Sur. La Estación Cultural Tapachula. *Arquine*. Recuperado el 8 de octubre de 2025 de <https://arquine.com/tacticas-de-guerrilla-por-el-patrimonio-en-la-frontera-sur-la-estacion-cultural-tapachula/>
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Molina Pérez, V. (2017). *El ferrocarril y la configuración regional histórica en el corredor costero de Chiapas en el siglo XX* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Chiapas]. UNACH, Tuxtla Gutiérrez.



POLÍTICAS CULTURALES DE A PIE: RITUALIDADES Y SOCIALIDADES DEL CIRCUITO CULTURAL ALTERNATIVO DE CINE DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS¹⁷

Camilo Rincón Ramírez¹⁸
Doctorante FLACSO-MÉXICO

I. Introducción: políticas culturales de a pie

El concepto de políticas culturales de a pie¹⁹ condensa las prácticas culturales de agentes de la sociedad civil, mediadores, activistas y actores sociales que ‘desde abajo’, ‘desde los márgenes’, despliegan dinámicas culturales, programas o agendas de trabajo. Sus iniciativas complementan, llenan o contrarrestan los vacíos de las políticas culturales de las instituciones gubernamentales y de

¹⁷ El presente capítulo surge de mi tesis de maestría, titulada: Circuitos culturales alternativos y Subjetividades emergentes. Un estudio genealógico sobre las mediaciones de las agencias culturales en el consumo de cine en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, realizada entre agosto de 2021 y agosto de 2023 en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Para más información ver: <https://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/1112>

¹⁸ Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas. Doctorante de Investigación en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-MÉXICO). rr2camilo@gmail.com

¹⁹ La idea nació del diálogo con mi asesor de tesis de maestría Alain Basail Rodríguez. A él, el respectivo reconocimiento. Recomiendo la lectura de su texto: *Desarrollo y políticas culturales. Adagio al discurso y al recurso de la cultura* de 2005.

las industrias culturales o los conglomerados mediáticos globales. A partir del uso y apropiación de diversas tecnologías, estos agentes producen otras configuraciones paralelas o alternativas a las oficiales, reproducen otros discursos y generan otras sociabilidades y relaciones con lo público. Estos elementos inciden en la construcción de socialidades y ritualidades que promueven ‘nuevas formas de estar juntos’ y otros modos de habitar la ciudad.

En el anterior marco sitúo al circuito cultural alternativo²⁰ de cine de San Cristóbal de Las Casas (SCLC). Nace en los años noventa en el contexto de la irrupción zapatista, la difusión de organizaciones de la sociedad civil en la ciudad, transformaciones tecnológicas y el abaratamiento de herramientas técnicas para producir, circular y mostrar obras audiovisuales. También, se gesta en la reconfiguración del mercado audiovisual, encarnado en la hegemonía que obtuvo la televisión, el cierre de los cines clásicos²¹, el surgimiento del duopolio Cinépolis-Cinemex, y, al mismo tiempo, el nacimiento de videocentros y nuevos lugares para consumir y vivir el cine.

Los escritos sobre cine en la ciudad son escasos y se han concentrado en los lugares de consumo y en las obras cinematográficas realizadas en Chiapas durante el siglo XX (García, 2010; Saavedra, 2000; Suárez, 2022; Burguete 1987 y 1994). Este énfasis contrasta con la multiplicación de iniciativas en el campo audiovisual, de formación y colaboración entre organizaciones de la sociedad civil, entes académicos, centros culturales y algunos proyectos estatales. La proliferación desencadenó la emergencia del circuito cultural alternativo²² y la consolidación de videoastas y cineastas

²⁰ Decidí llamarlo alternativo y no independiente porque algunas iniciativas reciben apoyos estatales nacionales, especialmente por medio del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). La denominación es una disputa dentro del mismo circuito. Ahora bien, me baso en la propuesta de Cristian Calónico (2015), quien indica que los circuitos alternativos de cine se integran por: cines comunitarios, cines itinerantes, cines comerciales independientes del duopolio Cinemex y Cinépolis, centros culturales y salas o espacios apoyados por gobiernos locales.

²¹ En SCLC se encontraban: Cine Las Casas, Cine Variedades, y posteriormente Cinemas Santa Clara.

²² Dicho circuito cultural alternativo se conforma por agencias culturales en la producción como el Festival Ocote: Miradas Encendidas, la organización ProMedios De Comu-

chiapanecos/as, especialmente en la producción de obras documentales²³. Por estas razones, el presente escrito tiene el objetivo de analizar las mediaciones de la socialidad y la ritualidad presente en las relaciones e interacciones sociales promovidas en el circuito cultural alternativo de cine de SCLC, bajo el paraguas de la noción de políticas culturales de a pie.

Así, mi argumento central se basa en que los foros culturales alternativos o independientes, que son nodos de la circulación y el consumo de obras culturales, escenifican búsquedas por la expresión y el reconocimiento en un contexto de desencanto con la representación política marcadamente liberal y de una globalización principalmente neoliberal. En estos espacios culturales de conexiones entre comunicación, cultura y política confluyen personas cuyos consumos culturales y performances configuran la prevalencia de espacios públicos sobre los privados, y modos de recrear las ciudadanías que responden, precisamente, a dichos desencantos en ámbitos sociables y reflexivos, de compromisos y liberaciones al mismo tiempo. Estos elementos configuran una política cultural alternativa (de a pie), donde se generan subjetividades, consumos culturales, planes de trabajo y formas alternas de experimentar y practicar la ciudad.

El presente texto se conforma de: 1) Un breve contexto sobre las nuevas formas de estar juntos, en el que resalto a la globalización y a la crisis de la representación política; 2) los consumos culturales del circuito alternativo de cine de SCLC, mediante la crítica a la visión que define consumo, solamente, como reproducción de la fuerza de trabajo y de expansión del capital, y los usos y apropiaciones a través de las metáforas de la ventana, la puerta giratoria y el retrato; 3) la descripción de las socialidades emparentadas con modos específicos de desplegar la ciudadanía; y 4) las ritualidades, especialmente

nicación Comunitaria A.C., y la productora Terra Nostra Films. Y los lugares o espacios de exhibición, recepción y consumo cotidianos más reconocidos socialmente son el Foro Cultural Independiente Kinoki, primordialmente, y El Paliacate Espacio Cultural. Elegí estos lugares por la prolongación de sus labores.

²³ Algunos trabajos que tratan aspectos del circuito o se acercan al objeto de estudio son: Zirión (2018); Camaras (2018); Lechón (2015); Pineda (2018); y Calónico (2015).

la importancia que adquieren los foros culturales en la participación y el reconocimiento, así como las temporalidades. Finalmente, unas breves reflexiones.

El texto se construye a partir de una etnografía basada en la idea de reflexividad²⁴ y de consumo cultural. Los ejercicios etnográficos los desarrollé desde agosto del 2021 hasta marzo de 2023, donde presencié funciones en el Foro Cultural Independiente Kinoki y en El Paliacate Espacio Cultural; visité el área de trabajo de ProMedios de Comunicación Comunitaria y conversé con realizadores/as y con mediadores/as culturales; igualmente, estuve en proyecciones del *Festival Ocote: Miradas Encendidas* en su quinta versión (5 al 20 de noviembre de 2021), y en el festival *Contra el Silencio Todas Las Voces*; también, en exhibiciones efectuadas por organizaciones de la sociedad civil como Otros Mundos Chiapas o Centro Cultural Carlos Jurado (ambas se presentan en el Kinoki).

II. Las nuevas formas de estar juntos

El circuito alternativo de cine de SCLC se conforma en un contexto de globalizaciones. Este fenómeno, de manera general, se expresa en la circulación a escala planetaria de flujos de información, mercancías, personas y capitales, que no se presentan de manera uniforme, sino que articulan un espacio social de flujos diferenciados y desiguales. De tal modo, la globalización se experimenta de

²⁴ Me baso en la antropóloga Rosana Guber (2011), quien indica que la reflexividad es un enfoque, un método y un texto (o discurso). Es una perspectiva que denota la conciencia del investigador sobre su género, clase social, condicionamientos políticos y sociales y pertenencia étnica, entre otros. A ello, agrega otras dos características: la primera, la posición del investigador en un campo académico y cultural, como lo describe Pierre Bourdieu; la segunda, el “epistemocentrismo”, que son las determinaciones de la postura académica y su tendencia academicista que consiste en olvidar que la construcción del mundo social se hace desde un posicionamiento en un mapa histórico condicionado. Es decir, los y las investigadoras tienen un lugar de enunciación, posiciones ideológicas, filosóficas y políticas, unos campos de acción y unos imaginarios que intervienen en la producción investigativa. En conclusión, el concepto de reflexividad permite evidenciar que tanto investigador como individuos y poblaciones que se estudian tienen sus propias formas de pensar, configuraciones culturales y sociales que los atraviesan y campos distintos de interacción, que interpelan al investigador y su posición ante el mundo.

manera diferente y asimétrica entre los países y, asimismo, dentro de las regiones y las localidades, puesto que las redes están estratificadas y en algunas regiones existe mayor densidad y capacidad de acción (Benítez, 2011). Dicho fenómeno afecta a la sociedad y a los individuos de manera diferente.

La globalización hegemónica es la neoliberal, lo que trae consecuencias a nivel cultural y social, aunque este modo no sea el único posible (García Canclini, 1995). Una de las repercusiones de este tipo de globalización es el privilegio de lo privado sobre lo público, lo cual se vive en la inserción del video, el cine o la televisión en búsquedas principalmente mercantiles y comerciales, por su alta capacidad de provecho económico (Martín-Barbero, 2010). Fenómeno que tiende a posicionar el consumo cultural, únicamente, en el registro del aprovechamiento monetario.

En la ciudad, a finales de los noventa e inicios de la primera década del siglo XXI, se experimentaron transformaciones suscitadas por el establecimiento del duopolio Cinemex-Cinépolis, y la consolidación de la hegemonía de la televisión, que transformó el consumo y el mercado cultural de lo público. A lo que se añade la pobreza histórica de la oferta cultural en el municipio, concentrada mayoritariamente en su núcleo. No obstante, con la entrada del VHS y de los videocentros aparecieron los videoclubes y diversos proyectos educativos y académicos que fueron el germen del circuito alternativo de cine que opera actualmente en la ciudad.

Con todo, que la globalización hegemónica sea la neoliberal no debe llevarnos, como lo plantea Norbert Lechner (2002), a la “naturalización de lo social”, y tampoco a una visión apocalíptica de los flujos de información y comunicación. La globalización se da en un contexto de transformaciones del mundo político y de sus conceptos clásicos. El autor nos habla de una “época de desencanto”, donde las maneras tradicionales de participación y representación política, encarnadas en los modelos liberales de democracia, se fisuran.

En el contexto de fisuras y desencantos emergen ‘nuevas formas de estar juntos’, donde se evidencia “el resaltamiento de los

nuevos actores sociales que ubican sus intereses ya no tanto en los problemas de la representación como en los de la expresión y el reconocimiento”. (Martín-Barbero y Rey, 1999, p.72). Así, en los proyectos que componen el circuito alternativo se resalta lo público sobre lo estatal/gubernamental y lo privado/mercantil sin negarlos; también se recrean ciudadanías, y se gestionan espacios culturales de conexión por parte de agentes, públicos y organizaciones sociales. En estos espacios se presentan nuevas formas de estar juntos y ante todo nuevas formas de experimentar la cultura política y de vivir, recrear y experimentar a la ciudad. Elementos que se apuntan a continuación.

III. ¿El consumo sirve para pensar?

Para describir la socialidad y la ritualidad como elementos de mediación del circuito es imperativo, a su vez, referenciar los consumos culturales. Las mediaciones de la socialidad y la ritualidad se desarrollan, en gran medida, en el consumo cultural, por lo tanto, en el ámbito de los usos y apropiaciones de la comunicación y de los bienes simbólicos y culturales. Todo ello enmarcado en un contexto de globalizaciones —donde la globalización hegemónica es la neoliberal— y distintas posibilidades de ser ciudadanos y ciudadanas más allá de las figuras clásicas liberales del voto y la representación.

¿Qué es el consumo cultural? ¿Es la caída de la cultura en la razón técnica? ¿Es parte de los aparatos ideológicos del Gobierno? ¿Es mera reproducción acrítica? Una primera respuesta problematiza dichas concepciones, puesto que revaloriza la noción que define consumo, únicamente, como reproducción de fuerzas y expansión del capital. Pasa, por su parte, a entenderlo como elemento de diferenciación, distinción, apropiación del producto social y, ante todo, como práctica sociocultural donde se juega la (re)producción de los lazos sociales (Sunkel, 2004).

Por lo tanto, consumo se define como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García Canclini, 1999, p.34). El consumo adquiere un

espesor cultural, que reviste la pregunta por el uso de los productos. De allí, que se descarte el modelo que define el consumo, únicamente, como expansión del capital y reafirmación de la fuerza de trabajo. Al contrario, se evidencian otras concepciones. La primera, inscribe el consumo como escenario de disputas entre clases y grupos por el producto cultural; esto es, se reafirma la noción de hegemonía en el seno de la práctica sociocultural de los usos y apropiaciones. Los siguientes modelos son: el consumo como elemento de distinción simbólica y diferenciación social; integración y comunicación dentro de un mismo grupo; escenario donde se objetivan los deseos, así como el desarrollo ritual. Estos dos últimos entendidos como la necesidad humana de imprimir significado a los objetos y jerarquizarlos a partir de imputaciones de sentido.

Del mismo modo, se formula la definición de Jesús Martín-Barbero (1999), donde el consumo adquiere densidad cultural y política; esto es, en el consumo se da la producción de significados mediados alrededor del objeto de consumo, modificado por contextos de producción y significación.

El consumo no es únicamente reproducción de fuerzas sino lugar de producción de sentido, de una lucha que no se agota en la posesión, ya que es el uso el que da forma social a los productos al inscribir en ellos demandas y dispositivos de acción que movilizan las diferentes competencias culturales. (Martín-Barbero, 1999, p.12).

Por lo tanto, aparece la noción de reflexividad y con ello posiciones críticas a visiones solamente reproductivistas. Los sujetos se insertan en relaciones simbólicas y de usos y actualizaciones del sentido, donde se asimilan, reproducen, recrean y trastocan conformaciones sociales, a través de las diversas experiencias y cotidianidades de los sujetos. Sin anular, eso sí, las matrices socioculturales presentes. De este modo abordo los consumos culturales en los siguientes apartados.

Públicos y consumo cultural en el circuito alternativo de cine de SCLC

La exhibición fue alrededor de las seis de la tarde del 15 de mayo de 2022. Vi la programación el mismo día en la página de Facebook *Kinoki San Cristóbal*. Al llegar, había solamente tres personas, luego se unieron otras más; en total conté a catorce, incluyéndome: ocho hombres y seis mujeres. La mediadora de cine es una mujer mexicana que tiene entre veinticinco y treinta años. Posteriormente, nos diría que Kinoki les presta la sala, que ella forma parte de la organización *Otros Mundos - Chiapas* y que sus presentaciones se realizan cada tercer jueves del mes.

La película se llama *Hija de la laguna*²⁵. Es un documental peruano que plantea cuestiones sobre la minería, el agua, el papel del Estado, y la explotación ejercida por potencias europeas a los recursos de países del sur. Representa dos casos puntuales de Bolivia y Perú y, ante todo, muestra las represiones que las comunidades indígenas enfrentan en torno a la extracción de recursos en sus territorios. Lo curioso es que la mayoría de los y las participantes de la función pertenecían precisamente a los países del norte global.

En la conversación final, la mediadora dejó ver el objetivo de la proyección: generar un ámbito de reflexión en torno a posibles acciones que como individuos podamos ejecutar, en ese caso específico en torno a la minería. Salieron a flote las luchas mineras en Chiapas, por lo que la película grabada en otros países permitió la reflexión sobre el contexto propio. Uno de los participantes, mexicano, expresó que se puede hacer mucho desde el cuestionamiento propio de las prácticas y de la conciencia de las acciones personales. Lo anterior, contribuiría a conocer diversas dinámicas que atraviesan nuestros entornos.

El relato anterior apunta hacia las preguntas: ¿Cuáles son los públicos de las salas alternativas de SCLC? ¿Quiénes los conforman?

²⁵ *Hija de la laguna* (2015). Dirigida por Ernesto Ceballos. Documental proyectado en el Kinoki el 15 de marzo de 2022.

Es una cuestión llena de complejidades; en las entrevistas y eventos que participé, se afirmaba que no se tenía total conocimiento descriptivo de los públicos. Sin embargo, a partir de los diarios de campo y de las entrevistas que realicé, se constatan dos de las funciones del consumo: la integración y la diferenciación.

En primer lugar, el consumo sirve de enlace comunicativo que posibilita, hasta cierto punto, la descripción de los públicos a partir de ciertas categorizaciones. La primera de ellas: personas de otros estados que llevan largo tiempo viviendo en SCLC o hijos de migrantes, que nacieron y se criaron en el municipio; también, personas interesadas o participantes de movimientos y organizaciones de la sociedad civil, que ven en el cine un medio para problematizar las realidades socioculturales chiapanecas; asimismo, redes de amistades que, entre el activismo y búsquedas estéticas, generan proyectos de muestras de cine; y “población flotante” no arraigada a San Cristóbal, que está por periodos cortos de tiempo, donde se encontrarían los y las visitantes, que ven en dichos lugares parte de la ruta turística sancristobalence.

En segundo lugar, se encuentra “el consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos” (García Canclini, 1999, p.36). Distinción que se puede atribuir a ciertas clasificaciones, tales como: una postura política definida que ve en el cine la capacidad de generar relatos críticos y de conversar sobre los mismos; interés en la circulación y visibilidad de diversas realidades tanto del estado, como del país y de otras partes del mundo; y el conocimiento, en alguna medida, del lenguaje cinematográfico y de procesos de realización, que permiten ampliar los debates y las conversaciones a partir de una obra específica.

Por lo tanto, la caracterización del consumo cultural en el circuito alternativo de cine de la ciudad se enlaza con producciones identitarias que marcan una mismidad y una otredad, donde se define, precisamente, lo alternativo e independiente. Ello muy ligado a la participación y a la expresión mediada por una obra audiovisual que no cumple funciones netamente comerciales, y que basa su lógica narrativa y estética en contraposición a los modelos comerciales, en su

mayoría influenciados por lo hollywoodense o las lógicas estético-narrativas promovidas por el *Streaming*.

Usos y apropiaciones: metáforas del circuito

En este punto es importante retomar la definición de consumo cultural como apropiación y uso de bienes donde los valores simbólicos prevalecen sobre los valores utilitarios (García Canclini, 1999). En el circuito alternativo de cine de SCLC aparecen tres metáforas que describen dichas apropiaciones, a saber: el cine como ventana, puerta giratoria y retrato.

La ventana permite un reflejo exterior y la entrada de rayos de luz. El cine en este circuito tiene la función de mostrar experiencias de otras partes de la república y del mundo, en un rango amplio de temáticas. Ejemplo de lo anterior fue la *Tercera Muestra de Cine en Lenguas Indígenas* en el Foro Cultural Independiente Kinoiki, donde se proyectaron filmes hechos en varias partes del país. De igual manera, se encuentra la muestra de obras producidas en otras partes del mundo. Es el caso del festival *Colombia Migrante*, presentado en septiembre de 2022, que realizó sus muestras en el Paliacate Espacio Cultural y en Sendas. En este sentido, la ventana tiene la finalidad de brindar un marco más amplio a reivindicaciones y a obras culturales que desbordan el espacio nacional, donde el cine se convierte en uno de los nodos que posibilitan movilizar transfronterizamente temas sociales y políticos de países latinoamericanos, fundamentalmente.

En segundo lugar, la metáfora del cine como puerta giratoria se patentó en la comparación que suscita el reflejo de obras exteriores con relación a las propias realidades sociales. En otras palabras, después de ver los filmes hechos en otras geografías, suele haber una comparación con el contexto chiapaneco. Es el caso del documental *Hija de la laguna* referenciado anteriormente, donde la extracción minera efectuada en Perú y en Bolivia remitió la discusión a la afectación minera en Chiapas.

En tercer lugar, la mejor manera de describir el cine como retrato es remitiéndonos al *Festival Ocote: Miradas Encendidas*, que tiene la finalidad de mostrar cine hecho en Chiapas. El circuito alternativo de cine de SCLC ha tenido el apremio de circular obras que antes eran vistas en otras partes del país, para posibilitar, de esta manera, el consumo y la valoración de temáticas que atraviesan al estado federativo y, de esta forma, insertar a las comunidades locales en un diálogo con el mundo. Esta captación, a su vez, permite la integración suscitada en los consumos, remitida a establecer un grupo interesado en promover y circular obras que tratan temas cercanos o realizados por coetáneos.

IV. Las formas de la socialidad

Veo las siluetas de las y los espectadores y la manera en que la luz producida por la pantalla delinea las cabezas y los cabellos. Luego de 60 minutos de proyección del documental *Jun O'tonal: Memorial sobre la guerra de contrainsurgencia en Chiapas*,²⁶ se prende la luz y uno de sus realizadores se sitúa al frente: empieza el conversatorio (Ver imagen 1). Indica que su intención es proyectar la obra en espacios donde se susciten conversaciones y se genere un diálogo público derivado del objeto cultural. Los participantes preguntan por la memoria de Chiapas, por la explotación y las reivindicaciones indígenas, por el tiempo y el desarrollo de realización, por la experiencia de proyectar la cinta en otros contextos y por las repercusiones del documental.

El anterior relato introduce preguntas por la socialidad en el circuito alternativo de cine de SCLC. Esta mediación se enlaza con la constitución de sentido; esto es, con tramas de significación gestadas por los sujetos, donde se ejecutan negociaciones cotidianas con los procesos de institucionalidad y las estructuras de identidad de una sociedad. Por lo tanto, la socialidad se convierte en espacio

²⁶ *Jun O'tonal: Memorial sobre la guerra de contrainsurgencia en Chiapas* (2023). Jaime Schlittler, Alejandro Caputo y Madely Trujillo.

preferido de la disputa por la hegemonía, puesto que allí el sentido y la comunicación son revelados, apropiados, desafiados o negociados (Martín-Barbero, 2010). De igual manera, se vivencian los usos colectivos de la comunicación, pues sujetos individuales y colectivos constituyen modos de interacción social y de formación de hábitos. En consecuencia, es en la socialidad donde se hace y se deshace la sociedad, donde se interiorizan estructuraciones sociales y donde la colectividad se recrea con sentido (auto)crítico (Chierentin Santi, 2013).

Imagen 1. Presentación de documental en el Foro Cultural Independiente Kinoki



Fuente: Rincón Ramírez (2023, p.98).

Así, las socialidades desplegadas en la circulación alternativa de obras audiovisuales se desarrollan en correlación con la consecución de ciudadanías²⁷ que, mediante el consumo y la gestión cultural,

²⁷ El ejercicio de las ciudadanías no se limita al consumo cultural, es solo una de sus dimensiones. Remito a la crítica realizada por Alabarces (2021) a García Canclini en el libro *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Especialmente al apartado

buscan desarrollar procesos de expresión, participación y visibilidad. Todo ello, bajo la gestación de lugares de comunicación y de una oferta cultural variada que perfilan modos de mediación de la comunidad con el entorno y el mundo.

Una primera problematización sobre las ciudadanías la brinda Milton Santos (2011), quien indica la existencia de ciudadanías diversas y de niveles y posibilidades de ejercerlas, ampliamente desiguales. Lo anterior se enlaza con la crítica a la concepción clásica de la ciudadanía que limitaba su ejercicio a cierto rango de la población, específicamente hombres con capital social, económico y educativo. Entonces, la ciudadanía no es algo alcanzado de una vez, ni para todos y todas; al contrario, es una consecución constante e histórica de derechos, ya no solamente limitados al voto y a la representación política, típicamente liberal, sino también a los deseos de participación, visibilidad y expresión, de reconocimiento, protección o seguridad y cuidado.

A lo anterior se suma, con el advenimiento de las redes de información y comunicación y con las globalizaciones, a reconfiguraciones en las posibilidades de ser ciudadanos, ligadas a las maneras de participar y pertenecer. También debido a un descreimiento en las instituciones políticas, por lo que otros modos de participar ganan terreno. De tal manera:

ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades (García Canclini, 1995, p.18).

Hay, entonces, una concepción de la ciudadanía como estrategia política, pero emergen otras consideraciones que la entienden como práctica y no solo como disposición jurídica; no solamente arraigada

al orden nacional, sino a pertenencias identitarias regionales y locales, permeadas por lo transnacional. Además, “la crisis de la representación que se vive en el funcionamiento de la democracia está dando paso a manifestaciones expresivas diferentes, así como a una acción más directa de los ciudadanos en su relación con el Estado” (Martín-Barbero y Rey, 1999, p.70). Es el caso del circuito alternativo de cine de la ciudad, que se vincula a otras configuraciones organizativas propias de la sociedad civil y de otras luchas por ejercer, adquirir y/o ampliar derechos.

Un primer elemento para esclarecer se encuentra en la relación entre ciudadanías y socialidades en el uso de los medios del circuito. Allí, aparece el componente estratégico engendrado en el uso del objeto cultural y su posterior consumo de acuerdo con los objetivos planteados por alguna organización de la sociedad civil, por los gustos y propuestas de grupos de personas que utilizan los espacios de cine, de los promotores de los propios lugares, que desarrollan iniciativas para formar y atraer mayor público. Es el caso, por ejemplo, de la organización Otros Mundos - Chiapas, del Centro Cultural Carlos Jurado o, anteriormente, del Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas, que dentro de sus agendas de trabajo integran proyecciones de cine con diversos temas, y que utilizan la sala del Kinoki para escenificar y organizar foros debates. De igual manera, de ciclos de cine en El Paliacate Espacio Cultural que, con una oferta mayoritariamente enfocada al cine de ficción, propicia discusiones sobre las obras al final de las presentaciones. Situación similar a la de los festivales de cine que, en su circulación, eligen estos lugares para las muestras.

A partir de lo anterior es importante indicar el papel de los mediadores y las mediadoras culturales, en cuanto personas que están formadas en las técnicas del audiovisual, de la narrativa, de la creación de piezas y de agudeza estética y artística; y, además, que pertenecen a organizaciones de la sociedad civil, con búsquedas políticas estratégicas y con conocimientos del contexto chiapaneco. Asimismo, mediadores y consumidores que conforman al público, que encuentran en las obras un proceso de integración y

de diferenciación; que comparten, en lo general, temas asociados a las problemáticas y reivindicaciones de los movimientos sociales del sureste mexicano.

Por su parte, otra conexión entre ciudadanías y socialidad se encuentra en las tensiones de los usos colectivos del audiovisual. Esto se expresa de la siguiente manera si las obras audiovisuales, a pesar de narrar historias particulares, pueden o no caracterizar contextos sociales más amplios y si, desde la narración y la profesionalización estética, se pueden generar debates. Es decir, se encuentra una búsqueda por tratar temas desde la creación y la narrativa audiovisual, de un contexto social y político más amplio.

Asimismo, otro eje de conexión se da a partir de la visibilidad de las obras y del reconocimiento. Hay una práctica de ver y rever las obras audiovisuales filmadas en un contexto propio. Lo cual pasa, a su vez, por los usos de la imagen y del sonido, que mediante la luz y las narrativas sonoras se convierten en archivo y en rememoración. Es decir, mediante el audiovisual, también, se conmemoran ciertos hechos, especialmente el levantamiento zapatista y la masacre de Acteal.

De igual modo, hay un interés para que los temas y las grabaciones no se queden limitados a su visualización en la ciudad y en los foros culturales. Por lo tanto, hay una distribución al exterior, con el fin de expandir y diversificar las audiencias, y de ampliar el consumo y el diálogo a partir de la obra. Es el caso, por ejemplo, de ProMedios de Comunicación Comunitaria A.C., que dentro de sus estrategias se encuentra promover los filmes en festivales y buscar alianzas estratégicas en distintos medios.

En conclusión, la oferta cultural de estos foros y los modos como se organizan las exhibiciones permiten la conversación, discusión y debate sobre temas que, en reiteradas ocasiones, no son propiciados por un “ente oficial”, tales como la memoria, la contrainsurgencia, la sexualidad, la minería, entre otros. A partir de ello, se posibilita la visibilidad, la participación y la conversación reflexiva sobre diversas temáticas, todo ello desde la búsqueda de propiciar espacios colectivos de discusión.

V. Ritualidades

A grandes rasgos, la ritualidad es la arquitectura de la cotidianidad de los sujetos individuales y colectivos; remite a ritmos, escenarios y reiteraciones. Otra metáfora que usa Martín-Barbero (2010) para definirla es la de gramáticas de la acción, que condensan las formas de leer, escuchar, mirar, y vivir el espacio y el tiempo en relación con los medios. De igual modo, son trayectos de lectura marcados por condiciones sociales y capitales culturales. Entonces, mediante las ritualidades se establecen modos de existencia de lo simbólico sujetos a todo accionar comunicativo.

La materia prima para pensar esta arquitectura, gramática o trayectos de lectura está en los anclajes del tiempo y del espacio, y en sus combinaciones que tejen redes de significado y acción. Por lo tanto, la comunicación se convierte en zona ritual que organiza los sentidos y las formas del ver y del mirar, y que se conecta, de esta manera, con la conceptualización de los consumos culturales y de la socialidad.

Para el circuito, afirmo la importancia que adquiere el foro cultural como espacio de deliberación y expresión, que está marcado por su condición de espacio público, al menos para el tipo de consumidores que asisten a estos lugares y que están interesados en su programación. De allí se desprende la importancia que adquieren las concepciones ‘de estar juntos’ o ‘de interés común’, que se sobreponen a la visualización privada de la televisión o del *Streaming*. Por su parte, en las temporalidades hago referencia a la cotidianidad, la temporalidad social y a la competencia cultural evidenciada en el circuito de SCLC.

Foro cultural: ¿Esfera pública?

En el libro *Los ejercicios del ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, de Jesús Martín-Barbero y Germán Rey (1999), se despliega la siguiente tesis: el audiovisual, en su mezcla entre visualidad, tecnicidad e imagería, se convierte en ámbito estratégico de batalla cultural.

Allí, en torno a las metáforas de lo público, los autores indican que la democracia es reinventada constantemente y que la comunicación adquiere una importancia capital en la discusión entre lo público y lo privado.

Bajo las premisas anteriores, los autores usan las metáforas del ver, la mirada y la luz relacionadas fuertemente con el cine. Es así como el ejercicio de la ciudadanía se convierte, a su vez, en un ejercicio de reconocimiento. Ahora bien, ¿cómo determinar qué es iluminado o qué se puede ver? Esta pregunta los lleva a afirmar que:

...hay muchas cosas que no pueden soportar la implacable brillante luz de la constante presencia de otros en la escena pública: allí únicamente se tolera lo que es apropiado, digno de verse u oírse, de manera que lo inapropiado se convierte automáticamente en asunto privado. (Martín-Barbero y Rey, 1999, p.66).

Por lo tanto, la metáfora de la luz se sitúa como lo evidente y lo iluminado, y la del ver como un ejercicio proactivo de contraste y constatación. Allí, el ágora es lugar privilegiado para ser escenario de circulación de la mirada y de la palabra. Así, comunicación es visibilidad, pero también deliberación: es lugar para exponer la controversia y consenso al debate social. Sin embargo, para los autores, que escribieron en 1999, el ágora se había convertido en el televisor, con una problemática: “Con frecuencia los medios suelen estandarizar la opinión” (Martín-Barbero y Rey, 1999, p.71), por medio de técnicas como los sondeos y las encuestas, que son herramientas importantes para los posicionamientos políticos.

No obstante, como se ha evidenciado en los marcos teóricos de la recepción y el consumo, también se pone sobre la mesa la contrapartida, que son las tácticas expresadas en los usos de los medios y de la comunicación. De tal manera, Barbero y Rey le adjudican a la sociedad civil la unión a “las realidades de deliberación social (puesta en escena de la comunicación), interacción discursiva, pluralismo, autonomía en la formulación de los propios intereses y capacidad para lograr metas sociales, culturales y políticas” (Martín-Barbero & Rey, 1999, p.72).

El circuito alternativo de cine de SCLC ha emergido por iniciativa de la sociedad civil (Una política cultural de a pie). En contravía de una lógica que prima en el consumo privado, se articula una de consumo grupal, que pretende generar debates sobre las agencias, lo común, la convivencia, las problemáticas que atraviesan el estado, la representación, entre otros elementos, por medio de la conversación y la circulación de las obras, que están relacionadas con el acontecer chiapaneco, pero que trascienden los límites regionales. Todo ello pone en juego la visibilidad social de temas que no son abordados desde espacios oficiales.

De allí adquiere importancia la noción de foro cultural (Ver imagen 2), la de tener un lugar permanente de ofertas culturales en las que se incluye el cine. Es el caso principalmente del Foro Cultural Independiente Kinoki, también del Paliacate Espacio Cultural. Es, justamente, elemento importante de la historia del circuito alternativo, que inició con propuestas de cineclubes como La Ventana, El Puente o La Casa de las Imágenes, y que siguen apareciendo en lugares como, por ejemplo, Sendas. Espacios de mediaciones y de mediadores que son, a su vez, sitios de confluencia para organizaciones de la sociedad civil, ciclos de cine, entes académicos o de sujetos con iniciativas personales.

En los filmes proyectados en los foros culturales el contenido se afirma en contraposición a lógicas exclusivamente de rentabilidad comercial, por lo que se encuentra una intencionalidad en cuanto a las realidades referidas por los filmes, el lenguaje cinematográfico o sobre las representaciones. Priman los contenidos chiapanecos o de la república, diferenciados del cine comercial y de sus lógicas narrativas. De igual modo, el encuentro se erige como objetivo central sobre otras características como las tecnologías de reproducción de cine (por ejemplo, los grandes elementos técnicos de sonido de Cinépolis). Por lo tanto, sobresale el disfrute y la reflexión compartida suscitada a partir de la obra cinematográfica, del consumo de alimentos o de las posteriores conversaciones generadas en los cafés de los foros culturales. Esto es, la producción de un espacio público dirigido a la mediación y al diálogo entre público, agentes culturales, y quienes realizan los audiovisuales.

Imagen 2. Lema Foro Cultural Independiente Kinoki



Fuente: Rincón Ramírez (2023, p.119)

Así pues, hay una búsqueda estratégica y transformadora de la cotidianidad, mediante la circulación de eventos culturales, con el objetivo de propiciar nuevas maneras de habitar y de estar juntos. Esto es, reacomodos de la experiencia de la ciudad, que se insertan en la producción de otras maneras de hacer, sentir, pensar, transitar o conocer San Cristóbal de Las Casas. Por lo tanto, a la transformación de los públicos y a los modos de propiciar los consumos culturales les corresponden prácticas y dinámicas insertadas en el juego por el campo cultural de la ciudad.

Algunas, algunas muestras de cine se desplazan y van a otros barrios, caso específico del *Festival Ocote* que presenta funciones en diferentes partes de la ciudad; también, del Kinoki Móvil que tiene el objetivo de ir hacia otras partes, no solo de SCLC, sino del estado²⁸; o de proyectos como *Cinetiqueta: cine en los barrios*, donde se gestan proyectos de formación audiovisual en diversos barrios de la ciudad y, posteriormente, se exhiben las obras elaboradas por sus habitantes en estos contextos²⁹.

²⁸ Otra propuesta a resaltar es la de *Cine Bolomchon*, que proyecta cine en Chenalhó, ver: <https://www.facebook.com/cinebolomchon>

²⁹ Ver: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100093159750574&mibextid=ZbWKwL>

Cuando el cine se lleva a los barrios los públicos se diversifican. Se presenta como un evento que rompe con la cotidianidad de los usos de alguna calle elegida para la proyección. En estas iniciativas emerge, paralelamente, la figura de la mediación cultural y la gestión estratégica, se amplía el rango de visibilidad y se diversifica la participación de espectadores que integran públicos más heterogéneos.

Los foros culturales y los festivales de cine son gestores de espacios públicos no permanentes, sino que es repetitivo y fragmentado. Los medios masivos, en su lectura estratégica, desprenden una estética de la repetición fabricada por la reiteración de programas y de formatos.

En el caso del circuito alternativo se desarrolla una estética de la repetición y la reiteración, aunque con sus particularidades. El Foro Cultural Independiente Kinoki tiene horarios establecidos para sus funciones de cine, a las seis y luego a las nueve de la noche. Dentro de su repertorio se encuentra mensualmente repetición de películas alusivas al zapatismo, que se inscriben en su programación bajo el rótulo “EZLN”, como: *Todos somos Marcos*, de Canalseisdejulio; Zapatista (1998), de Eichert, Rowley y Sandberg; La lección del caracol (2013), de Sylvie Lapointe; y Zapatistas, Crónica de una rebelión (2003), de Carlos Mendoza. La repetición también se observa en organizaciones de la sociedad civil como la de Otros Mundos – Chiapas o el Centro Cultural Carlos Jurado, que dentro de la programación mensual tienen su espacio de presentación y de cine debate.

Se destaca repetición de formatos, especialmente del documental que es el gran eje articulador de realización y muestra de obras en SCLC. Caso similar al de El Paliacate Espacio Cultural, que cada semana tiene un día dedicado a la presentación de cine, otro para música, otro para el teatro, etcétera. Lo anterior no quiere decir que no haya lugar para la novedad o para la creatividad y diferenciación, se trata de encontrar esos puntos reiterativos que dibujan una marca de identidad de los lugares. Por lo tanto, se identifica, a un lado del tiempo productivo y serializado, la repetición basada en los filmes que produce otras temporalidades ligadas con las formas de consumo y de las socialidades hasta aquí descritas.

Finalmente, se encuentra la *competencia cultural*, que se refiere a los cambios de la concepción de la cultura, y a la afirmación de los modos de leer y usar la comunicación (elementos que ya se vieron durante este texto). Vale decir que, dentro de la competencia cultural, está la intención de realizadores/as de obras hechas en Chiapas de presentarlas en estos lugares, y de darles visibilidad en el circuito. Elemento que se introduciría, a su vez, en la temporalidad de la novedad de obras y de temáticas tratadas.

En resumen, las ritualidades del circuito alternativo de cine de SCLC se propician a través del foro cultural como lugar permanente de consumos culturales, basados en la preminencia de la visualización colectiva, el debate y la reflexión; lo que podríamos denominar espacios públicos culturales. Se presenta una configuración estratégica a partir de la agenda cultural, con la finalidad de recrear y practicar la ciudad a partir de su campo cultural, donde se trastocarían también las cotidianidades. Finalmente, hay una estética de la repetición, basada en el documental, y en la gestión activa de agentes culturales insertos en debates de la sociedad civil.

VI. Reflexiones finales

Los proyectos y los espacios del circuito cultural alternativo concentran la circulación, el consumo, y el diálogo de obras audiovisuales y de otras agendas culturales en mayor medida independientes y autogestivas. Allí, se recrean formas alternas de entender, experimentar y practicar a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y el estado de Chiapas. Lo anterior se enmarca en procesos de globalización experimentados en la ciudad, que reconfiguraron el mercado mediático en la década de los noventa e inicios del siglo XXI en México. Estos modos alternos de practicar la ciudad se insertan en el debate por lo público, las formas de participación y la cultura política. Por lo tanto, vemos la emergencia de políticas culturales de a pie, alternativas, *underground*, otras en las que se gestan socialidades y ritualidades que conforman nuevas maneras de estar juntos.

Entonces, los foros culturales independientes, que estructuran el circuito a partir de sus mediaciones institucionales, se gestan en torno a la expresión y la participación, en contraste con modelos unitarios de representatividad política. Se exponen maneras de recrear las ciudadanías relacionadas con los modos de consumo cultural, en los que se expresan, reconocen y gestan identidades y otredades. Además de intervenciones por la visibilidad social y los reconocimientos, mediados por la obra audiovisual que aparece como ventana a realidades transnacionales, puerta giratoria a identificaciones de las propias problemáticas y a retratos de las situaciones presentes en Chiapas.

Las socialidades del circuito se identificaron con la consecución de ciudadanías, a partir de la posibilidad de tener espacios para la circulación cultural, donde se media la interacción entre públicos, gestores culturales, realizadores/as, principalmente. Y, para finalizar, en las ritualidades se resalta la importancia de los foros culturales como esfera pública, que posiciona el consumo colectivo sobre el individual, la puesta en común, reflexión y debate del acontecer chiapaneco. También, de temporalidades sociales ancladas a la estética de la repetición, de la resistencia y a la reconfiguración de las cotidianidades de la ciudad. Lo cual se presenta al estimular una dinámica cultural a partir de las interacciones cotidianas donde se expresan sensibilidades políticas, emociones, creencias, conocimientos, convicciones y opiniones disidentes, es decir, politicidades para dirimir los significados de la política y las formas de hacer una política diferente.

Bibliografía

- Alabarces, P. (2021). *Pospoulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Calas.
- Basail Rodríguez, A. (2005). Desarrollo y políticas culturales. Adagio al discurso y al recurso de la cultura. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, III (1) (pp.74-99).

- Benítez, J. (2011). Espacialidad, espacio y lugar en las teorías de la globalización. En P. Aronson (Ed.), *La sociología interrogada. De las certezas clásicas a las ambivalencias contemporáneas*. (pp.137–152). Biblos.
- Burguete, M. (1987). *Curiosidades y misterios de la historia chiapaneca*. Gobierno Constitucional del Estado de Chiapas.
- Burguete, M. (1994). *Las glorias del Teatro Zebadúa, Crónicas dispersas. Las anécdotas, los nombres, los sucesos*. Gobierno del Estado de Chiapas, H. Ayuntamiento Municipal Constitucional de San Cristóbal de Las Casas.
- Calónico, C. (2015). Circuitos alternativos de exhibición cinematográfica. Una investigación colectiva. *Estudios de Comunicación y Política*, 36, 197–205. <http://version.xoc.uam.mx/>
- Cameras, M. (2018). *De la realización audiovisual a la construcción de subjetividades de género. Un estudio de género, feminismos y de formación audiovisual en el cine documental en San Cristóbal de Las Casas Chiapas*, (Tesis de maestría). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México. <https://hdl.handle.net/20.500.12753/867>
- Chierentin Santi, V. Junior. (2013). *Mediação e midiatisação: conexões e desconexões na análise do comunicacional* (Tesis de Doutorado). Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4539/1/448006.PDF>
- García, G. (2010). *Al son de la marimba, Chiapas en el cine*. Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). El consumo cultural: Una propuesta teórica. En G. Sunkel (Ed.), *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*. 1a. ed. (pp.26–49). Convenio Andrés Bello.
- Guber R. (2011). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Lechner, N. (2002). *Las sombras del mañana, la dimensión subjetiva de la política*. LOM ediciones.
- Lechón, D. (2015). *Sujetos políticos emergentes en espacios urbanos, el caso de El Paliacate en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. (Tesis de maestría). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

- Martín-Barbero, J. M. y Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver, Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Gedisa.
- Martín-Barbero, J. M. (1999). Recepción de medios y consumo cultural: Travesías. En G. Sunkel (Ed.), *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*. 1a. ed. (pp.2–25). Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. M. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos editorial y UAM-A.
- Pineda, N. (noviembre 20 de 2018). *Una mirada de pájaro al cine en Chiapas. Elelectróninestable*. Disponible en: <http://electroninestable.blogspot.com/2018/11/una-mirada-depajaro-al-cine-en-chiapas.html>
- Rincón Ramírez, C. (2023). *Circuitos culturales alternativos y Subjetividades emergentes. Un estudio genealógico sobre las mediaciones de las agencias culturales en el consumo de cine en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. (Tesis de maestría). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/1112>
- Saavedra Luna, S. I. (2000). La selva de nitrato: historia del cine en Chiapas. En Sepúlveda, Roberto (Coord.), *Arte Moderno y contemporáneo de Chiapas*, (pp.191–236). Coedición del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Santos, M. (2011). *O espaço da cidadania e outras reflexões*. Fundação Ulysses Guimarães.
- Suárez, E. (2022). *Radiografía de los cines en Chiapas*. Centro de serigrafía, offset, encuadernación “Impresora Camila”, Escuela Superior de Trabajo Social “Jesús Aquino Juan”.
- Sunkel, G. (2004). El consumo cultural en la investigación en comunicaciones en América Latina. *Signo y Pensamiento*, 45(22), (pp.9–22).
- Zirión, A. (2018). Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México. *Desacatos*, (58), (pp.132–147). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2018000300132&lng=es&tlng=es



CAPÍTULO 2.

GENEALOGÍAS EDITORIALES Y AUTOGESTIÓN CULTURAL EN CHIAPAS: TRAYECTORIAS, PERIFERIAS Y PRÁCTICAS LECTORAS



CICLO DE REVISTAS CULTURALES EN CHIAPAS, UNA GENEALOGÍA (1948-1988)

Vladimir González Roblero³⁰
Facultad de Artes-UNICACH

Introducción

He decidido llamar “ciclo de revistas culturales” al conjunto de publicaciones periódicas que se sucedieron entre los años 1948 y 1988 en Chiapas. Se trata de las revistas *Amanecer* (1948), *Chiapas* (1949-52), *Ateneo* (1951-57) e *ICACH* (1959-88). Considero que hay un ciclo porque significaron el espacio para la conformación de una élite cultural exactamente entre los años mencionados. Un mismo grupo de periodistas, escritores y promotores culturales se reunieron alrededor de cada una de ellas, cobijados por una política cultural carismática, al menos en sus inicios.

El análisis de este ciclo está orientado por la noción de genealogía de Michel Foucault. La genealogía establece un hecho histórico y recorre el tiempo para comprender sus comienzos. El hecho histórico que establezco alude a la consolidación y declive de las

³⁰ Historiador, comunicólogo, doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas. Se desempeña como profesor investigador en la Facultad de Artes de la UNICACH, donde coordina el Cuerpo Académico “Estudios sobre Arte y Cultura”. Es autor de libros, artículos, ensayos académicos, obra narrativa y periodística sobre historia, arte y cultura. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII-2).

élites culturales y la relación que guardan con las revistas culturales. Para tal fin acudo a la idea de procedencia y emergencia que propone la genealogía.

En lo que respecta a procedencia, identifico el devenir de fuerzas históricas, como la práctica del periodismo cultural y la política cultural carismática. Por emergencia, identifico como rupturas o discontinuidades la aparición de las revistas y su relación con las élites, así como los vaivenes ocurridos al interior del ciclo, lo que dio paso a publicaciones albergadas en las instituciones gubernamentales y educativas de Chiapas.

Lo anterior permite observar un periodo de revistas culturales, de contenido artístico y científico, que sirvió de espacio para la conformación de la élite cultural hasta finales de la década de los ochenta, cuando se vuelven a transformar las instituciones culturales y educativas, dando lugar a otro tipo de publicaciones revisteriles.

Nota metodológica

Quiero iniciar con una nota metodológica. Este trabajo está pensado desde la noción de genealogía de Michel Foucault. Trataré de elaborar un esbozo de dicha noción y ensayar con ella una mirada a las revistas culturales en Chiapas de 1948 a 1988.

En su *Microfísica del poder*, Michel Foucault (1979) publica *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Se trata de una propuesta metodológica para la investigación histórica. Esta propuesta es una crítica al método lineal, aquel que narra la sucesión de acontecimientos sin mirar sus discontinuidades, sus accidentes. Por lo tanto, este método es atento al azar, a las sorpresas, a las rupturas que permiten la comprensión de los acontecimientos históricos.

En primer lugar, Foucault -de la mano de Nietzsche- niega la noción de *origen*. Ya lo había hecho Bloch (2000) cuando señalaba la fijación del historiador por el comienzo de los hechos históricos: la obsesión de los orígenes, el demonio. La crítica de Bloch apuntaba al *ethos* cristiano, esa arenga por la creación. Hace tal analogía para señalar el riesgo, la confusión entre la filiación y la explicación.

Al historiador le corresponde, según su oficio, explicar el momento del origen proyectado hacia el presente.

Pero en Foucault (1979: 9) se niega la noción de origen debido a que ésta supone encontrar lo que ya está dado, aquello que, ilusoriamente, permanece estático en el presente. El origen constituye una verdad preexistente y permanente. Por eso desplaza la mirada, la forma de historiar hacia los accidentes, el azar, las rupturas, las sorpresas. Es decir, todo aquello que desvanece el principio.

En vez de entramparse con la idea de origen, Foucault propone las nociones de procedencia y emergencia. Con ellas pretende percibir los accidentes y las fuerzas que originan a los hechos históricos. Implica mirar al pasado desde un presente. Esta mirada al pasado entiende que un hecho histórico no tiene un origen imperterritorio, sino todo lo contrario: azaroso, posible. El hecho histórico es resultado de sus discontinuidades.

Respecto a la noción de *procedencia*, Foucault (1979: 12-13) la explica como fuente: “permite encontrar... bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que) se han formado” los hechos históricos. Identifica marcas, sucesos y accidentes que constituyen su raíz. Es “el conjunto de historias de cada una de esas fuerzas que conforman la matriz emergente del acontecimiento” (Márquez, 2014: 235).

Respecto a la noción de *emergencia*, Foucault (1979: 15) la explica como el punto de surgimiento. “La emergencia se produce siempre en un determinado estado de fuerzas. El análisis (...) debe mostrar el juego, la manera como luchan unas contra otras, o el combate que realizan contra las circunstancias adversas...” Se trata de mirar las fuerzas en conflicto, pues éstas posibilitan lo que emerge. Son las discontinuidades originadas por las fuerzas históricas; la emergencia implica un lugar de enfrentamiento.

Ahora bien, la genealogía como método identifica el acontecimiento en su presente y busca saber su comienzo, empleando para tal fin las nociones de procedencia y emergencia. En este sentido, desde la perspectiva de la genealogía quiero comprender el siguiente

hecho histórico: La élite cultural en Chiapas se afianzó en la segunda mitad del siglo XX a través de prácticas de promoción de la cultura, específicamente de proyectos editoriales como la fundación de revistas culturales, a las que he agrupado en un ciclo.

Sobre la noción de élite

Ahora bien, uno de los aspectos que quiero plantear desde la genealogía es que a través de las revistas se formó una élite cultural, o intelectual, mejor dicho, en el contexto chiapaneco de la segunda mitad de siglo XX. Para ello, considero necesario comprender la noción de élite. Al respecto, desde la sociología política clásica, Vilfredo Pareto (citado por Blacha, 2005) considera que, para hablar de las élites, es necesario comprender que la sociedad es heterogénea, y que una manifestación de lo anterior sucede en el ejercicio del poder. De este modo, Pareto observa que en toda sociedad existe una clase dominante, una minoría que detenta el poder; y una clase dominada, una mayoría gobernada. La minoría gobernante es lo que denominará como élite.

Al respecto, Prebish (1923, p. 368) dice:

En una primera aproximación, Pareto sólo considera dos grandes grupos sociales, en la imposibilidad de tener en cuenta los múltiples que existen. En uno de ellos abarca a los individuos que tienen en un grado notable cualidades de inteligencia, de carácter, de destreza, de capacidad de todo género, no importa cuál fuere su utilidad o su naturaleza ética. A esta clase de gente superior se le llama elite. Se puede dividir esta última en elite gobernante, compuesta de los individuos que directa o indirectamente juegan un papel notable en el gobierno. El resto será la elite no gobernante.

Además de lo anterior, Pareto (citado por Blacha, 2005) plantea la noción de circulación de las élites. Con ella, señala que estas no son estáticas y que, al contrario, se renuevan constantemente en

reemplazo de las anteriores. La sustitución de una minoría por otra se debe a que las élites pierden vigor con cierta rapidez, por lo que necesitan robustecerse con una nueva minoría que renueve su permanencia.

Es cierto que Pareto llama élite a esa minoría, sin embargo, Mosca (1984) prefiere llamarle clase política porque se caracteriza por el ejercicio del poder basado en una ideología. El ejercicio del poder y la permanencia de las élites sucede a través de redes de poder, tal como lo plantea Domhoff (1978) y de alguna manera también Mills (1987). Ambos sociólogos plantean que las élites se encuentran interrelacionadas, lo que les permite gobernar. Por ejemplo, Domhoff señala que la clase gobernante mantiene controladas distintas esferas de gobierno, como empresas, jefes militares y políticos, estableciendo así una red de poder; mientras que Mills (p. 121) señala las interconexiones de las minorías directivas, que crean “una complicada red de direcciones que se entrecruzan”.

Para efectos de este trabajo, el poder no siempre es político, sino un ejercicio de dominación o capacidad de actuación sobre otros, tal como lo plantea aparte Foucault (citado por Castro, 2011). Esto no quiere decir que las élites culturales no ejerzan un poder. Lo hacen, pero en el orden de lo simbólico. Ahí es donde construyen su legitimidad, lo que les permite mantenerse. Finalmente, se trata de una minoría que ejerce un poder sobre una mayoría en un contexto específico.

Una de las especificidades del contexto es el campo cultural, concretamente el intelectual. Pierre Bourdieu (2002), al respecto, plantea que los intelectuales son la fracción dominada de la clase dominante, y que son ellos quienes se encargan de producir y reproducir los bienes simbólicos de las élites. Lo hacen a través de su capital cultural, constituido básicamente por su educación y conocimientos; y social, es decir, su red de contactos. Además, sostiene, las élites tienen un *habitus* o disposición y prácticas que le permiten distinguirse y mantener su estatus. Con ello, garantizan su posición de privilegio.

El campo, dice Bourdieu, está integrado por varios agentes culturales, entre ellos artistas, editores, periodistas. Todos creadores

de ideas y productores de conocimiento, como sostiene Traverso (2014). El planteamiento del campo, desde la perspectiva de Bourdieu, es consonante con la teoría de las élites descrita anteriormente. Sus propiedades, señala, son la concentración y su institución. La primera se refiere a una práctica: la reunión en algunos lugares, como cafés, lo que proyecta una integración o redes. La segunda se refiere a los espacios de producción simbólica e institucionalización de conocimiento. Son espacios de legitimación, que les sirve de reconocimiento social.

Ambas propiedades resultan sugerentes para mi posterior análisis de las revistas culturales como un ciclo. El lugar de concentración de las élites intelectuales han sido las revistas y sus sitios de producción, los espacios universitarios. La conjunción de los dos espacios propició su emergencia y la de un grupo de intelectuales que se sostuvo prácticamente a lo largo de cuarenta años, hasta su renovación en la década de los ochenta.

Élites, periodismo y cultura

Un antecedente de la relación entre élites culturales y periodismo puede situarse en el siglo XIX. Después de las independencias de las colonias españolas, y de periodos de inestabilidad política ante la indefinición de modelos de nación, los nuevos estados se dieron a la tarea de construir una identidad colectiva. Tarea lábil y difícil por la porosidad de las fronteras políticas y por las implicaciones culturales de las naciones en formación. Ya Edmundo O’Gorman (2002) ha señalado la encrucijada en la que se halló México en busca de su identidad: fundarse a semejanza de las democracias liberales, negando su pasado colonial; o hacerlo recuperando su pasado colonial y asumirse como proyecto conservador a semejanza de las monarquías.

Obviamente, la encrucijada fue para las élites, quienes usaron a la prensa para debatir las ideas políticas, pero también como vehículo de expresión de la identidad en disputa. Las publicaciones dieron paso, además del comentario político, a la publicación de obra literaria y

poética, como una expresión coherente con la búsqueda de identidad (Illades, 2004). De este modo, las élites intelectuales jugaron su papel en la construcción de la nación, aportando su producción simbólica y estética, ya sea como expresión consonante con la identidad, o bien elaborando discursos estético-políticos a favor de los proyectos de nación que se gestaban.

Así lo explica Ricardo Pérez Monfort (2015, pp. 14-15):

Desde los años 30 del siglo XIX los temas concernientes a las libertades individuales, al pasado inmediato y a los no tan lejanos años coloniales, pero sobre todo las inquietudes generadas por la necesidad de identificar lo propio frente a lo extranjero, empezaron a poblar escritos, imágenes y representaciones culturales. Combinando la reanudación entrecortada del liberalismo con el romanticismo imperante en las otras comarcas intercontinentales, la cultura letrada fue quedando en manos de varias generaciones de polígrafos que tanto argumentaban con la historia como con la moral y con aquello que empezó a identificarse como el “buen gusto”.

La construcción de la identidad mexicana también fue la de una nación imaginada. Además de la cultura letrada, los políticos del país recurrieron a las imágenes plásticas, a símbolos que orientaron las prácticas artísticas visuales. Enrique Florescano (2012) señala que inmediatamente después de las independencias apareció una iconografía que enalteció a héroes y símbolos nacionales. Esto como una estrategia urgente ante la persistencia de la plástica barroca y de temática religiosa. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la política cultural buscó legitimar el movimiento independentista. Como narra Florescano, la academia de San Carlos, donde se formaban los artistas plásticos, lanzó convocatorias que aludieran al hecho histórico. El resultado fue que, además de pintarse retratos sobre héroes independentistas, se recuperaron pasajes históricos del México prehispánico, Conquista, virreinato e Independencia.

Como se observa, las élites culturales participaron en la construcción de la identidad mexicana, favoreciendo discursos hegemónicos, y afianzándose ellos mismos como parte de la minoría gobernante. Este momento histórico mostró la ruta para el surgimiento de un periodismo que actualmente llamamos cultural, además de las corrientes plásticas que definieron al México posrevolucionario. Aunque no podemos hablar de revistas culturales, pues los formatos de la prensa eran similares, se comienzan a destacar por su singularidad temática los periódicos literarios, diferentes a los periódicos informativos. Con el paso del tiempo, las publicaciones literarias tuvieron una periodicidad más espaciada y comenzaron a llamarse revistas (Tarcus, 2021).

La participación de las élites culturales coincide con otro hecho histórico. Se trata de la autonomía del campo artístico, en concreto del literario. Es sabido que para el siglo XIX uno de los géneros más cultivados era la novela histórica (Pérez, 2015). Para entonces, se confundía el oficio del historiador con el novelista, hasta que la historia comenzó a reclamar su lugar como disciplina científica. Cuando esto sucedió, la novelística se desprendió de sus pretensiones de verdad empírica, y contribuyó a la consolidación del campo artístico como autónomo.

Entonces, según Tarcus (2021, p. 197), “el escritor, el ensayista, el científico, el intelectual se van diferenciando del político polivalente del siglo XIX”, y las revistas culturales resultan ser los espacios para su desarrollo. Como ya lo he hecho notar, las revistas son el lugar de encuentro de las élites. Permiten, también, su participación en la esfera pública, condición necesaria para pensarse como intelectuales.

Este breve bosquejo histórico sobre el origen de las revistas culturales ha tratado de observar su función respecto a la formación de las élites, su importancia en la vida pública. De hecho, la figura del intelectual está íntimamente relacionada con su participación en el debate público, como lo fue en sus inicios decimonónicos, y como lo es ahora. Al respecto, Sarlo (1992) señala la aparición de revistas culturales como una práctica que define al intelectual, y que a través

de ellas busca tener un lugar en el presente, abordando temas de efecto inmediato. No sucede lo mismo con la publicación de libros, cuyos alcances temporales suelen ser mayores.

Procedencia. Periodismo de variedades y política cultural carismática

Trataré de identificar las fuerzas que han dado pauta a la emergencia y declive de las élites y las revistas culturales. Creo que para ello es conveniente recorrer el tiempo hasta el siglo XIX chiapaneco, a los orígenes del periodismo local. No creo conveniente, por su irrelevancia, situar la adquisición de las primeras imprentas ni el surgimiento de los primeros periódicos. Quisiera más bien señalar los comienzos del periodismo cultural. Me parece adecuado lo anterior para comprender también los principios de las revistas culturales, cuyo auge creo identificar en la segunda mitad del siglo XX.

Es arriesgado usar la categoría de periodismo cultural en los comienzos de la prensa chiapaneca. Lo es porque para el siglo XIX es un anacronismo y porque aún hoy día sigue siendo problemática la noción, sobre todo por las ideas de cultura que a lo largo del tiempo se han desarrollado, lo que complica establecer sus fronteras.

Para el siglo XIX lo que existía en la prensa chiapaneca era la publicación de poesía. Los periódicos de entonces daban voz a poetas locales y de otros lugares. Tal es el caso, por ejemplo, de la obra poética de José Manuel Puig y Domínguez, que se publicó principalmente en el periódico *El espíritu del siglo* (Morales, 2019). También es importante mencionar la voz de las mujeres poetas, quienes muchas veces tuvieron que firmar con seudónimos debido a que la prensa implicaba la actuación en el espacio público, entonces vedado a las mujeres (Domínguez, 2007).

En todo caso, se trataba de un periodismo literario, ínsula poética frente al periodismo opinativo, cuyo comentario político se impuso ante la necesidad de construir al Estado chiapaneco. Es antecedente, claro, de lo que ahora conocemos como periodismo cultural.

En consecuencia, en vez de periodismo cultural, podemos hablar de periodismo de variedades. Este se caracterizaba por incluir, además del comentario político, otra información que daba cuenta de la cotidianidad. Junto a la obra poética, se comenzó a informar de actividades culturales, deportivas y, en general, del entretenimiento. Así, desde finales del siglo XIX y principios del XX se pueden identificar periódicos que al menos en su denominación mencionan la palabra “variedades”. Entre ellos *La Esperanza*, *El Imparcial*, *El Eco Liberal*, *El Ensayo*, *El Observador*. Por ejemplo, en el año de 1901 vio la luz en Comitán *El Clavel Rojo*, periódico que se definía a sí mismo como “periódico quincenal de variedades”. En cuatro páginas, la información sobre la cotidianidad de Comitán, ciudad fronteriza con Centroamérica, se impuso al análisis político. Es importante mencionar que muchos de estos periódicos se editaron en Comitán. Siguiéron otros como *La Paz*, *El Altruista*, *El Baluarte*, *La Revista del Soconusco*, *El Renacimiento*, *Minerva*, *Chiapas Moderno*, *Eco del Pueblo*, por mencionar algunos.

Los periódicos a lo largo de la primera mitad del siglo XX daban cuenta de las actividades culturales, artísticas, deportivas; publicaban textos literarios, narrativos y poéticos, además de la columna y el comentario político. Con el paso del tiempo, el periódico de variedades dio lugar al periodismo cultural. No es de extrañar que haya sido en los espacios educativos donde surgieron. Uno de los primeros periódicos culturales fue *El Estudiante*. Se publicó en 1942 en la Escuela Preparatoria y Normal. Ahí escribieron, entonces jóvenes, poetas como Jaime Sabines, Juan Bañuelos y Óscar Oliva.

Ahora es necesario situar a la política cultural como otra fuerza que ha formado el hecho histórico. La década de los cuarenta puede ser el momento de autonomía del campo cultural en la prensa. También lo es para la política cultural. En el año de 1948 llegó al poder el general Francisco José Grajales. Su periodo de gobierno, que para entonces era de cuatro años, se caracterizó, en lo tocante al campo de la cultura, por llevar a cabo una política cultural carismática.

Al respecto, Giménez (2007) sostiene que la política cultural carismática implica un mecenazgo, en este caso del gobernante o del Estado.

Se caracteriza porque su orientación es hacia los creadores o artistas reconocidos, y la forma de intervención de los poderes públicos en el ámbito del arte y de la cultura se enfoca exclusivamente en los intelectuales. De esta forma, se configura el carisma, condición de la que Weber (citado en Deusdad, 2003) considera condición necesaria para la construcción de los liderazgos políticos.

Weber (Deusdad, 2003, pp.21-22) abunda:

El carisma político hace referencia a lugares, objetos e individuos a los cuales se reviste de una obra extensa, casi divina, cuyas características y acciones son interpretadas como excepcionales incluso extraordinarias por el colectivo que las secunda y que las reconoce como propias. Esta dimensión la consiguen los elementos carismáticos por su vínculo con la tradición, pero a la vez por ser genuinos y modernos. Por otra parte, el carisma actúa como un catalizador cultural. Es una síntesis de valores y señas de identidad de una cultura y del pensamiento de una colectividad. Los medios de comunicación ayudan a configurar una hora carismática y a difundir el mensaje y la imagen del líder carismático.

Es importante, entonces, comprender el papel que juegan los medios de comunicación en la construcción de un líder carismático, y las propuestas de intervención, o políticas, que se llevan a cabo para tal propósito. De este modo, la estrategia de Grajales respecto a los intelectuales consistió en el consenso para con ellos. Les abrió las puertas del Estado y también del erario. Algunos de ellos eran funcionarios de gobierno y llevaban a cabo una importante labor editorial. Otros refundaron el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, un grupo dedicado a la promoción de la cultura. A principios de la década ya habían fundado el primer *Ateneo*, sin mucho éxito. Pero con la llegada de Grajales al poder, el grupo de intelectuales revivió aquel viejo proyecto. El gobernador ofreció su apoyo y puso a su disposición la imprenta del estado, de la que salieron las revistas

Ateneo y *Chiapas*, en cuyas nóminas estaban los ateneístas. También se publicaron varios libros.

Al término del gobierno de Grajales, en 1952, el *Ateneo* y las revistas apenas pudieron sobrevivir. La revista *Chiapas* concluyó al mismo tiempo que la administración grajalista; la revista *Ateneo* no tuvo el impulso que se esperaba durante el gobierno de Efraín Aranda Osorio, el sucesor, y tiró su último número en 1957, a poco tiempo de que concluyera el periodo de gobierno de Aranda que ahora era de seis años.

El afianzamiento de las élites y el surgimiento de las revistas culturales tienen su procedencia al menos en estos dos procesos históricos. En el primero de ellos se desarrollaron las fuerzas fundacionales del periodismo cultural; el segundo —la política cultural— propició un primer impulso a la formación del grupo de intelectuales que dominó en la segunda mitad del siglo XX. La convergencia, como trataré de explicar a continuación, dio lugar a un ciclo de revistas culturales y al desarrollo de la promoción de la cultura a través de prácticas editoriales.

Emergencia. Las (dis)continuidades del ciclo de revistas culturales

En la genealogía la *emergencia* tiene lugar cuando convergen los procesos históricos. Foucault la considera un lugar de conflicto. Me parece más oportuna la noción de discontinuidad. Con esto me quiero referir a que la emergencia de las revistas culturales se dio en un momento de coyuntura: la larga formación del periodismo cultural como una práctica de las élites locales, en convergencia con el diseño de una política cultural carismática, impulsada por el gobierno de Francisco José Grajales como una estrategia de legitimación.

El devenir de las revistas culturales como lugar de encuentro de las élites y como práctica editorial de promoción de la cultura ha sido irregular. Es cierto, y a la vez paradójico, que las revistas permitieron la continuidad de las élites, pero su camino no siempre fue

terso, y sus comienzos resultan de los encuentros de las distintas fuerzas históricas de procedencia, como he dicho.

Según señalan brevemente Martínez (2004) y Nandayapa (2015), en el año de 1919 se publicó una revista cultural llamada *Ariel* y en 1932 otra llamada *Chiapas Gráfico*. Me parece adecuado, sin embargo, señalar al año 1948 como el principio del ciclo de revistas culturales. Meses antes de la elección de Grajales como gobernador, una estudiante de preparatoria, Mercedes Camacho, fundó la revista *Amanecer*. Detrás de ella había intelectuales, un grupo ya, que también impulsaron a principios de la década publicaciones periódicas de tipo cultural, como *El Estudiante*. Entre ellos Eliseo Mellanes, Eduardo J. Albores y Jesús Agripino Gutiérrez. Para entonces el periodismo cultural había ganado terreno, pues lejos había quedado el periódico de variedades. Fue en los espacios educativos, sobre todo, el lugar donde comenzaron a aparecer las publicaciones culturales. Por ejemplo, en la Escuela Preparatoria, que después formaría parte del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, y en la escuela primaria Camilo Pintado se editaron sendos periódicos de carácter cultural.

Como ya he mencionado, con la llegada de Grajales a la gubernatura se echó a andar una política cultural carismática. Esta política favoreció a la élite cultural, entre quienes se encontraban varios de los integrantes de la revista *Amanecer*. Sin embargo, la revista solamente se publicó nueve veces en el año de 1948. Grajales asumió el poder a finales de ese mismo año. Al siguiente la revista dejó de publicarse. Se vio bruscamente interrumpida. La revista no tenía subvención estatal, se publicaba de manera independiente. Al menos no hay indicios de lo contrario. Estar al margen de los vaivenes políticos no le favoreció.

Su lugar pronto fue ocupado por otras dos revistas: *Chiapas* (1949) y *Ateneo* (1951). La mayoría de los intelectuales y artistas que habían participado en *Amanecer*, y que años atrás lo habían hecho en *El Estudiante*, fundaron y escribieron en ellas. La política cultural de Grajales es el marco que puede explicar lo anterior. Su apoyo fue decisivo para impulsar la escena artística y cultural. El gobernador designó a Jesús

Agripino Gutiérrez como director del Departamento de Prensa y Turismo, lugar desde el que se publicó la revista *Chiapas*. Como director de la publicación nombró al poeta Armando Duvalier y como jefe de redacción al periodista Eliseo Mellanes.

La revista *Chiapas* se caracterizó por la promoción turística del estado. Para ello se fijó en el patrimonio cultural y natural, a los que promovió como artículos de consumo para el visitante. Al mismo tiempo, informaba de la vida cultural de Tuxtla y San Cristóbal, principalmente. Coincidió con la actividad de la escuela de artes plásticas, apenas fundada, y con el reciente descubrimiento de las ruinas de Bonampak, episodio que registró la muerte del grabador Franco Lázaro Gómez.

La conclusión del cuatrienio de Grajales significó el fin de la revista *Chiapas*. Sin embargo, un año antes de que esto sucediera, en 1951, se fundó la revista *Ateneo*. Fue el órgano de difusión del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, que desde mediados de 1948 se había refundado y al finalizar ese año, el nuevo gobernador le reconoció su trabajo y le adjudicó un inmueble para que continuara con su labor (González, 2013).

La revista *Ateneo* fue otro espacio para la promoción de la cultura, distinto al que significó la revista *Chiapas*. En *Ateneo* se privilegió la obra creativa por encima de la periodística. Fue una revista científica y literaria. La obra artística de Rosario Castellanos o Jaime Sabines tuvo espacio aquí, además de otros narradores y poetas. Lo mismo puede decirse de los científicos, como el historiador Fernando Castañón Gamboa o el biólogo Miguel Álvarez del Toro. Además, el grupo de intelectuales integrado por Jesús Agripino Gutiérrez, Eduardo J. Albores, Eliseo Mellanes y Armando Duvalier se mantuvo en la revista.

Pero la suerte de *Ateneo* caminó de la mano de la política cultural de Grajales. Aunque su vida no concluyó exactamente al término del periodo gubernamental, sí estableció su destino. Su periodicidad comenzó a verse interrumpida durante el sexenio de su sucesor, Efraín Aranda Osorio. Es más, ni siquiera duró sus seis años. En 1957 apareció el último número.

Durante el periodo grajalista el Estado asumió la promoción de la cultura. Como vimos, lo hizo a través del Departamento de Prensa y Turismo, donde se publicó *Chiapas*. Y también lo hizo como mecenas de los ateneístas, quienes vieron en su revista el espacio adecuado para promover su propia obra científica y artística.

La sombra de la política carismática se desvanecía. Parecía que la suerte de los intelectuales se había acabado. Algunos de ellos, sin embargo, eran docentes del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Fue esta institución educativa, nacida en 1945, la que les dio cobijo para promover la cultura. Fundaron en el año 1959 la revista *ICACH*, órgano de divulgación cultural del Instituto.

La revista se debe a Eduardo J. Albores como fundador; colaboraron en ella Gutiérrez, Duvalier y Mellanes. Este mismo grupo, más otros ateneístas, trataron de seguir el camino de la revista *Ateneo*. La revista *ICACH* también fue científica y cultural. Además, involucró a la comunidad icachense, lo que permitió la emergencia de nuevas voces, algunas de ellas convertidas, después, en herederas de las prácticas editoriales y de promoción de la cultura.

El grupo de intelectuales, salvo Gutiérrez, muerto en 1977, se mantuvo en la nómina de la revista hasta su final en el año de 1988. Fueron 30 años y tres épocas. La más longeva hasta entonces. Finalmente, en el año 1995 y hasta 2000 se publicó la revista *Investigación. Ciencia y Arte en Chiapas. Revista ICACH* nueva época, sin la misma trascendencia de la anterior.

Ciclo de revistas, intelectuales reciclados

Como podemos observar, a lo largo de estos cuarenta años la vida de las revistas culturales no siempre fue longeva, y una sustituyó a la otra según las decisiones gubernamentales. Sin embargo, hubo continuidad por sus lugares de producción estatales y por sus pretensiones. *Amanecer* surge al margen de las instituciones gubernamentales y educativas; su contenido fue cultural y periodístico. Del espacio independiente, sus hacedores migran hacia el gubernamental.

La revista *Chiapas* fue el órgano de difusión del Departamento de Prensa y Turismo del gobierno de Francisco Grajales. Su contenido también fue cultural y periodístico.

Después surgen revistas culturales, científicas y literarias. Fue el caso de *Ateneo*, publicada bajo el mecenazgo gubernamental, pero fuera de alguna institución estatal. Esta misma pretensión tuvo la revista *ICACH*, publicada en el sector educativo.

Considero que este conjunto de revistas constituye un ciclo, es decir, se sucedieron inmediatamente, desde 1948 a 1988, y pretendieron promover la cultura, el arte y la ciencia. Las rupturas significan pequeños ciclos, en los que podemos colocar, en uno de ellos, a las revistas *Amanecer* y *Chiapas*, y en el otro, a las revistas *Ateneo* e *ICACH*.

De acuerdo con lo señalado respecto a las características del campo intelectual y de las élites, las revistas implican un modelo de renovación y circulación de las élites, aunque paradójicamente, como hemos visto, prácticamente el mismo grupo de intelectuales participó en ellas. Sin embargo, a su alrededor se fue formando a los nuevos intelectuales que tarde o temprano sustituyeron al grupo que comenzó a editar la revista *Amanecer*. Los vuelvo a señalar: Eduardo J. Albores, Eliseo Mellanes, Jesús Agripino Gutiérrez y Armando Duvalier. Los cuatro comenzaron el ciclo en *Amanecer* y continuaron en cada una de las demás, a veces dirigiéndolas, otras escribiendo para ellas. Algunos de los demás intelectuales dejaron de participar, pues encontraron otros lugares; también emergieron otros, quienes llegaron al final del ciclo y comenzaron nuevos derroteros.

Estas continuidades son observables por los nombres que reiteradamente aparecieron como directores o colaboradores de las revistas. Sin embargo, como un continuo de aliento largo, es posible afirmar que las élites culturales en relación con la cultura impresa vienen de mucho tiempo atrás, al menos desde el siglo XIX. La prensa decimonónica chiapaneca atestigua la irrupción de una intelectualidad que escribió sus opiniones políticas y que, al mismo tiempo, permitió el primer gesto de la narrativa de ficción y de poesía.

El caso paradigmático, probablemente, sea el de Flavio Paniagua. Perteneciente a la élite sancristobalense, Paniagua tuvo una íntima relación con la cultura impresa. Fue redactor de periódicos, como *La Brújula*, desde donde arengó a favor de proyectos políticos y de un *establishment* social. También lo hizo como novelista. Se le reconoce como el primer escritor de ficción y como precursor de la novela de folletín.

Así como Paniagua, habrá otros escritores e intelectuales cuya actividad estuvo relacionada con la prensa, en un periodo al que, como sugiere Debray (2007), llamaríamos grafosfera, que se caracteriza por el dominio de la palabra escrita, interrumpido hasta el siglo XX con la popularización, primero, de la radio, y después, de la televisión. De hecho, el declive de las revistas culturales chiapanecas a finales de la década de 1980, también se puede entender por la primacía de la imagen sobre la palabra.

Lo que se observa, pues, es que las revistas culturales significaron el espacio para el comienzo, consolidación y declive de una élite cultural, de un grupo de intelectuales que dominaron el escenario cultural, artístico, literario y científico. Es ciclo en tanto inicio y fin de revistas y de un grupo de intelectuales ligados a ellas.

Asimismo, su permanencia está relacionada con formas de legitimación. Las revistas siempre fueron cercanas al poder y a sus formas de institucionalización. Esto fue posible, al principio, por la política cultural carismática. Se editaron con el favor y recursos del Estado, y posteriormente en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Estas circunstancias otorgan una plataforma de legitimidad y de estabilidad.

Por otro lado, el largo aliento de la cultura impresa, favorecida por la incidencia de una política cultural carismática, significaron un momento coyuntural. Son, pues, las fuerzas de procedencia que posibilitan al hecho histórico. Asimismo, como lo he sugerido, su declive ocurre con otra ruptura que, en este caso, se relaciona con la transformación de los medios de comunicación. Si la permanencia de las revistas fue posible gracias al largo predominio de la palabra sobre la imagen, su declive podría explicarse por la inversión de este dominio. Debray (2007) explica que después de la palabra,

reina la imagen. A este nuevo periodo le llama videosfera. Las formas de producción y transmisión de la cultura y del conocimiento han cambiado, primero, por las políticas educativas y culturales que obligan a la transformación de estas revistas orientadas a la investigación; además, por el reinado de la imagen y las nuevas tecnologías.

Reflexiones finales

Este ejercicio genealógico intentó identificar el comienzo de una élite cultural en la segunda mitad del siglo XX en Chiapas. Su consolidación, establecimos, se dio a través de una práctica editorial como estrategia de promoción de la cultura. Esta práctica consistió en la fundación de revistas culturales. De este modo se constituyó un ciclo de revistas culturales, a pesar de sus rupturas. El ciclo está integrado por las revistas *Amanecer* (1948), *Chiapas* (1949-52), *Ateneo* (1951-57) e *ICACH* (1959-88).

Observamos su procedencia: el desarrollo del periodismo cultural, sus orígenes en el periodismo de variedades hasta la aparición de las revistas culturales. También la política cultural carismática, esa que fija sus estrategias de intervención en las élites culturales, lo que posibilitó su larga continuidad.

Observamos su emergencia: la vida convulsa de las revistas culturales, producto de las fuerzas en tensión que le originan, es decir, de las prácticas editoriales y de las políticas culturales. Discontinuidades que explican su fugaz vida; continuidades que explican la longevidad de sus hacedores.

El final del ciclo dio paso a revistas posteriores que también se anidaron en las universidades e instituciones de educación superior, salvo la primera época del *Anuario de investigación y cultura*, publicado en el Instituto Chiapaneco de Cultura a partir de 1990. A partir de entonces, la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y la Universidad Autónoma de Chiapas publicaron revistas estrictamente científicas. La obra artística no siempre tuvo cabida, y en su lugar se privilegió el artículo y el ensayo científico, de crítica literaria y artística. Además, fenómeno más reciente, estas revistas, llamadas

ahora académicas, se han sujetado a las políticas de investigación del país. Pertenecen a índices internacionales, lo que acentúa su condición de científicidad y abre la puerta a otras formas de promoción de la cultura.

Es seguro que el presente de estas revistas será la procedencia de otro hecho histórico.

Bibliografía

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo editora.
- Assid, F. D. (2011). Jornalismo de variedades: cartografia de uma especialidade da imprensa. *Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 1(34), 105-128.
- Blacha, L. E. (2005). ¿Élite o clase política? Algunas precisiones terminológicas. *Theomai*, (12).
- Bloch, M. (2000). *Introducción a la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Monttessor.
- Castro, E. (2011). *Diccionario Foucault: temas, conceptos y autores*. Siglo XXI.
- Debray, R. (2007). El socialismo y la imprenta: un ciclo vital. *New Left Review*, (46), 5-26.
- Deusdad, B. (2003). El concepto de liderazgo político carismático: populismo e identidades. *Opción*, 19(41), 9-35.
- Domhoff, W. (1978). *¿Quién gobierna Estados Unidos?* Siglo XXI Editores.
- Domínguez, K. D. (2007). Rememorando el pasado. Literatura femenina en Chiapas durante el Porfiriato (1876-1910). *En Anuario CESMECA* 2007, pp. 109-140, UNICACH.
- Florescano, E. (2012). *Ensayos fundamentales*. Taurus.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA.
- González Roblero, V. (2013). Torre de babel. La política cultural en Chiapas de 1948 a 1952: acercamiento desde los informes de gobierno

- de Francisco J. Grajales Godoy. *En Anuario CESMECA* 2012, pp. 113-133. Unicach.
- Illades, C. (2004). Las revistas literarias y la recepción de las ideas en el siglo XIX. *Historias*, (57).
- Márquez Estrada, J. W. (2014). Michel Foucault y la Contra-Historia. *Revista Historia y Memoria*, (8), 211-243.
- Martínez Mendoza, S. (2004). *Índice hemerográfico de Chiapas, 1827-1946*. Guadalajara
- Martínez Mendoza, S. (2004). *La prensa maniatada. El periodismo en Chiapas de 1827 a 1958*. Gobierno del Estado de Chiapas y Fundación Manuel Buendía.
- Mills, W. (1987). *La élite del poder*. Fondo de Cultura Económica.
- Morales Bermúdez, J. (2019). *Un poeta olvidado de Tabasco. José Manuel Puig y Domínguez*. UNICACH.
- Mosca, G. (1984). *La clase política*. Fondo de Cultura Económica.
- Nandayapa, M. (2015). El ánimo de una generación y una época. *Revista ICACH, órgano de divulgación cultural del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas*, primera, segunda y tercera épocas. UNICACH.
- O'gorman, E. (2002). *México: el trauma de su historia*. CONACULTA.
- Pérez Montfort, R. (2015). *La cultura, 1808-2014*. El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- Prebisch, R. (1923). La sociología de Vilfredo Pareto. *Revista de Ciencias Económicas*, 11(II), 154-166. Recuperado de <https://archivo.cepal.org/pdfs/ObrasRPrebischFundacion/obrasRPPTI031.pdf>
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. América: *Cahiers du CRICCAL*, 9-10, 9-16.
- Tarcus, H. (2021). El ciclo histórico de las revistas latinoamericanas. Trazos de una genealogía. *Nueva Sociedad*, (291), 192-207.
- Traverso, E. (2014). *¿Qué fue de los intelectuales?* Siglo XXI Editores.

Referencias hemerográficas

- Revista *Amanecer*. (1948). Edición Facsimilar de León de la Rosa Editores
- Revista *Ateneo* (1951-1957). Edición Facsimilar del Gobierno del Estado de Chiapas.

Revista *Chiapas*. *Revista gráfica mensual*. (1949-1952). Archivo Histórico de Chiapas.

Revista *ICACH*. *Órgano de divulgación cultural del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas*, (1959-1988). Archivo Histórico de Chiapas.



PROGRAMA EDITORIAL SOCONUSCO EMERGENTE: DE LA INDUSTRIA CULTURAL EN LA PERIFERIA CHIAPANECA Y EL LECTOR COMO ESLABÓN FINAL DE LA CADENA EDITORIAL

Ana Alejandra Robles Ruiz¹
CESMECA-UNICACH

Andrés Felipe Escovar Barreto²
Investigador Independiente

Una pregunta que nace del sintagma “editorial independiente” gravita en torno a la independencia: ¿De qué son independientes?, ¿de qué dependen? En la respuesta se cifra la variedad de propuestas que proliferan con el advenimiento de nuevas tecnologías, donde los libros también se editan en formato digital y, cada día, es más fácil el acceso a ediciones propias o de bajo costo.

¹ Doctora y Maestra en Humanidades con énfasis en Literatura. Licenciada en Literatura Hispánica por la Universidad de Sonora. Se desempeña como Profesora-Investigadora Titular de tiempo completo en la línea de Discursos literarios, artísticos y culturales del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas. ana.robles@unicach.mx

² Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas (CESMECA-UNICACH). Maestro en Análisis del Discurso (Universidad de Buenos Aires). Es investigador independiente. andresfelipe.escovar@gmail.com

La independencia puede operar con respecto a las editoriales tradicionales; es decir, se la entiende como un negocio planteado, como una opción respecto a los grandes manufacturadores y distribuidores. Así, se gestan circuitos que se autodenominan independientes, en cuyo seno permanece una idea de producir libros y omitir el aspecto de creación de un espacio lector. En este sentido, no son independientes de las perspectivas planteadas tradicionalmente; se pliegan a esa lógica y, por tanto, se le delega al Gobierno la labor de promoción de la lectura —con todo lo que acarrea la promoción y esa perspectiva de construcción ciudadana de la lectura, la cual se tensiona con respecto a lecturas críticas—.

También puede plantearse una independencia con respecto a miradas en torno al significado de la literatura o “lo literario”, por ejemplo, o a lo que se considera canónico. En este sentido, opera una codependencia con respecto a lo que se plantea como el elemento ante el cual hay independencia: no puede haber una mirada marginal si no existe una conciencia de un centro y una escritura realizada dentro de los márgenes. Esta propuesta, además de lo dicho, también omite a la instancia lectora. Así, podemos plantear una serie de hipótesis de independencia que arrojan a ese lugar común a todas ellas: la omisión de la lectura.

En este contexto, la actividad editorial en nuestro país, como señala David González Tolosa, está dominada por las grandes transnacionales y el Estado; no obstante, es más notoria la presencia de sellos editoriales independientes, tanto nacionales como extranjeros, en el mercado del libro (2019, pp. 8-9). Uno de los ejemplos de estos sellos que encontramos en Chiapas y el cual consideramos merece nuestra atención en el presente trabajo, por sus características tan particulares, es el Programa Editorial Soconusco Emergente, que se define a sí mismo como un “programa social y editorial”. (Programa Editorial Soconusco Emergente, 2022, *Sobre Nosotros*).

Para tener una mayor comprensión del mencionado caso, mismo que ubicamos como una editorial independiente, consideramos que es oportuno definir lo que es la industria editorial, pues finalmente es donde se inserta el Programa Editorial Soconusco Emergente.

La industria editorial es una empresa que cobra realidad a partir de ciertas prácticas sociales que se agrupan y regulan en torno a un modelo de producción, que tiene el objetivo de crear productos de tipo cultural que entran en el ámbito público y forman parte de la producción de conocimiento y un discurso en congruencia con su ordenamiento social y sus bases institucionales. Esta industria se compone de editores y editoriales que están encargados de publicar, de autores que proporcionan contenidos; pero además complementa sus actividades a través de las labores de las librerías, la prensa, las actividades que se centran en los públicos receptores, los derechos de autor, las políticas públicas y el mercado (González, 2019, p.11). En este sentido y en el contexto de la sociedad contemporánea, toda editorial vendría a ser una organización que persigue una utilidad económica mediante la industria y el comercio de mercancías culturales, específicamente libros, pero que al mismo tiempo aporta a la producción de sentido simbólico.

Hacia finales de la primera mitad del siglo XX, Horkheimer y Adorno acuñaron el término de industria cultural, sobre la cual se manifestaron negativamente como un sistema unificado de repeticiones mecánicas de un mismo producto cultural estandarizado y orientado a las demandas del capitalismo económico y la manipulación de los hombres (1998). Para Michael Bhaskar, la industria editorial es la industria cultural por antonomasia (González, 2019, p. 26), pues “representa el potencial reproductivo de la imprenta, la primera tecnología de producción y distribución masivas de objetos culturales e intelectuales”. (Bhaskar en González, 2019, p.26). Como señala Kloss Fernández del Castillo: “[...] El libro fue la primera mercancía producida en masa; en la imprenta de Gutenberg, en esa mercancía que se reproducía mecánicamente, nació el capitalismo moderno. Gutenberg fue precursor del fordismo, y seguramente había plusvalía y explotación en esa primera línea de producción” (2020, p. 18). Si miráramos las editoriales en la actualidad con la lente de Horkheimer y Adorno, lo que les reprocharíamos es sobre todo su adscripción a la lógica y modelo capitalista que predominan en el mundo moderno, que mercantilizan la cultura en detrimento

de la libertad, la autonomía, la capacidad crítica, la manifestación de las subjetividades y la calidad. No obstante, posterior a la lectura de Horkheimer y Adorno, se empezó a hablar de industrias culturales en plural (Garnham y Miege en González, 2019), lo que ha permitido relativizar y complejizar esta adjetivación capitalista de índole negativa de la cultura actual. No hay una sola lógica de trabajo sino muchas en diversos tipos de producción cultural; a su vez, esta pluralidad implica ver nuevos y originales filones en esta industria; hay tendencias generales y también rasgos distintivos que particularizan.

Lo complejo de trabajar con productos culturales y artísticos radica en que precisamente existe una concepción romántica de la relación entre la cultura y el dinero, que insiste en oponer estos dos aspectos, volviéndolos antagónicos. Todavía en el imaginario social está anclada la percepción de que, si del arte y la cultura se obtienen beneficios monetarios, es porque hay una especie de banalización o poca calidad en los mismos. El arte y la cultura son bienes superiores en relación directa con el espíritu y lo trascendente, de ahí que en automático rechazamos su posible vínculo con algo tan mundano y material como el dinero. En el caso de Chiapas, por ejemplo, escritores jóvenes como Balam Rodrigo, Nadia Villafuerte, Mikeas Sánchez, Mikel Ruiz, Claudia Morales y Jorge Zúñiga, deben dedicarse a realizar actividades distintas a la creación y la venta de sus libros para ganarse la vida: "...dedicarse a la creación de obras literarias no es una actividad redituable, por lo menos en Chiapas, en México, y sobre todo en la etapa joven de esta carrera. Los autores chiapanecos ya citados han tenido que emplearse en áreas distintas a la de su interés primordial, es decir, la literatura" (Robles, 2021, p. 262); aunque la mayoría ha optado por actividades que están de una u otra forma relacionadas con la literatura, como la docencia, la impartición de talleres, la investigación, la dictaminación editorial o las becas de creación (*Ibíd.*, pp. 262-263). Esto comprueba que, en la sociedad chiapaneca –y mexicana, diríamos nosotros–, lo redituable está en ocupaciones de otra índole; no existen las condiciones ideales, ni materiales ni de concepción de la actividad artística como una profesión digna, para que quienes se

dedican a la creación, puedan vivir exclusivamente de lo que producen. Los artistas han sabido negociar con el mundo que enfrentan para construir una realidad que les permita hacer lo que les apasiona.

La industria editorial en México

En lo relativo a la industria editorial en México³ antes del fin de la Revolución Mexicana, no existía un modelo industrializado editorial. Es claro que existían periódicos, librerías e imprentas; no obstante, no había una profesionalización editorial ni un consumo abundante del libro. En la primera mitad del s. XX, la práctica editorial era dispersa, pocos eran los lectores, se reconocían como una élite, y se surtían de materiales en lenguas originales y bajo pedido a través de filiales de sellos en su mayoría extranjeros. Sin embargo, en esa misma época se empezaron a colocar los cimientos de la editorial nacional. Previo a la Revolución, lo que también ocurrió es que se establecieron más casas editoriales extranjeras, las imprentas promovieron producción local y se regularizó la educación en los centros urbanos. Posterior a la Revolución y con la Secretaría de Educación Pública (SEP), como proyecto de Estado consolidado por José Vasconcelos, se impulsó a la industria editorial sentando bases a través de programas de alfabetización, repositorios bibliográficos, así como a través de la impresión y distribución de clásicos de la literatura universal. Esto después alentó la publicación de autores mexicanos y foráneos poco conocidos, la divulgación científica y la publicación de jóvenes que radicaban en la provincia del país. A su vez, el gobierno mexicano se encargó de extender su presencia como impresor-editor, se fundaron oficinas y dependencias especializadas en producción, difusión y gestión de publicaciones. Y a la par de que el Estado desarrolló infraestructura de regulación y producción editorial, se fue consolidando el sector privado de la industria.

³ Para desarrollar el presente párrafo y los dos siguientes, partimos del capítulo “Las especificidades de la industria editorial en México: el sector corporativo y el sector independiente” de David González (2019).

Entre 1950 y 1960, México se convirtió en el principal actor editorial de Latinoamérica. Hay una relación directa entre este auge y el fortalecimiento del Fondo de Cultura Económica (FCE). En esta editorial estatal se formaron muchas personas que luego serían los editores más reconocidos de nuestro país al crear editoriales como ERA, Grijalbo, Joaquín Mortíz y Siglo XXI, logrando afianzar proyectos editoriales exitosos que darían vigor a la industria editorial comercial de México. A su vez, la emergencia de nuevos proyectos editoriales y el establecimiento de la industria editorial en México se dio gracias al crecimiento del público lector, con la reducción del analfabetismo en un cincuenta por ciento entre 1920 y 1950; y también con el incremento de estudiantes que optaron por cursar una educación superior que dio pie a una demanda más numerosa y estable de libros. Durante treinta años y hasta la década de los ochenta, la industria editorial tuvo esta fuerza, con significativa presencia del Estado-editor, por un lado, y el sector privado, por el otro.

Con la crisis económica de 1982, la situación se modificó. Se redujeron la influencia del Estado y los programas estatales de publicación. Los conglomerados internacionales del mercado local, con su integración y concentración económica, propusieron un panorama muy diferente al que se experimentó en la época de prosperidad. A la fecha, se puede decir, coincidiendo con las tendencias globales, hay una alta concentración del mercado editorial; son unas cuantas casas editoriales las que se llevan la mayor parte de las ventas. Predominan las publicaciones de libros de texto, en su mayoría dedicados a la educación básica. Las editoriales mantienen operaciones a partir de distintos sellos y varios registros fiscales. Dependen del gasto público por vía de coediciones, porque el Estado le compra a la industria privada. La concentración de la oferta editorial está en el centro del país. En lo tocante a distribución y comercialización, la industria editorial en México cuenta con infraestructura deficiente, después del Estado son las librerías el principal canal de distribución, que tampoco son demasiadas y están repartidas por el territorio nacional en forma desequilibrada (González, 2019, pp. 63-72).

Ahora bien, la industria editorial se integra por editoriales estatales, transnacionales e independientes. Estas últimas tienen como antecedente, según Daniel González (2019), las llamadas editoriales marginales que surgieron como contrapropuesta, entre 1970 y 1980, a las formas dominantes, saliendo de las prácticas de publicación habituales y que pese a enfrentar muchas veces problemas de capital, distribución y ventas, llevaron a cabo su labor, publicando sobre todo autores y material que no tenían buena acogida en el mercado. En los últimos años, ha aparecido una gama considerable de editoriales independientes, mismas que por encima de las dificultades de la disposición librera actual: “[...] han conseguido atraer un público considerable y han desarrollado, además, un trabajo de experimentación y filtro de nuevos escritores que las editoriales más grandes no han querido o no han sabido aprovechar”. (Mata, 2015, p. 37).

Las editoriales independientes son —más, menos—:

pequeñas y medianas editoriales [que] ocupan un lugar destacado en la industria cultural, apuestan por voces nuevas y por la construcción de un catálogo rico y diverso [...] Editan más artesanalmente, prima la calidad sobre la cantidad y trata[n] de descubrir voces nuevas, voces transgresoras que aporten una visión diferente con el objeto de enriquecer culturalmente a la sociedad. Desde esta perspectiva, aunque las ventas no dejen de ser importantes, se valora el producto por lo que vaya a aportar a la sociedad [...]; por otro lado, ser una editorial independiente significa no formar parte de un grupo editorial. [...] Matizando, hay que decir que la independencia es relativa, ninguna empresa que compita en un mercado es completamente independiente. El grado de independencia será mayor o menor pero nunca absoluto. Sin embargo, dejando de lado la rigurosidad terminológica, ser una editorial independiente se entiende como un movimiento que va en contra de la concentración editorial o, dicho de otro modo, de la monopolización cultural, que pone en la diversidad cultural, y ello afecta también a todos los procesos editoriales: la política

editorial, construcción de catálogo, contrato de edición, edición y corrección de estilo, diseño editorial, producción, difusión y distribución. [...] Lo que define a una editorial independiente es la especialización de su catálogo, de su producto cultural. Prima la calidad literaria, y el libro se convierte [las más de las veces] en un libro-objeto [...] Son empresas de tres, dos e incluso un trabajador, a la búsqueda de un discurso que transmita algo único y diferente. (Instituto de Gestión Cultural y Artística, 2019, *La edición independiente...*).

En el estado de Chiapas, además del Programa Editorial Soconusco Emergente que abordaremos con detenimiento más adelante, reconocimos o pudimos ubicar otras editoriales independientes.⁴ A continuación, las mencionamos: Editorial Indígena Taller Leñateros, fundada en 1975 por la poeta Ámbar Past, cuyo distintivo es ser una sociedad maya de mujeres y hombres amerindios y mestizos que documentan y difunden valores autóctonos y populares, literatura indígena en lenguas originales y hacen su propio papel, teniendo responsabilidad ambiental; al mismo tiempo, dan énfasis a que se distinga por publicar mayormente autores chiapanecos, autores nuevos, pero sobre todo por el profesionalismo con el que produce sus libros (Sin Embargo, 2020, *Ala Ediciones...*; Fondo de Cultura Económica, 2021, *Ala ediciones...*). Editorial Surdavoz, dirigida por Fabián Rivera, se caracteriza por ser una editorial mexicana y centroamericana que hace visible la voz y la escritura de quienes no tienen un fácil acceso a mostrar sus trabajos en lo que respecta a la poesía, el ensayo, la novela, el cuento y la dramaturgia (Rivera, F., s/f); a su vez, asegura su director que: “tiene tres ramas clave, literatura, política y filosofía, aterrizadas en tres líneas de trabajo: autores emergentes o poco conocidos, libros de escasa circulación o de tirajes agotados, y libros enfocados en la identidad latinoamericana”. (Medina, 2017). Cada uno de los diferenciadores de estas editoriales,

⁴Desde luego que hay más, pero no es la intención de este trabajo dar cuenta de todas ellas, sino desarrollar a profundidad el caso del Programa Editorial Soconusco Emergente.

nos ayudan a reconocerlas dentro de lo que se define como una editorial independiente.

Las mencionadas editoriales chiapanecas, en mayor o menor medida, han crecido gradualmente a lo largo del tiempo: han pasado de no contar con ISBN a colocarlos, promover sus productos en foros importantes como la *Feria del Libro de Guadalajara* o la *Feria del Libro de Frankfurt*, distribuir desde librerías barriales hasta Educál o el Fondo de Cultura Económica; todo desde la autogestión, la vocación, el cuidado riguroso de las ediciones, pero sobre todo desde la apuesta en favor de los escritores de la entidad federativa, por lo no reconocido en los grandes mercados, pero también en la apuesta por la industria editorial como un medio viable y honrado de subsistencia, que a su vez apoya y da voz a quienes no la han tenido. Este último asunto es de suma importancia para romper con la ya mencionada creencia o concepción del arte y la cultura como asuntos ajenos al dinero. La calidad artística de las creaciones escritas no tiene por qué verse comprometida por obtener remuneración económica a través de ellas, pues se coloca tiempo, esfuerzo y especialización. En este orden económico cabe añadir que, precisamente debido a esta problemática relación arte-dinero, pero también a factores como la poca promoción de la lectura, la pobreza estructural, la falta de atención estatal, entre otros, ni las editoriales chiapanecas independientes referidas, ni ninguna otra gozan de beneficios económicos significativos. Dentro del mismo sector artístico y cultural, el gasto o la inversión que hacen las personas en nuestro país en libros es de los más bajos comparado con otros en el sector de la cultura; según la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM), el área de libros, impresiones y prensa generó \$14,089 millones de pesos mexicanos, lo que equivale a 2% del PIB del sector de la cultura, con un gasto en libros apenas de \$9,438 millones de pesos mexicanos; y de este 100 por ciento, recordemos que el 50.4 por ciento son libros de educación básica que compra el gobierno o que están

abiertos al mercado (CANIEM, 2022, p. 24 y p. 7).⁵ Claro está también que las cifras del promedio de libros que la población alfabetizada lee al año es tan solo de 43.2 por ciento (CANIEM, 2022, p. 21).

Programa Editorial Soconusco Emergente

Como editorial de tipo independiente, el Programa Editorial Soconusco Emergente nace en el año de 2018.⁶ Surge, según Eduardo Briones, su editor en jefe, en respuesta a una necesidad específica que identificaron en la región particular del Soconusco. Encuentran que de los 0.8 libros que los chiapanecos leen al año, los habitantes del Soconusco presentan una cifra aún más baja: leen tan solo 0.4 libros al año. Concluye que, sobre todo, tiene que ver con la fuerte tradición oral que hay en este espacio, que no permite vincularse de forma tan directa o natural con la tradición escrita, por lo que optan por iniciar una editorial en la que, en un primer momento, se publiquen libros que hagan referencia a la oralidad por ejemplo, los bestiarios de la región. Por nuestra parte, consideramos un dato significativo que el PESE⁷ se haya enfocado, de entrada, como de un verdadero negocio con pretensiones de funcionar y tener éxito en la demanda, más que en lo que podían ofrecer. En otras editoriales se aprecia un interés mayor por quienes no han tenido oportunidad de publicar, pero no manifiestan abiertamente una preocupación por la demanda. Y si no hay consumidores potenciales de un producto, en este caso libros, es evidente que no funcionará el proyecto o empresa que se establezca, aquí de tipo editorial. Por esto es que el PESE decidió iniciar con la edición libros que estuvieran más al alcance de los pobladores del Soconusco; de esta manera aseguraban la demanda de lo que ofrecían a la venta, además de ofrecer un bien relevante de índole humana a sus consumidores.

⁵ La mayor inversión la hacen las personas en medios audiovisuales, ocupando un 52.5 por ciento del total de gasto en el sector cultural en el país (CANIEM, 2022, p. 24).

⁶ Los datos proporcionados con respecto al Programa Editorial Soconusco Emergente se obtuvieron de una entrevista que tuvimos con su editor en jefe Eduardo Briones en febrero de 2024.

⁷ A partir de ahora usaremos las siglas PESE para referirnos al Programa Editorial Soconusco Emergente.

Pero el PESE no solo utilizó la estrategia de editar libros relacionados con la tradición oral, sino que son un programa con incidencia social que se ha dedicado a desarrollar salas de lectura en coordinación con el FCE. Son mediadores de lectura y han instalado tres salas en la región: “Fábrica de cronopios”, “Fábrica de ingenios” y “Arcoíris”. Esto lo valoramos como un apoyo a la formación de lectores, lo cual beneficia el desarrollo del espíritu crítico, la comunicación efectiva, el sano esparcimiento y contrarresta la ignorancia y el analfabetismo, entre otros aspectos del crecimiento humano;⁸ pero también ayuda a asegurar potenciales consumidores de sus libros e incluso a darle existencia a los mismos. En “La crisis del campo editorial mexicano y el imaginario de sus trabajadores” (2019), Gerardo Kloss Fernández del Castillo ya advertía que:

La cadena editorial idealmente sólo se consume “del autor al lector”, pero al preguntarles [a los trabajadores de las editoriales] con qué otros agentes de la cadena tienen su relación más conflictiva o gratificante, el trato con los lectores casi no apareció como significativo. Estos trabajadores [...] declaran que piensan mucho en los textos y en los objetos que los portan, pero escasamente mencionan a las personas que los usan. Por suerte, la única excepción consistente fueron los libreros (Kloss, 2019, p.31).

En este marco, el gran acierto del PESE es que está aprovechando este eslabón, que es el público lector, para consumir de forma exitosa la cadena editorial y así obtener beneficios a la par que los otorga a la comunidad. Es una lógica del ganar/ganar, que a su vez les da esa singularidad que les permite destacar de entre otras empresas de su mismo tipo.

⁸ No queremos caer en la simplista e incierta conclusión de que una persona que lee desarrolla en automático estas capacidades y habilidades. Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que la lectura puede propiciarlas o reforzarlas, si esto es lo que se está persiguiendo.

Lo que caracteriza a una editorial independiente es que, a diferencia de las editoriales estatales o las grandes transnacionales, buscan promover y darle vida a la “bibliodiversidad”⁹, esto es:

[...] la diversidad cultural aplicada al mundo del libro. Haciéndose eco del término biodiversidad, se refiere a una necesaria diversidad de las producciones editoriales que se ponen a disposición de los lectores. Si bien los grandes grupos participan, por la importancia cuantitativa de su producción, de una cierta diversidad editorial, eso no alcanza para asegurar la bibliodiversidad, la cual no se mide únicamente por el número de títulos disponibles. Aunque cuiden del equilibrio económico de su editorial, los editores independientes se preocupan ante todo por los contenidos que publican. Sus libros aportan una mirada y una voz distintas, en paralelo a la propuesta editorial más estandarizada de los grandes grupos. La producción editorial de los editores independientes y los canales que privilegian para difundir sus libros (por ejemplo, librerías independientes) son por ende imprescindibles para preservar y enriquecer la pluralidad y la difusión de las ideas. La producción editorial de los editores independientes y los canales que privilegian para difundir sus libros (librerías independientes, por ejemplo) son por ende imprescindibles para preservar y enriquecer la pluralidad y la difusión de las ideas (Alliance internationale des éditeurs indépendants, 2022, Bibliodiversidad).

En el caso de quienes conforman el PESE, observan que, si Chiapas es la periferia de México, el Soconusco es la periferia de Chiapas, por lo que su principal pretensión con la editorial es ser una plataforma para que las voces de dicha región sean escuchadas y que a su vez esta zona se conozca a nivel nacional e internacional; es una región que gravita en torno a la capital del estado y, por

⁹ Este término lo acuñó a finales de los noventa el colectivo “Editores independientes de Chile” (Alliance Internationale des éditeurs indépendants, 2022. Presentación y orientaciones).

tanto, no cuenta con una infraestructura que posibilite la presentación de libros, tampoco es un espacio que interese a escritoras y escritores de la región, porque suponen una exigua asistencia y, además, entienden la precariedad en la que suele incurrir un evento que busque la difusión o muestra de trabajos literarios de la región. Dándole oportunidad a la literatura de esta área geográfica olvidada o invisibilizada es que apoyan a la bibliodiversidad. En 2020 el PESE había publicado a un total de 33 escritores, en este año y en 2024 el número fue de 110. Un 40 por ciento son de la región del Soconusco, el otro 20 de Chiapas y el resto nacionales. De igual manera, al principio se concentraron en géneros como la literatura fantástica, ahora tienen una filial que se dedica al horror, al terror y al suspenso, y sobresale además “Letras de colores” que trabaja con autores de la comunidad LGTBTTIQ+. Por último, comenta su editor en jefe que venden paquetes editoriales a precios justos: “Tratamos de ser justos para que la gente se pueda acercar a la publicación porque creemos que debe ser democrática, tiene que ser cuidado, pero debe ser más democrática, abierta a todo el mundo [...]” (Briones, entrevista personal, febrero de 2024).

En la misma línea de la naturaleza del material escrito que publiquen, encontramos que otro rasgo singular del PESE es el de ser, además de un programa editorial, un programa social y ambos funcionan de manera conjunta. El PESE cuida el enfoque social de lo que publica, pero también el de sus procesos de maquilación, distribución y capacitación. Por ejemplo, trabajan con papel hecho de bagazo de caña de azúcar elaborado por colectivos comunitarios de las zonas rurales de Tuzantán. Impulsan la participación de las zonas rurales de Tapachula porque ven que casi todos los apoyos y la cultura institucional se quedan en la zona urbana. También colaboran con La cana, que es un proyecto social que le da empleo a mujeres en prisión con el fin de promover una reinserción social adecuada. Y, en un punto medio entre lo social y lo cultural, ofrecen capacitaciones y talleres de escritura creativa, emprendimiento sociocultural y economía creativa. Si nos referimos de nuevo de la lógica de la oferta y la demanda, al capacitar

a más personas para desarrollar textos creativos, también le están dando existencia a un potencial consumidor de sus servicios de edición.

En términos de cómo se sostiene el PESE, la venta de libros no le representa una entrada significativa de recursos. Luego de las cifras que hemos expuesto con respecto a la inversión que la gente hace en el arte y la cultura en nuestro país, es casi de esperarse. Esto, desde luego, no ha sido impedimento para que el PESE funcione y sea re-dituable, sus dos fuentes más importantes de sustento son, por un lado, los talleres de capacitación que ofrecen, ya sea pagando una membresía anual o mensual; por otro lado, los tres paquetes editoriales con los que cuentan, que van desde los \$8, 990 pesos mexicanos, a los 11, 900 pesos mexicanos (Programa Editorial Soconusco Emergente, s/f). Con respecto a las acciones de las editoriales para hacer sostenibles sus proyectos, Néstor García Canclini al presentar un panorama general de las editoriales independientes o “editoriales de alto riesgo” en México, dice que: “Sus acciones, que parecen des-articuladas al compararlas con la planeación vertical y a escala ma-siva de las grandes editoriales, muestran redes muy flexibles, apren-didas y modificadas sobre la marcha, apelando a recursos diversos” (2012, p. 18). Así, no solo el PESE recurre a opciones distintas a la venta de libros; en su capítulo “Antes el futuro era mucho mejor. Jóvenes editores” (2012), Raúl Marco del Pont Lalli y Cecilia Vilchis Schöndube mencionan que las editoriales independientes mexica-nas a las que se acercaron, además de vender libros, ofrecen servi-cios editoriales, venden anuncios, prevenden ejemplares o suscrip-ciones, organizan fiestas para recaudar capital, aceptan apoyos familiares o participan de becas y subsidios provenientes de fondos gubernamentales. Pareciera que la única forma de lograr que la publi-cación de libros impresos a pequeña y mediana escala se mantenga, es incluyendo este ejercicio en un modelo de empresa que contemple servicios diversos; un poco como han tenido que hacer los escritores chiapanecos mencionados en la primera parte de este trabajo, que se ven en la necesidad de realizar otras labores, además de la escritura para poder subsistir. Esta realidad de las editoriales independientes en México, por un lado, es desalentadora, por otro, nos habla de la

creatividad extendida¹⁰ y el agenciamiento con el que se conducen editoriales como el PESE.

El agenciamiento, según Juan Manuel Heredia: “está regido por flujos de deseos y creencias. Y en la medida en que se regulan estos flujos desde el individuo, este podrá ser capaz de producir nuevos acontecimientos [...] que son la expresión de una realidad productiva y variable” (Robles, 2021, p. 259). En este agenciamiento, sobresale la multiplicidad heterogénea de los componentes de estos nuevos acontecimientos, tal como observamos que ocurre con la organización y estructuración económica, social y comercial del PESE. Al profundizar sobre los agenciamientos:

...no se pueden remitir ni a un dispositivo de poder ni a una función estratégica dominante sino a una relación diferencial entre heterogéneos que emergen en el plano de la inmanencia del campo social. [...] La sociedad no se define por estrategias de poder (re) territorializantes y codificantes sino por «líneas de fuga o movimientos de desterritorialización», es decir, por pequeñas creaciones que se amplifican, por innovaciones minoritarias que se repiten y propagan, por rarezas y anormalidades que se contagian, por agenciamientos colectivos de deseo y creencia intempestivos que resultan transformadores, en suma, por relaciones diferenciales que emergen desde el plano de la inmanencia «micro» y que eventualmente pueden desplegar, luego, estrategias y dispositivos de poder (re) territorializantes y codificantes como componentes funcionales propios pero no como elementos genéticos (Heredia, 2014, pp. 91-92).

El agenciamiento con el que opera el PESE indica ese movimiento hacia la realidad, el éxito y la permanencia de esta editorial independiente. El deseo de expresar, de producir discursos simbólicos, de autorepresentarse y de participar activamente de la vida creativa

¹⁰ Así le llama García Canclini en “Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes” (2012).

y empresarial de una región, un estado, un país y el mundo, es antes de: lo que impulsa a los integrantes de este programa a negociar con las instituciones, el mercado y otras instancias, para existir.

En lo concerniente a estas negociaciones, con anterioridad se mencionó que una editorial independiente no necesariamente mantiene su independencia del todo, ni del Estado. Hemos advertido que esto es así, por lo menos en el caso de México. Las editoriales independientes del país han optado por becas, como los apoyos que otorga la Secretaría de Cultura para coinversiones culturales y los apoyos que da esta misma secretaría para traducciones dirigidos particularmente a editoriales legalmente constituidas en México. En el caso del PESE, por el momento, no colaboran con el Gobierno, pero sí pretenden hacerlo en términos de distribución en un futuro inmediato. Están buscando regularizar su cuestión hacendaria para poder ingresar al FCE por medio de sus librerías, principalmente Educál. Aunque Eduardo Briones está convencido de que los apoyos para publicar por parte del Gobierno en Chiapas son pocos y, que además, el PESE no tiene oportunidad porque la región del Soconusco no se atiende y es invisibilizada desde el centro, además de que pervive una endogamia cultural que se fomenta y reproduce al interior de las dependencias estatales de cultura, no quitan el dedo del renglón para aliarse estratégicamente en la distribución, sobre esta relación con el Gobierno, los escritores chiapanecos también entran en estas negociaciones. Una situación que comparan por ejemplo Mikel Ruiz, Claudia Morales, Jorge Zúñiga, Miqueas Sánchez y Balam Rodrigo, es que han recibido apoyos del FONCA, PECDA, becas de la FLM, SNCA, premios nacionales y estatales, entre otros, para escribir literatura (Robles, 2021, p. 262).

Al respecto, Balam Rodrigo ha dicho alguna vez que él simplemente apela al derecho que tiene como ciudadano mexicano a participar de estos apoyos y cumplir ética y cabalmente con las obligaciones que también traen consigo (Balam Rodrigo en Anuar, 2018). Y en una lectura similar a la de Briones, Claudia Morales también subraya que publicar en Chiapas –y en México– depende en gran medida de los favores y el “amiguismo”, lo que habla de la

omnipresencia y corrupción del Gobierno en ambos casos (Robles, 2021, p. 264). Por más recursos que pueda ofrecer el Gobierno, a veces estos ya tienen etiqueta y se deben buscar alternativas.

Al dar seguimiento a las acciones y estrategias múltiples y heterogéneas a las que recurren las editoriales independientes para subsistir, en este agenciamiento, advertimos que el PESE también ha optado por alianzas y colaboraciones estratégicas. La incertidumbre e inestabilidad económica del mercado del libro impreso y en general del país, que no asegura que las editoriales independientes generen suficiente dinero por sí solas, provoca que desarrollen o pongan en práctica sus habilidades para tejer redes sociales y de cooperación, incluso que empleen la “colaboración para la competencia” (Pont y Vilchis, 2012, p. 77), dando como resultado alianzas permanentes o temporales que contribuyen a mejorar las ventas. El PESE, lo que ha hecho, por ejemplo, es participar en la *Fiesta del Libro y la Rosa* de la Universidad Nacional Autónoma de México; en la *Feria del Libro del Instituto Politécnico Nacional*; en la *Feria del libro de la UNACH*, en Tapachula; fueron invitados por el Centro Estatal para las Culturas y las Artes (CONECULTA) a la *Feria Internacional del Libro de Guadalajara*; han colaborado con Ancla eterna, asociación civil que trabaja con niños con capacidades distintas en Baja California, también han recurrido a *Crowdfunding*; etcétera.

En lo relativo a la estructura organizativa del PESE, como ocurre con casi toda editorial independiente, son pocos los recursos humanos con los que cuenta. El PESE está integrado por cinco personas de planta y otras tantas de apoyo: Víctor Eduardo Briones Escobar es el editor en jefe y hace corrección de estilo, Lourdes Cancino Gálvez es la directora de filiales, Agustina Reyes Maldonado es la directora general y hace corrección ortotipográfica, Itzel Alejandra Flores García hace los dictámenes editoriales desde Ciudad de México, asimismo, tiene experiencia trabajando para *Penguin Random House*, lo que le permite ver los alcances del libro, sus defectos, bemoles. Adán Fuentes Vázquez es quien maquila la producción. Los diseñadores están en Querétaro, trabajan a distancia por pedido. Todos, según Eduardo Briones, empezaron a realizar sus funciones de manera empírica y han

ido profesionalizando su labor con el tiempo, aprovechando y apropiándose de las herramientas tecnológicas que están cada vez más al alcance de todos.

La ventaja que tienen las empresas editoriales hoy en día es que es más fácil adquirir programas de edición, instruirse en la materia mediante tutoriales gratuitos o cursos con costo; conectar con escritores, diseñadores, librerías, compradores a través de las redes sociales. Hay más flexibilidad, variedad y conectividad. Para tener una verdadera utilidad, es necesario contar con sujetos creativos y versátiles proactivos.

Por último, el caso del PESE confirma que las personas que trabajan en la industria editorial en México adquieren su capital cultural objetivado o saber con la práctica. No suele haber una preparación formal para la edición, porque no hay tampoco en el país una verdadera o significativa profesionalización de esta labor:

En México solamente han existido tres programas académicos con título universitario en edición; los tres han sido a nivel de maestría y uno de ellos tiene casi 24 años cerrado. No existe ninguna licenciatura en edición y, aunque hay una docena de escuelas de literatura, comunicación y diseño gráfico que ofrecen opciones terminales de licenciatura dedicadas a la edición, hacer libros todavía es visto más como una desviación del canon académico que como una salida natural para estas profesiones. Parece que el egresado de letras solo está realmente instruido para trabajar con textos literarios, el de comunicación con el contenido informativo y el de diseño con las formas, las imágenes y los materiales, pero la universidad no dedica mucho esfuerzo a enseñar el funcionamiento completo de la cadena (Kloss, 2020, p. 35).

Sería ideal que al igual que como ocurre en Estados Unidos, algunos países de Europa o en el Extremo Oriente (Idem), se le diera realce a los *Publishing Studies*, lo cierto es que consideramos que esto, con el fácil acceso a la tecnología y el conocimiento en esta era digital, es cada vez menos atractivo para los posibles beneficiarios y menos redituable para las universidades. Parece ser un *habitus* de la industria editorial difícil de transformar.

Reflexiones finales

El libro, además de ser el primer producto cultural fabricado en masa, es un objeto particular en el mundo contemporáneo: su difusión gratuita, hecha a partir de quienes tienden por una circulación libre del conocimiento, se une al advenimiento de una revaloración como objeto material y allí se fundamentan gran parte de los trabajos hechos por editoriales independientes, que lo dotan de una suerte de halo artesanal que los hace únicos pese a su producción en serie. La independencia, entonces, discute con esas producciones masivas de un volumen y le otorgan cierto carácter particular al objeto.

Sin embargo, dentro de esa independencia, aún se comparte con las editoriales que producen materiales en masa la perspectiva del proceso de producción del objeto e, incluso, de una perspectiva de la escritura que yace en los ejercicios de edición, construcción de catálogos y colecciones. En este tenor, el Programa Editorial Soconusco Emergente cuenta con diferentes colecciones, además busca poner en conocimiento de la sociedad lo escrito en una zona concreta, considerada una periferia de la periferia, pero también aporta una perspectiva nueva en el trabajo editorial, la cual responde a su situación extraperiférica: atiende el asunto de la promoción de la lectura; tiene presente que debe forjarse un espacio donde haya lectores que accedan a la lectura de los libros elaborados por la propia editorial.

A diferencia de otros proyectos independientes, el PESE interviene en esos planes lectores y, por lo tanto, coloca en la palestra la pregunta sobre la instalación de diferentes cánones y trayectos de lectura; es decir, con lo que plantea esta editorial aparecen autores, libros, escrituras y manifestaciones particulares que delinean todo un perfil de la persona que lee dichos libros. Desde Tapachula se teje un entramado en la producción de un libro como objeto cultural relacionado con la apertura de los contextos donde se pueda leer; se entiende entonces que no son estancos vacíos y, por tanto, la aparición del libro convoca a su lectura; solo con unos ojos que leen al libro, el libro se completa.

La lectura implica el escenario en donde se lleva a cabo. En el PESE, la aparición de un libro es un gesto inútil, liviano, si no existe un espacio para su lectura. A esa potencialidad de lectura es a la que se afilia este proyecto con el manejo de salas de lectores y su intervención en diferentes diálogos sobre la lectura y su promoción en el Soconusco.

Un aspecto por considerar es la existencia de una periferia de la periferia. Esto implica que, para esa segunda periferia, la primera ejerce una fuerza, se instituye en un centro y operan fuerzas semejantes a las que ocurren con respecto al sol y la luna: la industria cultural de Chiapas tiene como centro a Tuxtla —la cual es un satélite periférico con respecto a Ciudad de México, por ejemplo— y sus principales polos son, en orden, San Cristóbal de Las Casas y Comitán. Paradójicamente, Tapachula, que ha sido conocida como un enclave económico del estado, no cuenta con una presencia en ferias del libro o presentaciones de autoras y autores, esto ocasiona que sea un espacio subalterno y evidencia que, dentro de la propia entidad, se reproducen esas lógicas de centro y periferia que existen con respecto a la capital del país y de esta en relación con otras urbes consideradas epicentros de la gran industria cultural de occidente; ocurre entonces que cualquier proyecto que se precie de independiente no se despegue de dicha perspectiva y repite lo que se efectúa en diferentes escalas y lugares.

El cambio que ha ocurrido con el Programa Editorial Soconusco Emergente implica generar una lógica sin incurrir en una dependencia del centro, al instituir un nuevo espacio que si bien no niega la intervención estatal, tampoco acude a ella como un elemento fundamental, considerando la lejanía en la que se basa su proyecto. Esta agencia implica una resemantización de la producción del libro, pues rebasa la mera posibilidad de su consecución material y entra a formar parte de la perspectiva de la editorial el horizonte en el cual se lee.

Bibliografía

- Alliance internationale des éditeurs indépendants. (2022). *Bibliodiversidad*. <https://www.alliance-editeurs.org/bibliodiversidad,215?lang=fr>
- Alliance internationale des éditeurs indépendants. (2022). *Presentación y orientaciones*. <https://www.alliance-editeurs.org/-presentacion-y-orientaciones,069-?lang=fr>
- Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM). (2021). *Industria Editorial Mexicana. Sector Privado 2021-2022*. CANIEM. <http://caniem.mx/descargas/Booklet2022.final.pdf>
- Fondo de Cultura Económica. (2021). *Ala ediciones. La experiencia de publicar en Chiapas*. <https://www.fondodeculturaeconomica.com/Noticia/5637>
- García, N. (2012). Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. En N. García, F. Cruces y M. Urteaga, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 3-24). Ariel.
- González, D. (2019). *Hacer libros en México: entre lo público y lo privado. Un análisis a la labor creativa de la industria editorial mexicana desde el sector independiente y su relación con el Estado*. Textofilia ediciones, Sexto piso y Nitro press, y la intervención pública indirecta de la dirección general de publicaciones [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa]. Repositorio institucional. http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/223/1/Tesis_DGT_FINAL.pdf
- Heredia, J.M. (2014). Dispositivo y/o agenciamientos. *Contrastes*, XX (1), (pp. 83-101).
- Horkheimer, M. y T. W. Adorno. (1998). La industria cultural. El iluminismo como engaño a las masas. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (J.J. Sánchez, intr. y trad.) (pp. 165-212). Trotta.
- Instituto de Gestión Cultural y Artística. (2019). *La edición independiente, un movimiento contra la concentración editorial*. <https://igeca.net/blog/275-edicion-independiente>
- Kloss, G. (2020). La crisis del campo editorial mexicano y el imaginario de sus trabajadores. *Bibliográfica*, 3(1), 13-64. DOI: <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2020.1.65>
- Mata, S. (2015). *México: realidad y oportunidades para el sector editorial y del libro Español*. Centro Cultural de España en México.

- Medina, D. (2017). *Entrevista a Fabián Rivera, editor de Surdavoz*. Liberoamérica. <https://liberoamerica.wordpress.com/2017/12/07/entrevista-a-fabian-rivera-de-editorial-surdavoz/>
- Pont, M. y C. Vilchis. (2012). Antes el futuro era mucho mejor. Jóvenes editores. En N. García, F. Cruces y M. Urteaga, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 65-89). Ariel.
- Programa Editorial Soconusco Emergente. (2022). *Sobre nosotros*. <https://sites.google.com/view/soconuscoemergenteeditorial/sobre-nosotros>
- Programa Editorial Soconusco Emergente. (Sin fecha). *Soconusco Emergente Editorial*. Facebook. Recuperado en marzo de 2024. https://www.facebook.com/SoconuscoEmergente/?locale=es_LA
- Rivera, F. (Sin fecha). *Editorial Surdavoz*. Facebook. Recuperado en marzo de 2024. https://www.facebook.com/porquevostenesvoz?locale=es_LA
- Robles, A. A. (2021). Juventud literaria en Chiapas: espacios, oportunidades y alcances. En Bermúdez, F. López, M., Pinto, A. y Ascencio, E. (coords.), *Arte-ridades juveniles. Prácticas creativas y agencias juveniles* (pp. 247-268). UNICACH.
- Sin Embargo. (2020). *Ala Ediciones, la editorial chiapaneca independiente que llegó a la Feria del Libro de Frankfurt*. <https://www.sinembargo.mx/15-11-2020/3894400>
- Taller Leñateros. (2023). <https://tallerlenateros.com/>



CAPÍTULO 3.

REDES AFECTIVAS Y DIGITALES DE LA GESTIÓN CONTEMPORÁNEA



NAVEGANDO EN LA GESTIÓN CULTURAL: EXPERIENCIAS JUVENILES Y USOS DIFERENCIALES DE PLATAFORMAS SOCIODIGITALES EN CHIAPAS

Ana Karen Jiménez Aguilar¹
CESMECA-UNICACH

Discusión: Digitalización en las industrias culturales y creativas durante la *pandemia*

La pandemia por COVID-19² como crisis sanitaria mundial expuso desigualdades geopolíticas, económicas y reacciones diversas que se instalaron en distintos aspectos de la vida social, como en el sector cultural y artístico. Desde ese escenario se detonaron diversos cuestionamientos sobre las llamadas *emergencias culturales*.

Casi todas las crisis de las culturas y las artes han tenido temporalidades diferentes, pero en general más prolongadas que las de la pandemia, hay que pensar también que esta crisis en

¹ Doctora en ciencias sociales y humanísticas por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Investigadora independiente. Sus temas de investigación son: Prácticas creativas, experiencias urbanas, juventudes, cultura digital, etnografía digital. anajimenezverde@gmail.com

² La enfermedad por coronavirus (COVID-19) es una infección provocada por el virus SARS-CoV-2. En este trabajo de investigación se usa el término “pandemia” para hacer referencia a la enfermedad como un fenómeno social y global.

particular, muy radical, es cierto, no solo hizo vacilar a cada una de las industrias y disciplinas culturales en sí mismas, sino que puso en una crisis sin precedentes al conjunto de los espacios cerrados vinculados a estas actividades [...] Así, tuvimos que reformular, en cierto sentido, lo que entendíamos por cultura (García Canclini, 2023, s/n).

Reflexionar por el sentido de la gestión cultural en un contexto de *crisis sanitaria* y de *emergencias culturales* obliga a pensarla más allá de su tecnicismo, administración de recursos, bienes o servicios culturales de una organización social, para reubicarla como una *primera línea* de gestión de incertidumbres para redireccionar lo cotidiano del confinamiento y posicionarse frente a las limitaciones físicas, materiales y sociales.

La gestión cultural debe trabajar, entonces, simultáneamente con las dos definiciones de cultural: aquella que la define como dispositivo de organización social y aquella otra que la observa como producción destinada a simbolizar -y, a veces, retar- dicho estado de organización. Puesto de otra manera: se trata de apostar por intervenir *en* la cultura *con* elementos de la cultura (Vich, 2018, p.49).

En una búsqueda³ por dar sentido a los desafíos y a los *nuevos modelos* de gestión cultural que emergieron en la *crisis*, se revisaron diagnósticos y evaluaciones para conocer la situación y la capacidad de acción y adaptación de una gestión cultural. De lo anterior, predomina la discusión sobre las tendencias digitales en la industria creativa y cultural.

³ Se realizó un estado del arte (revisar capítulo dos) donde se consultaron 35 textos científicos en español y portugués escritos de 2020 a 2023, con el propósito de situar enfoques, metodologías y discusiones en torno a la tesis: “El despertar creativo: experiencias y prácticas artísticas de jóvenes frente al COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas”.

Según la UNESCO (2021), en la “Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas”⁴ dice: “El ecosistema digital global consolidó una infraestructura tecnológica sobre nuestra región [...] La pandemia del COVID-19 aceleró un proceso de crecimiento exponencial de los consumos culturales digitales” (p.13).

Sin embargo, también señala que los procesos de digitalización fueron desiguales entre las actividades culturales (UNESCO, 2021, p.129), y en ese sentido, “[...] dentro del sector audiovisual se encuentran los grandes ganadores de la pandemia: las plataformas de *streaming*” (Moguillansky, 2021, s/n), refiriéndose a *Netflix*, *Amazon* o *Disney Plus*, y también la industria de los videojuegos.

Las diferencias son sustanciales cuando la digitalización es un proceso común en algunas industrias creativas como las audiovisuales, en contraste con otros sectores que mudaron hacia, lo digital sin experiencias previas de su gestión, como las artes escénicas, “las personas entrevistadas vinculadas a las Artes Escénicas y la Música en vivo manifestaron que la presencialidad es irremplazable y que, aunque en el futuro se realicen exhibiciones mixtas, las plataformas digitales no han resultado ser una solución rentable” (UNESCO, 2021, p. 182).

En México según el “Sondeo para medir la percepción del impacto del COVID-19 en el sector de las economías culturales y creativas en México”, en su versión Sondeo 020 (Secretaría de Cultura del Gobierno de México; 2020) y Sondeo 021 (Secretaría de Cultura del Gobierno de México, 2021), se exponen los siguientes hallazgos:

- El Sondeo 020 (2020, p.25-26) indica que un 32.8 % de los encuestados no ha desarrollado ninguna oferta digital. En contraste, el 67.2 % ha recurrido a estrategias digitales como venta y promoción de sus productos o el desarrollo de actividades

⁴ En alianza con la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el Mercado Común del Sur (MERCOSUR), con la participación de 14 países iberoamericanos: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay (Estados Parte del MERCOSUR); Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú (Estados Asociados); Costa Rica y México (como Estados invitados); y España y Portugal como países europeos asociados.

culturales en línea; de estos, el 16% lo hace con un costo y el 84% de manera gratuita. En cuanto a las plataformas más utilizadas para la creación de contenidos o ventas, se destacan YouTube con un 26.5% e Instagram con un 23.5%, mientras que un 47.6% de los encuestados mencionó no utilizar ninguna plataforma.

- El Sondeo 021 (2021, p.24-25) muestra una reconfiguración de datos. Presenta que un 52.6% de los encuestados utiliza el formato digital o en línea, mientras que un 27.5% está dispuesto a migrar a este formato con la asesoría adecuada. En cuanto a los beneficios económicos en línea, el 76.6% no obtiene ningún beneficio de sus producciones, mientras que un 23.4% sí recibe ingresos económicos. Respecto al uso de plataformas para la creación de contenido y servicios culturales, Facebook registra un 74.2% e Instagram un 37.9%.

Como se observa, hay una intención de incorporar procesos de digitalización en actividades culturales para financiar las producciones; sin embargo, falta una visión de prácticas económicas digitales para que sea sostenible una oferta cultural en línea, es decir, una *monetización* en el trabajo cultural, “[...] observamos un aumento de 19.8% en actividades con costo o patrocinadas (cursos, talleres, conferencias, etc.), aumenta también en 16.5% en venta y promoción online de productos, mientras que la venta de productos crece un 7.3%” (Secretaría de Cultura del Gobierno de México, 2021, p. 48).

Uno de los retos de la monetización, entendida como una financiación cultural a partir del uso de plataformas, es “la debilidad de las estrategias de monetización como una de las dificultades más recurrentes para artistas y trabajadores sin acceso a grandes audiencias” (UNESCO, 2021, p. 181). A esto se suma la preocupación por una legislación digital que considere los *derechos* para las y los artistas, donde tengan garantizados los derechos de autor y regalías justas ante el creciente uso de inteligencias artificiales.

Autores como De Marchi; Herschmann; Kischinhovsky, (2022, p.50), discuten el proceso de plataformización para la industria musical

por como se articula con un creciente de automatización del trabajo y la financiarización de la economía de la música en Brasil; reflexionan sobre los ingresos en plataformas como Tik Tok y cómo estos posicionan un status creativo de las industrias musicales.

Toda la discusión sobre la digitalización nos lleva hacia la *plataformización* que constituye prácticas económicas a partir de plataformas como *Spotify* o *YouTube*, pero también, como señala Sued (2022, p.114), las plataformas son operadoras de mercados multilaterales, afectan a la esfera económica y a otras como la vida social. “Incluyen nuevos modos y condiciones de trabajo, nuevas interacciones con sistemas automatizados de gestión de datos y nuevas prácticas de sociabilidad y configuración de identidades” (Sued, 2022, p. 114).

Y en ese sentido, la configuración de identidades con respecto a los distintos usos de plataformas sociodigitales son también una dimensión de análisis de *plataformización cultural*. En este caso, el análisis que se presenta requiere ubicar el contexto del gestor cultural y las condiciones en que produce usos culturales en las plataformas, así como las condiciones y los procesos que se activan desde un uso técnico hasta un uso estético.

Experiencias de gestores culturales juveniles y el uso de plataformas sociodigitales

Este apartado presenta algunas experiencias de gestión cultural juvenil y el uso de ciertas plataformas para llevar a cabo sus producciones culturales, que se estudiaron durante la *pandemia* (2020 a 2023) en Chiapas, México. Esto nos lleva a conocer distintas modalidades de una gestión cultural juvenil, donde interpelan sus identidades como gestores (Vich, 2018, pp. 51-52), y el uso cultural que producen en las plataformas y que clasificamos como:

- “*Instagram* como espacio curatorial” por Elizabeth Bess
- “*Formación en línea* para crear tus propios discursos” por Daniel Falconi
- “El gestor cultural como un etnógrafo” por Rodolfo Quintero

En estas reflexiones, se reconoce una contracción teórica en la propuesta de Vich (2018, pp. 50-51). No se expone la praxis colectiva y política de la gestión cultural que discute a las hegemonías y las quiebra, sino que se reflexiona sobre una praxis subjetiva, encarnada e íntima, que sutura las propias narrativas de las y los gestores culturales dislocadas por la *pandemia*.

“Instagram como espacio curatorial” por Elizabeth Bess

Durante la *pandemia* se presentó una discusión sobre el rumbo de la exhibición, circulación y consumo del arte urbano, donde “se brincaron las tradicionales modalidades espaciales del arte urbano” (Fernández López en Universidad de las Artes, 2022) para experimentar otros espacios como los museos y el uso de plataformas sociodigitales.

Por ejemplo, en Argentina Lía Gómez y Bianca Racioppe (2021) documentan el caso del Covid Art Museum (CAM) y el *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (MALBA) a partir del uso de *Instagram* como un dispositivo para una curaduría de los espacios y de interacciones con las y los seguidores.

En contraste, en Chiapas, México, no podemos hablar de *Instagram* como un espacio curatorial museográfico, pero sí como un espacio que permitió prácticas y relaciones económicas que fueron gestionadas por Elizabeth Bess, artista urbana e ilustradora que usó *Instagram* durante la *pandemia* para exhibir sus productos culturales, *conectar* con un público de compradores y extender sus proyectos hacia otras latitudes.

Bess es parte del colectivo de arte gráfico y plástico *Conejos del Mictlán*⁵ de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, donde han presentado diversos proyectos de muralismo urbano en espacios públicos como “Conciencia Mural”⁶. Sin embargo, durante la *pandemia* el espacio público pasó a ser el primer escenario de ruptura y trastocó la experiencia

⁵ Para mayor información consultar la página <https://www.instagram.com/conejosdelmictlanoficial>

⁶ Para visualizar un vídeo compilatorio del proyecto en su primera etapa, revisar: <https://fb.watch/mDknpsx1CB/>

urbana de intervenir al espacio público por otra modalidad creativa: la ilustración digital y el uso de *Instagram* como una alternativa para obtener ingresos económicos, para ser una *prosumidora*.

Según Ortega Gutiérrez (2012, p.120), el surgimiento de la Web. 2.0 ha propiciado que algunos jóvenes pasen de ser consumidores pasivos a prosumidores y a gestionar sus emprendimientos: “desarrollar la capacidad de crear una cadena propia de suministro de información, de conocimiento y de diversos productos culturales, así como generar sus propios públicos y consumidores” (Ortega Gutiérrez, 2012, p.120).

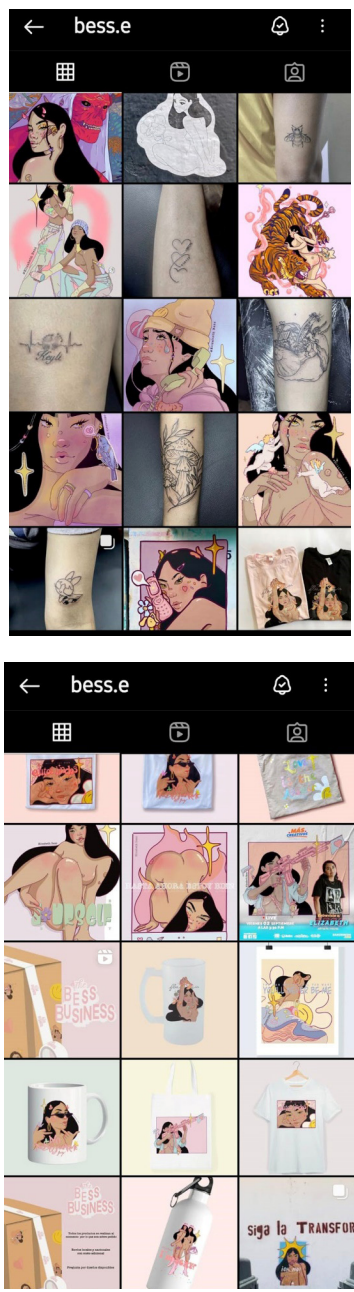
En *Instagram* Elizabeth Bess construyó un catálogo de sus diseños, ilustraciones y productos a partir de criterios estéticos, como el uso de una paleta de colores que le permitiera unificar visualmente su exhibición. La estrategia fue: “elige el diseño, paga a una cuenta y te lo enviamos por mandadito”;⁷ ese servicio de paquetería facilitó los envíos durante el confinamiento en Tuxtla Gutiérrez e incluso hacia otros estados de México.

Una de las características de *Instagram* que consideró Bess para sus producciones fue la organización visual que permite la plataforma para “armar una carpeta de evidencias” y hacerla visible y “elegible” para futuras contrataciones, aplicación de convocatorias o para “una comisión”. Además, recurrió a recursos de la plataforma como *subir reels*, *destacar historias* y *fijarlas*, *etiquetar a sus compradores*, *utilizar #hashtag* y presentarse “lo más profesional posible” en todas sus publicaciones y *enlazarlas* a otras cuentas oficiales⁸.

⁷ Nominación al servicio de transporte vía motocicleta que cobró auge durante el confinamiento. En Tuxtla Gutiérrez, Chiapas los mandaditos ofrecían principalmente servicio de recepción y entrega de paquetería.

⁸ Se pueden consultar las distintas ilustraciones digitales y comisiones especiales realizadas por Elizabeth Bess en Instagram <https://www.instagram.com/bess.e/> y Facebook <https://m.facebook.com/people/Elizabeth-Bess/100004746948318/se>.

Imágenes 1 y 2. Ilustraciones de Elizabeth Bess



Fuente: Elizabeth Bess en: <https://www.instagram.com/bess.e/>

"[...] como que priorizas tu marca, por llamarlo de alguna forma, sí, porque, bueno, algo que aprendimos y fue como las cosas chidas de trabajar con empresas grandes, que ellos mismos te exigen esa formalidad. Entonces nos decían, 'mira yo soy este, no sé un gestor, yo soy el del tema, los proyectos, y a lo mucho a lo mucho, tengo tres minutos para saber si es el candidato o no es la persona que estamos buscando', entonces si yo entro a tu perfil y lo primero que veo es una foto con tus amigos de la fiesta de anoche y luego veo que tienes una foto de tus uñas y luego y dentro de esas 10 primeras fotos, una de tu trabajo, ¡estás fuera!, porque lo que yo quiero es ver tu trabajo" (Elizabeth Bess, entrevista, 2020).

Para Vich (2018, p. 52) el buen gestor es un curador que organiza y presenta objetos culturales de una manera diferente al Estado, es decir, hace "una cuidada selección de objetos, el curador es quien puede articular la producción y a problemáticas muy concretas" (Vich, 2018, p. 51).

En el caso de Bess hace un uso de la curaduría en *Instagram* como un engranaje para incorporarse a un mercado digital con la intención de generar ingresos económicos. Y en ese proceso de experimentación, madura otro proyecto: "Apapacho": Muros que procuren acompañamiento", que son murales expuestos en distintos puntos de Tuxtla Gutiérrez, donde mezcla su ilustración gráfica con la temática de salud mental.⁹

Desde ese punto de vista, Bess es su propia *curadora* primigenia. No para "romper el imaginario social" de la ecología del mercado digital de *las artes hegemónicas*, pero sí para ensanchar el margen de sus acciones desde un uso de *plataformización*, que contrasta con otras modalidades de gestión cultural en el espacio público; fusiona y rediseña sus enunciaciones para destacar la importancia de una salud mental ante el acontecimiento de *pandemia*.

⁹ La Secretaría de la Cultura de México publicó en su sección de prensa una nota informativa acerca del proyecto de la muralista urbana Elizabeth Bess. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/con-sus-murales-la-artista-elizabeth-bess-busca-apoyar-a-personas-que-tuvieron-afectaciones-a-causa-de-la-covid-19?idiom=>

“Formación en línea para crear tus propios discursos” por Daniel Falconi

“Me dediqué principalmente a la actuación, hasta hace unos cinco o seis años, que empecé a escribir, igual en un taller en dramaturgia, que era algo que ya quería hacer. El primer taller que tomé fue en línea, se llama *Taller de dramaturgia en línea*, que es el Helénico en Línea, a través de la plataforma del CENART” [¿Qué te motivó a estudiar dramaturgia?] “La pobreza” [risas] “La precariedad de no poder pagar los derechos de autor de obras que me gustaban” (Falconi, Entrevista, 2023).

El Centro Nacional de las Artes ofreció una serie de procesos formativos en línea durante la *pandemia* como el taller de *Dramaturgia Helénico en línea*, que “se diseñó con la finalidad de que cualquier interesado en escribir teatro, tenga acceso a participar en un proceso creativo con reconocidos dramaturgos mexicanos, en una modalidad en línea” (CENART, 2024). Uno de esos interesados fue Daniel Falconi.

Daniel es un profesional en gestión cultural con una especialidad en procesos culturales lectoescritores, se ha caracterizado por una amplia experiencia en el teatro autogestivo, como el ser fundador del grupo “Esfera Teatral” en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Durante la *pandemia* la experiencia de formarse en dramaturgia le permitió reconocerse desde otra gestión cultural.

Durante todos los años de gestionar obras teatrales autogestivas, Daniel se percató de lo problemático que a veces resulta *negociar* con un autor vivo, por el costo de las obras y las circunstancias de *precariedad*, como le llama él, a tener que asumir los gastos y el reducido margen de ingresos de una puesta en escena.

"Hablando con un autor vivo y que te comprenda, te cobra 6 mil pesos más o menos, lo más barato y como negociándolo, generalmente prefieren el pago así, porque como es teatro autogestivo y más en el sur-sureste; a excepción de Yucatán, que tiene un movimiento teatral bastante interesante [...].

Aquí [Chiapas] con el público no, el público por obras autogestivas que yo conozco, pagar \$100 ya es como mucho, y sí llegan a llenar a veces las salas pequeñas que hay aquí, que son de 40 personas, pero también las temporadas son cortas porque saben que no da para más, y no es que siempre llenen las 40 personas, en ese sentido, por eso no se hacen convenio con dramaturgas y dramaturgos, por ejemplo, de que tengan el 20 o 30 por ciento de taquilla, que ahí es donde digamos, te evitarías pagar directamente tú" (Falconi, Entrevista, 2023).

Esta reflexión lo motivó a estudiar el taller de dramaturgia en línea del *Helénico*. "Lo veía muy fácil al principio, muy fácil hasta cierto punto, fue como 'voy a escribir', yo pensaba de ¡escribir y ya!, ahora sé que no es así, pero en ese momento celebro haber sido ingenuo, porque si no, no me hubiera aventado. Sí me han dado unas revolcadas en las clases [...] que digo, ¡ay no, ya no quiero!" (Falconi, Entrevista, 2023).

Esta experiencia formativa le hace ser crítico con los públicos y la temporalidad de los discursos, y se pregunta "¿cómo dialogar con los públicos desde esos discursos?", discursos que responden a una temporalidad distinta y a otros intereses de vida, "tengo la necesidad de crear propios discursos, los discursos han ido cambiando y entonces, de repente montar una obra de 1950, 1970, muy poco se acopla a los discursos que queremos compartir o dialogar con los públicos [...] por eso cada vez se ve ese salto de actores o actrices que se van a la dramaturgia" (Falconi, Entrevista, 2023).

La transmutación de un coraje: "Tuxtla 90 Tour. Gira del recuerdo"

Transmutar. "Nunca podemos partir de lo que no somos, entonces, para mí fue muy importante tocar este tema, en mí infancia fue algo que sí me marcó" (Falconi, Entrevista, 2023).

En Chiapas, México entre 1991 y 1993, se suscitaron una serie de asesinatos contra la población LGBTIQ+, "al menos 11 homosexuales

fueron asesinados en la zona de Tuxtla Gutiérrez, estado de Chiapas” (Amnestyorg.org, 1994, s/n), asesinatos que siguen impunes. Estos hechos fueron recuperados por Falconi para proponer en su obra el tema de “asesinatos a mujeres trans en Tuxtla Gutiérrez ente 1991 y 1993”.

“Me enfoqué mucho en los hechos y en las personas, leía muchas noches [...] Semana tras semana, cada dos semanas, que nos valga madres como sociedad [...] Nunca podemos partir de lo que no somos, entonces, para mí fue algo muy importante, en mi infancia fue algo que sí me marcó, porque aparte era horrible, yo sí me cuestionaba cómo pasaba eso, y también sí tengo que decirlo, en su momento, siendo muy pequeño sí me cimbraba, sí eran de las cosas que me daban miedo, porque aparte, la poca o la mala información que se me daba sobre mi orientación sexual, era de, para mi familia, e específicamente para mi papá, eran *mampas*. [...] Sí era importante para mí que fueron dos años de asesinatos [...] Incluso *Shalimar*, la sobreviviente que yo entrevisté, fue perseguida por la policía porque la querían inculpar” (Falconi, Entrevista, 2023).

Después de meses de investigación entre desvelos, confrontaciones íntimas, lágrimas, coraje y un compromiso por las personas víctimas que no sobrevivieron y quienes sobrevivieron y revictimizaron, Daniel construye su primera obra en dramaturgia y la presenta como “Tuxtla 90 Tour. Gira del recuerdo”. “Lo que yo quiero es... es pues decir, que no nos hemos olvidado de lo que pasó” (Falconi, Entrevista, 2023).

En 2023 Daniel ganó el Décimo Premio Independiente Joven Dramaturgia 2022 de Ediciones TeatroSinParedes. Este reconocimiento es un logro para la dramaturgia juvenil contemporánea en Chiapas, pero también, en palabras de Vich (2018), la de un militante, en el sentido de que:

Preguntémonos aquí: ¿qué es lo que debe gestionar el gestor? Y respondamos que debe gestionar “procesos” y no solo “eventos”

o, si se quiere, los eventos deben ser entendidos como parte de procesos de largo plazo. Durante mucho tiempo, muchos gestores culturales han entendido su trabajo desde la lógica de los “eventos”, pero hoy debemos insistir en que se trata, sobre todo, de activar largos cambios culturales” (Vich, 2018, p. 52).

“Yo tenía coraje. Creo que es, hay un momento donde ya no somos sólo el niño, entonces también es el adulto que entendía toda la importancia social de este tema y me daba también el coraje de lo que te decía, de que lo recordamos y no lo recordamos [...]” (Falconi, Entrevista, 2023). Yañez- Cañal (2019, p. 58) habla de reemplazar una gestión de instrumentos y técnicas por una estructura vivencial y experiencial, donde el cuerpo vivido, las dimensiones emocionales y corporales, perfilan una estética de la vida.

El resultado combinado, entre un taller en línea que brindó conocimientos y técnicas de elaboración de dramaturgia con el coraje y la necesidad de escribir sus propios discursos en Daniel llevó a un reconocimiento nacional y a mostrarnos cómo se está gestando una dramaturgia en Chiapas en distintos jóvenes, pero también muestra que se buscan otros nichos formativos en otras geografías y que son cubiertas por plataformas en una dimensión pedagógica.

“Hay gente aquí [Chiapas] que tiene una experiencia en dramaturgia de ciertos años, que todos son bastante recientes como Damaris, como Laura, pero todavía no hay, casi no dan cursos o talleres, entonces yo siento que todavía el movimiento dramático pues eso, realmente se está gestando, no es que no se esté haciendo, pero pues todavía se está gestando [...] Sí se está gestando, porque Chiapas ni siquiera llegaba a la Muestra Nacional y de repente lo hace, en dos años consecutivos y con dramaturgias propias, es decir, con una dramaturgia de Joan Alexis, originario de Cabeza de Toro, el siguiente año con una dramaturgia de Laura Jiménez que vive en Tuxtla, eso ya me habla a mí de algo importante, pues ya

hay tres premios nacionales en dramaturgia. El primero fue de Ulises Soto, el siguiente 2021, 2022 si no mal recuerdo fue Damaris, y el siguiente 2023, yo” (Falconi, Entrevista, 2023).

“El gestor cultural como un *etnógrafo*” por Rodolfo Quintero

Reconocemos un oficio etnográfico en el gestor cultural Rodolfo, para el desarrollo, producción y circulación del *podcast* “Espacio cultural”, iniciado durante la *pandemia* por el colectivo Faro Austral¹⁰. Para Vich (2018, p. 51) la identidad de *etnógrafo* tiene una función en el gestor cultural, en conocer bien a las poblaciones locales y en encontrar y dar cuenta de cómo se ejercen poderes y formas de la hegemonía.

La labor etnográfica de Rodolfo es sobre todo experimental y *de a pie*, donde su gestión cultural responde en un primer momento a una intención contextual: la de construir relaciones entre lo que hacen y dicen las y los artistas de Chiapas. Para ello, realiza un itinerario digital, “viajar en sus redes sociales, me doy cuenta que hay una diferencia, no en la calidad de la entrevista, pero sí en la calidad de la conexión con la persona” (Rodolfo Quintero, Entrevista, 2021).

Esta proximidad le permite encontrar las rutas de conversación que utilizará en las entrevistas. Además, hace observaciones de lo que publican sus invitados para marcar criterios en los cuestionamientos y desarrollo de cada una de ellas. Al llevarlas a cabo, procura una horizontalidad entre sus invitados y él, pues su interés radica en escuchar “en sus propios términos” sus experiencias creativas.

Una vez seleccionada la persona adecuada, y después de contar con su consentimiento, hay una primera fase exploratoria en la elaboración de la historia de vida que consiste en hacerse a un mapa general de la trayectoria, de los lugares conocidos y de los momentos más significativos [...] Empezar por

¹⁰ Página de interfaz de Faro Austral: <https://faroaustral.wordpress.com/>, aquí se vinculan los canales oficiales del proyecto.

los recuerdos más tempranos y desde allí ir tejiendo el relato hasta el presente puede ser una ruta (Restrepo, 2018, p. 90).

El oficio continúa al organizar y sistematizar los datos reunidos en cada episodio y exponerlo en otros circuitos. Como en el Primer encuentro de Investigadores en Juventud y Cultura Digital (UNAM, 2023), con la ponencia “Faro Austral: Espacio digital para una comunidad creativa y artística juvenil en Chiapas” (2023), donde Rodolfo presentó los siguientes datos: 82 episodios emitidos (y contando) con la siguiente clasificación: artes visuales (40 episodios), música (7 episodios), teatro (3), danza (2), gestión cultural (6), poesía (7), arte digital (1), programación (2), ingenierías (3), diseño de interiores (1), cine (3) y fotografía (7).

Para mayo de 2024, el programa contó con 96 episodios¹¹ y circuló en una gama de plataformas como *YouTube*¹², *Blog*¹³, *Facebook*¹⁴, *Apple*¹⁵, *Instagram*¹⁶ y *TikTok*¹⁷ y *Spotify*¹⁸; la circulación del *podcast* por distintas plataformas responde al análisis que hace el gestor, “redactar distintas entradas” porque reconoce que las formas de “conectar” con sus públicos dependen de cada plataforma.

“Hay una cuestión que se llama *analítica* en las redes sociales, por ejemplo, en Spotify te lanzan quienes te escuchan y todo eso, igual en YouTube, en Facebook [...] Facebook no me interesa tanto, aunque no lo parezca, he visto que las personas entran más por el WhatsApp” (Rodolfo Quintero, Entrevista, 2021).

¹¹ Para mayor información consultar el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/share/r/zNu91tCC9nper3iF/?mibextid=qi2Omg>. Revisado en mayo 2024

¹² <https://www.youtube.com/c/FaroAustralMX>

¹³ <https://faroaustral.wordpress.com/>

¹⁴ <https://www.facebook.com/cfaroaustral/>

¹⁵ <https://podcasts.apple.com/us/podcast/espacio-cultural-el-podcast>

¹⁶ <https://www.instagram.com/faro.austral/>

¹⁷ <https://www.tiktok.com/@faro.austral>

¹⁸ <https://open.spotify.com/show/5mW7ilreoAx0ajH5NLkRuK?si=95d5bd4e6af3424e&nd=1&dlsi=214baa3ae0954ab6>

El *podcast*, al ser una producción en línea, un ejercicio etnográfico, también responde al contexto sociodigital, por lo que, a partir del planteamiento de Gómez Cruz (2020), identificamos cómo se presenta lo digital en la etnografía de Rodolfo.

1. Lo digital como objeto: el *podcast* se produce contemplando las diferentes características de circulación de plataformas como *Spotify*, *YouTube*, *Instagram* y *Facebook*, por lo que son las plataformas las que delinean las relaciones de uso y/o apropiación para presentar “Espacio Cultural”.
2. Lo digital como campo: El gestor construye un mapeo *online* de cada joven que entrevistará para caracterizar sus producciones culturales y encontrar relaciones o criterios de valores entre la obra, el artista y lo sociodigital. Estos criterios diseñan las entrevistas, por lo que cada una es distinta y aporta diversas voces juveniles.
3. Lo digital como método: El *podcast* es una producción audiovisual que requiere equipo, infraestructura, conectividad, materiales, tecnologías y capitales que se usan en la producción, edición, circulación y enlaces hacia otras redes creativas.
4. Lo digital como archivo: El *podcast* construye un nicho de datos etnográficos en relación con las prácticas o estrategias que enuncian estos jóvenes. Los archivos pueden ser consultados en diversas plataformas y las emisiones por su periodicidad pueden consideradas como una minería de datos etnográficos que se reactualizan.

Como anunciábamos, la etnografía que realiza Rodolfo no alcanza la visión de Vich (2018), “capaz de proporcionar algunas claves interpretativas sobre el orden social existente, sobre los conflictos centrales que nos estructuran como sociedades” (p.51). Pero sí se aproximan a una diferencia cultural que observa entre sus invitados.

“se preocupan mucho en cuidar una imagen, esa imagen del artista” [...] “Con Aldo de la Rosa, tiene 26 años, con él hablo del

hábito entre las redes sociales y el creador; Ana dice que tenía un conflicto con las redes sociales ¡y lo tiene!, eso a veces es lo que me interesa, ¿qué conflictos tienen con las redes? [...] como que tienen tres caras estos chicos, ¿no?, una de su obra, otra del artista y otra de la persona (Rodolfo Quintero, Entrevista, 2021).

Se perfilan sus interpretaciones a partir de cuestionar experiencias personales de sus invitados, para preguntarles cuáles son las motivaciones íntimas que las y los llevó a *ser artista o creador*. Las múltiples respuestas sitúan una condición estética y técnica, pero también una condición vital.

La reunión de las prácticas y ejercicio etnográfico de Rodolfo le ha permitido a través del *podcast* “Espacio Cultural” conocer, presentar, sistematizar y construir una comunidad creativa que teje nodos hacia otras latitudes fuera de Chiapas; recordemos que el *podcast* se produjo durante la *pandemia* y sigue vigente para seguir *mapeando coordenadas* de procesos creativos juveniles.

Reflexiones finales. Apuntes de la gestión cultural y lo digital

Este apartado presenta las conclusiones en forma de apuntes, con el propósito de revisarlas, discutir las y estudiarlas en torno a las experiencias de gestión cultural juvenil y lo digital en Chiapas. Encontramos distintas dimensiones sobre las tecnologías digitales en su uso, en las identidades del gestor y en las *vitalidades* (Gómez Cruz, 2022) de la gestión cultural y lo digital.

Hay una dimensión histórica en el uso de plataformas sociodigitales. “Una visión histórica resulta fundamental para pensar a las tecnologías porque éstas no siempre han sido las mismas, ni se han estudiado de la misma forma” (Gómez Cruz, 2022, p.103). El estudio entre la gestión cultural y el uso del Internet, plataformas sociodigitales y las tecnologías se han discutido antes y después de la *pandemia*, y seguirán discutiéndose.

Por ejemplo, debates como *gestión cultural 3.0* (Barenboim, 2014; González, 2019), *gestión cultural en la era digital* (Fernández-Suárez;

Fernández-Tilve, 2022), *gestión cultural en el ciberespacio* (Chávez Aguayo, 2018), *gestión digital y humanidades digitales* (Moreno, 2021), son algunas referencias que analizan el impacto de *la revolución* tecnológica-digital en la gestión cultural con aportaciones teóricas, prácticas, metodológicas, epistémicas e incluso ontológicas.

Estas discusiones conceptualizan condiciones, procesos, relaciones o prácticas del gestor cultural contemporáneo en un mercado digital, como *prosumidores*, *monetizar*, *plataformización* y *financiación* cultural. Estas son narrativas que conforman un conocimiento, pero “el conocimiento se refiere a una situacionalidad” (Yáñez; Corcho, 2021, p. 21).

Y las experiencias que presentamos se iniciaron, desarrollaron y moldearon a partir de una situacionalidad de *pandemia*. Para Gómez Cruz (2022, p. 113) el contexto sociocultural que también responde a una temporalidad, es fundamental para entender en dónde se insertan dichas tecnologías; por ejemplo, mientras en algunos casos *Instagram* es usado como dispositivo curatorial museográfico, para otros su uso es exclusivo para prácticas y relaciones económicas.

Los contextos socioculturales y económicos son fundamentales para entender la vitalidad que es generada por su uso. Este reconocimiento de los contextos localizados nos fuerza también a hacer preguntas distintas, preguntas que reconozcan las diferencias y particularidades de los fenómenos que queremos estudiar. Necesitamos centrarnos menos en el qué y el dónde y tratar de enfocarnos más en el cómo y en el porqué (Gómez Cruz, 2022, p.122).

Por tanto, la experiencia de uso que es contextual y cultural cambia los significados de las plataformas y a su vez, el uso diferencial de las plataformas confronta al cómo y por qué son usadas. En *Bess* por una *vitalidad* de generar ingresos económicos y de posicionar su propia marca; en Daniel Falconi por una *vitalidad* de crear sus propios discursos y enunciar desde la denuncia social; y en Rodolfo Quintero por una *vitalidad* de *conectar* con otros jóvenes creadores, gestores y artistas sin perder de vista el proyecto de *monetizar*.

Estas *vitalidades* culturales son posibles por las condiciones y dimensiones de infraestructura en su trama y en su forma, como el servicio de internet, conocimiento para usar aparatos tecnológicos, comunicación y lenguaje algorítmico, conectividad y otros recursos que proporcionan cierto acceso y frecuencia en la gestión cultural de estos jóvenes; donde sus experiencias resultan visibles por contar con estas infraestructuras.

“La infraestructura se hace mucho más visible para quienes no tienen acceso a la mejor posible” (Gómez Cruz, 2022, p.138), y esto puede reproducir otras geografías de desigualdades o centralidades culturales; de estar *conectados* o *desconectados*. Sin embargo, Gómez Cruz (2022, p. 133) señala que hay que retomar la conversación sin una visión tecno-céntrica, donde la tecnología no sea el centro de las experiencias y entenderlas desde una dimensión fenomenológica, “cómo son percibidas, utilizadas, concebidas, imaginadas, sufridas, experimentadas, in-corporadas; es decir, vividas” (pp. 132-133).

Y en ese sentido, vinculamos la experiencia diferencial de uso de plataformas sociodigitales con distintas formaciones de identidades del gestor cultural: “la del etnógrafo, la del curador, la del militante y la de administrador” (Vich, 2018, p.51). Como vimos, estas identidades en su práctica no llegan a un proceso de “neutralizar la hegemonía”, porque responden a una plasticidad de uso creativo, como producción de *podcast*, ilustración digital, creación de dramaturgia, para llegar a reconceptualizar las representaciones de su propia gestión -cultural- y del marco de sus acciones.

Y “en términos de acción se reconocen los procesos en su devenir, lo que exige la reflexión para precisar las orientaciones que genera la acción misma” (Yáñez, 2018, p. 39). Es necesario tomar distancia del *presentismo de la pandemia* y reflexionar sobre los rumbos de una gestión cultural juvenil y los usos de sus procesos de *plataformización* y *financiación cultural* desde Chiapas, con sus contrastes y desigualdades.

Finalmente, es necesario conocer la acción-respuesta de otros agentes culturales, como los investigadores, el Estado a partir de sus políticas culturales, la iniciativa privada o los públicos; preguntarnos

si son interlocutores del devenir de estas experiencias y cómo están articulando condiciones simbólicas y materiales para una gestión cultural desde lo digital, que dialogue con las experiencias del gestor cultural y también de los procesos de comunión cultural en Chiapas.

Bibliografía

- Amnesty.org. (1994). Recuperado en septiembre de 2023. *amr410071994es.pdf*. <https://www.amnesty.org>
- Barenboim, L. (2014). Gestión cultural 3.0. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño Comunicación. Ensayos*, (50), 91–101. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185335232014000400010&lng=es&tlng=pt
- CENART. (2024). Recuperado el 26 de mayo. <https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/dramaturgia-helenico/>
- Chávez, M. A. (2018). Gestión cultural en el ciberespacio: tecnologías de la información y la comunicación y mundos virtuales. En Yáñez, C. (Ed.), *Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá.
- De Marchi, L., Herschmann, M., & Kischinhevsky, M. (2022). Mudanças relevantes na indústria da música em tempos de pandemia: Plataformização e financeirização no streaming de áudio e vídeo. *Revista Eletrônica Internacional De Economia Política Da Informação, Da Comunicação E Da Cultura - Eptic*, 24(2), 47–64. <https://doi.org/10.54786/revistaepic.v24i2.16238>
- Fernández, M. (2022). Cartografías del Encierro. En Universidad de las Artes (2022, 4 de mayo). *Cartografías del Encierro*, muestra curada por Mafo López que reúne a artistas de varios países en el MAAC. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2022/05/04/cartografias-del-encierro-muestra-impulsada-y-curada-por-mafo-lopez-que-llego-al-maac-y-congrega-a-artistas-de-varios-paises/>
- Fernández-Suárez, G. F., & Fernández-Tilve, M. D. (2022). *La gestión cultural en la era digital*. McGraw Hill.
- García Canclini, N., Brizuela, J. I., Machado, S., & Martínez, M. (2023). *Emergencias culturales: Instituciones, creadores y comunidades en Brasil y en México*. Gedisa Editorial. Edición de Kindle.

- García Canclini, N. (2023). Cambias las instituciones desde dentro: desafíos para los mediadores culturales. Una conversación con N. García Canclini. En García Canclini, N., Brizuela, J. I., Machado, S., & Martínez, M. (Eds.), *Emergencias culturales*. Gedisa Editorial. Edición de Kindle.
- García Canclini, N., & Martínez, M. M. (2023). México: Instituciones, monumentos y movimientos. En García Canclini, N., Brizuela, J. I., Machado, S., & Martínez, M. M. (Eds.), *Emergencias culturales*. Gedisa Editorial. Edición de Kindle.
- Gómez, E. (2020, noviembre). *Etnografía digital: Del ciberespacio a la cultura algorítmica* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=us648G3XAfE>
- Gómez, L., & Racioppe, B. (2021). Migrar lo digital: desafíos político-tecnológicos del arte en tiempos de pandemia. En *Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP)*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/137045>
- Gómez-Cruz, E. (2022). *Tecnologías vitales: Pensar las culturas digitales Latinoamérica*. Universidad Panamericana y Puerta Abierta Editores, México.
- González, R. V. (2019). *Paradojas de la política cultural. Arte, gestión cultural y patrimonio*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Guadarrama, R., Bulloni, M. N., Petrilli, L. R., Quiña, G., Pina, M. R., & Tolentino, H. A. (2021). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista mexicana de sociología*, 83(spe2), 39–66. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2021.0.60168>
- Jiménez, A. K. (2024). *El despertar creativo: experiencias y prácticas artísticas de jóvenes frente al COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas* [Tesis]. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Repositorio CESMECA.
- Moreno, I. (2021). Gestión cultural y humanidades digitales. En Chavarría, R., Mariscal, J. L., Rucker, Ú., & Yáñez, C. (Coords.), *Ariadna Ediciones*.
- Ortega, E. (2012). Aprendices, emprendedores y empresario. En García Canclini, N., Cruces, F., & Castro Pozo, M. U. (Coords.), *Ariel, Colección Fundación Telefónica*.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Secretaría de Cultura del Gobierno de México. (2020). *Sondeo para medir la percepción del impacto del COVID-19 en el sector de las economías culturales y creativas en México*. Gobierno de México. Recuperado de <https://mexicocreativo.cultura.gob.mx/inicio/observatorio/sondeo-020/>
- Secretaría de Cultura del Gobierno de México. (2021). *SONDEO 2021. Percepción del impacto del COVID-19 en la economía cultural y creativa en México. Resultados*. Gobierno de México. <https://mexicocreativo.cultura.gob.mx/inicio/observatorio/sondeo-021/>
- Sued, G. E. (2022). Una mirada a la plataformización en México: desde las transformaciones económicas hacia las socioculturales. <https://doi.org/10.29105/gmjmx19.36-470>
- UNESCO, BID, SEGIB, OEI, & MERCOSUR. (2021). *Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas: Una iniciativa conjunta del MERCOSUR, UNESCO, BID, SEGIB y OEI*. UNESCO, París. <https://bit.ly/3A7BhCH>
- Universidad Nacional Autónoma de México. (2023). *Apropiaciones tecnológicas. Primer encuentro de Investigadores en Juventud y Cultura Digital*. Recuperado de https://seminariojuventud.sdi.unam.mx/media/attachments/2023/04/08/programa_jycd-2.pdf
- Vich, V. (2018). ¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura). En Yáñez, C. (Ed.), *Editorial de la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá.
- Yáñez, C. (2019). La gestión cultural: hacia la construcción de un método a-metódico. En Yáñez, C., Mariscal, J. L., & Rucker, Ú. (Coords.), *Universidad Nacional de Colombia*. Manizales.
- Yáñez, C. (2018). La gestión cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades. En Yáñez, C. (Ed.), *Editorial de la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá.
- Yáñez, C., & Corcho, M. A. (2021). Investigar en la gestión cultural: hacía una estética del conocimiento. En Chavarría, R., Mariscal, J. L., Rucker, Ú., & Yáñez, C. (Coords.), *Ariadna Ediciones*.



HABITAR EL ARTE DESDE LOS MÁRGENES: AUTOGESTIÓN, AFECTOS Y CRÍTICA EN DOS ESPACIOS INDEPENDIENTES EN CHIAPAS

María de Lourdes Morales Vargas¹
CESMECA-UNICACH

Introducción

La producción de las artes visuales contemporáneas en Chiapas es abundante y se ha incrementando en los últimos años gracias al semillero de artistas jóvenes (noveles o en consolidación), quienes desde sus propios lugares se han aventurado en construir otra mirada, alternativa, autogestiva, independiente, paralela a la mirada oficial o institucional del campo de las artes y la cultura en Chiapas. Estas miradas y discursos que se conforman y proponen, derivan en multiplicidad de expresiones creativas plagadas de discursos que emergen a través de proyectos creativos, espacios de colaboración y prácticas culturales, laborales y sociales.

Como paréntesis, es necesario puntualizar que el estado de Chiapas ha visto crecer a grandes artistas visuales como:

¹ Doctora en Estudios Regionales especialista en Comunicación, Cultura e Historia. Profesora Investigadora de Tiempo Completo adscrita al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1 y Perfil Deseable PRODEP. maria.morales@unicach.mx

Ramiro Jiménez Pozo, Máximo Prado, Carlos Selvas, Carlos Jurado, Franco Lázaro Gómez, en una primera generación, Nacho Chincoya, Ramiro Jiménez Chacón, Rafael Araujo, Juan Chabuk, Antun Kojtom, Dinora Palma, Sandra Díaz, Dorian Mimiaga, entre muchos otros, artistas de distintas generaciones con trayectorias consolidadas quienes a través de sus obras han plasmado temas de poder político, fenómenos sociales, creencias e imaginarios, mismos que han diversificado los discursos, las vertientes, los estilos, las técnicas por los que transitan las artes visuales contemporáneas de Chiapas en la actualidad.

Pese a que en el Estado existen grandes legados, artistas, grandes obras, variedad de discursos que se decantan en distintas corrientes, además de una Escuela de Artes Visuales que profesionaliza a los jóvenes y el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes (CONECULTA), la escena local de las artes visuales parece insuficiente para la gran cantidad de artistas y circulación de propuestas artísticas y culturales. Ello conlleva a que los creadores (sobre todo si es novel) no logre figurar tan fácilmente o hacerse de un nombre dentro de esta escena (Jiménez Chacón, entrevistado por Morales, 2020)².

Al respecto, se habla de una escena local de las artes visuales para hacer referencia a los discursos artísticos que se reconocen a partir de espacios, lugares recurrentes y validados para la circulación de obras, proyectos, artistas y a los discursos o narrativas que en momentos determinados marcan tendencias, formas y estrategias organizativas y de visibilidad, así como posicionamientos con lo institucional (David, 2018). Sin embargo, la idea de “escena” debe ser mucho más amplia, por lo tanto, no se pretende agotar solo con estos elementos, existen muchos mas artistas, sensibilidades, dinámicas, circuitos, discursos, narrativas, modos de hacer y ser, concebir y significar el arte, que se desarrollan al margen o en paralelo y que también configuran la escena local del arte (David, 2018).

² Palabras retomadas de una nota que se publicó en el periódico Chiapas Paralelo el 3 de agosto del 2020. La Fundación Mente Cultural realizó el conversatorio “Crónicas de Chiapas”, donde se habló sobre las artes visuales en el estado de Chiapas; en dicho conversatorio participaron los artistas y maestros Masha Zepeda y Ramiro Jiménez Chacón. Las palabras vertidas en dicho conversatorio fueron citadas por Yessica Morales, autora de la nota.

Hablamos entonces de una escena que es parte de una configuración cultural, un espacio social en donde coexisten lenguajes y códigos compartidos o tramas simbólicas compartidas, horizontes y lógicas instituidas de lo posible o campos de posibilidad, pero también de conflicto, desigualdades de poder, historicidad y conflicto social (Grimson, 2014). Esta configuración cultural de la que se habla es también lo que conforma el campo cultural que se define a partir de ciertos niveles de estructuración y jerarquización donde se sitúan dinámicas de relaciones, luchas por la legitimidad, tipos de creencias específicas, conflictos de intereses, formaciones discursivas, en el tiempo y el espacio social. Todas ellas están atravesadas por ideas vinculadas a la creatividad y a la producción cultural (Bourdieu, 2014, 2002; Martín, 2008; David, 2018).

El concepto de campo y la noción de configuraciones culturales sirven para comprender todo fenómeno social de manera relacional y dinámica. En el conjunto de relaciones que se establecen hay recursos en juego y una especie de lucha por los mismos (Martin, 2008). En este texto no se abordará más al respecto, sin embargo, es importante mencionarlos para situar el lugar que ocupa la escena local de las artes visuales en el entramado de dinámicas, relaciones y discursividades que implica la compleja configuración de las artes y la cultura en Chiapas. No se trata de términos antagónicos, sino más bien complementarios que permiten ubicar la escena local de las artes visuales que paralelamente coexiste con otras escenas artísticas que integran la completitud de un campo cultural local, regional (David, 2018).

A saber, la producción plástica y visual en Chiapas es prolífica. Anualmente el Estado destina dentro de su presupuesto un porcentaje para el desarrollo de programas y dinámicas que incentivan, promueven e impulsan la promoción de las manifestaciones artísticas para la población. El presupuesto incluye la atención a la infraestructura existente; tareas de promoción y exhibición de producción visual; becas de formación o producción para creadores y apoyos económicos para el personal que hace tareas de gestión, promoción, montaje; entre otras. Ante tantos requerimientos, el

presupuesto resulta insuficiente para cubrir todas las necesidades existentes específicamente para las tareas de la producción, promoción y exhibición artística visual (Aguilar, 2015).

En el Estado y desde las instituciones oficiales dedicadas al arte y la cultura no existe un museo o galería dedicada únicamente al arte visual contemporáneo, si existen espacios utilizados para la promoción y exhibición de las artes visuales o galerías de exposiciones temporales como la del *Museo Regional de Chiapas*, uno de los pocos espacios diseñados para exposiciones temporales o la *Galería de Arte Contemporáneo del Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines*, la sala de *Bellas Artes* y el *Museo de Culturas Populares* en San Cristóbal de Las Casas o las salas dentro de las Casas de Cultura o Palacios municipales, lugares cuya organización y financiamientos dependen de instituciones como el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes en Chiapas (CONECULTA) o gobiernos municipales. Algunos de estos recintos no cuentan con los requerimientos necesarios para ser considerados como galerías aptas para una exposición o intervención artística visual, más bien son espacios adaptados o adecuados para cubrir las necesidades de los artistas quienes también se enfrentan a limitantes para poder adaptar libremente el espacio para sus propuestas y exhibiciones. Por lo tanto, aunque desde lo institucional sí existen espacios, estos resultan insuficientes para el número de artistas visuales que desean exponer, o proyectos que debieran exponerse (Aguilar, 2015).

Sin embargo, es importante destacar que hay otros espacios, los que funcionan en paralelo a los institucionales, espacios alternativos, independientes que funcionan también como sitios de exhibición, promoción y difusión de las artes visuales y la cultura. Estos trabajan con habilitación y recursos propios o con apoyo de recurso institucional a través de becas o proyectos (Aguilar, 2015).

Es claro que no se cuenta con lugares suficientes y adecuados (desde lo institucional) para que a través de exposiciones temporales se acerquen las artes visuales contemporáneas al público especializado, mucho menos a la población en general. Aunado a esto, es importante mencionar que el artista joven que desea exponer sus proyectos o sus obras en alguno de estos espacios debe enfrentarse

a una serie de gestiones administrativas, largas listas de espera y/o aprobación de sus bitácoras de trabajo por parte de los agentes institucionales, administrativos o validadores estéticos para poder hacerlo en estos recintos, por lo que lo que sus posibilidades se reducen. Así, ganarse una vida como artista visual o consolidar una trayectoria artística es casi imposible para todos, salvo para algunos de alto perfil o con buenas relaciones; la falta de una remuneración económica adecuada por la labor artística, la falta de apoyo, impulso y reconocimiento es la realidad oscura en el corazón del mundo del arte contemporáneo y una realidad latente en los contextos locales, donde las dinámicas y los entramados de relaciones entre validadores estéticos, agentes institucionales, pares, es mucho más compleja.

En efecto, en el mundo del arte algunos artistas con renombre logran cotizar sus obras con un valor económico alto, pero existen otros “artistas emergentes, noveles, o en construcción de trayectorias” con “grandes obras”, que producen pero no tienen posibilidades de exhibir sus obras y venden a costos muy bajos, porque dentro del campo del arte se propician esas condiciones. Primero hay que validar, es decir, los y las artistas primero deben hacerse de un nombre, afianzar sus obras, corrientes y movimientos con algún grupo de artistas, mecenas, gestores, gremios, instituciones o “neoinstituciones emergentes o no” que avalan dichos discursos y que les permiten exponer las obras en espacios “válidos”, para después poder cotizar sus piezas y su nombre.

Es cierto que desde lo institucional se han impulsado acciones para acercar el arte a la gente que conoce de arte y que tiene la posibilidad monetaria de adquirirlo, pero de alguna manera, existe un sesgo de exclusión hacia el público común, el no especializado que tiene la idea de que una obra de arte cuesta miles de pesos y que los espacios o recintos oficiales son solo para las personas conocedoras (Morales, 2020). Esta situación complejiza aún más la construcción de una trayectoria artística para un creador novel, quien en un momento determinado se ve obligado a buscar otras alternativas.

En el Estado, hay aprecio y gusto por el arte, se produce, se practica y consume culturalmente; como evidencia de ello, es

visible la presencia de innumerables artistas en búsqueda de espacios de proyección; jóvenes que estudian la Licenciatura en Artes Visuales o afines con el propósito de profesionalizarse en la materia; artistas emergentes y colectivos que expanden sus prácticas artísticas a los muros de las calles, las plazuelas o los barrios en las ciudades y proponen otras maneras de hacer arte. Es la presencia de circuitos artísticos que funcionan en paralelo.

A pesar de la certeza de la puesta en escena de las artes visuales en el estado, es claro que no hay un acercamiento real de las autoridades competentes en el ámbito cultural con el campo de la cultura, hay desconocimiento de sus dinámicas y no se invierte lo suficiente en cultura y por lo tanto el arte no circula con tanta frecuencia; esto es una premisa que conduce a pensar que muchos de los artistas (sobre todo los emergentes o noveles) no pueden vivir del arte, ni de lo que producen, ni pueden vender su obra con tanta facilidad.

Esta falta de acercamiento de las autoridades competentes en el ámbito cultural con la población local ha creado cierta imagen sobre el gobierno estatal, el cual tiene sus planes, o dice tenerlos, y muestra poca disposición a la interlocución [...] debería facilitar y promover con toda energía las más variadas expresiones civiles y privadas para enriquecer el comportamiento pluricultural [...] (Reyes, 2007, p. 259- 260).

En efecto, las instituciones culturales del Estado deberían facilitar, promover y difundir las prácticas y expresiones artísticas y culturales que se producen en Chiapas, en primera instancia porque cuentan con los recursos materiales, económicos para hacerlo, cuentan con los dispositivos tecnológicos y la infraestructura para difundirlas y también cuentan con el apoyo institucional de otras instancias nacionales e internacionales, con las cuales se hacen alianzas en común (Aguilar, 2015).

Esta es una de las tantas razones que ha llevado a la iniciativa privada —de donde venga—, sobre todo a los artistas jóvenes a apostar

por los espacios y/o proyectos autogestivos o independientes (Aguilar, 2015), también porque los proyectos de gobierno en el ámbito del arte y la cultura —al menos en Chiapas— no están funcionando como ejemplos: Una gran oportunidad que tenían los artistas para dar a conocer y que se pudiera apreciar su trabajo como creadores del Sureste, era la *Bienal de Pintura* que llevaban a cabo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y los Consejos estatales de cultura, esa ventana de posibilidad ayudaba a que artistas chiapanecos expusieran en espacios de las capitales estatales y dentro de las casas de cultura dentro del estado.

Esa posibilidad se diluyó por la falta de presupuesto o indiferencia de las autoridades culturales, con ello se cerró una de las vías más potentes que tenían los artistas para hacer visible su obra.

Otro ejemplo es la falta de habilitación de los espacios máximos culturales en Tuxtla Gutiérrez: la *Casa de Cultura Jaime Sabines*, y *Museo Regional de Chiapas*: espacios que dependen totalmente de presupuestos oficiales. La falta de recursos económicos, la indiferencia o la carencia de estrategias, sobre todo de gestión, desde el sector de la cultura, han provocado que estos lugares funcionen de forma precaria, y que otros definitivamente, desaparezcan (Jiménez Chacón, entrevistado por Morales, 2020).

Es claro que no hay un proyecto que apueste por la rehabilitación o autonomía de estos espacios, aunado a ello, la ausencia de un rumbo claro en el ámbito cultural, pues [...] el gobierno [...], al arte no lo ve como una prioridad [...], y dependiendo del gobierno en turno, las exclusiones de artistas con trayectoria en las políticas públicas que implementa el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas han sido recurrentes (Jiménez Chacón, entrevistado por Morales, 2020)

Entonces, la carencia de espacios y proyectos de arte y cultura —por falta de gestión—, las disputas de inclusión y exclusión y de favoritismos dentro del gremio artístico reducen las posibilidades de una escena de las artes visuales regional inclusiva en todo el estado.

Es claro que hacen falta políticas públicas en el ámbito del arte y la cultura que apunten por la investigación, la conservación, la difusión de la obra de arte visual, faltan espacios que más allá de las Casas de Cultura permitan a los artistas (emergentes, noveles o con trayectoria) exponer sus obras, así como acercar el arte a la gente sin depender de presupuestos o gestiones administrativas u oficialistas (Morales, 2020). "Se tiene que pensar —desde lo institucional— en otras maneras de llegar a los jóvenes, niños para acercarles el arte. El arte debe busca abrir brechas, no cerrarlas" (Jiménez Chacón, entrevistado por Morales, 2020).

Es posible que por estas y otras razones, quienes llevan mayor tiempo en el campo del arte o tienen un perfil artístico alto con reconocimiento por parte de los pares y agentes externos, saben que se deben tejer redes y proponer desde distintas trincheras a incentivar la movilización de la escena de las artes en los contextos locales. Tejer redes y ayudar desde aquí significa construir espacios de participación y de articulación heterogéneos a partir de alguna causa o motivo en particular, llevar a cabo algún proyecto o impulsar espacios de diálogo permanentes, entre agentes diversos, colectivos u organizaciones con el fin de atender las problemáticas puntuales que aquejan al gremio de artistas (Valente, 2019). Estas redes o tramas pretenden

[...] un trato horizontal, igualitario, de participación [...] funciona desde la complementariedad y la complejización. [...] una trama donde hay un ida y vuelta, donde todo se une y cada parte de esa red funciona como un todo, donde el sistema es más que las partes, o sea que cada nudito es menos que toda la red, pero también [...] una red es como un archipiélago, un conjunto de islas unidas por aquello que nos separa. (Valente, 2019, p. 49)

Lo cierto es que el trabajo en red, hoy, es una constante en las prácticas culturales que se llevan a cabo en las ciudades, ello no implica una separación con las acciones, estrategias de las instituciones oficiales, sino más bien, es una manera de asociar lo que se ha desprendido de las redes oficiales a otros circuitos que funcionan por

fuera y que están formando también experiencias culturales, artísticas y proyectos independientes (Valente, 2019).

Ante esta situación, es viable pensar que ante la falta de espacios y las complicaciones administrativas que tienen muchos artistas para exponer sus proyectos, obras o discursos en los espacios oficiales —que tienen un peso simbólico importante para construir trayectorias por la vía oficial—, han optado por transitar por la vía independiente, autogestiva o alternativa, propiciándose condiciones que les abran camino en sus trayectorias individuales.

Paralelamente han generado que más gestores, artistas y personas se acerquen a los espacios oficiales, privados o alternativos que promueven y difunden el arte, a que lo consuman, lo practiquen, exhiban y que la actividad se vuelva parte del cotidiano. Transitar por la vía independiente, autogestiva, conlleva a aventurarse en otros circuitos paralelos, tejer redes con otros agentes, artistas, colectivos, que buscan —al igual que el circuito oficial o institucional— configurar el mismo paraíso, el del arte y la cultura en Chiapas.

Por ello, en los últimos años se ha hecho visible la proliferación de galerías, espacios o proyectos independientes dedicados a la escena de las artes visuales y al mercado del arte. Propuestas fundadas al margen de las estructuras y lineamientos oficiales han ido adquiriendo un papel relevante en el incremento de la oferta de diversas expresiones culturales y han impulsado la participación de los artistas en diferentes actividades y colaboraciones.

Por su carácter de independencia, estos espacios funcionan a través de la generación de recursos propios y/o de la gestión y participación en convocatorias para obtención de recursos y becas de organizaciones gubernamentales o no. Su carácter de autonomía con relación a las instituciones culturales gubernamentales y su apertura con respecto al tipo de propuestas artísticas, discursivas que integran y ofrecen en los escenarios locales y regionales, es lo que les ha llevado a denominarse como espacios culturales independientes, alternativos o autogestivos (Aguilera, 2015).

Como ejemplos, bajo las características antes mencionadas, es posible situar a la Galería Muy, Galería Studio Cerrillo, Artería

Chiapas y La Galería, en San Cristóbal de Las Casas; Tres50 Espacio Cultural Independiente, Laboratorio de Arte Filosofía Sanitaria, en Chiapa de Corzo; Nanishaw Galería de Arte en Comitán de Domínguez; Galería de Arte Studio 21, Galería Memosty, Art Works Galería, Galería de Arte de Tuxtla, Caleidoscopio Galería Taller en Tuxtla Gutiérrez. Se reconoce que existen muchos más lugares o galerías independiente, autogestivas, en la geografía del Chiapas; los nombrados aquí se han elegido por la relevancia que han tenido a partir de sus actividades, por su reconocimiento en sus contextos locales y por ser espacios permanentes en funcionamiento.

Todos emergieron desde la iniciativa y capital privado, creados por artistas jóvenes que con o sin posibilidades económicas de hacerlo, ya sea de manera individual o en colectivo optaron por echar a andar sus proyectos, permitiéndoles aplicar sus conocimientos y saberes, crear obra, difundirla, tejer redes, construir uno o varios circuitos paralelos del arte y de esta manera abonar a la producción del campo de las artes visuales en Chiapas (Gerber y Pinochet, 2012).

El camino que se ha ido fundando a través de este tipo de prácticas culturales, laborales y sociales, proyectos, o espacios de colaboración y galerías, da cuenta de las posibilidades que existen para hacer proyectos, emprender, generar prácticas distintas desde saberes propios, creatividades, capacidades, posibilitando nuevas formas de producción artística cultural que tensan las formas de relación con lo institucional, proponiendo otras formas de mediar con el poder y que rebasan lo normativo para anclarse en la posibilidad de libertad, resistencia y transformación ético-política de los agentes que intervienen en esta relación (Guattari, 1995).

Lo mencionado se relaciona con el concepto de espacio social propuesto por Michel de Certeau (2008), para quien el espacio social se configura por un juego intermitente de luchas de poder entre las instituciones del arte y la cultura oficiales —que por desconocimiento, omisión, intención, beneficio o perjuicio dejan por fuera a artistas, productores y gestores culturales o comunidades que participan del campo artístico—, y la fuerza contrapuesta, que equilibra la balanza y fluye a través de espacios independientes de

resistencia, que —como se ha mencionado— no niegan la existencia de lo oficial, sino más bien, se establecen como caminos recíprocos, bilaterales, mutuos que a su forma, intentan responder y generar maneras más democráticas de inclusión y participación en la escena de las artes y el campo artístico de la producción, la circulación y el consumo (Certeau, 2008; Martínez *et.al.*, 2018).

Para Guattari (1995) la capacidad que tienen estas comunidades para hallar fisuras y agrietar el sistema de dominación a través de su potencial creativo, propositivo, les permite estar en circunstancias cotidianas creando modos de vida alternativos, autónomos y democráticos, que, en definitiva, consienten otras formas de participación e inclusión (Pérez, 2013).

En este caso los artistas visuales, productores culturales noveles o en consolidación, han descubierto otras sendas para potencializar sus trayectorias artísticas, consolidarlas y apoyar a otros artistas noveles a hacerlo, todo al margen y en paralelo, a veces en conjunto o en alianza con los espacios oficiales o institucionales que dominan en la escena de las artes locales y el campo del arte, la cultura en Chiapas. Y, por otra parte —quizás, sin ser conscientes de ello— autogenerarse fuentes de empleo, formas de sustento económico, valor social, artístico, crear otras formas de consumo cultural-artístico o un mercado del arte mucho más cercano a la público no especializado o que no consume arte (Gerber y Pinochet, 2012).

Lo anterior conduce a pensar en que estos espacios son formas de agenciamiento, de resistencia, que propician formas de relación de “poder”, de vida y con el medio. Maneras distintas de ser en sociedad y otras producciones de subjetividad. Una vuelta, quizás, a las vanguardias de principios del siglo XX, cuando los artistas se propusieron fundar con los recursos del arte una nueva *praxis vital*, un nuevo conjunto de relaciones sociales, culturales y artísticas fuera de la lógica oficial (Pérez, 2013).

Ello contribuye o abona a la construcción del campo de las artes visuales contemporáneas en Chiapas, combinando las prácticas de producción con prácticas de consumo del arte emergente, autogestivo, independiente con las que se desarrollan de manera oficial,

acercando el arte a la gente como una herramienta, no solamente de expresión o creatividad, sino como una de cambio social, político, cultural, ético y económico (García-Canclini y Urteaga, 2012).

En razón de lo anterior, es necesario preguntar: ¿Cuáles son las razones o circunstancias que motivan a los artistas jóvenes y a los gestores culturales a crear o impulsar galerías, espacios o proyectos autogestivos en Chiapas? ¿De qué forma han configurado las decisiones institucionales o las propuestas de artistas instituidos, las nuevas formas que los artistas jóvenes han asumido al generar, crear o impulsar galerías, espacios o proyectos alternativos en Chiapas?

En referencia a toda la producción existente, es necesario dar cuenta de estas prácticas, espacios, proyectos que son creados o gestionados por artistas visuales jóvenes (profesionalizados) de manera individual o colectiva. Aproximarse a sus experiencias y describirlas permitirá dar cuenta de las historias, caminos, decisiones, los sentidos y significados que se encuentran detrás de sus iniciativas y que los han llevado a generar una vía alternativa en la configuración de la escena regional.

Espacios y galerías independientes, autogestivas y alternativas como posibilidad

Desde hace algunos años, la escena de las artes visuales en México ha experimentado una serie de transformaciones que se han expandido por toda la geografía del país. Cada estado, ciudad o territorio revela estos cambios de modos y formas particulares. Chiapas no es la excepción. En sus distintas regiones y ciudades, la escena artística ha ampliado sus límites, dando cabida a una diversidad de propuestas culturales que abren paso a otras estrategias de creación, producción y desarrollo de proyectos. En este sentido, los espacios culturales independientes, alternativos o autogestivos se presentan como propuestas que emergen desde los propios artistas, gestores o comunidades locales, respondiendo a las necesidades específicas del contexto en el que se desenvuelven (Pinochet y Gerber, 2011; Martínez *et al.*, 2019).

Estos espacios se han convertido paulatinamente en alternativas que dinamizan la circulación del arte desde la producción, exhibición y la compra-venta. Ello permite pensar que los procesos de circulación del arte y la cultura operan al margen de lo instituido, configurando otras formas de relación entre los productores culturales y los públicos (Martínez *et al.*, 2019). En la actualidad, la veleta de la producción, distribución y consumo artístico no solo se mueve por las pautas dictadas por el Estado, sino también por la intervención corporativa, los vaivenes del mercado, la agenda de los medios y las propuestas de sectores independientes (Pinochet y Gerber, 2011., p. 20).

Lo anterior no implica necesariamente un conflicto entre los espacios que pertenecen a la esfera dominante y aquellos que emergen como iniciativas autónomas. Más bien, ambos funcionan en paralelo o a través de prácticas colaborativas que, aunque temporales, permiten imaginar formas de organización y actividad colectiva a largo plazo. En otras palabras, cada actor impone sus propios límites o los abre según sus intereses, operando como alianzas estratégicas que se activan en momentos decisivos. Así, el campo de las artes se torna cada vez más heterogéneo, lo que permite dimensionar la presencia y características de los circuitos artísticos locales que configuran la escena cultural (Pinochet y Gerber, 2011).

Las artes visuales, en este contexto, conforman un campo en constante transformación, donde convergen estructuras tradicionales e instituidas, junto con estructuras emergentes y procesos alternativos de creación, distribución y consumo. En este entramado, diversos agentes construyen desde sus propios lugares y quehaceres una mirada distinta y una relación singular con el arte y la cultura, otorgándoles valor desde lo vivido (Pinochet y Gerber, 2011).

Esta dimensión colectiva posibilita prácticas múltiples y complejas, productoras de experiencias diversas que, a su modo, movilizan y generan existencias. Una de las cualidades centrales de estos espacios es la autogestión, entendida no solo como la libertad para decidir sobre la obtención y manejo de recursos, sino también como autonomía en la toma de decisiones, en las formas de organización, en las prácticas y en su relación con lo local (Valente, 2014; 2019).

Por sus características, estos espacios disputan el campo artístico institucionalizado, tensionando las lógicas de poder entre agentes diversos. Se configuran relaciones de agrupación y luchas por la apropiación del capital cultural, del saber y del hacer (Fukelman y Galarza, 2015, citado por Valente, 2019). El lugar que han ido construyendo se fundamenta en su capacidad de autonomía frente a las estructuras dominantes del arte y la cultura. Los bienes simbólicos que se producen en estos espacios no requieren de validación externa; más bien, apuntan a una democratización del arte. Desde estos espacios, el arte y la cultura se experimentan como modos de vida que generan experiencias formativas, pedagógicas y de aprendizaje. El arte se legitima a través del trabajo y el flujo de relaciones que se generan en el proceso, respetando siempre la subjetividad singular de cada individuo (Valente, 2019).

En este sentido, la subjetividad se entiende como "las diversas maneras que tienen los individuos y colectividades para constituirse como sujetos: esos procesos solo valen la pena en la medida en que, al realizarse, escapen a los poderes dominantes" (Deleuze, 1995, p. 275).

Para Deleuze (1995), los procesos de construcción de subjetividad tienen rasgos característicos: su carácter colectivo, en movimiento y en acción. Se definen como desplazamientos o modos de vida que, en este caso, constituyen formas culturales, políticas e históricas sujetas a una práctica o experiencia que despliega la potencia de existir (Vommaro, 2012). La subjetividad se manifiesta en el proceso de socialización a través de rituales, interacciones cotidianas, relaciones sociales, pertenencia y participación grupal. Es la forma visible y concreta en que se expresa una manera de ver el mundo y de vivirlo en un tiempo determinado. Estos procesos están conformados por valores, percepciones, lenguajes, saberes, prácticas y acciones que se inscriben en lo vivido y experimentado por los sujetos (Cabrera, 2010, citado por Vommaro, 2012).

La subjetividad, como acto de ruptura, implica un desplazamiento, una deserción de la normalización y homogenización de lo instituido.

Es un acto de resistencia a la dominación desde el cual es posible pensar y producir lo diverso, lo múltiple, lo que es y lo alternativo (Vommaro, 2012). Precisamente, este proceso de subjetivación de artistas y gestores les permite posicionarse en el mundo como seres pensantes, con saberes, lenguajes, sentimientos y percepciones propias, y con capacidad para detectar las fisuras del sistema. Desde ahí, producen prácticas y acciones diversas que generan experiencias sociales, culturales, artísticas y políticas para sí mismos y para otros.

En este texto no se profundizará más sobre la subjetividad y los procesos de subjetivación, pero sí se considera fundamental traerlos a cuenta como premisa para comprender qué ha llevado a jóvenes artistas, gestores y creadores a pensar, desarrollar y generar espacios culturales autogestivos como vías para producir arte y cultura al margen de lo instituido.

Como se mencionó al inicio de este texto, en los últimos años, en diversas ciudades de Chiapas, los espacios culturales autogestivos han proliferado, convirtiéndose en referentes clave para la escena local de las artes visuales. Su presencia ha alcanzado visibilidad por lo que se ha comenzado a incidir en las políticas culturales, revelando una transformación en las formas de producción artística y una reconfiguración del campo cultural desde lo situado y lo colectivo.

Este texto se sitúa en este tipo de espacios autogestivos, para dar cuenta de la diversidad de propuestas que se abren como caminos paralelos. Las formas de nombrarlos son múltiples: centros culturales, galerías independientes, talleres, laboratorios, residencias, espacios de activismo o puntos de encuentro. Todos comparten una vocación por la producción, exhibición y gestión de la cultura, especialmente en el ámbito de las artes visuales, y se constituyen como enclaves de experimentación que desafían las lógicas normativas del arte institucionalizado. Una de sus características centrales es el anclaje territorial; se establecen en espacios físicos concretos, lo que los distancia de prácticas efímeras —aunque a veces las incorporen estratégicamente—. Al estar situados, operan con metas a corto, mediano y largo plazo, y requieren de alianzas, trabajo colectivo y gestión de recursos. Algunos se vinculan con

organizaciones, instituciones o programas, no como subordinación, sino como mediación estratégica que les permite sostener sus propósitos sin renunciar a su autonomía (Valente, 2019). Estos espacios emergen con el propósito de ocupar un lugar en el campo artístico local, proponiendo desde sus márgenes la inserción de prácticas y discursos experimentales. En ese gesto, apoyan a otros colegas que buscan construir una trayectoria y una voz propia. Su existencia implica una disputa simbólica por el reconocimiento y la posibilidad de nombrar lo artístico desde otros lugares (Bourdieu, 2002). No solo desafían las estructuras dominantes del arte y la cultura, sino que también revelan las posibilidades de subjetivación y vida comunitaria que se gestan en lo colectivo (Giorgi, 2021).

Usualmente —aunque no exclusivamente— estos lugares son impulsados por artistas jóvenes profesionalizados que buscan tensar los discursos y prácticas institucionales de su disciplina. Promueven espacios plurales donde se procura el diálogo con otras formas de lo cultural, lo social y lo político (Valente, 2019, p. 48). Se constituyen a partir de la horizontalidad organizativa, la búsqueda de consenso y la autogestión; así, activan procesos de producción de subjetividad, pues el trabajo en grupo compromete a los participantes desde sus saberes, capacidades y afectos con el contexto en el que actúan (Uranga, 2016, citado por Valente, 2019).

Este agenciamiento colectivo transforma no solo las condiciones materiales de producción artística, sino también la afectividad del circuito. Se trata de una política de la alegría, una ética del encuentro, donde el arte se vive como experiencia compartida (Valente, 2019). Otra característica es su vocación relacional: se constituyen en torno al vínculo con la comunidad, y por ello se abren a la diversidad de expresiones y manifestaciones artísticas. La multidisciplina y la transdisciplina que los atraviesan dan lugar a prácticas que muchas veces se desvían de lo normado por los discursos dominantes (Cervellera, 2019).

Fükelman y Sciorra (2017, citadas por Martínez *et al.*, 2019) sostienen que estos espacios se configuran como una especie de

microemprendimientos culturales que asumen el rol de gestores y revelan múltiples acepciones de lo artístico en los territorios donde se sitúan. Su clasificación propone cinco categorías: tiendas culturales, galerías/residencias, espacios de activismo, puntos de encuentro y espacios formativo/exhibitivos. Más que una taxonomía rígida, esta propuesta permite pensar la heterogeneidad de los espacios autogestivos como formas de agenciamiento que se entrecruzan, se desbordan y redefinen según sus vínculos comunitarios, modos de gestión y posicionamientos discursivos.

En ese sentido, los espacios autogestivos no solo diversifican el campo cultural, sino que lo reconfiguran desde prácticas situadas que tensionan las lógicas dominantes y abren posibilidades para otras formas de vida artística. En este marco, la tipología propuesta por Martínez, Fúkelman y Sciorra (2019) debe entenderse como una herramienta para pensar los modos en que estos espacios articulan sus prácticas, gestionan sus vínculos y disputan sentidos en el campo cultural.

Estas formas de organización median entre lo institucional y lo alternativo y también reconfiguran el sentido de lo artístico, cultural y lo político en Chiapas, abriendo grietas desde dónde es posible pensar en otras formas de vida y de arte. Lo que está en juego no es únicamente la gestión de espacios, sino la producción de subjetividades, saberes y afectos que desbordan las lógicas dominantes y proponen caminos para habitar el mundo desde el arte.

Ejes para una lectura situada: agenciamientos culturales en la escena independiente chiapaneca

Este texto propone una reflexión sobre dos experiencias culturales independientes en Chiapas: *Laboratorio Filosofía Sanitaria* de Jorge Zamorano, en Chiapa de Corzo, y *Caleidoscopio Galería Taller* de Luz Teresa Martínez, en Tuxtla Gutiérrez. Ambos espacios, creados y gestionados por artistas visuales profesionalizados, se configuran como formas de agenciamiento cultural que disputan

sentidos en el campo artístico local, que tensionan las lógicas institucionales y proponen maneras de hacer arte desde lo común, afectivo y territorial.

Desde una postura reflexiva, este análisis se construye reconociendo que pensar los espacios culturales autogestivos implica atender tanto sus formas organizativas, como las condiciones que los hacen posibles: los vínculos con el territorio, sus modos de relación, sus gestos curatoriales, las pedagogías y afectos. Más que aplicar marcos teóricos cerrados, se trata de acompañar las experiencias, reconociendo que en contextos como el chiapaneco, la cultura se produce desde la precariedad y la potencia de lo colectivo.

Metodológicamente, se optó por un enfoque etnográfico que permitió el acercamiento directo a las experiencias de los artistas y sus espacios. Se realizaron tres entrevistas semiestructuradas y observaciones, lo que posibilitó recuperar el punto de vista de los creadores, sus motivaciones, intenciones y expectativas, así como la producción simbólica que generan en sus centros culturales y el entorno sociocultural que los rodea. Este enfoque permitió pensar la escena cultural local y comprender los procesos de subjetivación y agenciamiento que atraviesan a los artistas en su hacer cotidiano.

La selección de los casos se realizó a partir de criterios específicos: artistas visuales nacidos o radicados en Chiapas con formación profesional en disciplinas afines (artes visuales, gestión cultural, diseño gráfico, fotografía, comunicación audiovisual, entre otras), que estuvieran impulsando proyectos autogestivos propios. Se consideró además, su participación activa en exposiciones, bienales, convocatorias y programas institucionales o independientes. A partir de estos criterios, se identificaron nueve espacios en Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de Las Casas y Chiapa de Corzo, de los cuales se eligieron dos, en razón del interés y la afinidad entre los creadores y la investigadora.

Para analizar estas experiencias, se propusieron cinco ejes que funcionan como coordenadas analíticas. No se trata de categorías cerradas ni de marcos explicativos rígidos, sino de ejes que permiten entender cómo se configuran, sostienen y transforman estos espacios:

- **Autonomía como principio fundacional:** Este eje conlleva a pensar cómo estos espacios se constituyen desde la decisión de no depender de instituciones ni de políticas culturales oficiales. La autonomía no se plantea como aislamiento, sino como práctica que implica decidir cómo vincularse, qué mostrar, como enseñar. En contextos donde las instituciones culturales suelen replicar modelos centralistas, la autonomía se vuelve una forma de resistencia y de afirmación.
- **Pedagogías afectivas:** Este eje permite reflexionar sobre cómo se produce conocimiento en estos espacios. La pedagogía no se planea desde programas académicos ni lógicas de profesionalización, sino desde el encuentro y el cuidado
- **Curaduría como gesto político:** Este eje analiza cómo se construyen las narrativas visuales en estos espacios. La curaduría no responde a criterios de espectacularización ni a lógicas de mercado, sino que se piensa desde lo contextual. Pensar la curaduría como gesto político implica preguntarse qué se narra. En contextos donde el arte dependermayormente de las instituciones, estas propuestas se abren a otras formas de mirar.
- **Afectos y vínculos como formas de gestión:** Este eje lleva a comprender cómo se sostienen económicamente estos espacios. La gestión no se basa en convocatorias ni en financiamientos externos, sino en redes, vínculos de confianza o colaboraciones que no siempre son visibles. El afecto no es un lujo, sino una metodología: permite resistir la precariedad e inventar formas de continuar y sostenerse. Pensar desde este eje implica reconocer que la gestión cultural es una práctica situada y de relaciones.
- **Inserción en la escena local:** Este eje invita a pensar cómo estos espacios dialogan con el entorno. No buscan copiar modelos, sino construir desde lo que se tiene. En una escena local marcada por la fragmentación y la dependencia institucional, estos espacios proponen rutas alternativas.

Desde estos ejes se trazó una ruta que nos aproximó a las experiencias de *Caleidoscopio* y *Laboratorio Filosofía Sanitaria* como agenciamientos culturales en movimiento. Estos espacios no se presentan como excepciones o particularidades, sino como síntomas de una escena cultural que se transforma, se piensa a sí misma, y que abre caminos desde donde imaginar formas de vida y de arte.

Agenciamientos culturales desde lo independiente: análisis de dos espacios autogestivos en Chiapas

La emergencia de *Caleidoscopio Galería-Taller* y *Laboratorio Filosofía Sanitaria* no proviene de la comodidad ni del respaldo institucional. Surgen desde agenciamientos concretos que articulan necesidad y acción, como formas de existencia cultural en medio de la precariedad. No son únicamente lugares físicos, sino expresiones de la voluntad de construir desde lo propio y de resistir desde la creación, en un contexto marcado por la falta de infraestructura, financiamiento y reconocimiento por parte de pares.

La creatividad, entendida como potencia para imaginar fuera de los establecido, se convierte en motor de la autogestión. No se trata de ingenio individual, sino de una actividad que implica redes, saberes compartidos, decisiones y vínculos con el territorio. Son formas de organización que van mas allá de lo técnico y lo administrativo, y que se sostienen en lo simbólico, lo comunitario.

Pensar en estos espacios exige reconocer a quienes los impulsan: Luz Teresa Martínez y Jorge Zamorano. Ellos no solo son artistas visuales, sino agentes culturales que intervienen en la escena local desde prácticas autónomas. Sus trayectorias, apuestas curatoriales, pedagogías y vínculos con el entorno configuran formas de agenciamiento que median entre lo instituido y lo emergente.

En estos espacios la autogestión funciona como columna vertebral que no necesariamente rehúsa la lógica del reconocimiento oficial, pero si afirma otras formas de hacer. En Chiapas, estos espacios disputan un lugar y lo hacen desde lo común. No necesariamente buscan insertarse en el circuito institucional, sino mas bien

tensionarlo, evidenciar sus límites y mostrar que hay otras maneras de producir cultura sin pedir permiso. En Caleidoscopio, esto se traduce en talleres que responden a necesidades reales del barrio; en Filosofía Sanitaria, en exposiciones que incomodan y rehúyen la complacencia. En estos espacios hay profesionalización e implicación. No se busca el espectáculo pero sí la presencia. En este sentido, autogestionar es activar saberes, lenguajes, vínculos. Producir cultura desde lo que se tiene y lo que se comparte. Mediar entre lo instituido y lo emergente, no para reemplazar al sistema, sino para abrir grietas y afirmar que el arte puede construirse desde lo que no entra en catálogo. La sostenibilidad no se garantiza por fondos ni convocatorias, sino por la capacidad de persistir en lo colectivo, de hacer y deshacer alianzas, de vincularse con el territorio, de operar con recursos propios. Su continuidad no depende de la estabilidad, sino del arraigo. Autogestionar, entonces, es resistir y proponer en un juego interminable en donde una de las premisas es "renovarse o morir". Afirmar en todo momento que el arte puede ser otra cosa y que el discurso oficial no es el único, ni el más legítimo y que hay formas de hacer que no caben en sus marcos, y que precisamente por eso importan.

Sobre los artistas: Luz Teresa Martínez Jiménez y Jorge Zamorano

En Chiapas, donde las políticas culturales suelen operar con lentitud y exclusión, dos artistas decidieron no esperar. Luz Teresa Martínez Jiménez, conocida también como Señorita Cafetera, y Jorge Zamorano, artista visual y fundador del Laboratorio Filosofía Sanitaria, trazaron rutas propias para construir arte desde otras fronteras. Sus trayectorias, aunque distintas en tono y enfoque, convergen en una misma convicción: el arte se construye.

Luz Teresa desde niña encontró en el dibujo un medio para encontrarse consigo misma. Su formación, tejida entre talleres libres, diplomados y exposiciones, revela una práctica que se ha sostenido desde la disciplina y el vínculo con su barrio, su familia y su gente.

Su obra, enraizada en la memoria de Tuxtla Gutiérrez, destaca la flora, la fauna y los aspectos cotidianos que configuran su identidad conejera. La ilustración, como ella misma dice, ha sido su icono de libertad. En su quehacer artístico ha colaborado con poetas, escritores y creadores nacionales, y ha participado como jurado en múltiples convocatorias culturales. Más allá de los reconocimientos, su apuesta más profunda ha sido Caleidoscopio Galería Taller: un espacio autogestivo que opera desde hace más de una década como plataforma de formación, exhibición y barrio. Luz no solo pinta, también enseña, gestiona, hace museografía, acaricia chuchitos y prepara café. Su arte no se separa de su vida.

Jorge Zamorano, por su parte, se define como apasionado por el arte y los fenómenos invisibles. Aunque su talento por el dibujo se manifestó desde la infancia, su camino académico transitó primero por la ingeniería civil y la valuación de bienes inmuebles. Años después, se licenció en Artes Visuales y decidió conjugar sus habilidades tecnócratas con sus inquietudes humanísticas. Su obra, marcada por la ironía, el absurdo y la crítica social, aborda temas como la identidad, la violencia, la ecología y la historia. Jorge ha sido censurado en espacios oficiales por el carácter incómodo de sus piezas, lejos de detenerse, fundó el Laboratorio Filosofía Sanitaria: espacio independiente donde el arte puede fluir sin filtros ni concesiones. En su trayectoria ha sido creador, curador, gestor, galerista y merolico, llevando el proceso artístico desde la factura hasta el consumo. Ha ganado premios nacionales, expuesto en varios países y articulado proyectos curatoriales con artistas de diversas latitudes. Zamorano representa un tipo de artista que no se acomoda, que no encaja. Y en ese gesto, su obra se vuelve incómoda, potente, necesaria. La censura que ha enfrentado no solo habla de él, sino del estado de la cultura institucional en Chiapas, por ello su apuesta más radical sigue siendo la autogestión como forma de vida.

Ambos artistas, desde sus trincheras, han decidido construir artes visuales desde otras utopías, por ello han abierto y gestionado estos espacios. Lucina Jiménez (2010), plantea que la gestión cultural implica leer el contexto y generar respuestas creativas que articulen lo

simbólico con lo social. Luz Teresa y Jorge lo han hecho desde la impronta de que el arte sea una experiencia compartida. Para ellos la autogestión es una ruta para afirmar su autonomía y una forma de pensamiento.

En un estado donde la institucionalidad cultural suele invisibilizar a algunos creadores, este tipo de galerías se articulan como rutas para proponer experiencias culturales desde lo local. Caleidoscopio y Filosofía Sanitaria forman, acompañan, montan exposiciones, comparten. En esa práctica cotidiana, se construye la posibilidad de otras artes visuales en Chiapas, más libres, más críticas.

Caleidoscopio Galería Taller como práctica situada de imaginación, oficio y comunidad.

Autonomía como principio fundacional

Fue fundado en 2012 por Luz Teresa Martínez Jiménez y Juan Betanzos Salazar en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Caleidoscopio Galería Taller se ha consolidado como uno de los espacios autogestivos más activos y sostenidos en la localidad. Su misión no se limita a la promoción artística: busca formar una sociedad crítica y consciente a través del arte. Esta autonomía no es una consigna ideológica, sino que se encarna en la práctica cotidiana que rehúye la dependencia institucional y se afirma desde el compromiso.

En un contexto donde los recursos culturales se concentran y las políticas públicas operan con lentitud, la autogestión se vuelve una necesidad y una estrategia. Eduardo Nivón (2006), plantea que los espacios independientes emergen como respuesta a la falta de políticas culturales inclusivas, en muchos casos, logran articular redes más sólidas que las instituciones mismas, ello afianza la existencia de Caleidoscopio como proyecto independiente que no busca competir con las grandes estructuras, sino más bien plantarse como una alternativa ética y estética que se sostiene desde el barrio, la gente en un contexto local.

Pedagogías afectivas

Caleidoscopio aspira a posicionarse como referente estatal con proyección a partir de reconocer la riqueza cultural de Chiapas y su potencial simbólico. El símbolo naranja que forma parte de su logotipo, —está inspirado en la flor endémica del árbol Flamboyant— condensa esta intención: una estética que nace la región, que se proyecta hacia otros horizontes. La galería no se limita a exhibir: forma infancias y las acompaña. Las actividades formativas, los talleres, las colaboraciones y las exposiciones mensuales configuran una suerte de pedagogía que no se fundamenta en la transmisión de contenidos, sino en la construcción de sensibilidad. ¿Puede una galería autogestiva convertirse en agente formador de ciudadanía crítica? ¿Qué tipo de pedagogía se construye desde el arte cuando se vincula con el entorno y la memoria? Estas preguntas permiten pensar que Caleidoscopio no es solo una sala de exposiciones, sino una especie de laboratorio de creatividad, sensibilidad y pensamiento. En esta línea, Mariana Gándara (2021) propone reconocer los afectos como parte constitutiva de los procesos creativos y organizativos. En Caleidoscopio, esa pedagogía del vínculo se sostiene con café, tamales, dibujos y comunidad.

Curaduría como gesto político

La trayectoria de Luz Teresa Martínez —con más de setenta exposiciones colectivas, múltiples colaboraciones y una línea de ilustración propia— da cuenta de una práctica artística que se ha construido desde la persistencia y la vinculación con la gente. El reconocimiento institucional ha sido parcial, y la consolidación del espacio ha dependido más del esfuerzo personal que del respaldo oficial. La curaduría en Caleidoscopio no obedece a criterios de espectacularización ni lógicas de mercado: se piensa desde el oficio, desde la memoria. ¿Puede el arte ser oficio sin perder su dimensión crítica? ¿Qué lugar ocupa la afectividad en la gestión cultural? ¿Cómo se construye legitimidad desde la práctica cotidiana? Estas preguntas abren el análisis hacia

modelos de gestión que no se basan en lo espectacular, sino en la constancia de decidir qué hacer y como hacerlo.

Afectos y vínculos como formas de gestión

La autogestión en Caleidoscopio no es una postura ideológica abstracta, sino una forma concreta de sostener el proyecto, el ideal, el arte en condiciones que muchas veces son adversas. Para Luz Teresa la autogestión ha posibilitado autonomía, flexibilidad, experimentación sin censura, además de la vinculación con públicos diversos. Desde su experiencia como artista y gestora, ha logrado afianzar un espacio que no solo exhibe, sino que forma y transforma. El afecto en tanto estructura organizativa que da forma a este proyecto (Gándara, 2021) ha sido fundamental para construir diaramente desde la práctica y la persistencia.

Inserción en la escena local

En Chiapas, la institucionalidad cultural y la proyección artística enfrenta múltiples obstáculos. Reconociendo esa realidad, los responsables de Caleidoscopio representan una forma de resistencia basada en la creatividad. No se trata solo de sostener una galería o un proyecto, sino de construir colectivamente, formar públicos, acompañar trayectorias y generar sentido.

Lo anterior permite pensar en Caleidoscopio como un espacio expandido, donde la ilustración, la pintura, la formación y la gestión se entrelazan para construir una escena artística contextual, afectiva y crítica. La experiencia de Luz Teresa Martínez y su equipo demuestra que los espacios autogestivos pueden ser alternativas y referentes culturales que impactan en sus contextos. En su caso, la ilustración se convierte en su lenguaje de libertad, la galería en espacio de formación, y la autogestión en forma de vida.

Laboratorio Filosofía Sanitaria como práctica situada de resistencia y autonomía como principio fundacional

Ubicado en el Barrio San Jacinto de la ciudad de Chiapa de Corzo, el Laboratorio de Arte Filosofía Sanitaria se configura como un espacio independiente que nace desde la necesidad de crear condiciones para el libre intercambio de ideas en torno al arte, la cultura y la vida contemporánea. Fundado por Jorge Zamorano el 30 de julio de 2016, tras una experiencia de censura por parte del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes en Chiapas (CONECULTA) en 2015, el laboratorio se planteó como una alternativa frente a la exclusión de ciertas temáticas para exposición en los espacios museográficos oficiales. La pregunta sobre ¿qué implica que un artista tenga que fundar su propio espacio para poder exhibir su obra?, interpela directamente los mecanismos de legitimación y control en el campo artístico local. En este sentido Castoriadis (1999), señala que lo instituyente —las fuerzas que crean nuevas formas sociales— no nace como una continuación de lo que ya está establecido (lo instituido). Al contrario, lo desafía y lo rompe, porque surge esa capacidad humana de inventar lo que no existe y abrir caminos.

Para Zamorano esta autonomía (la de fundar el Laboratorio) no se afirmó como consigna, sino que se expresó en decisiones que rehúyen la lógica de la dependencia institucional. En este sentido el Laboratorio se afirma como zona de fuga, lugar de lo posible en donde el propósito es la búsqueda de la imaginación radical (Castoriadis, 1999). La gestión se ancla en la intuición y el deseo, sin pedir permiso ni esperar validación externa. Nivón (2006) advierte que los espacios independientes no sólo llenan vacíos institucionales, sino que construyen nuevas formas de relación entre arte, territorio. Filosofía Sanitaria se inscribe en esa lógica: no como alternativa, sino como afirmación de autonomía.

Pedagogías afectivas

La misión de Filosofía Sanitaria es ofrecer un espacio dirigido a profesionales de las artes, donde se fomente el desarrollo de propuestas

contemporáneas mediante talleres, residencias, colaboraciones y galerías. Se busca mantener un flujo constante de ideas que nutra al artista en su propio proceso creativo. La visión se orienta hacia la apertura, la diversidad y el diálogo, con énfasis en la experimentación y el intercambio de saberes. El nombre del proyecto —Filosofía Sanitaria— condensa esta intención: permitir que el arte funcione como medio de enunciación a través de la reflexión y las preguntas existenciales que se vierten en los medios artísticos.

Este proyecto se funda con la idea de ser un espacio de apertura hacia las formas de pensamiento que nos interpelan. En este sentido la pedagogía que se despliega en el laboratorio mezcla la filosofía con la gráfica, la lectura con la acción, el pensamiento con el cuerpo. Desde aquí enseñar no es transmitir conocimientos, ideas y técnicas artísticas sino movilizar al creador. No se trata de formar artistas, sino de acompañar sus procesos, abrir preguntas y acompañar búsquedas.

Desde esta mirada el laboratorio no solo se concibe como espacio físico, sino como lugar donde se produce conocimiento. Esta es una manera de generar vínculos y experiencias compartidas, donde el arte deja de ser objeto para convertirse en situación (Bourriaud, 2006).

Curaduría como gesto político

Las exposiciones en el Laboratorio no obedecen a criterios establecidos y prediseñados. Curar desde aquí es intervenir mezclando disciplinas, técnicas y formatos. En el contexto de Chiapa de Corzo, estas apuestas curatoriales abren otras narrativas y genealogías, posibilitan otras miradas. Filosofía Sanitaria se concibe como un espacio para que el artista pueda expresar lo que le mueve (sin restricciones) en el momento de su estancia. Zamorano y su equipo no pretenden que sus artistas invitados o los colegas complazcan o se adapten a criterios comerciales, sino permitir que el arte incomode, que las piezas que se producen o los procesos que se abren toquen fibras sensibles. Zamorano reconoce que su obra no es fácilmente consumida en Chiapas, aunque sí difundida, y que toca temas que incomodan a una sociedad conservadora. En este espacio se practica

la curaduría crítica, la que no busca representar, sino tensionar los discursos hegemónicos (Richard, 2007). Monsiváis (2000) recuerda que el arte en México ha sido históricamente un campo de disputa entre lo oficial y lo marginal, entre lo visible y lo omitido. Filosofía Sanitaria se inscribe en esa disputa, pero lo hace desde una lógica de no buscar reconocimiento institucional, o permiso, sino la transformación del campo de las artes visuales en Chiapas.

Afectos y vínculos como formas de gestión

La gestión cultural en el Laboratorio no se basa en la participación de convocatorias ni en financiamientos institucionales. Se sostiene económicamente gracias a las redes, los vínculos de confianza, y colaboraciones entre pares que no siempre son visibles. El afecto es una práctica que ha permitido sostener el espacio, resistir los tiempos de precariedad e proponer maneras para la continuidad. Es decir, no hay prisa por obtener recursos, en todo caso se gestionan, se elaboran proyectos que concursan mientras se trabaja con lo que hay: se rentan cuartos para hospedaje, se hacen talleres y diplomados con costo, se hacen residencias, etcétera. En este tenor, la autogestión se ha vuelto una especie de pedagogía que abre el campo para pensar el laboratorio como una práctica, una forma de hacer arte que interpela tanto al sistema como al propio artista. Esta fórmula ha logrado que muchos espacios independientes puedan funcionar como laboratorios de subjetividad, donde se ensayan formas de vida y pensamiento que no caben en las estructuras normativas (Preciado, 2011). Mesch (2013) propone pensar el arte contemporáneo como campo expandido, donde las prácticas no necesariamente se inscriben en el mercado, sino en circuitos de sentido. Filosofía Sanitaria es una pieza que cabe en esa expansión: no como estrategia de subsistencia, sino como afirmación de una ética del cuidado.

Insertión en la escena local

Zamorano identifica una tensión persistente entre la escena artística local y la posibilidad de consolidar una escena autogestiva. Reconoce

que en Chiapas existen artistas visuales con propuestas valiosas, pero que no logran trascender a nivel nacional. Menciona casos como Manuel Suasnávar y Reinaldo Velázquez, reconocidos localmente, pero sin proyección fuera del estado, en contraste con Raymundo Sesma, quien ha logrado representar el arte mexicano en Italia. Esta falta de proyección se atribuye, en parte, a la falta de colaboración sostenida entre artistas y a la ausencia de legado o escuela.

En este sentido, cabe preguntarse si ¿es posible construir una escena artística sin redes de colaboración? el laboratorio como proyecto, forma de organización, apuesta política podría ser una respuesta, una especie de crítica estructural a las formas de organización del campo artístico en Chiapas. García Canclini (1999) ha señalado que las políticas culturales suelen reproducir desigualdades, y que los espacios independientes pueden funcionar como zonas de resistencia frente a la hegemonía institucional. Filosofía Sanitaria brinda libertad temática, apertura al diálogo y posibilidad de construir colectivamente. Es un lugar donde convergen ideas, conocimientos y expresiones de artistas de distintas disciplinas y procedencias. Zamorano se reconoce como un artista que aún no vive de la venta de su obra, pero que ha emprendido una lucha desde la trinchera independiente, desde un lugar propio en Chiapa de Corzo que le ha permitido hacer lo que siente, quiere y desea hacer como creador, como gestor y como ser humano. Su visión es seguir trabajando, consolidar su carrera y la de otros compañeros, y cosechar los frutos de una trayectoria marcada por la resistencia, la incomodidad y la convicción de que el arte puede transformar, incluso en medio de las tormentas.

Reflexiones finales

El arte no se agota en sus objetos. Se construye en el quehacer diario, en las relaciones, en los espacios que lo nombran. Se ha comentado que en Chiapas, la institucionalidad cultural opera desde la distancia, desde el centro, desde la norma. En contrapeso los espacios autogestivos irrumpen como formas de vida que no intentan replicar mode-

los, obedecer narrativas para legitimarse, sino más bien afirmarse como propuestas, opciones, vías donde la creación y el arte puedan pensarse desde los contextos, la gente y lo común.

Caleidoscopio Galería Taller y Laboratorio Filosofía Sanitaria no son sólo lugares, son prácticas, apuestas, espacios de cuestionamiento. Modos de hacer y ser que tensionan la idea oficial del arte como mercancía, espectáculo, como patrimonio. En estos espacios, el arte es proceso creativo diario y una herramienta para reflexionar sobre el mundo desde las piezas, talleres, conversatorios o estancias que se llevan a cabo en distintos momentos. Estas maneras de hacer intentan acompañar las búsquedas personales y los procesos técnicos, reflexivos de los creadores. No se trata de formar artistas, sino de hacer comunidades.

La escena autogestiva en Chiapas, significada por Caleidoscopio Galería Taller y el Laboratorio Filosofía Sanitaria, da cuenta de un mapa cultural que se construye desde la periferia. Ambos espacios se configuran como territorios donde el arte se vive a través de sus apuestas curatoriales, pedagógicas y comunitarias.

La autonomía que los define no se limita a una estructura de gestión, sino que se afirma como forma de pensamiento y política cultural. En cada exposición, taller, en cada red que se teje, se ensaya una forma distinta de habitar el taller, el barrio, la colonia, la ciudad. En este sentido, la autogestión cultural implica la capacidad de los sujetos para generar sus propias condiciones de producción simbólica (Jiménez, 2010). En estos espacios, esa capacidad no se discursa, se practica sin concesiones al mercado cultural, ni dependencia de convocatorias estatales, se legitiman en todo caso, con su trabajo diario.

Las pedagogías que se despliegan en Caleidoscopio y Filosofía Sanitaria no responden a modelos académicos ni a lógicas de profesionalización, se construyen desde la cercanía con los creadores y la gente. En Caleidoscopio, la formación artística se vincula con el recuerdo, la expresión, con la transformación. En el Laboratorio, la pedagogía se vuelve implicación. Paulo Freire (1970) hablaba de la educación como práctica de la libertad; aquí, las prácticas artísticas

se enseñan como un ejercicio que conduce a la idea de autonomía.

Las curadurías que sostienen ambos espacios se distancian de los cánones estéticos dominantes. No buscan complacer, sino incomodar, interpelar, ironizar. En el caso de Zamorano, la curaduría se convierte en gesto disidente, en acto político frente a la censura. En Caleidoscopio, la curaduría es acompañamiento. Ambos proyectos se configuran como formas emergentes de producción simbólica que desafían las narrativas oficiales del arte (García Canclini, 2007). No se trata de iniciativas aisladas, sino de apuestas colectivas que resignifican el tejido cultural de Chiapas.

Pensar el arte en Chiapas implica mirar estos espacios como un laboratorio creativo en donde se experimenta y se reflexiona sobre lo que necesita ser revisado, porque estos agentes culturales apuestan, practican e imaginan otra cultura. Una que no se define por sus instituciones, sino por sus quehaceres. La que no se mide por el éxito de los eventos, ni por las agendas saturadas, sino por los procesos.

La configuración de Caleidoscopio Galería-Taller y Laboratorio Filosofía Sanitaria ha permitido analizar estos cinco ejes que articulan sus prácticas como agenciamientos culturales que buscan la transformación en los contextos en donde se desenvuelven.

Estas experiencias no solo permiten comprender la escena artística chiapaneca desde sus márgenes, sino que ofrecen claves para pensar la autogestión como una vía legítima y necesaria para la producción cultural contemporánea. No se trata únicamente de sostener el arte en condiciones adversas, sino de construir otras miradas, otras formas de relación, otras posibilidades de existencia.

Bibliografía

- Aguilar, P. H. E. (2015). *Prácticas interculturales en la producción artística visual en San Cristóbal de Las Casas* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Chiapas, Doctorado en Estudios Regionales. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 288 pp.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Monttessor.

- Bourdieu, P. (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Disponible en: https://www.academia.edu/35299345/Bourriaud_Est%C3%A9tica_relacional
- Castoriadis, C. (1999). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. Disponible en: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Cornelius%20Castoriadis%20-%20La%20institucion%20imaginaria%20de%20la%20sociedad.pdf
- Certeau, M. de. (2008). Andar en la ciudad. Bifurcaciones. *Revista de estudios Urbanos*, (7). Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm#22>
- David, L., M. (2018). Construir la escena local. Apuestas y prácticas en las artes visuales de la ciudad de La Plata. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 13(24), 456–474. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279055664015>
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones. 1972–1990* (J. L. Pardo, Trad.). Valencia: Pre-Textos. Disponible en: <https://www.philosophia.cl/escuela-de-filosofia-universidad-de-arcs>
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Fükelman, M. C., y Sciorra, J. (2017, octubre). *Una aproximación a los espacios autogestivos de La Plata: AwkaChe y sus antecedentes*. Ponencia presentada en el *Primer Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina*, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/121634>
- Gándara, M. (2021). La gestión cultural como práctica afectiva. *Revista Telar*, 18(1), 45–60. Disponible en: <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/telar/article/view/1081>
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Paidós. Disponible en: https://archive.org/details/isbn_9789688534342
- García Canclini, N. (2007). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la contemporaneidad*. Katz Editores.
- García Canclini, N., y Urteaga Castro, M. (Eds.). (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Fundación Telefónica. Disponible en: <https://www>

- fundaciontelefonica.com.ar/wp-content/uploads/2014/10/jovenes-culturas-urbanas-y-redes-digitales.pdf
- Gerber B., V. y Pinochet C., C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En N. García Canclini & M. Urteaga (Eds.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 45–64). Fundación Telefónica.
- Giorgi, Á. (2021). De la alta cultura a las batallas culturales. Paradigmas en disputa en políticas culturales. *Políticas Culturais Em Revista*, 14(1), 290–313. Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/41994/24268>
- Grimson, A. (2014). *Comunicación y configuraciones culturales. Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (34), 116–125. Disponible en: <http://version.xoc.uam.mx>
- Guattari, F. (1995). El nuevo paradigma estético. En D. Fried Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (pp. 185–212). Buenos Aires: Paidós. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/238769116/DORA-FRIED-SCHNITMAN-comp-Nuevos-Paradigmas-Cultura-y-Subjetividad-1994>
- Jiménez, L. (2010). *Gestión cultural: una mirada desde lo local*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Disponible en: <https://www.studocu.com/es-mx/document/universidad-nacional-autonoma-de-mexico/literatura-mexicana/12-gestion-cultural-literatura-mexicana/64429455>
- Longoni, A. (2015). *El devenir archivo: Red de Conceptualismos del Sur y políticas de la memoria*. Editorial Tinta Limón.
- Martín, C., E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (123), 11–33. Disponible en: https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf
- Martínez, C., P., Fukelman, C., y Sciorra, J. (2019). Redes de autogestión y espacios de circulación de arte en la ciudad de La Plata. En *Actas de las VI Jornadas Internacionales y IX Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 536–548). Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Arte UNICEN-Tandil.
- Mesch, C. (2013). *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. I.B. Tauris. Disponible en: https://openlibrary.org/books/OL29070027M/Art_and_Politics

- Monsiváis, C. (2000). *A ustedes les consta: antología de crónica*. Era. Disponible en: https://www.edicionesera.com.mx/libro/a-ustedes-les-consta_78836/
- Morales, Y. (2020, 3 de agosto). El gobierno ya no puede ni con su nómina, el arte no lo ven como una prioridad. *Chiapas Paralelo*. Disponible en: <https://www.chiapasparalelo.com/trazos/cultura/2020/08/el-gobierno-ya-no-puede-ni-con-su-nomina-el-arte-no-lo-ven-como-una-prioridad-promotores-culturales/>
- Nivón, E. (2006). *Políticas culturales en México: del mecenazgo al marketing*. UAM-Xochimilco. Disponible en: <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/retrieve/64ff5c69-e1ae-4c07-b3d1-46d8db1c4bf4/51381.pdf>
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Revista Nueva Época*, (20), 191–210. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n20/n20a9.pdf>
- Pinochet, C., y Gerber, B.V. (2011). Estrategias creativas y redes en las artes visuales. En N. García Canclini & M. Urteaga Castro Pozo (Coords.), *Cultura y desarrollo: Una visión distinta desde los jóvenes* (pp. 17–53). Madrid: Fundación Carolina.
- Preciado, P. B. (2011). *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Anagrama. Disponible en: <https://www.libriadelau.com/lib-pornotopia-arquitectura-y-sexualidad-en-playboy-durante-la-guerra-fria-editorial-anagrama-temas-varios/p>
- Ramírez, M. C. (2014). *Curaduría crítica y espacios independientes en América Latina*. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos, 22(3), 45–60.
- Reyes, J. (2007). La cultura del caos y el caos como cultura en San Cristóbal de las Casas. En D. Camacho Velázquez et al. (Eds.), *La ciudad de San Cristóbal de las Casas, a sus 476 años* (pp. 350–361). Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Richard, N. (2007). *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio. Disponible en: https://www.academia.edu/12530714/Richard_D%C3%A9pote_Pol%C3%ADticas_y_est%C3%A9ticas_de_la_memoria
- Valente, M. (2019). *Cartografías del deseo: prácticas colaborativas entre arte, educación y territorio*. Editorial Teseo. Disponible en: <https://www.teseopress.com/cartografiasdeldeseo/>



CAPÍTULO 4.
ESPIRITUALIDADES Y SANACIÓN:
AUTOGESTIÓN DESDE EL CUERPO,
EL RITUAL Y EL TERRITORIO



JOVEL, CIUDAD DE SANACIÓN: UNA EXPERIENCIA HOLÍSTICA DE AUTOGESTIÓN

Mónica Rosalba Aguilar Mendizábal¹
CESMECA-UNICACH

Presentación

El presente capítulo se propone abrir una reflexión en torno a una experiencia que se sitúa en los intersticios entre la autogestión y el emprendedurismo. Para ello, se hace un acercamiento a un centro holístico que ofrece y promueve actividades para el bienestar y autocuidado. Esta experiencia se muestra como parte de una diversidad de prácticas y actividades que conforman el universo que aquí llamaré *espiritualidades contemporáneas* y que tienen en el centro de su propuesta la *sanación corpo-espiritual*. Este crisol de experiencias se sitúa en la cosmopolita ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, espacio propicio para la creatividad e innovación social y cultural.

El capítulo se compone de tres partes. La primera muestra un acercamiento a la ciudad, identificando ciertos rasgos históricos que permiten comprender la conformación actual de una ciudad moderna, cosmopolita y de pluralidad social, como un espacio que dinamiza

¹ Profesora-investigadora adscrita al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH). monica.aguilar@unicach.mx

procesos de enorme creatividad cultural, en un espiral infinito de posibilidades que la recrean permanentemente. La segunda parte inicia con unas breves notas etnográficas sobre el panorama de las prácticas de religiosidad y espiritualidad que conviven en la ciudad. Enseguida se expone un acercamiento conceptual a la autogestión, el emprendedurismo y las prácticas espirituales holísticas como una vía de acceder a la *sanación corpo-espiritual*. Finalmente, en la tercera parte nos adentramos al centro *Ser holístico: espacio de transformación*, para conocer la historia de su creación, las actividades que realiza, sus propósitos y sueños. El capítulo concluye con algunas reflexiones finales que sintetizan el argumento del capítulo.

1.-Jovel: pluralidad y contraste

La vida urbana se puede comparar así con un gran baile de disfraces, ciertamente, pero en el que, no obstante, ningún disfraz aparece completamente acabado antes de su exhibición. Las máscaras, en efecto, se confeccionan por sus usuarios en función de los requerimientos de cada situación concreta, a partir de una lógica práctica en que se combinan las aproximaciones y distanciamientos con respecto a los otros.

Manuel Delgado (1999, pág.14)

Asentada en el valle de *Jovel*, ahí donde inician los Altos de Chiapas, se encuentra la ciudad de *San Cristóbal de Las Casas*, misma que fue fundada en 1528, como parte de la extensiva conquista territorial de la Nueva España que iniciara en 1521. El contingente militar, civil y eclesiástico que arribó se hizo acompañar de población originaria del territorio central del ahora país México; principalmente tlaxcaltecas y mexicas, así como población afrodescendiente. Comenzó la urbanización de este espacio siguiendo el trazo de las ciudades españolas; dan cuenta de ello, hasta el día de hoy, la plaza central, la Catedral, el palacio de gobierno (ahora Museo de la Ciudad) y las casonas (muchas de ellas ahora edificios destinados a la oferta turística, como hoteles, restaurantes y tiendas). Los barrios conservan su traza, poco

han cambiado sus nombres, y algunos dan cuenta de la diversidad del contingente de llegada: por mencionar solo algunos, el barrio Mexicanos, el barrio Tlaxcala o el barrio El Cerrillo; este último, así como la capilla de San Nicolás, ubicada a un costado de la Catedral, destinados a la población negra.² También en los nombres que ha recibido la ciudad, se encuentra plasmada gran parte de su historia social y política: *Villa Real*, en su fundación, y pocos años después *Ciudad Real*, ambos títulos dejan a la luz su indiscutible origen colonial. Entrado el siglo XIX, en 1848, la ciudad recibe el nombre de *San Cristóbal de Las Casas*, el cual hace alusión al santo patrono San Cristóbal y al primer obispo de Chiapas. Es a inicios de ese siglo cuando se lleva a cabo un álgido proceso social y político que da lugar a la integración de Chiapas a la federación mexicana, consolidado este acontecimiento el 14 de septiembre de 1924³. Este enclave colonial también ha sido nombrado como *Jovel*, por el nombre que en idioma tsotsil recibe el valle y su cuenca, desde épocas prehispánicas.⁴ Este nombre, cuyo significado nos habla de los humedales y altos pastos que crecen en las montañas que envuelven el valle, nos remonta a la presencia de la población tsotsil y tseltal oriunda de la región y que a la fecha habita los municipios circundantes y la propia *Jovel*.⁵

Recurro a estas breves pinceladas históricas para proponer que imaginemos esta ciudad como una urdimbre que se tejía desde sus orígenes, con los hilos de una población diversa y que dibujaba en su devenir una gran pluralidad cultural y social. A esta urdimbre se suma la presencia y el contacto con muchas otras poblaciones mayas y

² Esta historia ha sido ampliamente estudiada y expuesta por la pluma de historiadores muy importantes, como Andrés Aubry (1991) Juan Pedro Viqueira (1995) y Jan de Vos (1986).

³ Para conocer a detalle el proceso que dio lugar a este acontecimiento, consultar la obra experta del historiador Mario Vázquez Olivera, *Chiapas mexicana: la gestación de la frontera entre México y Guatemala durante la primera mitad del siglo XIX*, UNAM, CIALC, CIMSUR (2018).

⁴ Investigaciones arqueológicas han dado cuenta de dichos asentamientos, como se puede consultar en la obra de Thomas Lee (1989).

⁵ Es particularmente ilustrativo el trabajo de Aubry (1991) para hacer referencia a la conformación de la ciudad organizada en barrios, como el de Tlaxcala y el de Mexicanos donde se ubicó la población ya mencionada. De igual forma, en otro trabajo del mismo autor, se da cuenta de la presencia de población negra adoctrinada en el catolicismo, siendo el templo o capilla de San Nicolás, la destinada para estos creyentes (2004).

mestizas también, que constituían la Capitanía General de Guatemala, cuya extensión abarcaba parte de la actual Centroamérica.

Pero, ¿qué no caracteriza a las ciudades esta posibilidad de constituirse en centros urbanos, donde se dinamiza el intercambio de ideas, donde la modernización va imprimiendo cambios acelerados, para hacerse diversa y plural? *San Cristóbal-Jovel* sin duda es una de ellas: diversa, plural, llena de contrastes, experimentando una modernización muy particular. En este sentido coincido con el argumento de López Moya quien sostiene que “Desde la época colonial, en Chiapas se han producido múltiples confluencias culturales e hibridaciones que desmienten la pretensión de que aquí pueden encontrarse identidades puras, auténticas o autocontenidas” (2017, pág. 167).

Los procesos de modernización, característicos del siglo XIX que vio el crecimiento de las grandes metrópolis y las sociedades tocadas por la industrialización, no llegó a la par a San Cristóbal sino que se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX. Algunos rasgos de esta modernización tardía se expresan en la arquitectura, la organización política y social; en la educación, más no en una producción industrial, sino un tipo de producción agrícola a menor escala, así como el comercio a nivel regional, actividades económicas basadas en mano de obra indígena y un sistema de fincas persistente aún bien entrado el siglo XX.⁶ La ciudad fue centro político y administrativo desde sus orígenes, hasta que deja de serlo en 1892, cuando los poderes pasaron a Tuxtla Gutiérrez. Circulaban las ideas, un imaginario moderno que se expresaba, por ejemplo, a través de la institucionalización de la educación. En medio de una sociedad religiosa a ultranza católica y conservadora, existía la Sociedad de Amigos del País de la Provincia de Chiapas, dirigida por Fray Matías de Córdova. Desde ese espacio se promovía la tecnología, las ciencias, así como el desarrollo de las obras públicas de la provincia como la apertura de caminos o el

⁶ Otros trabajos dan cuenta de la historia de relaciones establecidas entre españoles, mestizos o ladinos e indígenas. Una historia compleja de desigualdades, como otras que han generado los entramados coloniales.

establecimiento de la primera imprenta de Chiapas, en 1826.⁷ Se edifican las primeras instituciones de educación normalista como la Escuela Normal de Enseñanza Primaria, fundada en 1828, una de las más importantes a nivel nacional⁸, y casi un siglo después, la Escuela Normal La Enseñanza fundada en 1915 y que fue un referente para la educación de hombres y mujeres, pero principalmente de mujeres, a las que se les educaba bajo las normas sociales de la época.⁹ En medio de esta modernización, se vivía un sistema de relaciones de clase muy acentuada en la separación entre coletos e indígenas, una de las herencias coloniales que han prevalecido con algunas resignificaciones a lo largo del siglo XX y el XXI.¹⁰

Así San Cristóbal, de ser un enclave colonial se fue convirtiendo en un “enclave” cosmopolita, multiconectado y parte de la experiencia de un mundo globalizado, con las contradicciones que esto conlleva. En este punto del camino, me permito tomarme de la mano del antropólogo social y fotógrafo Efraín Ascencio Cedillo, quien en gran parte de su obra mostró su interés e inquietud por descifrar el dinamismo cultural de esta ciudad. Efraín, desde una suerte de historia cultural urbana de las últimas décadas del siglo XX, indagó sobre el carácter moderno de esta ciudad y cómo este dialogaba con aspectos “tradicionales” de la cultura. Particularmente, en el texto “San Cristóbal de Las Casas: bajo la mirada de la clonación cultural” (2004), el antropólogo reflexiona de forma excepcional sobre el escenario social y cultural de los años ochenta, noventa y primeros años del siglo XXI, para dar cuenta de algunos indicativos que marcaron procesos de acelerada

⁷ Por ejemplo, la construcción de las vías de comunicación más importantes, como las vías ferroviarias, que datan de principios del siglo, y las principales carreteras como la Panamericana que fue inaugurada en 1950. Fuente: <https://elmirador.sct.gob.mx/el-tiempo-y-su-memoria>.

⁸ Torres, Morelos (2016) hace una amplia y detallada historiografía sobre estos sucesos.

⁹ En la tesis de maestría (en proceso), Margarita Estrada Bustamante analiza el acervo fotográfico y hemerográfico de las estudiantes y profesoras de esa institución y da cuenta de este ideal de mujer enmarcado en este imaginario moderno.

¹⁰ Es posible encontrar una bibliografía extensa que abunda sobre las relaciones sociales en la sociedad. Pedro Pitarch (1999) hace una interesante análisis sobre un sistema de relaciones entre la población indígena y la coleta (gentilicio de quienes son originarios de San Cristóbal), para hacer notar las representaciones que uno y otro grupo tienen entre sí, generando estereotipos.

transformación en este espacio urbano. En esas décadas, la modernización de esta ciudad se consolida como espacio comercial y turístico, así como centro académico y epicentro mundial y mediático del levantamiento zapatista de 1994. Ascencio Cedillo resalta desde su mirada crítica y aguda de fotógrafo experto las tensiones entre la modernidad galopante visible de múltiples formas, en contraste con aquello de la cultura que pareciera estar anclado a un idílico pasado. En palabras de Efraín, “se produce un curioso fenómeno de coincidencias en la ciudad –que viene a darle desde los años ochenta pero sobre todo en los noventa su actual espíritu de contemporaneidad, en ocasiones alegre y en otras de delirante febrilidad– en el que convivirán las ricas culturas locales, la población de vieja estancia, los nuevos moradores, primordialmente campesinos y, los intelectuales y activistas; muchos de estos últimos permeados por las desigualdades sociales y económicas del estado (Ascencio Cedillo, 2004, pág. 427).

Esta visión de contraste podríamos resumirla con algunas viñetas: la ciudad, que es lugar para eventos artísticos y académicos de talla internacional, es al mismo tiempo lugar donde caminan por las calles mujeres tstosiles o tseltales que ofrecen sus productos artesanales; estos no necesariamente elaborados por ellas, pues otras mercancías procedentes de China y otros lugares, se han vuelto recurrentes para ser ofrecidas a la venta. San Cristóbal ha sido también elegido como escenario de pasarelas de moda. Diseñadores locales de reconocimiento internacional han exhibido colecciones elaboradas con alta costura, tomando los mismos diseños elaborados por artesanas locales. El mismo tipo de bordado, confeccionado de distinta forma, puede venderse paralelamente en una tienda o *boutique*, mientras que la artesana ofrece esos mismos bordados en los puestos del mercado de Santo Domingo.

A más de dos décadas de escrito el texto de Ascencio Cedillo, puedo decir que en la ciudad se han acentuado o permanecido una suerte de co-presencias de una modernidad que se constituye permanentemente y se asoma por las calles de la ciudad, las casonas remodeladas, los andadores y sus lujosos hoteles, a la par que permanecen las pequeñas misceláneas de barrio y algunos residentes

oriundos de la ciudad, conviviendo con los numerosos *lofts* rentados como *Airbnb*.¹¹ Esta permanente tensión entre modernidad y tradición es mediada por diversos actores que por muy diversos motivos sean políticos, económicos o los de la nostalgia promueven voluntaria, o involuntariamente el *status quo* de un vaivén entre modernidad y tradición. Como mencionaba al inicio de este apartado, esta compleja urdimbre se fue construyendo con el tiempo, también con la experiencia y aportaciones de los estilos de vida que algunas familias locales conocían a través de contactos con un mundo exterior y que traían al valle. Pero también ese constante intercambio provenía de visitantes, viajeros, nuevos residentes, que siempre los hubo, y que han dejado y dejan su huella cultural, ideológica, aportando a ese proceso de cambios constantes. Con el paso del tiempo y de los acontecimientos, nuevos hilos se han integrado a esa urdimbre social, cultural, política, económica, hasta llegar a ser la ciudad de hoy. Tal es el caso del crisol de expresiones religiosas, espirituales y místicas que enunciaremos más adelante.

Dos aspectos destacan entre los procesos que han impulsado una transformación cultural y económica de *San Cristobal-Jovel*, estos son el turismo y la vida académica-universitaria. El turismo ha ido atrayendo a esta ciudad paso a paso. Durante las década de los setenta y noventa, el turismo era de origen nacional, aunque en su mayoría europeo. Se trataba en gran medida de jóvenes nacionales y extranjeros, llamados “mochileros”, que solían viajar por el mundo. Pienso también en los años setenta, en los que arribaron curiosos de la cultura, que decidieron integrarse a un lugar que prometía una vida tranquila, bohemia pero por demás interesante. Es el momento de una oleada de artistas ya consolidados, o que se consolidaron en la ciudad; de músicos; periodistas o interesados en la fotografía cultural y documental; escritores, poetas, que en una interacción fructífera con la sociedad local, propiciaron la apertura de espacios culturales autogestivos, de iniciativa privada, pequeños hostales, bares, restaurantes que todavía

¹¹García Canclini, en 1989, se refería a una particular estructura de la modernidad en las ciudades de Latinoamérica, cuya principal característica era la heterogeneidad y la hibridación cultural.

con un estilo sencillo y bohemia daban a esta ciudad ese halo de misticismo. Dichos visitantes con un estilo de vida, de intereses, fue marcando también una impronta en la ciudad, alimentándose mutuamente: ciudad, visitantes y residentes para ofrecer y experimentar una ciudad bohemia, cercana a lo indígena, a la música generada localmente, a un ritmo de vida relajado donde cada cual satisfacía sus intereses académicos, culturales, de cercanía con la naturaleza o con los diversos movimientos sociales ya en ciernes.

Era un turismo caracterizado por su interés en la cultura, en tener nuevas experiencias. Pocos años después, con la rebelión zapatista de 1994, se detonaron múltiples procesos sociales relacionados directa e indirectamente con ese suceso. El movimiento social sin precedentes atrajo la mirada global hacia estos territorios. Las transformaciones que vivió la ciudad en esos momentos se reflejaron en una enorme confluencia de actores sociales, entre activistas, viajeros, académicos y en general la sociedad civil organizada en apoyo al zapatismo. La ciudad se abrió a la recepción de esta nueva oleada de residentes temporales y otros que decidieron quedarse. La ciudad se colocó como el escenario donde ocurrieron encuentros de relevancia política para el movimiento, pero también con ello se abrió una boyante ola de posibilidades artísticas, culturales, al igual que se expandió una nueva necesidad de ofrecer servicios de vivienda, hospedaje, alimentación y divertimento. Como lo expone ampliamente Martín López Moya, en su libro *Caleidoscopio Sonoro* (2017, pág. 167) “el levantamiento neozapatista, con la llegada masiva de visitantes y el incremento de espacios para la práctica de la música en vivo, se potencializó la experiencia de la nocturnidad en esta ciudad. Calles, teatros, restaurantes o bares son lugares que se activan con la música”. Fue un momento que imprimió a San Cristóbal de Las Casas un enorme dinamismo que se mostraba claramente en las expresiones sonoras y musicales, que hasta hoy día siguen confluyendo.

Todo estaba dado para que la turistificación como fenómeno global avanzara en la ciudad, así, en la década inicial de este siglo, hacia el Gran Turismo, tanto en la oferta como en la recepción de viajeros internacionales. *San Cristóbal-Jovel* seguía en el centro del mundo, pero esta vez como oferta turística internacional. Esta actividad

turística ha impactado en la transformación del consumo cultural de una forma acelerada. De la mano de esta turistificación, la gentrificación, como dos fenómenos que en muchos casos operan como dupla, también hace presencia en San Cristóbal, aunque con características un tanto distantes de otras experiencias más exacerbadas. En San Cristóbal es la turistificación la que se impone.¹²

Como ya se mencionaba, la ciudad también ha sido centro de atención para la investigación, desde los primeros grandes proyectos de instituciones como la Universidad de Harvard, por solo mencionar alguno; ha dinamizado también ese espacio desde las primeras décadas del siglo XX con la llegada de académicos y académicas internacionales y del país; que se apasionan por el entorno, el estudio de las culturas de los alrededores y establecerse como en un oasis propicio para iniciar diversos intereses investigativos.¹³

Hasta aquí, se ha mostrado la ciudad como territorio propenso a crear y recrear expresiones de innovación social y cultural. Las espiritualidades expresan también la creatividad humana en la búsqueda por atender, desde una mirada holística, formas novedosas de relacionarnos hacia el interior mismo y con el amplio entorno del que somos parte.

2.- Jovel ciudad de sanación: entre la autogestión y el emprendedurismo

La ciudad es también crisol de expresiones religiosas, espirituales, rodeada por neblina, que la hace enigmática, a veces indescifrable por su gran pluralidad. Este paisaje ofrece una vista multicolorida de misticismo.

¹² Hernández Cordero (2021) señala las diferencias de ambos fenómenos, características que en ocasiones se presentan en ambos. Mientras que la turistificación es la preparación de los diferentes espacios urbanos para la oferta turística, la gentrificación es la marginación de la población local, para dejar disponibles los espacios residenciales más atractivos a población que por lo general es de reciente llegada o muchos son extranjeros con un poder adquisitivo alto o que les permite cubrir rentas elevadas. Esto genera el encarecimiento de las rentas y en general los servicios, por lo que la población local tiene que desplazarse a otras zonas económicamente más accesibles.

¹³ San Cristóbal cuenta con centro de investigación y universidades de reconocimiento nacional pero también, internacional, que ofrecen estudios principalmente de posgrado atrayendo una gran cantidad de población estudiantil y académica.

Igual se deambula entre expresiones del catolicismo –todavía preponderante–, presentes en sus grandes templos barrocos y neoclásicos; las procesiones y fiestas populares que se organizan en cada parroquia por juntas barriales; la más que venerada Virgen de Guadalupe, celebrada por peregrinos que viajan de todo el estado y otros lugares de la región, articulados en las famosas Antorchas Guadalupanas. De igual forma hacen presencia templos evangélicos y protestantes, con sus alabanzas resonando los miércoles y domingos en diferentes partes de la ciudad; los Testigos de Jehová o la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (conocidos como Mormones). Caminando más hacia el norte de la ciudad, la comunidad musulmana, asentada aquí hace ya un par de décadas, con su Mezquita y por lo menos una generación ya nacida en la ciudad. Otras expresiones no institucionalizadas, más volátiles y flexibles, donde confluyen infinidad de prácticas, filosofías, perspectivas de crecimiento humana y psicológicas, se ofrecen en espacios como Paz Creativa, Yut Ontonal, Ananda, Nahual ha, Casa Luz, Casa Plena, Casa TatiKwari, Santuario de las Piedrecitas, por mencionar solo algunas de ellas. Además de muchas otros ofertantes de Reiki, Constelaciones Familiares, Temazcales de mujeres y mixtos; Danzas por la Paz, movimiento internacional que cuenta con un grupo en esta ciudad; Sonoterapia individual y grupal y muchas más, todas éstas ubicadas en distintos puntos de la ciudad, con mayor presencia en los barrios centrales, pero también en las afueras.

Esta amplia oferta ha atraído a quienes buscan profundizar en un camino espiritual. De igual manera, la población ya establecida, sean oriundos o temporales, en su mayoría jóvenes, son recurrentes en este universo espiritual y de carácter holístico.

Una vez expuestas estas notas etnográficas sobre el paisaje religioso y espiritual de la ciudad, comienzo en esta segunda parte del capítulo por hacer un acercamiento conceptual a la autogestión y el emprendedurismo, para ubicar el espacio de sanación y prácticas holísticas como uno que comparte aspectos de ambas formas organizativas, vistas estas como iniciativas de innovación y creatividad social. También me referiré al concepto de prácticas de sanación holística, para mostrar cómo

estas actividades se dirigen hacia la *sanación corpo-espiritual*, como una de las formas que constituyen las *espiritualidades contemporáneas*.

Autogestión y emprendedurismo

El término autogestión ha sido abordado desde diferentes perspectivas dentro de las ciencias sociales, incluidas las ciencias políticas y la economía. Desde esta última mirada, la autogestión comparte algunos lindes con el emprendedurismo. En el campo de la creación cultural y de las manifestaciones artísticas en general, la autogestión radica en la no dependencia de los recursos materiales (sean económicos o infraestructura), ni de ser parte de las políticas públicas dirigidas por los organismos estatales. Tanto la autogestión, como el emprendimiento, no son procesos en sí mismos novedosos, sí lo son en cuanto a procedimientos y estilos, que son definidos por los contextos en los que actualmente se ponen en marcha. En este sentido, podríamos decir que ambas se colocan como sistemas innovadores que surgen para enfrentar las condiciones, principalmente económicas, de las sociedades del siglo XXI.

En la acepción social y económica del término autogestión, podríamos retomar la siguiente definición:

"se entiende la autogestión como el movimiento social, económico y político que tiene como método y objetivo que la empresa, la economía y la sociedad en general estén dirigidas por quienes producen y distribuyen los bienes y servicios generados socialmente, el cual puede emplearse en distintos ámbitos de la vida social y política" (Francisco Iturraspe, 1986, pág.31, citado en Hudson, 2010).

De esta definición se destaca que tanto la producción (o generación) de bienes, así como su distribución y organización, se encuentran fuera de las manos del Estado o de su intermediación. Esta concepción general sobre lo autogestivo, deviene de corrientes ideológicas como el anarquismo, el marxismo, que alimentaron luchas

populares por la autonomía, principalmente de los trabajadores, durante el advenimiento de la industrialización y el capitalismo.

De esas corrientes de pensamiento abrevaron formas autogestivas colectivas, como cooperativas, organizaciones societales, incluso podrían ubicarse aquí los sindicatos. Siguiendo con Hudson, “La autogestión: implica la asunción directa por parte de un conjunto de personas —sin intermediarios ni sectores especializados— de la elaboración y de la toma de decisiones en un territorio —fábrica, comuna, país, etc.— dado” (Hudson, 2010, pág. 582).

Si trasladamos esta concepción sobre lo autogestivo a los espacios culturales y artísticos, que pueden tener una organización similar a los espacios holísticos, es posible identificar características comunes: son iniciativas independientes, generalmente fuera de cualquier instancia y por ende presupuesto o recursos estatales; tienen una organización, por lo regular horizontal, donde sus integrantes son trabajadores, al mismo que tienen en sus manos los medios y también los productos que generan. Para este caso, lo que se genera es creatividad, arte, cultura y en el caso de la oferta holística, una gama de experiencias y prácticas encaminadas al cuidado y el bienestar integral.

En Latinoamérica, Argentina es uno de los países en donde más se ha investigado sobre los espacios autogestivos, intensificados por la fuerte crisis económica del 2001. Muchas de estas experiencias son consecuencia de iniciativas de tipo más comunitario, como las asambleas barriales, colectivos de intervención artística, por ejemplo (Wortman, 2009 citado en Valente, 2019). Estas propuestas con enfoque en lo comunitario promueven la construcción de una relación distinta entre quienes las integran, con formas más horizontales de interacción, así como procurando la integración de todos y todas. Como se ha analizado en el caso argentino, y parafraseando a Valente (2019, pág.50-51), muchas de estas experiencias autogestivas tenían también el componente de propiciar acciones conjuntas para enfrentar la precariedad económica. No obstante, es de considerarse que la limitante económica retará la autosustentabilidad de estas iniciativas. De ahí que otras formas organizativas como los emprendimientos

resulten atractivos, pues están dotados de otras herramientas que les permita a las iniciativas independientes mayor sustentabilidad.

Para hablar del concepto de emprendedurismo, retomamos a Carmen Bueno (2020), estudiosa de este fenómeno en México, desde una perspectiva económica y antropológica. La investigadora coloca en el centro de su interés al “sujeto emprendedor” por ser quien acciona y en quien recae gran parte del éxito de estos formatos organizacionales. Menciona que estas personas pertenecen generalmente a la llamada generación *millennial*, por lo que han desarrollado habilidades tecnológicas, organizacionales y una visión global que ofrecen las redes sociales, que les coloca en un lugar único para no solamente emprender, sino, generar tendencia en la creación de novedosas estrategias de comunicación, de producción y comercialización. Como principal herramienta, el o la emprendedora cuentan con su capacidad creativa o visión para colocar su iniciativa en nichos de oportunidad que generen ganancias. Las y los emprendedores se mueven fluidamente en las redes sociales, “navegan indistintamente entre las relaciones que tejen cara a cara y las interacciones y conexiones a través de los circuitos del espacio virtual”, mientras que si cuentan con los medios y la estrategia es considerada adecuada, son asiduos para acudir a “ferias nacionales e internacionales, asistir a exposiciones y eventos sociales donde amplían su red de contactos, conocen las últimas tendencias, entran en contacto directo con compradores, etcétera” (Bueno, 2020, p. 31).

Nos dice la investigadora, que en el estilo de vida de las y los emprendedores, domina también una actitud poco adherida a los formalismos del campo laboral establecido, los esquemas institucionalizados o burocratizados. Han encontrado que esta forma más libre y fluida les permite diversificar, tener mayor potencial creativo y libertad de acción. Además esta flexibilidad les permite hacerse de una gran cantidad de recursos mediáticos a partir de la conectividad, “en un ambiente desterritorializado y de bajo o nulo costo” (Bueno, 2020, pag. 36).

Otro aspecto de relevancia es que las y los emprendedores cuentan con la cualidad de moverse en “ambientes transculturales, transnacionales y post-organizacionales” (Moravec, 2008, citado

en Bueno 2020, pág. 37). Esto resulta vinculante con su estilo de vida, pues generalmente han adquirido estos conocimientos a lo largo de su vida, en diferentes capacitaciones adquiridas y muchas veces desde el autoaprendizaje.

Este emprendedurismo que se ha descrito hasta ahora, se encuentra enfocado en un objetivo lucrativo lograr ganancias, colocarse en el centro de una red mercantil, *sui generis*, pues como se ha podido ver, está en constante integración de nuevas herramientas. Por otra parte, me interesa especialmente, por el tema de este capítulo, hablar de otro tipo de emprendedurismo, el que se conoce como social. Esta forma de emprendimiento está dirigida a aportar algo a la sociedad, a resolver alguna problemática, brindando alternativas a temas como la pobreza, el cuidado del medio ambiente, o cualquier otra temática que ofrezca un beneficio social. Menciona Carmen Bueno que estos emprendimientos no están apegados a una “racionalidad estrictamente económica”; por el contrario la fuerza que los impulsa está basada en valores y que esto resulte en llevar a cabo logros que resulten gratificantes, no sin dejar de ser “desafiantes”. En muchas ocasiones estos emprendedores sociales se sienten atraídos por mantener una “actitud rupturista”, en donde desarrollen entre otras cosas “la autoexpresión, la autorrealización y la satisfacción personal”. Hay en estos emprendedores y emprendedoras “pasión, vocación, búsqueda de sentido, gozo, diversión, pero también autodisciplina y compromiso” (Bueno, 2020, pág. 285)

Hasta aquí, lo expuesto sobre formas en que se ha conceptualizado la autogestión y el emprendedurismo permitirá generar algunas reflexiones para abordar las condiciones y experiencia en las que es posible ubicar a *Ser holístico: espacio de transformación*.

Sanación holística: intersecciones entre salud y espiritualidad

En términos generales es posible plantear que la perspectiva holística o del cuidado integral de la salud y el bienestar han sido parte de una necesidad humana que se ha resuelto a través de los tiempos y en las diferentes sociedades, recurriendo a sistemas de saberes y conocimientos accesibles a cada cultura. Una vez establecido el sistema biomédico

de atención a la salud, como parte de la institucionalización del campo de la medicina moderna y heredera de una perspectiva dicotómica la atención a la salud se parcializó, no solo separando el cuerpo de la mente y del espíritu, sino el cuerpo humano desagregado en órganos o en sistemas. Por otro lado, las religiones o sistemas de creencias han atendido desde diferentes terapéuticas la atención no solo del espíritu sino del cuerpo también. Para el caso que interesa en este momento, me enfoco en la concepción holística de la atención de la salud, en el sentido de un bienestar integral, por lo que propongo concebirlas como una sanación no dualista que puede llamarse *sanación corpo-espiritual*.

Mónica Cornejo Valle (2013), en investigaciones realizadas en España, propone la expresión “ambiente holístico” como un nuevo campo empírico que permita dar cuenta del sincretismo entre los campos de la salud y la espiritualidad, refiriéndose a esta como una “espiritualidad terapéutica”. Me parece sugerente esta propuesta, pues da cuenta de lo que hasta ahora considero que puede identificarse como *espiritualidades contemporáneas*, como una vía, construida desde muy diversas expresiones que ponderan la comprensión del ser, en un conocimiento profundo e integral.

Para Cornejo Valle (2013) estamos presenciando

“el renacimiento de una espiritualidad subjetiva y experimental, a menudo apoyada en argumentos cientificistas, que se yergue al mismo tiempo sobre tres críticas cruciales: la crítica al reduccionismo materialista de la biomedicina, la crítica al trascendentismo de las religiones de libro, y la crítica a la fuerte institucionalización de la medicina y de la religión modernas” (pág.12).

En la visión holística que se propone *Ser holístico: espacio de transformación*, coexisten las dimensiones expresadas por la autora citada. Por un lado se trata de una espiritualidad que aborda aspectos inmatrimales; por ello podría abreviar de diferentes filosofías, sistemas de creencias, pero al mismo tiempo tener una base científica, pero crítica, de aspectos de la biomedicina y de las religiones institucionales.

A manera de hacer solo un guiño con los planteamientos sobre la *New Age*, -porque se trata de un campo que ha sido ampliamente abordado y que ha arrojado muy diversas perspectivas quisiera retomar para el caso de Chiapas y específicamente en San Cristóbal de Las Casas. La investigación de Astrid Pinto Durán (2012) *Guerreros de Luz. Enseñanzas de Don Lauro para una red cósmica de espiritualidad* resulta paradigmática, pues a través del estudio etnográfico de una red de espiritualidad, que se concentra en torno a la figura del chamán Don Lauro de la Cruz, propone una interpretación del imaginario utópico de esta experiencia. Para la autora, la red de los seguidores de Don Lauro es una red cósmica pues en ella se establecen vínculos de lo sagrado, generando nuevos posicionamientos epistemológicos a partir de por lo menos de tres ámbitos: el cosmos, el cuerpo y la tradición. Esta interpretación que la autora realiza a partir de un fino entramado etnográfico, puntualiza que las expresiones espirituales y de lo sagrado no pueden verse como un todo que integra el movimiento *New Age*.

Del planteamiento de Pinto Durán deduzco que hay todavía mucho por comprender respecto a las expresiones de lo sagrado y la constitución espiritual del ser. Una apuesta es ahondar sobre el universo holístico de algunas experiencias, como la que estamos conociendo en esta oportunidad.

Estos espacios se alimentan de diferentes saberes, conocimientos, sensibilidades, encuentros que a su vez generan una forma de relación consigo mismo/a y con el entorno. En la experiencia que aquí presento, confluyen actividades dirigidas al cuidado y bienestar personal, entendiendo estas dentro de una concepción de *sanación corpo-espiritual*, como una vía terapéutica, con un entendimiento del ser no dicotómico, sino integrador de la unidad cuerpo-espíritu en la que se encarnan las formas de relación con el entorno. Desde esta mirada, la *sanación corpo-espiritual* puede atender, resolver, cuidar de ese equilibrio relacional, por lo tanto la perspectiva holística es una de las vías indicadas para alcanzarlo.

3.-Ser holístico: espacio de transformación

“...soy guía para las personas, para que las personas exploren el paisaje de su propio cuerpo” (Sofía)

Ser holístico: espacio de transformación se fundó hacia el año 2022. Sofía es cofundadora¹⁴ de este espacio de sanación, en sus palabras iniciales podemos percibir gran parte de la filosofía con la que fue concebido este espacio que ofrece actividades dirigidas a la *sanación corpo-espiritual*. En esta idea se condensa también una trayectoria de vida que ha ido sumando intereses, sueños, formación profesional, al final una forma de relacionarse con el mundo.

El espacio de actividades holísticas es también una muestra de una experiencia bisagra que muestra los límites entre la sanación, el autocuidado, el bienestar integral y la espiritualidad. Es parte del crisol de experiencias de sanación que ofrece la ciudad, en el que se refleja el cosmopolitismo, su dinamismo y la capacidad de creatividad e innovación cultural.

Las actividades que se ofrecen conjugan “técnicas ancestrales con los conocimientos holísticos contemporáneos para honrarte holísticamente y dar servicio a todos los aspectos de tu ser”, de esta forma se muestra en redes sociales la propuesta del centro. Para llegar a concebirla, sus cofundadores ha transitado por diferentes momentos de formación, de experiencias de vida que les han permitido ofrecer en un espacio seguro y confiable una oferta de actividades impartidas directamente por ellos, o bien por colaboradores a quienes les abren el espacio, bajo una cuidadosa selección. Dentro de las actividades que proponen se encuentran en el centro las clases de Yoga que oscilan básicamente entre el estilo Hatha, hacia otros que

¹⁴El diálogo con Sofía se centró en compartir parte de su historia de vida, con relación a las prácticas que la encaminaron a la creación del centro holístico, del cual es cofundadora. No obstante, a través de ella pude conocer parte de la perspectiva y trayectoria compartida con quien es cofundador del centro, de tal forma que agradezco a ambos su generosa participación para lograr este trabajo. Las charlas se realizaron en septiembre del 2024 en dos momentos que tomaron varias horas de grabación. Lo que aquí se muestra es una síntesis de la larga trayectoria compartida.

han sido diseñados en el centro y que exploran movimientos más suaves, de automasaje o dirigidos hacia la relajación. También se ofrece una sesión semanal en un espacio comunitario ubicado en el bosque y reserva El Encuentro. Otra de las actividades permanentes es la respiración sanadora o *Breathwork*, en sesiones grupales o individuales para públicos de habla en español o inglés. Esta es además del yoga una de las actividades en las que Sofía participa muy activamente como facilitadora. Como parte también de las propuestas permanentes están los Viajes Sonoros, ofrecidos con cuencos tibetanos, flautas nativas, *handpan* y *didgeridoo*. Otras actividades rotativas o temporales son *Quigong* (práctica china que combina respiración y concentración mental), *Ecstatic Dance* (o danza extática) y sesiones de Cacao y *Kirtan* (ceremonia de cacao y cantos devocionales o mantras). Las propuestas van cambiando de acuerdo con la integración de algunos y algunas facilitadoras que se acercan a ofrecer la práctica que cultivan. Un aspecto a resaltar es la vinculación comunitaria que el centro realiza a partir de actividades como el Mercado holístico, en el que abren el espacio a la exposición y venta de productos locales, artesanales y saludables. También el yoga comunitario que ya mencioné, y la celebración anual que conmemora la apertura del centro, con actividades abiertas al público que se ofrecen de manera gratuita. En cuanto a los aspectos más operativos u organizacionales, la administración del centro, así como su coordinación, está a cargo de sus cofundadores. Esto incluye el manejo de redes sociales, la estrategia comunicacional, las relaciones y vínculos que establecen con profesores y facilitadores, con las y los asistentes a las diferentes actividades. Además de sesiones que a partir de la pandemia de COVID, comenzaron a realizar en línea, particularmente Sofía. Es posible ver mucho del carácter autogestivo, como iniciativa totalmente independiente, a la vez del emprendimiento en un carácter social porque busca desde determinados valores aportar al desarrollo de cada persona y que esto se refleje en la sociedad, como lo mencionó Sofía en el diálogo que sostuvimos. Pero también se trata de emprendimiento que necesariamente debe ser remunerado.

Para conocer de la visión y ética del centro, la cual está basada en la misma trayectoria personal y de vida de sus cofundadores, escuchemos más de la trayectoria de Sofía. En particular, su trayectoria formativa se dirigió particularmente al Yoga, la meditación y la técnica de respiración *Breathwork*. Debido a sus inquietudes por conocer “prácticamente todo”, a Sofía le interesa el conocimiento de un sinfín de disciplinas, particularmente la psicología ha sido su pasión. Ella comenta que es la psicología de las personas la que subyace a todo lo demás. Hay en esta idea una preocupación muy apegada a las bases científicas, podría pensarse que el conocimiento de la mente es central en sus inquietudes; sin embargo esta idea se rebasa cuando habla de una preocupación por el conocimiento integral del ser, de la persona. Otra de sus grandes pasiones es el conocimiento profundo del sistema nervioso, las emociones y su relación con todo el cuerpo. Al descubrir que la respiración a través de la técnica de *Breatwork* puede transformar integralmente el funcionamiento sistémico y las emociones, le parece fascinante. Su trayectoria profesional está basada en las humanidades, la comunicación, la educación ambiental. Es originaria de un país europeo, donde realizó gran parte de su formación universitaria en comunicación, pedagogía y psicología; posteriormente un posgrado en educación ambiental y educación en desarrollo sustentable. Esta formación habla de sus intereses forjados en la infancia: su fuerte vínculo con la naturaleza, pues vivía cerca de un bosque donde pasaba largos ratos en sus juegos de niña. Su aprecio por la vida animal la llevó a generar una conciencia del cuidado ambiental y de la vida misma. De adolescente se hizo vegetariana, cuando comenzó a conocer a través de lecturas, documentales y en general por su entorno familiar y de amistades el maltrato a la naturaleza, el manejo de pesticidas en el campo y la alimentación y medicación que se da a los animales de consumo humano. Recuerda, por ejemplo, el episodio de las “vacas locas”, que generó una encefalopatía en el ganado y que provocó también la proliferación de esta enfermedad en seres humanos. Este evento en el que se exhibió la enfermedad que provocaba en el ganado vacuno la alimentación, para Sofía “antinatural”, con la que la industria

agropecuaria reduce costos y genera mayores beneficios en la producción. Para ella, esto demostraba la lógica capitalista de sacar beneficios económicos sin una ética. La preocupación por el cuidado ambiental fue creciendo en ella. Su entorno familiar de alguna manera fue alimentando en ella esta conciencia, principalmente la experiencia de su madre, quien tenía una preocupación por la alimentación desde su formación como química. Sofía fue desarrollando lo que ella misma define como un “estilo de vida”:

“en ese tiempo siempre iba en bicicleta, nunca tomaba avión cuando iba de viaje, desde pequeña era vegetariana, siempre compraba comida orgánica, regional; cuando compraba ropa intentaba no comprar de marcas que tienen una reputación de contaminar o explotar a la gente...siempre estuve muy enfocada en temas de comercio justo, de agricultura ecológica, cosas más bien personales por mi estilo de vida”.

La conciencia por el cuidado del medio ambiente fue su principal preocupación y donde decidió poner gran parte de su energía. Siempre fue consciente de los muchos problemas sociales como la pobreza, las injusticias sociales, la política, que fueron todos temas de su interés. Sin embargo, lo ambiental fue el centro y la implicación de otras acciones humanas como la avaricia que genera la economía capitalista. Por ejemplo, las repercusiones ambientales que origina la industria textil, contaminación de ríos, suelos. Esas y otras reflexiones forjaron su estilo de vida, que es finalmente una posición ante el mundo, una posición ontológica. Una característica muy definida en su pensamiento es la conciencia de que “las decisiones que uno toma, tienen un impacto a nivel global”, por mínimas que estas sean. Hay en la trayectoria de vida de Sofía una ética frente al cuidado de sí, el cuidado del planeta, del entorno y de los vínculos que establece. Es una ética relacional, en la que busca el cuidado del otro, de la otra. De ahí, podría yo decir que surge este interés por cultivar en su práctica como profesional de la sanación, la perspectiva holística.

En cuanto a su formación académica, la cual fue dedicada y logrando sus objetivos, en algún momento comprendió que sus intereses estaban más en vivir la experiencia adquirida y el presente; entonces pensó en “salir de los libros para realmente vivir más y experimentar más...” Ahí se decidió por viajar, salir de su zona de confort, experimentar de cierta forma el “viaje del héroe”, salir al mundo a vivir su propio camino. En mucho iniciaba aquí y con las vivencias acumuladas y los intereses en la naturaleza en el conocimiento del mundo, su viaje por una experiencia espiritual.

En los viajes que realizó por otros países como Australia, Canadá, Chile, estaba México como un punto de interés. Sin embargo, tuvieron que pasar varias experiencias de viaje para que por fin llegara a la zona de la Riviera Maya, para después viajar a Chiapas como parte del inicio de una relación afectiva, pero que llevaba la intención también de establecerse, no viajar más. Pero antes, los viajes le ofrecieron grandes aprendizajes, en ellos conoció a personas que estaban en búsquedas espirituales, desde diferentes caminos. Hasta ese momento a Sofía le interesaban algunas prácticas de meditación, pero no se había acercado a conocerlas. Su distancia hacia la espiritualidad venía más de que en el entorno familiar y en el que se formó, aunque la religiosidad católica era preponderante, ella creció en un ambiente agnóstico. Sin embargo, en los viajes, empezaron a llegar a ella, además de informaciones sobre la meditación *Vippasana*, otros conocimientos sobre retiros y espiritualidades provenientes de la India. Comenzó a interesarse y en alguno de sus regresos a su país natal, incursionó en los retiros. Otros saberes que llegaron a sus manos fueron los libros de Carlos Castaneda, ahí empezó su interés por conocer acerca de las sustancias psicodélicas, como vía de autoconocimiento. En gran medida este nuevo conocimiento la llevó a acrecentar su interés por México. Finalmente, hace cerca de seis años que radica en Jovel donde decidió emprender la instrucción de yoga que para ese momento ya había adquirido en una estancia larga que realizó en Canadá, interés que tuvo su inicio en Chile.

Ahí comienza la aventura en Chiapas. Inicia como instructora ofreciendo clases en diferentes espacios de la ciudad, clases por hora, como hacen mucho de los y las instructoras que no tienen un lugar propio. Después de mantenerse por un tiempo en esa dinámica, comienza a pensar en la posibilidad de crear un centro holístico, ya como resultado de una serie de encuentros con guías espirituales y la adquisición de otros aprendizajes. Con el cofundador de *Ser holístico: espacio de transformación*, comenzaron a planear el concepto, la intención, la visión que tenían respecto a lo holístico, así como la parte organizacional, es ahí donde como experiencia autogestiva y como emprendimiento, me interesa enfocarme ahora.

Como iniciativa independiente, el centro holístico comenzó desde la inquietud de sus cofundadores de ofrecer actividades de bienestar y autocuidado, dentro de las posibilidades que les permitían los conocimientos adquiridos por separado, las trayectorias formativas y experienciales de cada uno.

La base de su propuesta se expresa de esta forma en palabras de Sofía, cuando recuerda lo que buscaron al pensar inicialmente en crear el espacio:

“[queríamos que tuviera] un efecto positivo en la gente, teniendo una visión holística de lo que es el ser humano, lo que es la salud del ser humano, quiere decir para nosotros no vemos solo el cuerpo, pero tampoco vemos solo lo energético o el espíritu, sino más bien que realmente somos un sistema complejo, con elementos físicos, con elementos mentales, emocionales, espirituales, energéticos y si crees en eso, almícos...la idea es que dentro de nuestros conocimientos ofrecer actividades y servicios que respetan todas esas dimensiones del ser humano y ofrecer servicios de excelencia, que sí tenemos esa aspiración de hacer un buen trabajo, y en el sentido del ámbito espiritual holístico”.

En esta medida comienza un proyecto autogestivo, en tanto que es totalmente independiente de cualquier otra instancia, gubernamental o

incluso privada, que otorgue apoyos para la creación y funcionamiento del centro. En su organización, la práctica autogestiva se muestra básicamente en que sus cofundadores diversifican las funciones que realizan, al mismo tiempo que comparten una visión de proyecto. Cada cual aporta desde su universo de saberes adquiridos individualmente, y otros adquiridos en la experiencia conjunta. La cocreación del concepto, la coordinación en conjunto, habla de un espacio con funcionamiento horizontal y de diálogo entre quienes lo dirigen, que son a su vez los cofundadores. Ahora bien, retomando la idea que se ha manejado en este capítulo, el proyecto autogestivo es también un emprendimiento. Resulta interesante al conocer la forma de funcionamiento del centro, ya que la dinámica organizacional y principalmente los intereses que persiguen habla de un espacio que se encuentra en la intersección autogestiva y de un emprendimiento más de carácter social que no meramente lucrativo.

Reflexiones finales

En el desarrollo de este capítulo se ha pretendido hacer un acercamiento reflexivo en torno al campo de la autogestión, con relación a espacios que desarrollan prácticas holísticas en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Para comprender el contexto de la ciudad como enclave colonial, pero este originado desde una pluralidad social, de culturas y experiencias, que no siempre alejadas del conflicto, fueron tejiendo la urdimbre de lo que es hoy la ciudad de *Jovel-San Cristóbal*, un enclave resultado de un proceso de modernización, multiconectado que provee de experiencias globales en un entorno que también contrasta entre la modernidad, lo tradicional y nuevas búsquedas.

En esas nuevas búsquedas resalta la creatividad y la innovación sociocultural. Las expresiones espirituales son una muestra de ese dinamismo.

La experiencia de *Ser holístico: espacio de transformación* nos habla de la intersección entre las iniciativas autogestivas y el emprendedurismo, que se da en todos los ámbitos y con distintos intereses, sean

estos lucrativos o no, o se encuentren en el entremedio de seguir proponiendo nuevas éticas para el cuidado de sí, del entorno y de la vida. Nuevas formas de relacionamiento con lo que precisamente la modernidad ha roto también. Me refiero a las ideas científicistas (que también son modernas) y que han construido un pensamiento dicotómico y se expresan en la separación del ser humano y la naturaleza; en la separación de mente, cuerpo y espíritu. Al final, una relación distante, muy poco relacional y con escasos vínculos. Es quizás este lugar de las *espiritualidades contemporáneas*, en donde podrían estar expresándose formas menos individualistas, como las que han prevalecido en algunas expresiones de las consideradas dentro del *New Age*, o es tal vez la forma como nos hemos acercado a interpretarlas. Quedan aquí todavía algunas preguntas por responder, mientras que la experiencia de *Ser holístico: espacio de transformación* nos conduce a conocer otras formas de encarnar la relación con nuestro ser y con el entorno. No obstante, la experiencia de este centro holístico nos habla de una preocupación ética por el cuidado de quienes acuden a sus sesiones, por un cuidado ambiental expresado en las actividades comunitarias y de venta de productos saludables.

En resumen, el capítulo buscó aportar una reflexión al campo de la autogestión y el emprendedurismo, desde las prácticas holísticas, entendidas como espiritualidades contemporáneas, que se realizan en espacios urbanos cosmopolitas. Aporta también a los estudios del cuerpo y las corporalidades, entendiendo la sanación corpo-espiritual, como una apuesta de autogestión también desde el cuerpo.

Bibliografía

- Ascencio Cedillo, E. (2005). "San Cristóbal de Las Casas: bajo la mirada de la clonación cultural". Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Aubry, A., (1991). "San Cristóbal de Las Casas: su historia urbana, demográfica y monumental 1528-1990", Instituto de Asesoría Antropológica par la Región Maya, A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas. México

- Aubry, A., (2004). “El templo de San Nicolás de los Morenos: un espacio urbano para los negros de Ciudad Real”, en *Revista Mesoamérica* 46, enero-diciembre, págs. 135-151
- Bueno Castellanos, C. (2020). *Ser emprendedor en el México del siglo XXI*. Universidad Iberoamericana.
- Bustamante Estrada, M., (s/f) *Archiva Feminista: Imagen y escritura femenina de La Enseñanza en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas (1920-1940) e historización de gordura*. Manuscrito de la tesis de Maestría en Estudios e Intervención Feministas. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH.
- Cornejo Valle, M. y Blázquez Rodríguez, M. (2013) “La convergencia de salud y espiritualidad en la sociedad postsecular. Las terapias alternativas y la constitución del ambiente holístico”, *Revista de Antropología Experimental*, 13(2): 11-30.
- Delgado, M., (1999). *El animal público*. Editorial Anagrama.
- De Vos, J., (1986) “San Cristóbal ciudad colonial”, Sociedad de Amigos del Centro Cultural de los Altos de Chiapas, A.C.-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Editorial Fraye Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Hernández, A. (2021). “Gentrificación y turistificación: origen común, efectos diferentes”. *Dimensiones Turísticas* 5(9), 128-137. <https://doi.org/10.47557/KRUW8909>
- Hudson, J. P., (2019) “Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión”. *Revista Mexicana de Sociología* 72, núm. 4 (octubre-diciembre, 2010): 571-597. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales.
- Lee, T. (1989). “La arqueología de los Altos de Chiapas: un estudio contextual”. *Mesoamérica*, 18, 257-293.
- López Moya. M. de la C. (2017). *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Centro de Estudios S



LA CIUDAD COMO ALTAR. PRÁCTICAS ESPIRITUALES EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS

Denisse Rosas Fonseca¹
UAM Iztapalapa

Introducción: San Cristóbal como altar

San Cristóbal de Las Casas (SCLC) es un centro espiritual reconocido a nivel mundial (Ruíz, Cruz y Ascencio, 2011). Aun así, en el último Censo de Población y Vivienda del Instituto Nacional de Geografía y Estadística no hay registro de diversas prácticas y espiritualidades, tales como las tradiciones lakota, maya, budista, chamánica, wixárika. Estas prácticas participan también en la reinvencción urbana, la gestión de dinámicas territoriales y la construcción de imaginarios. Espiritualidades que son conservadas, reproducidas y reelaboradas por habitantes de la ciudad y, en ese sentido, son las mismas que atraen cientos de turistas y migrantes por estilo de vida en búsqueda de la experiencia.

Estas prácticas espirituales tejen redes alternativas en las que se producen otros modos de entender y percibir a San Cristóbal.

¹Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas. Doctorante en Diseño y Estudios Urbanos en UAM-Azcapotzalco y Profesora Asociada al Departamento de Sociología en la UAM- Iztapalapa. denisserosasfonseca@gmail.com

Son redes interconectadas que han dado lugar a la creación de narrativas, ceremonias, rituales y eventos de gran importancia. A través de la combinación de diferentes culturas y espiritualidades, se ha logrado un sincretismo único y enriquecedor. Estas interacciones y fusiones entre distintas redes espirituales generan un espacio de encuentro y diálogo, donde las prácticas convergen de maneras inesperadas, pero profundamente significativas.

De tal modo, las personas involucradas tienen la capacidad y la agencia de estar inmersas en una o varias redes al mismo tiempo, incluso cuando aparentemente no exista una conexión directa o evidente entre ellas. Esta habilidad de trascender los límites y establecer conexiones múltiples refleja la naturaleza fluida y adaptable de la espiritualidad, así como la riqueza y la diversidad de las experiencias espirituales en nuestro mundo contemporáneo.

Dichas redes se concentran en un circuito cultural alterno de espiritualidades, conformado por grupos independientes que gestionan espacios, recursos, eventos; invitan personas y crean conexiones de amistad, comunidad y familiaridad que superan la consanguinidad. También, prácticas culturales flexibles, así es como se posibilita el sincretismo. Es decir, son redes independientes que sobrepasan la ‘oferta oficial’; no hay manera de que los institutos de cultura o las políticas públicas posibiliten o legitimen sus prácticas. Esta cuestión, por supuesto, restaría su atractivo de alternatividad.

Lo anterior converge en SCLC por ser ciudad dual, en la que se mezcla el imaginario de lo maya, del espacio natural, de la desconexión y al mismo tiempo la conexión tecnológica, la oferta de bienes y servicios especializados. La dualidad resulta cómoda y atrayente para personas nacionales y extranjeras, lo que posiciona a la ciudad como nodo de dicha red alternativa espiritual con miras a conexiones globales.

Es esta tesitura, las prácticas espirituales re-territorializan y promueven un modo alterno de comprender a SCLC, en el que se hilvana una visión de la ciudad “cosmopolita, colonial, indígena y pluriétnica” (Fernández, 2015; p. 391)²; y donde los participantes

²Algunos trabajos que han tratado el tema son los de: Paniagua (2022), Cañas (2017),

sacralizan el espacio de la ciudad y reconocen sus territorios como altares. Así, se teje una red alterna y autogestiva en la que se posibilitan ceremonias y rituales poco convencionales, resultado del sincretismo de costumbres indígenas de la región con tradiciones de otras partes del mundo. En el espacio ceremonial se reproducen prácticas vinculadas: al bienestar emocional y físico, a la búsqueda de experiencias incorpóreas, luchas por el territorio y la montaña, defensa de los animales y del agua, feminismos vinculados a lo espiritual y el establecimiento de vínculos con lo sagrado; es decir, prácticas espirituales y culturales que estimulan el encuentro, la reunión y la simultaneidad, donde los recursos naturales que se encuentran en él son considerados elementos sagrados dentro de varias cosmogonías.

El objetivo del presente texto es analizar los procesos de re-territorialización realizados por redes espirituales en la ciudad de SCLC³. Para ello, haré uso de la metáfora ‘los territorios como altares’, ya que esta es la visión que comparten los practicantes. La idea de vincular las diferentes escalas territoriales con el término ‘altar’ nació durante el trabajo de campo, cuando Roger, el anciano practicante de la tradición Lakota con el que coincidí durante una de las ceremonias, me comentó que la sacralidad no se limita al espacio-tiempo de la ceremonia del *Inipi* o el fuego mismo, ya que cada espacio destinado al amor incondicional puede ser un *Hóčhoka*, es decir, un altar, un espacio sagrado. Esto incluye a los seres humanos —que en esta lógica se entenderían como altares en movimiento— y por supuesto, espacios con mayores escalas, llegando así a la idea de proponer al Planeta Tierra o al Internet como grandes espacios sagrados.

La metodología usada fue la etnografía a partir de las consideraciones de Rosana Gubern (2011) en *Etnografía, método, campo y reflexividad* y de Francisco Ferrándiz (2011) en *Etnografías contemporáneas: anclajes métodos y claves para el futuro*. En estos trabajos

Hernández y Fenner (2018), Ruíz, Cruz y Asencio (2011), Fernández (2015), Sánchez (2018) y Pinto (2012a & 2012b).

³ El presente texto es fruto de mi tesis de maestría: “*Aho Mitakuye-Oyassin*”: Reterritorialización de la montaña por prácticas espirituales en San Cristóbal De las Casas, Chiapas, que fue realizada entre agosto de 2021 y agosto de 2023. Disponible en: repositorio.cesmecca.mx

encontré el reconocimiento de mi mirada como investigadora acompañada de cotidianidades y otras maneras de significar el mundo, mismas que permitieron construir el relato etnográfico. Lo anterior, en conjunto con la observación participante y el diálogo que fueron las técnicas de recolección de datos⁴. En el transcurso de agosto de 2021 a agosto de 2023 presencié y participé de distintas ceremonias en un espacio de montaña dedicado a las prácticas espirituales, especialmente al *Inipi*⁵.

El presente capítulo se compone de un primer apartado sobre el contexto de la ciudad, integrado por “SCLC: la ciudad alternativa” y “Espiritualidades en la ciudad”. Después, indico el uso y entendimiento del territorio como altar, donde identifiqué cinco categorías: el Ser Humano (en un sentido holístico: cuerpo, mente y espíritu) como territorio; el altar espiritual sea cual fuere su denominación, inclinación o combinación; la ciudad de San Cristóbal; el Planeta Tierra; y el Internet como territorio. Al final, algunas reflexiones generales sobre las prácticas espirituales autogestionadas en los espacios de montaña.

SCLC: Nodo espiritual

SCLC: la ciudad alternativa

Según el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (2021), para que una localidad sea considerada urbana debe de tener más de 2500 habitantes. SCLC registró 215,874 en el último Censo de Población y Vivienda realizado en el 2020, razón por la cual es, sin duda alguna, una ciudad. Considero que durante las primeras impresiones no lograba verla de ese modo ya que —por lo menos en el centro histórico

⁴Por tal razón, a lo largo del texto incluyo mi experiencia y las nociones emergentes en los diálogos realizados.

⁵El *Inipi* es una ceremonia Lakota, considerada un rito de purificación sobre el renacimiento, el rejuvenecimiento y el despertar. Su traducción al español es “vivir de nuevo” y es considerada una comunión sagrada y una reconexión con el Gran Espíritu. En inglés es también conocido como *sweat lodge* (Bucko, 1999). Si bien puede tener semejanzas con el *temazcalli* de la tradición otomí o el *zumpul-ché* de los mayas, no deben confundirse.

y sus alrededores— hay un esfuerzo muy grande por mantener su toque colonial, rodeado por imponentes montañas verdes. Tal como lo propone Anna María Fernández (2015), en la interpretación que hace del discurso turístico oficial, la ciudad es un imaginario, una trenza compuesta por el pasado indígena y colonial, junto con la cosmopolitización que vive hoy en día.

María Morales (2017) indica que el municipio homónimo es el centro social, cultural y político de la región “Altos Tsotsil-Tseltal” de Chiapas y fue una de las primeras ciudades que se fundaron en el continente americano por los conquistadores. La diversidad étnica y la mezcla de tradiciones presentes fomentaron el desarrollo de lo que Aubry (1991) denomina un conjunto urbano dual, algo insólito para la época, donde el centro era habitado por mestizos, europeos y criollos, mientras que las periferias por indígenas. En esa ciudad se podía oír por igual tsotsil, tseltal, zoque, náhuatl, mixteco, zapoteco, quiché y español (Aubry, 1991 y Viqueira, 2007), además de las lenguas de los fundadores, que, si bien eran europeos, no todos eran de origen español. Algo similar a lo que hoy en día sucede en las calles de la ciudad, puesto que tal como afirma Aubry (1991), la población cosmopolita de la ciudad se remonta a su fundación.

Es necesario destacar la transformación que vivió la ciudad después del levantamiento zapatista, ya que fue crucial para la reorganización de las dinámicas sociales, espaciales, ideológicas y económicas de la urbe y sus habitantes. En palabras de Burguete (2000) citado por Robledo (2009), fue evidente la “huella indeleble en la memoria y la dinámica de la vida urbana, donde se percibía la confrontación étnica, resultado del empoderamiento indígena en la región”. (Robledo, 2009, p. 14). Existía una disputa ideológica, territorial y simbólica en el país y, para esos momentos, la ciudad ya no era la misma; ahora recibía cientos de migrantes atraídos por el ideal zapatista, periodistas que cubrían los acontecimientos y en general hombres y mujeres que querían ser testigos del primer movimiento de insurrección indígena de finales del siglo XX (Morales, 2017).

Como consecuencia de lo antes mencionado, la imagen de la ciudad a nivel mundial se tornó revolucionaria, artística y cultural. San Cristóbal

se convirtió en un espacio alternativo, un escenario multi-étnico, donde las manifestaciones políticas, sociales, culturales y artísticas dan una carga simbólica importante al imaginario (Morales, 2017).

En ese mismo tenor, Hernández y Fenner (2018) ubican la turistificación de la ciudad a finales del siglo XX, cuando turistas principalmente extranjeros viajaban al sureste del país en búsqueda del imaginario anticapitalista de la rebeldía indígena. A diferencia de otras zonas fuera del foco mediático en donde se presentaron mecanismos de presión, en SCLC el Gobierno aprovechó dicha afluencia turística para justificar el crecimiento económico que implicaron los nuevos visitantes. Se adaptó la ciudad al sector empresarial, “embelleciéndola” para los turistas y creando, por ejemplo, los característicos andadores.

Además, se presenta la existencia de movimientos contraculturales como el *beat*, los *nuevos movimientos religiosos* y el *hippismo* que motivaron a jóvenes a salir a explorar el mundo en la construcción de una vida alternativa, por lo que San Cristóbal sigue siendo una opción atractiva. Sánchez (2018) describe a los turistas de la ciudad como veloces, alternativos, revolucionarios y voluntaristas. Siendo estos dos últimos los que tienden a buscar establecerse en SCLC de manera temporal o permanente.

Continuando con Sánchez (2019), las más recientes migraciones son producto del imaginario “del mundo maya”, los programas de voluntariado internacional, el interés por el zapatismo y la búsqueda del imaginario de una vida bohemia, intelectual, multicultural y apegada a la naturaleza. El autor (2019) los nombra *migrantes por estilo de vida* y los clasifica en cinco imaginarios y prácticas que se vinculan directamente, las cuales, en resumen, son: la alimentación sana, las espiritualidades alternativas, la organización política, la pertenencia a una comunidad de apoyo solidario y el cuidado con la naturaleza mediante la reivindicación de lo indígena.

Hay que mencionar además que en el 2003 el Gobierno Federal incluyó a SCLC en el programa Pueblos Mágicos⁶, mismo que presentó

⁶ La Secretaría de Turismo creó el programa Pueblos Mágicos en 2001, con la finalidad

una fuerte campaña publicitaria a nivel nacional, la cual aumentó el número de turistas nacionales y generó un impulso por estetizar, higienizar y comercializar los espacios públicos del centro de la ciudad. Uno de los dichos populares que emergieron sobre lo antes mencionado y que sigue vigente en el discurso turístico es que SCLC es “el pueblo más mágico de todos”, al impactar a los turistas por su belleza arquitectónica, riqueza cultural, variedad gastronómica, diversidad natural, entre otros atractivos.

Tal como lo reportó Morales (2017), la llegada de turistas y nuevos habitantes a la ciudad ha modificado las dinámicas sociales, espaciales, ideológicas y económicas. Una de las materializaciones presentes es la diversidad de servicios que ahora se ofrecen, entre los cuales destaco: escuelas con modelos de educación alternativos, cineclubes, restaurantes de comida internacional, bares, *boutiques*, casas con talleres artesanales, espacios destinados a la práctica de religiones diversas, tiendas de artículos esotéricos, sitios de *coworking*, estudios de yoga y pilates, clínicas de medicina homeópata y consultorios de terapias psicológicas alternativas y, en lo que a mi investigación confiere, gran variedad de lugares vinculados con las prácticas espirituales con orígenes en diferentes latitudes del planeta.

En resumen, a partir de los elementos mencionados, la peculiaridad con la que se ha conformado la urbe, la diversidad cultural presente en ella y los cientos de polifonías que la orquestan, San Cristóbal de Las Casas es considerada una ciudad alternativa en México y en el mundo. Una ciudad con un complejo tejido social que día a día sufre, metafóricamente: cortes, adiciones, remiendos, bordados y deshilados.

Espiritualidades en la ciudad

El último Censo de Población y Vivienda realizado en 2020 arrojó que el estado de Chiapas tenía el porcentaje más bajo de católicos

de promover el turismo cultural en el país, incluyendo ciudades con atributos patrimoniales y naturales que no eran lo suficientemente conocidos. En el 2019 dicho programa dejó de recibir presupuesto por parte del Gobierno Federal.

a nivel nacional, lo cual resultó atractivo para periodistas y académicos. Mientras que en el país el 78% se considera católico, solamente el 53.9% de los chiapanecos profesan esa religión. Lo aquí mencionado deja en segundo lugar –por mayoría en el estado– a los grupos protestantes con el 32.4% de la población; en tercero y cuarto lugar, al sector que no tiene religión con el 12.5%; y a las y los practicantes de otra religión con el 1.2%.

Por su parte, a nivel municipal el censo mostró que en SCLC el 62% de los habitantes se consideran católicos, mientras que el 29.25% protestantes; el 8.02% sin religión; y finalmente, el 0.39% con otra religión (Ver Tabla 1). Es evidente que existe una diferencia considerable en los datos obtenidos para el estado y el municipio, entre ellos destaco una menor proporción de protestantes a diferencia de otras localidades chiapanecas, así como un aumento en los que no tienen religión y los practicantes de otra. Lo cual, a mi parecer, plasma cuantitativamente la convivencia multicultural a la que hice referencia inicialmente.

Tabla 1. Porcentaje de población por religión

Porcentaje de población por religión a nivel nacional, estatal y municipal, 2020			
	Nacional	Estatal	Municipal
Católicos	78.0%	53.9%	62.0%
Protestantes	11.2%	32.4%	29.5%
Sin religión	8.1%	12.5%	8%
Otras religiones	0.2%	1.2%	0.4%

Fuente: Elaboración propia con datos del Censo de Población y Vivienda 2020 (2021) INEGI

Como se afirmó, el alto número de católicos en SCLC se debería a los indígenas aún adeptos y a los coletos, mientras que la presencia de protestantes comprueba la incorporación de cientos de indígenas que fueron expulsados de sus comunidades por motivos religiosos, así como nuevos conversos. Ahora bien, considero en el

tercer lugar –por su mayoría– a la categoría “sin religión”, ya que refleja la posibilidad de optar por no tener una, negar pertenecer a una desde un posicionamiento político y, en especial, a lo que el texto respecta, las *prácticas espirituales* no instauradas en esta categoría. Finalmente, en menor medida, existen en el municipio religiones con un bajo número de practicantes, pero con presencia especial en la ciudad, entre ellas puedo destacar el judaísmo, el budismo, el islamismo y las denominadas raíces afro.

En el contexto antes señalado y con los propósitos del presente capítulo, propongo el uso de la noción *prácticas espirituales* para referirme a las actividades cotidianas que se vinculan con lo espiritual en cualquier circunstancia y que son parte de la conservación de un territorio, es decir, se relacionan con la trascendencia, la conectividad con otras manifestaciones de vida, el auto-descubrimiento, la búsqueda de una realidad incorpórea, la paz mundial, la armonía con uno mismo y con la naturaleza, pudiendo estar vinculadas a una práctica religiosa o no y siendo el o la practicante quien tiene la capacidad de agenciar sus propias creencias.

Llegados a este punto, se puede hacer una reflexión a partir de los datos emitidos por el último Censo de Población y Vivienda en San Cristóbal, donde además de las diversas religiones registradas, existen prácticas y practicantes de diversas espiritualidades que no se registran. Encontramos, como lo mencioné en la introducción, las tradiciones lakota, maya, budista, chamánica, wixárika, por mencionar algunas.

De este modo, la ciudad cuenta con sitios especializados para el consumo religioso, espiritual y esotérico. Algunos de ellos son resultado de la transformación del tejido social. Si bien muchos de los lugares antes mencionados atienden a la población turística fluctuante y cubren la necesidad inmediata de ofrecer la experiencia, muchos otros se conservan por y para los residentes. Si bien no es posible tener una cifra aproximada de practicantes espirituales en la ciudad –tal como se hace con católicos, protestantes, otras religiones y sin religión–, es posible conocer el fenómeno de cerca, mediante uno de los componentes que conforman la ciudad, que se

ha visto transformado a la par del tejido social, esto es, el espacio, en este caso referido en la metáfora del espacio como altar.

El pueblo más mágico de todos es una ciudad llena de polifonías y fronteras, donde no se establecen muros a modo de límites, que más bien son fluctuantes, e invisibles. En la ciudad yo veo un palimpsesto espacial, donde yacen caprichosas formas topográficas del relieve terrestre, además de materializaciones de un pasado precolombino, edificios que relatan un pasado colonial, marcas de modernidad, huellas de la reivindicación por una vida digna y, sin duda, los trazos de la masificación y la globalización.

En ese sentido, la ciudad de San Cristóbal de Las Casas adquiere el adjetivo cosmopolita desde que en ella convergieron comunidades indígenas diferentes, aun cuando no había sido oficialmente fundada por los europeos. Así, como lo aclara Horacio Capel (1975) refiriéndose a la Escuela de Chicago, el cosmopolitismo se adquiere con la convergencia, la multitud y la intensificación de la vida; además de que, con el paso del tiempo, ha sido refugio para humanos de todos los rincones del mundo, lo cual ha complejizado su heterogeneidad y las prácticas culturales que se desarrollan en ella.

Las prácticas espirituales son una de las tantas muestras de aquella heterogeneidad en la ciudad, las cuales exceden la información que el INEGI nos pueda brindar. Además de la amplia gama de religiones que hay en un enclave geográfico como este, está presente el sincretismo, la yuxtaposición y, por supuesto, la agencia de la y el practicante. Lo cual les permite organizar y reestructurar el espacio conforme a su espiritualidad: diferenciarse, agruparse, segregarse, habitar los espacios, conformar tradiciones que heredarán a sus descendientes, es decir, territorialidad pura.

Coincido con Sánchez (2019) al definir a San Cristóbal como una ciudad densa multiculturalmente, y resultaría un aporte relevante entender a la urbe mediante los efectos sociales y territoriales de la difusión de prácticas espirituales, aquellos movimientos no necesariamente institucionalizados que apuestan por la pluralidad, la conectividad con otras manifestaciones de vida y la armonía con uno mismo y con la naturaleza.

La ciudad como altar

Las prácticas espirituales sacralizan los espacios de la ciudad de SCLC, mediante la conformación de altares y dinámicas territoriales complejas y diversas. Por consiguiente: para los practicantes todo es sagrado. Tal como lo plantea Haesbaert (2013), el territorio debe ser concebido como producto combinado de desterritorialización y de re-territorialización, es decir, de relaciones de poder construidas en y con el espacio. En el caso de SCLC visualizo cinco altares, que describiré de la menor a la mayor escala. El orden será el siguiente: el cuerpo en su lógica holística, altares y alteridades, la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, el Planeta Tierra y el Internet.

Persona holística: el cuerpo, la mente y el espíritu como territorio

Con respecto a la escala personal es indispensable la enunciación de la persona holística como un territorio sagrado donde se viven y ejecutan las prácticas espirituales. Ya no con la dicotomía cuerpo/espíritu, sino a partir de un mirar complejo de relación entre las distintas escalas que conforman un ser humano.

Comenzaré con la aclaración del uso de *persona*, tal como lo refiere Tuan (1984). Dicha palabra sugiere a un adulto, ya que los niños pequeños no son pensados como personas en el sentido completo de la palabra; en ese sentido, existe un rechazo a los cuerpos no homogeneizados, los cuerpos enfermos y los envejecidos. Además, se le da prioridad a la población masculina sobre la femenina, cuestión que contrasta con la inclusión que siempre experimenté durante las ceremonias. En ese tenor, el uso de *persona* en este texto implica la existencia humana en su amplia diversidad.

Respecto a lo holístico, concuerdo con De la Torre y Gutiérrez (2016) al decir que las prácticas espirituales redefinen al cuerpo como elemento unificador entre la mente, el espíritu y el mismo cuerpo, contrastando con la idea dualista de separar el cuerpo como

característica material de la vida y el alma como única característica con valor espiritual.

Una vez aclarados estos puntos, destaco que en las ceremonias encontré un excelente ejemplo de integración de la característica holística. Los *Inipis*, además de ser una herramienta de medicina popular capaz de purificar el cuerpo a través del sudor y las hierbas medicinales presentes, tiene el propósito de experimentar una reconexión con los ancestros, los espíritus, los seres vivos. El sudor, el vapor y la respiración se interceptan con los ritmos de las ceremonias y despliegan la conexión de la corporalidad con la espiritualidad. El cuerpo se convierte en un ‘altar andante’.

Por otra parte, es innegable la facultad de facilitar la socialización, así como la generación de vínculos con el espacio natural que le rodea y fungir como una terapia psicológica complementaria, esto es, en las ceremonias se presentan socializaciones tanto con los demás participantes como con el entorno natural. Hay un ‘acuerpamiento colectivo’.

Un aspecto recurrente tanto en la observación participante como en los diálogos fueron las expresiones de búsqueda y agradecimiento de sanación física, mental y espiritual para las personas que pertenecen a la red, estando o no presentes. Allí, de manera colectiva: *sanamos, descansamos, cantamos, nos contenemos, nos acuerpamos, compartimos* medicina y sabiduría. Se conforma, de esa manera, un sentido de pertenencia entre las personas que comparten espacio-tiempo.

De este modo, el cuerpo es sentido en sus múltiples conexiones y no como elemento aislado del entorno y de la naturaleza. Es un cuerpo conectado con el mundo, en este caso con la ciudad, y especialmente con los practicantes de estos grupos espirituales. La espiritualidad no es algo que se experimenta en ciertos momentos, sino que es un asunto cotidiano. Y esa cotidianidad se experimenta a través de la sacralización del cuerpo visto como altar.

Altares y alteridades

Los practicantes espirituales construyen material y simbólicamente espacios sagrados en la ciudad para desenvolver sus actividades.

En estos lugares se disponen altares para la reproducción de las espiritualidades, las ritualidades, el encuentro, la reflexión o la sanación. Son espacios compartidos por las personas interesadas en pertenecer, que sacralizan particularmente estos sitios para actualizar sus creencias y prácticas.

En la producción de altares se presentan ‘periferizaciones voluntarias’, puesto que los lugares de montaña de SCLC son vistos como nodos que permiten la desconexión de la ciudad global y la reconexión con la naturaleza, especialmente por su carácter montañoso. De esta manera, aunque toda la ciudad es sacralizada y vista como altar, en la periferia de montaña se diseñan ambientes relacionados con la práctica espiritual. Allí, se socializa, se reproduce la práctica, se genera el sincretismo, se comparten imaginarios espaciales de otras partes del mundo y se realizan, sin planearlo, procesos terapéuticos.

Respecto a lo anterior, se ha detectado algo semejante en la antropología religiosa, donde con el afán de congregarse en espacios grandes, cómodos y accesibles, las instituciones religiosas –en este caso los grupos espirituales– buscan espacios en las periferias de las ciudades (Salguero, 2015). Y para el caso de la presente investigación dichos espacios periféricos corresponden a los de la montaña, donde la comunidad convive directamente con la naturaleza.

Por otra parte, la búsqueda y apropiación de los espacios periféricos de montaña para prácticas espirituales en San Cristóbal es un ejemplo de lo denominado *idilio rural* (Bell, 2006); es decir, una vía de escape de la lógica urbana sin despegarse por completo de ella, donde en algunos casos –no en todos–, en lugar de encontrarse con una pequeña casa de unidad habitacional, se halla una casa rodeada de bosque, donde se aprovecha al máximo la energía solar, el agua de lluvia y se tiene una convivencia directa con el entorno natural.

Ahora bien, tanto la denominada periferización voluntaria como el idilio rural no son del todo visibles, ya que como se ha mencionado, lo que se busca es aislarse del contexto urbano en mayor medida. Lo antes dicho me lleva a reflexionar sobre la necesidad de consolidar formalmente la Zona Metropolitana de

San Cristóbal de Las Casas⁷, la cual para los usos de la presente investigación resultó evidente en cuanto a la hibridación (García Canclini, 1990) espacial de las y los practicantes espirituales, es decir, la “entrada y salida” cotidiana entre lo rural y lo urbano. Sin duda es una teoría que debe desarrollarse a profundidad, ya que no solo abarca cuestiones sociales, sino también implicaciones económicas y políticas.

Por su parte, el uso de estos espacios requiere del permiso de la Tierra misma. Así, se inicia la construcción de las edificaciones requeridas para la práctica, a saber: *temazcales*, *Inipis*, jardines, casas de meditación, lugares para socializar y comer alimentos, baños secos... Por lo tanto, es la escala de producción espacial más concreta, ya que se configura un espacio a partir de los fines de un grupo específico y de acuerdo con sus creencias compartidas.

La sacralidad del espacio se consigue en las experiencias espirituales y en los procesos de socialización de orden ritual. En este intercambio se presenta el sincretismo y la reivindicación de las prácticas mismas, las cuales por supuesto son autogestionadas por las personas que lo frecuentan. Por lo tanto, es común encontrar altares donde se une lo católico con lo maya, con lo wirikuta, con lo amazónico, con lo Sioux, entre otros rituales.

La práctica se corresponde con procesos de alteridad que producen identificaciones con lo alterno, lo sagrado, lógicas de cuidado, sanación, cooperación, comunidad. Los practicantes espirituales re-territorializan a la ciudad, especialmente los espacios de montaña. Al mismo tiempo, se gestan subjetividades enlazadas con la idea de alternatividad y alteridad, las que podríamos denominar altermundistas.

En resumen, los altares se configuran como espacios de disfrute, donde hay vínculos fuertes entre el territorio y la comunidad, donde además de respetar a los seres humanos, se respeta a los seres vivos en general.

⁷De acuerdo con el INEGI (2004), una Zona Metropolitana se refiere a una ciudad con una población de 50 mil habitantes o más que abarca dos o más municipios. Esta ciudad se caracteriza por tener un área urbana, funciones y actividades que van más allá del municipio original que la contenía, y que incorpora a municipios vecinos como parte de sí misma o de su área de influencia directa. Aunque no es necesario que haya una continuidad urbanística, las ciudades en una Zona Metropolitana pueden mantener una intensa relación socioeconómica entre ellas.

El altar colectivo que ahí se conforma es resultado del esfuerzo conjunto de hombres y mujeres por tener un espacio donde se puedan realizar conexiones ceremoniales.

San Cristóbal, la vibra positiva

Respecto a San Cristóbal, Cantú y Fenner (2021) la definen como una ciudad que se relaciona con el entorno rural a manera de nodo, ya que además de contar con servicios característicos de una ciudad intermedia, resulta atractivo para las poblaciones rurales cercanas. En ese sentido, la ciudad es el territorio donde las y los practicantes espirituales realizan la mayor parte de sus actividades, ya que es un lugar de encuentro donde surgen discursos que emergen de una serie de imaginarios espaciales que en su momento resultaron llamativos para ellas y ellos.

Durante la investigación fue evidente la importancia que se le da a la *vibra* o la *energía* que emana de la ciudad, misma que resulta cautivadora para las personas afines. Tanto es así, que un grupo musical llamado Bakté popularizó una canción que lleva por nombre *Estuche* y lo reafirma en sus versos: San Cristóbal la vibra positiva⁸. Algunas de las personas pertenecientes a la red describen que San Cristóbal es un vórtice con puntos energéticos como si fueran chacras o la ciudad como catalizadora de caminos que reúne a la diversidad, contrastes y experiencias únicas en el país.

Igualmente, en el trabajo emergió una metáfora sobre el paisaje y el comportamiento de las personas que considero importante rescatar, en la cual, a manera de determinismo geográfico, las personas actúan como el paisaje que les rodea. SCLC se relacionaría así con lo místico tanto de la naturaleza como de quienes la habitan, por su carácter montañoso.

Según la información obtenida durante los diálogos con los practicantes, emergió la idea de que dicha *energía especial* es el resultado de tres de sus características únicas: la importancia espiritual

⁸Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LgdyXiAjNW4>

de la ciudad desde antes de la conquista española, el entorno natural que la rodea, además de la existencia y presencia de comunidades indígenas cercanas.

En el contexto antes expuesto, la energía especial que impregna la ciudad emana de los centros sociales y ceremoniales mayas establecidos antes de la colonización. Estos lugares son considerados receptáculos de ofrendas dentro de las tradiciones indígenas. Según Aubry (1991), los dos principales centros ceremoniales son Moxviquil, ubicado al norte de la ciudad, y Ecatepec, en la parte sur de la misma.

De este modo, el proceso sincrético de lo indígena con lo europeo se manifiesta en un plano energético que se materializa en un plano físico, lo cual permite que exista una fluidez de energía diferente, una vibración especial en la que personas de todas partes del mundo se sienten inducidas a venir y comenzar la búsqueda de su propio camino espiritual.

En un segundo punto destaca la importancia del paisaje natural. Una practicante europea, por ejemplo, vincula la particularidad de la ciudad con el nivel energético que tiene. Ella lo relaciona con las montañas que la rodean y las cuales, a su vez, conforman el tercer punto, que es estar rodeados de pueblos indígenas donde hay tradiciones que hoy en día siguen vivas a pesar de enfrentarse al proceso de conquista y evangelización. Según ella, aquello hace que personas de todas partes del mundo lleguen a la ciudad y aporten algo de lo que han aprendido a lo largo de su vida. Tal como lo propone De la Torre (2014), son polinizadores que ponen en marcha una dinámica de circulación religiosa y espiritual multidireccional.

En esa dinámica del tejido de redes espirituales en la ciudad es común la vinculación con tradiciones nacionales y extranjeras, tal como lo es la tradición Lakota. Por lo tanto, dicha presencia indígena no se clausura en los actuales límites nacionales mexicanos. Al respecto, algunos practicantes también mencionaron que existe una conexión espiritual importante entre San Cristóbal, localidades indígenas que mantienen ceremonias de fuego de la tradición maya con Acteal, la

frontera comiteca y el Altiplano Occidental Guatemalteco, en dirección al Lago de Atitlán, lugar que, al igual que SCLC, es punto nodal para las redes de espiritualidades. Además, se presentan conexiones con ceremonias, maestros y maestras del norte del país, de Estados Unidos y Canadá, de Sudamérica y de Asia, principalmente.

Llegado a este punto puedo afirmar que existe un fuerte vínculo entre la ciudad como territorio y las y los polinizadores, razón por la cual ellas y ellos deciden habitarla, crean vínculos con otras personas que en ella viven y se esfuerzan por protegerla. Destaco los fuertes nexos sociales que han tejido las y los practicantes espirituales que se entrelazan dentro de las redes de espiritualidad, la multiculturalidad presente y el estado de bienestar que han encontrado en ella, a tal grado de no necesitar salir de la región.

Asimismo, San Cristóbal es un sitio donde las y los interlocutores reportan haber encontrado personas con las que tejieron una red de relaciones sociales fuertes, incluso más sólida que con sus familias consanguíneas. En ese tenor, las y los buscadores espirituales encuentran en SCLC a una ciudad mágica y viva que es capaz de comunicarles, unirles y que forma parte del entramado de la dimensión espiritual. Por lo cual, en esa lógica, es capaz de resultar fascinante y confabular para retener o rechazar a las personas.

De esta manera, la ciudad es parte de circuitos espirituales al ser nodo de diferentes redes de espiritualidades (De la Torre, 2018). Dicho de otra manera, tiene espacios y ofertas culturales amplias, dentro de las que se encuentran aquellas que de una manera u otra se vinculan con lo espiritual, es decir, conciertos con instrumentos ancestrales, baños sauna tipo temazcales, centros para meditación, formaciones en diferentes tradiciones, sesiones de constelaciones familiares, danzas grupales, entre otras actividades. Es también una ciudad que satisface las necesidades de consumo turístico, por lo cual no todo el comercio se enfoca en este sector de la población.

Un punto más a considerar sobre la importancia de la ciudad como territorio de identificación, para las y los practicantes espirituales, está vinculado con la cercanía que pretenden tener algunas de las espiritualidades con la naturaleza. En los diálogos, además de

las cuestiones de permanencia ya mencionadas, destacaron las características naturales que hacen buscar salir aún más de la ciudad o, en su defecto, incorporarse a ambientes menos urbanos.

Las y los practicantes espirituales disfrutaban de las características coloniales de la ciudad, los sonidos de montaña, las casas de adobe y las tejas que le dan un aspecto pintoresco al centro histórico de la urbe, por mencionar algunas características. En su mayoría, viven en zonas periféricas de la ciudad, en búsqueda de habitar espacios que estén más conectados con la naturaleza, además de comprar terrenos en la montaña con la finalidad de garantizar su mantenimiento y sobrevivencia.

La Madre Tierra como territorio

La siguiente escala de análisis es el planeta que habitamos, donde en la lógica de las prácticas espirituales existe una inexorable conexión entre todo lo que en ella habita. Según Miguel A. Haiquel (1982), para el ser humano primitivo no existía una división entre la naturaleza y la sociedad, todo era uno mismo, razón por la cual, en esa lógica, los fenómenos naturales estaban estrechamente relacionados con los elementos mágicos y los hombres podían influir con ritos o danzas en los fenómenos físicos o, en su contraparte, ser castigados a través de un trueno o una temporada de sequías.

Para el autor (1982), mientras crecía la capacidad de transformación del entorno de las y los seres humanos, disminuía la concepción mágica de lo natural, hasta el punto de ser relegada a una religión o superstición, pero esta nunca desaparecía por completo.

En ese contexto, se formó el pensamiento religioso que ha gobernado casi de manera absoluta la conciencia de la sociedad por siglos. El hombre se autoproclamó superior al resto de las especies vivas y, por mandato divino, se erigió como el aprovechador de los recursos naturales que fueron puestos para su disfrute. De esta forma, el orden social contiene al orden natural y de este depende para continuar con su proceso de reproducción y garantizar su subsistencia, sometiéndolo a un proceso de transformación y humanización.

Si consideramos la unidad que existía entre la naturaleza y lo humano, se comprende el respeto y la conexión que algunas de las tradiciones indígenas tenían con sus prácticas espirituales. En ese sentido, la Tierra y todos sus elementos —el agua, los árboles, el aire, las bacterias, los animales, las plantas, las piedras, entre otros— son considerados sagrados. No obstante, es importante tener en cuenta que no se puede atribuir a todas las comunidades indígenas un cuidado esencialista de lo natural, ya que, dentro de cada grupo o red, existen diferentes interpretaciones sobre el significado de los elementos naturales, además de que ellas y ellos cuentan con sus propias agencias.

En la supuesta etapa de desarrollo en la que nos colocamos, se ha dejado a la vida humana como el centro de las actividades y, por lo tanto, se tomó la iniciativa de dominar la naturaleza, dejándola relegada a satisfacer las necesidades humanas. Entonces, los espacios naturales serían cuidados y mantenidos al gusto de las personas, generando que “tal parque o jardín puede exudar un aire de calma formal o inocencia natural, lo que facilita que las personas olviden su origen en el trabajo forzado, las dificultades incalculables y la muerte” (Tuan, 1984, p. 21).

Ese esfuerzo humano por dominar el tiempo y el espacio a nuestra conveniencia (Tuan, 1984) es opuesto parcialmente a lo que observé durante el trabajo de campo, donde la naturaleza y el espacio mismo se sacralizan; además, es necesario tomar en cuenta que para la elaboración de proyectos se debe pedir permiso al espacio para ser ocupado, hacer uso consciente y respetuoso de los elementos naturales que lo componen, darle tiempo de recuperación o descanso, procurarla en todos los sentidos y defenderla si es necesario.

Es preciso mencionar que este tipo de acciones se repiten en varios lugares del mundo y son llevadas a cabo por diversas redes de practicantes espirituales, de tradición indígena o no. Razón por la cual el proceso de re-territorialización por prácticas espirituales observado no es exclusiva de esta red, pero sí es una constante que fue mencionada durante las sesiones de diálogo, ya que las y los interlocutores han sido o son partícipes de otros proyectos de rescate de espacios

naturales en todo el planeta, relacionados con la permacultura y la defensa del territorio. En general las mismas prácticas espirituales se vinculan con el respeto a otras manifestaciones de vida.

Los practicantes de la red muestran una alta movilidad dentro del continente americano, y mediana con el continente asiático y africano, además de ligeras conexiones con Europa, mismas que responden al origen y etapas de estadio de sus vidas. Estados Unidos, por ejemplo, representa un lugar atractivo para la visita de reservas indígenas donde habitan comunidades Lakota y a través de ellas se aprenden las ceremonias fundamentales para la tradición desde hombres y mujeres que pertenecen a ese linaje y maestros o maestras que son reconocidos por sus trayectorias espirituales y se han formado en esta tradición.

Lo aludido con anterioridad implica además una capacidad de movilidad a la que no todas las personas tienen acceso. Los practicantes se convierten en colibríes polinizadores y responden a la metáfora planteada originalmente por Soares (2009) para referirse a los grupos pentecostales y la propagación de la religión a través de la interacción a nivel global. Idea que después fue retomada y reformulada por De la Torre (2014) para analizar la hibridación de espiritualidades nativas, comunidades étnicas y líderes espirituales a lo largo del mundo. Tal como lo refiere Pinto (2012a):

Cada caminante, con sus diversas rutas y búsquedas, y cada grupo contribuyen a la configuración del tejido colorido y multiforme de estas redes. Ambas metáforas, la de camino y la de red, son recurrentes en su propio lenguaje, son maneras de imaginarse a sí mismos haciendo caminos que a su vez forman redes. Redes que más que asemejarse a una malla de tejido simétrico, se aproxima a la forma de una raíz, un rizoma en constante crecimiento, remodelándose permanentemente (p. 11).

Lo dicho hasta aquí presenta dinámicas territoriales internacionales, es decir, un esfuerzo por re-territorializar espacios alrededor de la Tierra, donde además de generar efectivos vínculos y compromisos a

largo plazo con el espacio y la comunidad que les rodea, a mi parecer se encuentran propuestas para desarrollar espacios de placer o de disfrute, donde hay una visible necesidad de separación de la lógica de producción capitalista modernizada y, en su lugar, un apego a prácticas de cuidado entre seres humanos y seres vivos por igual.

En ese tenor, la re-territorialización por prácticas espirituales es una propuesta pujante que puede generar un vínculo sincero con el espacio e incluso constituir parte de la identidad espacial de quien lo habita, además de presentar una convivencia armónica y justa entre el ser humano y la naturaleza, tal como lo plantea Haesbaert (2011), ya que como se ha mencionado en reiteradas ocasiones, para quienes realizan estas prácticas todo es sagrado.

El Internet como territorio

El Internet es un territorio en el que se comunican y expanden las redes de espiritualidad. La mayor parte de la interacción con las y los practicantes por fuera de las ceremonias se dio por medio de aplicaciones para teléfonos inteligentes y redes sociales, razón por la cual es indispensable mencionarlo como una de las escalas en las que se reterritorializan las prácticas espirituales.

Es necesario destacar que la investigación de la que deriva el presente capítulo comenzó durante la pandemia por COVID-19, por ello existían restricciones a nivel mundial y las dinámicas sociales se adecuaban a la realidad sanitaria. De esta manera, las actividades diarias y las dinámicas sociales se vieron afectadas por una nueva normalidad donde el Internet fue el gestor de su continuidad y muchas de ellas decidieron mantenerse en la virtualidad de manera conjunta con el regreso a la relación presencial.

El Internet es un concepto que se ha trabajado desde la geografía y en sus inicios se atribuyó a la ciencia ficción, posteriormente se trasladó a las ciencias sociales (Castells, 2001). A pesar de que en un principio se pensó que su existencia sustituiría por completo el espacio físico a tal punto de anunciar “el fin de la geografía”, se

ha demostrado que, si bien el Internet redefine los parámetros de distancia, no suprime el espacio (Castells, 2001).

Fue Pinto (2012b) quien durante su investigación doctoral detectó la importancia del uso del Internet para las redes espirituales existentes en la ciudad, cuando menciona que en él se ofrecían desde ceremonias hasta rituales. Para esos momentos, ella consideraba al Internet como un desafío a sus capacidades como antropóloga, al encontrarlo ágil y lleno de lenguaje metafórico para el cual se necesita contexto y manejo de tecnologías. En esos momentos, representaba un privilegio; no obstante, hoy en día es considerado una necesidad.

En ese sentido, las redes de espiritualidad utilizan el Internet a su favor para comunicarse mediante mensajes directos o grupales, dar comunicados provenientes de personas consideradas ancianas, compartir información sobre las ceremonias a celebrar y realizar videoconferencias donde se comparten reflexiones con personas de más de 21 países, en especial durante el confinamiento por la pandemia por COVID-19.

Soja (2000) propone en *Postmetrópolis* que “el ciberespacio ha capturado el propio núcleo de la conciencia popular y está modelando de forma profunda la cultura contemporánea del espacio y del tiempo en el pasaje al siglo XXI” (2008, p. 464). Cuestión que se ha evidenciado mientras el uso del Internet se ha hecho más accesible para las personas. El punto más álgido fue durante la pandemia donde se restringieron actividades, y las prácticas espirituales y sus manifestaciones no fueron consideradas como esenciales.

El uso del Internet para las redes de espiritualidad es una herramienta que complementa sus dinámicas de comunicación; por su uso se resignifican las formas y las tradiciones sin perder su importancia o relevancia. Tal como lo refiere Pinto (2012b), presenciamos la multiplicación de redes que construyen identidades e imaginarios desterritorializadas donde se usa el Internet y la alta movilidad.

El acceso a las prácticas espirituales por medio del Internet es una posibilidad, además de que no es necesario encontrarse en la misma ubicación geográfica para realizarlas. Por ejemplo, existe un grupo público en *Facebook* que se llama “San Cristóbal Espiritual”,

que cuenta con más de dos mil miembros, donde abundan las invitaciones en inglés y español a talleres, clases de yoga, ceremonias de tradiciones diversas, cursos de astrología, retiros de meditación y silencio, masajes terapéuticos, constelaciones grupales e iniciaciones en ceremonias mayas.

Lo antes mencionado abre un sinfín de posibilidades en cuanto a las investigaciones multisituadas o cibergeográficas que aborden las espiritualidades desde el uso de redes sociales. Tal como lo refiere Pinto (2012b), las espiritualidades contemporáneas responden a los valores, las dinámicas y las formas de agrupación del momento, razón por la cual el Internet es parte fundamental de su desarrollo. A pesar de que no era un punto por considerar en la presente investigación, fui testigo de la relevancia que tienen para las sociedades contemporáneas.

Reflexiones finales

La dualidad de San Cristóbal de Las Casas junto con los imaginarios que se han creado de ella la convierten en punto de convergencia de redes de espiritualidad. Sus practicantes, tanto nacionales como extranjeros, activan un circuito alterno que rebasa las religiones tradicionales y la oferta oficial. Son prácticas fluidas y adaptables, que mezclan diversas experiencias desbordando los límites regionales y nacionales y que promueven una oferta atractiva para las personas interesadas en el tema.

Los practicantes de estas redes de espiritualidad, desde su agentividad, promueven y gestionan espacios, recursos o eventos para experimentar y fomentar su práctica espiritual y así generar espacios de confluencia y comunidad. Son redes independientes que reterritorializan a la ciudad a partir de prácticas espirituales y de la visión del territorio como altar.

De tal modo, en primer lugar, aparece el cuerpo como territorio sagrado, en el que se evidencia su faceta holística donde se conjugan la mente, el espíritu y el cuerpo mismo. Las ceremonias celebradas mostraron los procesos de revitalización física, convivencia social,

unificación con el entorno natural, consuelo emocional y sentido de pertenencia a la red de practicantes y al espacio periférico de montaña ocupado.

En un segundo momento se sitúan los altares contruidos en espacios de montaña de SCLC. Allí, se dan periferizaciones voluntarias e idilios rurales, puesto que estos lugares son vistos como enclaves que permiten la desconexión urbana y la reconexión con la naturaleza. Dichos espacios son configurados de acuerdo con las actividades y las creencias de los grupos, lo cual se interrelaciona con la gestión de subjetividades altermundistas.

Posteriormente, propongo a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas como otra escala territorial de análisis para la re-territorialización de las prácticas espirituales. Además de ser el centro urbano en el que las y los polinizadores realizan su día a día, es un punto nodal para diversas redes de espiritualidad presentes y pasadas, por lo cual es un sitio que se considera: un vórtice energético, un catalizador de caminos, una entidad capaz de cumplir sus propósitos y un punto de encuentro para la multiculturalidad y las espiritualidades de todo el mundo.

En penúltimo lugar, sugiero al Planeta Tierra como una escala más de la dimensión territorial de las prácticas espirituales resignificadas, ya que, si bien este ha sido relegado al uso y disfrute de la especie humana, dentro de las redes de espiritualidad se considera que somos parte de ella y en esa hermandad se debe respetar y cuidar. Allí, se da cuenta de la capacidad de movilidad de los practicantes, que son vistos como polinizadores espirituales.

Finalmente, de nueva cuenta, las experiencias vividas en el trabajo de campo me llevaron a reflexionar sobre el Internet como una escala de apropiación territorial de las y los practicantes espirituales, donde además de establecer comunicación entre las redes existentes, fomentan la diversificación de las prácticas espirituales individuales y sin duda, su uso atiende a las necesidades de las sociedades contemporáneas.

Bibliografía

- Aubry, A. (1991). *San Cristóbal de Las Casas: su historia urbana, demográfica y monumental*. INAREMAC.
- Bell, D. (2006). "Variations on the rural idyll". En Cloke, P, Mardsen, T. y Mooney, P. (Comps.), *Handbook of rural studies* (pp. 149-160). Londres, UK: SAGE.
- Bucko, R. (1999). *The Lakota Ritual of the Sweat Lodge: History and Contemporary Practice*. University of Nebraska Press.
- Cantú L., y Fenner, G. (2021). Depájaros, zapatistas y tratados internacionales: paradojas en la construcción de una agenda ambiental para San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. *Diversidad*, (21), 5–38. <https://www.idesmac.org/revistas/index.php/diversidad/article/view/92/77>
- Cañas, S. (2017). *Multiculturalismo mágico en una ciudad de Chiapas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Capel, H. (1975). La definición de lo urbano. En: *Estudios geográficos*, 238 (139), 265–301. <https://www.ub.edu/geocrit/sv-33.htm>
- Castells, M. (2001). La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: *El poder de la identidad*. 3a. Ed., México, Siglo Veintiuno Editores.
- De la Torre, R. (2014). Los *newagers*: el efecto colibrí. Artífices de menús especializados, tejedores de circuitos en la red, y polinizadores de culturas híbridas. *Religião e Sociedade*, 34(2), 36–64. https://www.scielo.br/j/rs/a/6mgXnTW9F8h8npsvRJm4PCQ/?format=pdf&lan_g
- De la Torre, R. (2018). Itinerarios teórico-metodológicos de una etnografía transnacional. En: *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 12(24), 17–50. <https://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v12n24/2007-8110-crs-12-24-17.pdf>
- De la Torre, R. y Gutiérrez, C. (2016). El temazcal: un ritual prehispánico transculturalizado por redes alternativas espirituales. En: *Ciencias Sociales y Religión*, 18(24), 153–173. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8669725/29034>
- Fernández, A. (2015). Los imaginarios, memorias, utopías y magias de San Cristóbal de Las Casas. En: *Topofilia Segunda Época*, V (1), (pp.379–405) <http://148.228.173.140/topofiliaNew/assets/fernandez2.pdf>

- Ferrándiz, F. (2011). *Etnografías contemporáneas: anclajes métodos y claves para el futuro*. Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa.
- García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. De bolsillo.
- Guber, R. (2001) *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Haesbaert, R. (2011). *El mito de la desterritorialización*. Siglo Veintiuno Editores.
- Haiquel, M. (1982). *Naturaleza y Sociedad*. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/10153/margen2-3.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Hernández, A. y Fenner, G. (2018). El turismo, ¿un arma para la guerra? Tensiones en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. En Milano, C. y Mansilla, J. (Coord.) *Ciudad de Vacaciones: Conflictos urbanos en espacios turísticos* (pp. 81-120). Observatori d'Antropologia del Conflict Urbà.
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística. (2004), *Delimitación de las zonas metropolitanas de México*. Instituto Nacional de Geografía y Estadística.
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística. (2021). *Censo de Población y Vivienda 2020*. Instituto Nacional de Geografía y Estadística. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- Morales Vargas, M. (2017). *La ciudad imagenada: expresiones discursivas en torno a la práctica del grafiti en San Cristóbal de las Casas*. [Tesis para obtener el grado de Doctorado]. Universidad Autónoma de Chiapas. http://www.repositorio.unach.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/3187/1/RIB_C153820.pdf
- Paniagua, J. (2022). Cambio y continuidad del espacio social barrial en San Cristóbal de las Casas: del barrio como territorio al espacio imaginado. *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 9-1 (18), 6-45. <http://entrediversidades.unach.mx/index.php/entrediversidades/article/view/338/550>
- Pinto, A. (2012a). *Imaginario utópico de una red internacional de espiritualidad: una visión desde SCLC*. [Tesis para obtener el grado de Doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: http://132.248.9.195/ptd2012/junio/0681118/0681118_A1.pdf

- Pinto, A. (2012b). *Guerreros de luz: enseñanzas de Don Lauro para una red cósmica de espiritualidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Robledo, P. (2009). *Identidades femeninas en transformación: religión y género entre la población indígena urbana en el altiplano chiapaneco*. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rosas Fonseca, D. (2023). “*Aho mitakuye-oyassin*”: Reterritorialización de la montaña por prácticas espirituales en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas [Tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas]. repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/1107
- Ruiz, M., Cruz, M. y Ascencio, E. (2011). Consumidores alternativos: turismo étnico y espiritualidad new age en los procesos de reinención del imaginario urbano en San Cristóbal de las Casas, México. *Pasos Revista de Turismo y Patrimonio*, 5, 289–305. https://www.academia.edu/893212/Consumidores_alternativos_turismo_%C3%A9tnico_y_espiritualidad_new_age_en_los_procesos_de_reinenci%C3%B3n_del_imaginario_urbano_en_San_Crist%C3%B3bal_de_Las_Casas_M%C3%A9xico
- Salguero, O. (2015). Espacio público y privado en el contexto del pluralismo religioso. Minorías religiosas en Granada y su área metropolitana. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 20, 1–26. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/71501/1/26104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-57774-1-10-20181115.pdf>
- Sánchez, G. (2018). Los turistas que llegaron para quedarse. Imaginarios sociales de los migrantes por estilo de vida en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. En OehmichenBazan, C. (Ed.). *Movilidad e inmovilidad en un mundo desigual: turistas, migrantes en la relación global-local* (pp. 59–90). Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.
- Sánchez, G. (2019). El mundo de los migrantes por estilo de vida, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 26(75), 25–90. <https://www.scielo.org.mx/pdf/crca/v26n75/0185-1659-cuicui-26-75-67.pdf>
- Soares, E. (2009). *Le butinage religieux. Pratiques et pratiquants au Brésil*. Karthala.
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Los Ángeles, Blackwell Publishing.

Tuan, Y. (2018). *Space and Place*. University of Minnesota Press.

Viqueira, J. (2007). Historia crítica de los barrios de Ciudad Real. En Lomeli, A., Camacho, D. y Hernández, P. (Coords), *La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, a sus 476 años. Una mirada desde las ciencias sociales* (pp. 29-59). CONACULTA.



ΕΠÍΛΟΓΟ



HACER MUNDOS: NOTAS PARA UNA POLÍTICA DEL CUIDADO CULTURAL

Karla Elisa Morales Vargas

Gestora cultural e investigadora independiente¹

La autogestión cultural, como toda práctica viva, no se deja definir del todo. Escapa a las taxonomías, a los marcos de control y a las instituciones que buscan medirla. Este libro ha reunido experiencias que, más que obedecer a un modelo, lo tensionan. Lo que aquí se llama autogestión no es un sistema ni una metodología: es una forma de vida, una especie de poética de lo común.

Habitar la autogestión implica asumir que la cultura no se produce desde el mandato ni desde la planificación burocrática, sino desde el entretejido cotidiano de las relaciones. Si el Estado administra la cultura y el mercado la mercantiliza, los espacios autogestivos y las prácticas autogestivas procuran cuidarla. En ese cuidado

¹Fue coordinadora de la Casa de las Humanidades de la UNAM, donde impulsó proyectos de divulgación interdisciplinaria, creación de públicos y renovación de la vida cultural universitaria. Actualmente trabaja en Difusión Cultural de la UNAM, donde promueve proyectos como el Festival Cultura UNAM y el Festival El Aleph de Arte y Ciencia. Como gestora cultural, ha diseñado y coordinado ciclos de conferencias, talleres, diplomados, festivales y conciertos orientados a diversificar los públicos y fortalecer los vínculos entre las humanidades, las artes y la vida cotidiana. Su trabajo se distingue por la integración de perspectivas críticas y creativas, la búsqueda de nuevas formas de mediación cultural y la promoción de espacios de encuentro accesibles y reflexivos. Combina la investigación, docencia y escritura creativa en torno a las humanidades y la cultura contemporánea. Desarrolla proyectos diversos sobre literatura de viajes y relatos de exploración científica del siglo XIX.

radica su potencia: en la capacidad de sostener vínculos que no se rigen por la competencia, sino por la reciprocidad.

A lo largo de las páginas de este libro se traza una cartografía que va del territorio a la red, del archivo al cuerpo, del espacio físico a la espiritualidad. Esas trayectorias no son casuales: muestran que la autogestión se despliega como una ecología de prácticas, una constelación de modos de existencia que producen cultura mientras producen formas de estar en el mundo. En Chiapas, esas ecologías dialogan con tradiciones ancestrales, con memorias y con las tensiones contemporáneas del capitalismo digital.

Las genealogías editoriales revisadas en estas páginas revelan que la cultura, cuando no encuentra cauce institucional, se filtra por los intersticios. Cada revista, taller, espacio y experiencia independiente no es solo un producto cultural, sino una tecnología del cuidado: una máquina de afectos, de pensamiento y de resistencia. Como en los ecosistemas naturales, las prácticas culturales autogestivas viven de la interdependencia, de la capacidad de sostener y ser sostenidas.

En ese sentido, la autogestión no es únicamente un campo de acción cultural: es una ontología relacional. Su fuerza proviene de una economía simbólica que desborda los marcos del valor monetario y redefine la noción de riqueza. El intercambio no se mide en ganancias, sino en vínculos; la producción no se cuantifica por volúmenes, sino por intensidades. Frente a la cultura entendida como capital, la autogestión propone una cultura entendida como comunión.

Pero cuidar no es una tarea apacible. El cuidado, cuando se ejerce como política, exige coraje. Significa resistir las lógicas extractivas que convierten el arte en mercancía, las humanidades en trámite y los territorios en propiedad. Significa también rehusarse a la pasividad de la espera institucional: la autogestión emerge allí donde la voluntad colectiva sustituye a la autorización del poder. Por eso, más que un suplemento, la autogestión constituye un contrapoder cultural.

Los proyectos reunidos aquí —desde los cineclubes comunitarios hasta las redes espirituales urbanas— nos muestran que la cultura es

inseparable del territorio y que el espacio no es solo escenario sino sensibilidad. En la gestión cultural tradicional, el espacio suele pensarse como contenedor: un recinto, una galería, una sala. En la autogestión, en cambio, el espacio se convierte en agente, en materia viva que afecta y se deja afectar. Las estaciones recuperadas, las casas abiertas, los altares urbanos son manifestaciones de esa ontología expandida del lugar.

Lo mismo ocurre con el tiempo. Frente a la lógica productivista de la eficiencia, la autogestión introduce otras temporalidades: el ritmo del intercambio, del aprendizaje situado. Son tiempos lentos, no porque sean ineficaces, sino porque responden a la medida del vínculo humano. El tiempo de la autogestión es un tiempo cuidado, un tiempo que escucha.

Desde una perspectiva epistemológica, la autogestión compromete el orden del saber. Al descentrar al experto y devolver la voz al colectivo, altera la jerarquía entre quien investiga y quien vive. En esa acción, la gestión cultural se reconfigura como un acto pedagógico-dialógico y una herramienta de reconocimiento intersubjetivo. Saber y hacer, teoría y práctica, pensamiento y cuerpo dejan de tensarse para tejerse en una misma red.

Si algo enseña este libro es que las prácticas autogestivas no son “alternativas” a la institucionalidad: son el laboratorio donde se ensayan otras maneras de hacer ciudadanía y sociedad. Cada espacio independiente, cada práctica espiritual o digital que aquí se describe configura un microcosmos. Mundos pequeños, pero habitables. Su escala no constituye una limitación: por el contrario, la miniatura se erige como estrategia deliberada, fundamentando su método en la proximidad y su lenguaje en la afectividad.

En este sentido, la autogestión se redefine no solo como una postura reactiva, sino como una praxis generadora de nuevas realidades. El acto verdaderamente disruptivo se halla en la preservación de la vida biopolítica, en garantizar la reproducción de la vida y la belleza, estableciendo vínculos de continuidad histórica y social ahí donde impera la fragmentación del sistema. Esta articulación constituye

la esencia de una política del cuidado cultural: una propuesta que reconoce que la cultura no se limita a la interpretación de la realidad, sino que actúa como el sustrato vital que la sostiene. Bajo esta premisa, la dimensión cultural se erige como una fuerza preservadora indispensable para la reproducción de lo común.

Los desbordes creativos que dan título a este libro no son exceso. Desbordar es negarse a la contención, es permitir que lo común fluya. Es abrir fisuras en la normalidad para que el deseo se organice en nuevas y otras formas de comunidad. Por eso, la autogestión no debe abordarse como un fenómeno de estudio, sino como un horizonte de posibilidad. Representa una metodología para reconfigurar lo social a partir de la acción colectiva, la apertura sensible y la recuperación de la memoria compartida como ejes de cohesión comunitaria.

Cuidar la cultura es cuidar el mundo. En tiempos de precariedad y fragmentación, esa tarea es también un acto de esperanza. Una esperanza sin ingenuidad, que se funda no en la promesa de la institución, sino en la persistencia de las redes que se tejen en lo que nos es común. La autogestión es, en última instancia, el arte de persistir. Y en esa persistencia —silenciosa, artesanal, cotidiana— se cifra quizá la más alta forma de creación cultural que poseemos.

Desbordes creativos autogestivos. Experiencias culturales

María de Lourdes Morales Vargas (Coordinadora)

Versión digital, 2025

La formación y el cuidado editorial estuvo a cargo de
Karla Elisa Morales Vargas y María de Lourdes Morales Vargas