



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS

Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

TESIS

**“EL DESPERTAR CREATIVO:
EXPERIENCIAS Y PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS DE JÓVENES FRENTE AL
COVID-19 EN TUXTLA GUTIÉRREZ,
CHIAPAS”**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANÍSTICAS**

**PRESENTA
ANA KAREN JIMÉNEZ AGUILAR**

**DIRECTOR
DR. MARTÍN DE LA CRUZ LÓPEZ MOYA**



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Enero 2024



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS
CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

TESIS

**“EL DESPERTAR CREATIVO:
EXPERIENCIAS Y PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS DE JÓVENES FRENTE AL
COVID-19 EN TUXTLA GUTIÉRREZ,
CHIAPAS”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA
ANA KAREN JIMÉNEZ AGUILAR

COMITÉ TUTORIAL
**DR. MARTÍN DE LA CRUZ LÓPEZ MOYA
DRA. ASTRID MARIBEL PINTO DURAN
DRA. FLOR MARINA BERMÚDEZ URBINA
DR. ABRAHAM JAHIR ORTÍZ NAHÓN
DR. MICAEL HERSCHMANN**





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 13 de noviembre de 2023
Oficio No. SA/DIP/959/2023
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Ana Karen Jiménez Aguilar
CVU: 416178
Candidata al Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
UNICACH
P r e s e n t e

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **El despertar creativo: experiencias y prácticas artísticas de jóvenes frente al COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas**, cuyo Director de tesis es el Dr. Martín de la Cruz López Moya (CVU: 36398) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
M.S.P. Claudia Cabrera Hernández, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

RJAG/COG/igp/igr

2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA
EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO



Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1150
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Tel: (961) 6170440 EXT. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

DEDICATORIA

A mi familia, por ser ese jardín donde crece la *linda flor*, de 40 a 20 vidas hasta *Godzilla*; ustedes son la dulzura que me sostiene en el tiempo. A Marishka, por ser mi cómplice infinita.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), a la comunidad académica y administrativa del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) y a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH).

Agradezco profundamente a mi comité tutorial de la línea de investigación Culturas Urbanas y Alteridades por cobijar este proyecto de tesis. Al Dr. Martín de la Cruz López Moya, por guiar mi proceso de investigación con empatía, respeto y libertades creativas, pero principalmente, por escucharme y motivarme a creer en mí.

A la Dra. Astrid Maribel Pinto Duran, por su sensibilidad en ver lo que no es evidente, sigo aprendiendo. A la Dra. Flor Marina Bermúdez Urbina por hacerme llegar más lejos de lo que imaginaba. Y a mis lectores externos, el Dr. Abraham Jahir Ortíz Nahón y al Dr. Micael Herschmann por sus oportunas y valiosas observaciones, las cuales redondearon la investigación final. A todo el comité tutorial, gracias por su tiempo y experiencia compartida, el aprendizaje ha sido invaluable.

A mi compañero Adolfo, por procurar mi corazón cuando el pensamiento era un caos. A mis compañeras y compañeros del doctorado. A Tlayuhua, Sandra y Lucho, por construir una amistad entre comidas, risas, angustias, pero, sobre todo, por no soltarnos. A mis amigas y amigos *de siempre*, por regalarme y recordarme *las maravillas de la vida*.

A todas las y los jóvenes que me permitieron compartir y conocer sus experiencias creativas, Karla, Ambar, Elizabeth, Angélica, Isabel, Cristián, José, Daniel, Rafael, gracias por hacerlo posible. Y no menos importante, como dice cierto rapero, “quiero agradecerme a mí, quiero agradecerme a mí por creer en mí, quiero agradecerme por hacer todo este arduo trabajo”, por crecer en mi proceso creativo.

RESUMEN

La tesis doctoral “El despertar creativo: experiencias y prácticas artísticas de jóvenes frente al COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas”, centra su objeto de estudio en procesos creativos y escenas culturales juveniles, que surgieron a la luz del confinamiento colectivo por la expansión del SARS-CoV-21.

Se propone reconocer las trayectorias creativas de jóvenes, de cómo reorganizan sus procesos creativos ante emergencias culturales y desplazamientos espaciales derivados; un *despertar creativo*, para construir otras espacialidades, sentidos, prácticas de existencias o reexistencias creativas, que también forman parte de la configuración de los entramados urbanos.

En ese sentido, el objetivo general es analizar prácticas creativas de jóvenes artistas-creadores en relación a sus experiencias de desplazamientos espaciales en entornos urbanos: públicos y sociodigitales, en el marco de la pandemia por la COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (temporada de 2020 a 2023).

A causa del confinamiento como medida sanitaria obligatoria, la investigación optó por el diseño de una metodología híbrida, una etnografía de lo urbano en diálogo con la etnografía digital. Esta apuesta metodológica fue necesaria, para estudiar el continuum de prácticas creativas juveniles en espacios públicos y sociodigitales; entre convergencias y divergencias, dentro de un campo etnográfico *onlife*.

Esta investigación se inscribe en la línea de investigación “Culturas urbanas y alteridades” del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica: dialoga con el campo de estudios sobre juventudes y procesos creativos, y tiene como horizonte “comprender a la(s) juventud(es) como fenómeno, proceso y experiencia histórica” (González; Feixa, 2013, p.10), sobre todo frente a diversas condiciones juveniles de incertidumbres y limitaciones espaciales que se agudizaron durante el confinamiento.

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

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| RESUMEN | 2 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| Descripción capitular | 18 |
| CAPÍTULO 1. JÓVENES Y CREATIVIDADES: APROXIMACIONES TEÓRICAS DESDE UN ENFOQUE CULTURAL..... | 22 |
| 1.1. Tres enfoques para estudiar a jóvenes en América Latina | 22 |
| 1.2. Jóvenes desde lo cultural: creatividad, redes y culturas digitales | 41 |
| 1.3. Más allá de los enfoques; las preguntas cambian | 48 |
| CAPÍTULO 2. “RUPTURAS CREATIVAS EN AMÉRICA LATINA: EXPERIENCIAS Y CONVERGENCIAS CREATIVAS DURANTE LA PANDEMIA POR COVID-19 (2020-2023)” | 50 |
| 2.1. Eje precariedad laboral | 51 |
| 2.2. Eje políticas culturales de contención | 52 |
| 2.3. Eje campo de producción, circulación y consumo cultural | 53 |
| 2.3.1. Editorial: mudanzas a las librerías virtuales | 54 |
| 2.3.2. Artes gráficas, visuales y plásticas: hacía la mudanza digital | 54 |
| 2.3.3. Artes escénicas: teatro y danza | 59 |
| 2.3.4. Producción – circulación <i>streaming</i> | 61 |
| 2.4. Eje experiencias, percepciones y narrativas íntimas | 64 |
| 2.5. Un balance al estado del arte | 67 |
| CAPÍTULO 3. ETNOGRAFÍA DE LO URBANO: MÉTODO HÍBRIDO PARA UN ESTUDIO DE CREATIVIDADES JUVENILES Y EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS EN PANDEMIA | 71 |
| 3.1. Orientación metodológica: etapas del trabajo de campo (2020-2023)..... | 75 |

| | |
|---|-----|
| 3.2. Técnicas de investigación: investigación documental, entrevistas semiestructuradas, relato etnográfico y observación <i>onlife</i> | 77 |
| 3.3. Triangulación metodológica: sistematización, análisis e interpretación..... | 86 |
| CAPÍTULO 4. GESTIÓN DE INCERTIDUMBRES DURANTE EL CONFINAMIENTO: UNA BÚSQUEDA DE SENTIDO EN LAS CREATIVIDADES JUVENILES..... | |
| 4.1. Corpus de incertidumbres | 91 |
| 4.2. Procesos de una creatividad en confinamiento: ritmos de continuidad - discontinuidad.. | 112 |
| CAPÍTULO 5. ESCENAS CULTURALES FRENTE AL COVID-19: RELACIONES CREATIVAS, URBANAS Y SOCIODIGITALES | |
| 5.1. <i>Teatro pandémico: el retorno al espacio público</i> | 119 |
| 5.1.1. “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19” por Karla Sarmiento, Tapachula, Chiapas. 2021..... | 122 |
| 5.2. Creadores digitales en ascenso: plataformización de las creatividades juveniles en Chiapas | 125 |
| 5.2.1. Podcast “Espacio cultural” de Rafael Quintero - una minería de datos en línea | 129 |
| 5.3. Borear el espacio público durante la pandemia en Tuxtla Gutiérrez | 132 |
| 5.3.1. Relato autoetnográfico “Nocturna. Caminata de noche para mujeres” | 134 |
| 5.4.1. Relato etnográfico: “ <i>Apapacho: Muros que acompañan</i> ” | 138 |
| 5.4. “Rabia editorial” - Lo “Estrépito” desde la pandemia en Tuxtla Gutiérrez | 141 |
| 5.5. “Tuxtla 90 tour. Gira del recuerdo”- Memoria de una experiencia urbana de denuncia | 146 |
| CONCLUSIONES..... | |
| Escenas culturales como espacialidades en movimiento..... | 154 |
| Bibliografía 161 | |
| Anexos 174 | |

INTRODUCCIÓN

“Teníamos que elaborar un proyecto para una materia. Mi proyecto se llamaba “Anidando espacios”; yo vivía en la colonia “Popular” en Tuxtla Gutiérrez [...] Se me unieron tres compañeros del salón [...] ¡Conseguimos que nos dieran el lugar!, que nos dieran todas las facilidades [...] Empezando el 2020 [...] La primera semana ¡nada!, pero vamos a hacer difusión en la colonia y a la siguiente se llenaron algunos [...] Luego vino una montaña, porque hubieron dos semanas en la que los niños ya estaban llegando y luego, **¡viene la pandemia!**, entonces, ¡ya no va a llegar mi hijo!, ¿no? y dejaban de llegar” (RafaelQuintero, 2021/Entrevista).

Como lo sostuvo Rosaldo (2000, p.126), “el cambio, y no la estructura, se convierte en el estado permanente de la sociedad”. Si el cambio es el estado permanente de la sociedad, ¿Cómo estudiarlas? Martín-Barbero (2017, s.p.) reconoció que en “la juventud encontré una veta clave de comprensión de los cambios que atravesaba la sociedad entera”.

La pandemia, como crisis sanitaria global, llegó a irrumpir y exhibir supuestos sociales, por ejemplo, el supuesto de una seguridad sanitaria global o de una vida cotidiana urbana ininterrumpida; se remarcaron tendencias hacia una sociabilidad digital y a su vez, una necesidad de buscar formas para reencontrarnos.

La presente investigación es una apuesta de reencuentros en espacios urbanos frente a la pandemia por COVID-19. Se estudian procesos creativos de diversos jóvenes de Chiapas, México: muralismo urbano, gestión de las artes, producción audiovisual, coreografía, teatro, creación de podcast, dramaturgia y producción editorial.

Estos procesos y prácticas creativas, hablan de una experiencia histórica *pandémica*, desde las creatividades juveniles. Quienes transitan por la experimentación de sus procesos, una ruptura de lo cotidiano para gestionar sus incertidumbres, hacia un *despertar creativo*.

Desde una perspectiva sociocultural y un análisis cualitativo-interpretativo, la tesis tiene como objetivo general, analizar prácticas creativas de jóvenes artistas-creadores en relación a sus experiencias espaciales urbanas de la ciudad: espacio público y espacios sociodigitales, durante la pandemia por la COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (2020-2022). Los objetivos específicos son: a) Identificar

cambios en los procesos creativos de las juventudes artísticas; b) Caracterizar la experiencia espacial urbana- espacio público y espacio digital- de los procesos creativos de cada joven creador; c) Identificar *imaginarios de futuros* en las experiencias creativas juveniles, durante la pandemia por COVID-19.

Hacer las preguntas

Todo comenzó un 13 de mayo de 2020, el Instituto de investigaciones Sociales de la Universidad de Costa Rica, a través de Facebook, presentan el conversatorio “Navegar es preciso. El sector cultural en tiempos de coronavirus (miradas latinoamericanas)”². El panel arrojaba más preguntas que respuestas para un sector cultural, no necesariamente juvenil.

Wortman (2020)³ lanza una pregunta que resuena en esta tesis, ¿cuál será (o es) el status-lugar de los artistas, de sus producciones, de las artes en una sociedad que vive una pandemia por COVID-19?; mientras Víctor Vich (2020) nos cuestiona, ¿cómo vamos a transversalizar la circulación, producción, consumo de las artes y expresiones? Pero, sin olvidar la condición creativa del artista que está siendo *agrietada* por un virus y empujada hacia lo digital y tecnológico.

Un año después, en 2021, la Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas (UNESCO, 2021), presenta algunos hallazgos; las industrias audiovisuales, “no dieron un salto digital durante la pandemia” (p.196), sin embargo, otras que, tradicionalmente son “menos digitalizados” como el teatro, conciertos de música, presentaciones de performance o coreografía, “se digitalizaron, pero”.

La cultura no se ha detenido; se ha transformado, volviéndose más digital y menos presencial. Pero como contracara también es cierto que han cerrado muchas empresas y ha aumentado fuertemente el desempleo y se ha evidenciado una vez más la gran informalidad que sufre el sector que refleja grandes niveles de desigualdad debido al acceso diferenciado a las tecnologías digitales en función de género, de

2 "Navegar es preciso: el sector cultura en tiempos del coronavirus" (2020) fuente: <https://www.facebook.com/UniversidadCostaRica>. Ahí se encontraban discutiendo Ana Wortman de la Universidad de Buenos Aires, George Yúdice de la Universidad de Miami, Raíza Calvacanti de la Universidad de Chile y Sergio Villena del Institución de Investigaciones Sociales de la Universidad de Costa Rica. consultado el 20 de mayo de 2020.

3 Ana Wortman en Conferencia "Navegar es preciso: el sector cultura en tiempos del coronavirus" (2020) en: <https://www.facebook.com/UniversidadCostaRica>

etnia o de lugar de digitales [...] Un cambio a distintas velocidades donde corremos el riesgo de profundizar la desigualdad, ya que la digitalización puede incluir, **pero** también puede separar, excluir y discriminar (UNESCO; 2021, p.200).

Estos hallazgos-diagnósticos basados en encuestas de algunos países de América Latina identifican ciertas problemáticas, pero hay una necesidad de profundizar los análisis y contextualizar el acontecimiento de pandemia; ubicar el sentido de la pandemia y de los mundos artísticos-creativos.

Como en la obra “Emergencias culturales. Instituciones, creadores y comunidades en Brasil y México” de García Canclini; Brizuela; Machado; Martínez (2023), un esfuerzo colaborativo entre México y Brasil, analizan “cómo se han transformado las relaciones entre instituciones, artistas, trabajadores culturales y públicos a raíz del estallido de la pandemia provocada por la COVID-19” (Tránsito Projectes, 2023, s.p.).

En este caso, desde Chiapas, México, la tesis se pregunta, ¿cómo son los cambios en las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas- creadores, durante la pandemia por COVID 19?, ¿cuál es la valoración del espacio público y el uso de plataformas sociodigitales para estos jóvenes? (ambas preguntas de orden exploratorio) y ¿qué imaginarios de futuros podemos reconocer en esas creatividades juveniles? (pregunta de orden analítico).

Las preguntas de investigación atienden a tres discusiones centrales: 1) Gestión de incertidumbres, que responde a lugar o estatus en que se reconocen las y los jóvenes creadores frente a la pandemia por la COVID-19; 2) Prácticas sociodigitales, cuáles son las operaciones o estrategias creativas de estos jóvenes, ante una tendencia de sociabilidad sociodigital y 3) La posibilidad de reconocer experiencias de retornos al espacio público, desde producciones creativas locales en/desde Chiapas.

Trabajo metodológico

Investigar durante la pandemia presentó una serie de desafíos metodológicos por la incapacidad de realizar un trabajo de campo en pleno confinamiento, sin arriesgar la condición vital de quien investiga y de lo que se está investigando, “el investigador [...] Cuanto más sepa que no sabe (o cuanto más ponga en cuestión sus certezas) más dispuesto estará a aprender la realidad en términos que no sean los propios” (Guber, 2001, introducción),

Para resolverlos, se optó por un diseño metodológico híbrido; un diálogo entre una etnografía de lo urbano, desde los relatos etnográficos (Vergara, 2013) y una etnografía digital, desde la observación en línea y la construcción de un campo *onlife* (Bárceñas; Preza; 2019).

La apuesta fue que, a pesar de la inmovilización espacial en las ciudades por las medidas sanitarias, que restringían el uso de espacios públicos y de encuentros; se pudiera reconocer una experiencia urbana desde un confinamiento, por lo que, la dimensión del espacio vivido⁴ (Lefebvre, 2013; Delgado, 1999; D.Noel; Segura; 2016; Vergara, 2013), se cruza con la experiencia espacial de prácticas creativas en plataformas sociodigitales.

La metodología híbrida posibilitó la construcción de un campo etnográfico para ubicar procesos y prácticas artísticas-creativas en el espacio público y espacios sociodigitales, como procesos vinculantes, articuladores, donde la producción de prácticas creativas, producen también un conocimiento desde la experiencia de jóvenes en relación a sus significados y prácticas artísticas.

Es decir, el ensamblaje en línea y fuera de línea, más allá de la tecnicidad, uso o apropiación del espacio, ambas espacialidades, constituyen, construyen y posibilitan “lo vital” (Gómez Cruz, 2022) de un proceso creativo en un contexto de pandemia por COVID-19.

Contexto de la investigación

La característica contextual de mayor relevancia en el estudio, es que los procesos y prácticas creativas juveniles estudiadas, se suscitan en relación a un evento pandémico por COVID-19, este acontecimiento de escala global, es también una experiencia social transversal a procesos culturales locales.

Repensar el proceso de una enunciación cultural juvenil, desde un contexto de emergencia, puede presentar lugares para otras elaboraciones simbólicas; reformulaciones de prácticas, consumos y de diferencia cultural e hibridaciones en los mundos de sentidos juveniles.

4 Dentro de la dialéctica de la producción del espacio de Lefebvre (2013 [1974]: 97-98), el espacio vivido, como el espacio de la representación, contiene un núcleo o centro afectivo (Lefebvre, 2013, p.100).

Por ejemplo, la experiencia social del movimiento EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), puede leerse como un acontecimiento de emergencia política y social indígena que, en el devenir de su trayectoria, redireccionó campos de sentidos sociales y políticos, en donde la experiencia cultural juvenil, movilizó prácticas, consumos y producciones como las agrupaciones musicales de rock en agrupaciones indígenas.

Fue en 1996, dos años después de la sublevación armada de EZLN, cuando en Los Altos de Chiapas comenzó a emerger la escena del *bats'i rock*, por iniciativa del músico y compositor Damián Martínez, un joven zinacanteco nacido en 1978 (Martínez, 2010: 288), quien, junto a su hermano Enrique, fundó la primera banda de rock indígena en Chiapas: Sak Tzebvul (Ruíz Garza, 2014, p.120-121).

Desde una mirada antropológica, autores como López Moya; Ascencio Cedillo y Zebadúa Carbonell (2014), plantean un análisis del rock indígena o *etnorock*, como una música global desde el sur de México.

el análisis y el debate de la emergencia del nuevo sujeto “joven indígena” [...] Exploran los procesos de producción y de circulación de los bienes simbólicos rockeros en estos espacios; se trata de un concierto de voces que muestran las transformaciones de las escenas musicales locales en las que los jóvenes juegan un papel protagónico” (p.12).

Una de las características del análisis que plantean los autores, es que la nueva generación de jóvenes indígenas, moviliza experiencias musicales como encuentros urbanos, “Desde entonces, en San Cristóbal se ha intensificado la nocturnidad y, con ello, la actividad musical en vivo se ha constituido como un espacio de encuentro para músicos de diversa procedencia y tradición musical” López Moya; Ascencio, 2014, p. 39)

San Cristóbal de Las Casas, es una de las ciudades *creativas*, en la categoría de “Artesanía y Arte Popular”⁵, declarada por la UNESCO, como señala Bermúdez (2021), “En el contexto de globalización e intercambio turístico nacional e internacional que tiene como epicentro a la ciudad San Cristóbal de Las Casas y localidades circundantes” (p.42-43).

5 Para mayor información, consultar <https://es.unesco.org/creative-cities/san-crist%C3%B3bal-de-las-casas> Revisado en julio 2023

Si bien, Tuxtla Gutiérrez no es una *ciudad marca* como ciudad creativa, en términos de la UNESCO, por ser la ciudad capital de Chiapas, produce formas de organización específicas de política cultural en el estado que, impacta en el diseño de políticas culturales para jóvenes en Chiapas.

Precisamente, la investigación se centra en estudiar procesos creativos y prácticas artísticas juveniles en la ciudad Tuxtla Gutiérrez; sin embargo, en el transcurso de la investigación, se presentan relaciones con otras ciudades de Chiapas, como Tapachula, Comitán de Domínguez, Tonalá, Motozintla de Mendoza, San Cristóbal de Las Casas y Chiapa de Corzo

“También la centralidad versus periferia [...] no es solamente una posibilidad de recursos económicos, sino de cómo planteamos el pensamiento centralista” (AmbarLuna, Entrevista). Por ejemplo, la oferta educativa que hay en Tuxtla Gutiérrez, donde jóvenes de Chiapas e incluso, de otros estados de México, migran a la ciudad capital, para una profesionalización en las artes.

Carreras como danza, gestión cultural, artes visuales, diseño gráfico, literatura, recientemente (2023) de creación escénica y escritura⁶, de universidades privadas o públicas (como la Universidad Autónoma de Chiapas o, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas).

Además, en la ciudad, se localizan instituciones públicas de la administración cultural del estado, como el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (CONECULTA) o el Centro de Convenciones Polyforum o el Foro Chiapas, como recintos públicos para la promoción, difusión y recepción de eventos locales, nacionales e internacionales. Pero, como señala González (2019):

la política cultural no se reduce a los poderes públicos, emanados del pueblo y transferidos al Estado, sino también incluye la participación de otros agentes sociales en el campo de la cultura,⁷ cuyos objetivos y metas no son siempre los mismos (p.31).

6 Para mayor información, consultar <https://www.unicach.mx/add-ons/ofertaEducativa/pregrado/2023/2023%20TRIPITICO%20TEATRO.pdf> y <https://www.unicach.mx/add-ons/ofertaEducativa/pregrado/2023/TRIPITICO%20ESCRITURA%20CREATIVA%202023%20FINAL.pdf> Revisado en Julio 2023

7 Canclini, citado por Nivón, 2006: 57 y 58.

Paralelo al paisaje cultural institucional, en Tuxtla Gutiérrez se desdoblaron otros escenarios para una producción y consumos juveniles desde experiencias creativas, un semillero de espacios que se denominan independientes o autogestivos de diversas disciplinas artísticas (Abarca, 2021; Zebadúa; Rolando; Echeverry, 2018; Oviedo, 2018; Jiménez, 2017).

Hay espacios alternativos, que de hecho hace poco fui a *La casa del Jardín* y dije, *La casa del Jardín* es indomable, ¡es indomable!, no he conocido a alguien que pueda chambear en *La casa del Jardín* y le pueda sacar todo su potencial. ¡Qué bonito lugar!, está poca madre, se podrían hacer un chingo de cosas [...] y hay lugares, como donde trabaja Leo, vendiendo pulque, que pone música de reggae, de repente de marimba y son espacios alternativos. Y de repente la *Segunda Jazz*, que es un restaurante, pero pone jazz, están estos espacios que no son foros como tal, pero son espacios a donde ir y la oferta cultural fluctúa en eso (Cristian Jiménez, 2021/ Entrevista)

Son espacios de socialidad juvenil que cobija proyectos creativos de diversos jóvenes de Tuxtla Gutiérrez y que, viajan a otros contextos urbanos de Chiapas, por lo que, a Tuxtla Gutiérrez podemos considerarlo como un epicentro de experiencias culturales de jóvenes artistas; de creatividad y profesionalización; de producción de espacios de socialidad juvenil alternativos, con dinámicas de redes, colectividades, cooperativistas, autogestionadas, independientes y también de alianza con el sector empresarial e institucional.

Estudiar este *epicentro de experiencias* en Chiapas, nos conduce a reconocer que las creatividades juveniles como experiencias urbanas son móviles, múltiples y multisituados, donde se producen relaciones espaciales en sus formas físicas, simbólicas (como lo discuten las geografías culturales⁸); e incluso de ficciones urbanas (Berg, 1998).

Este trabajo de investigación, demuestra que las creatividades juveniles también son experiencias urbanas, y al estudiar sus prácticas atendemos a una doble condición; la condición juvenil de estos jóvenes artistas-creadores y la condición urbana de Chiapas; qué *moldea* y es *moldeable*.

8 Zusman; Haesbaert (2021: 5-16) dicen que la geografía cultural se teje en el marco de los estudios culturales; es decir, problematiza y tematiza procesos de la geografía desde un enfoque de lo cultural.

¿por qué jóvenes y creatividad?

Autores como García Canclini (2006; 2012), Urteaga (2011; 2012; 2022), estudian y discuten a las juventudes con la creatividad, con nociones como *industrias creativas*, *economía creativa*, *trendsetters*, *emprendedores*, *prosumidores*, *profesionalización*, *innovación*, es decir, una “creatividad cultural”. Este planteamiento analiza a jóvenes que se identifican como creadores, es decir, jóvenes inmersos en la música, editorial, artes plásticas, cine, pero también en el diseño gráfico, moda, joyería y otras gestiones culturales, como promoción, difusión, publicidad y relaciones públicas culturales.

la creación es reformulada como *programación*, o sea manejo creativo de materiales preexistentes y de sus cambios en la circulación. Ahora la creatividad cultural se halla tanto en la gestación, como en la comunicación y la recepción, que se entremezclan sin un orden secuencial (García Canclini, 2012, p.14).

Machado País (2022), también estudia una *creatividad cultural* de jóvenes, pero desde una ciudadanía y movimientos organizados, “la revitalización de la sociedad y en el descubrimiento de nuevos rumbos sociales” (s/n), como *jóvenes indignados* (2011) en Europa o jóvenes creadores *manguebeat* en Brasil.

Desde esa mirada, la *creatividad cultural juvenil*, se comprende como un factor de relaciones y procesos con el mundo; que emerge de la experiencia situada de jóvenes, para proponer, organizar y articular un malestar social, para producir una contestación cultural que, moviliza sensibilidades políticas, así como lo propone Machado País (2022).

De lo anterior, aunque hay distinciones en la discusión de creatividad cultural juvenil, en ambas perspectivas la creatividad deviene en una dimensión de profesionalización. “La creatividad juvenil no surge sólo en el dominio cultural, sino que salta a otros dominios, como el profesional” (Machado País, 2022, s/n).

Es decir, desde estos autores, podemos reconocer que el debate sobre jóvenes y creatividad, en clave de *creatividad cultural*, discuten con un mercado y economía cultural global.

Esta nueva economía a través del mercado impulsa la conversión acelerada de la cultura en un negocio [...] Esta reconversión bajo el nombre de “economía creativa” o economía cultural, demanda cierto tipo de ocupaciones con una cierta cultura de trabajo (más en red, trabajo colaborativo, manejo de redes

sociales, al instante, “justo a tiempo”, *on line*, etc.) y competencias sociales y digitales múltiples (Ortega, 2012, p. 112-113).

García Canclini (2012: 20) dirá que, las y los jóvenes, se enfrentan a una reorganización de los mercados y prácticas culturales, donde la creatividad adquiere una valoración extendida, una creatividad extendida, pues “no aparece como recurso para superar estructuralmente la pérdida de seguridad en el trabajo, la inestabilidad y precarización. Lo que logramos captar son algunas nuevas vías a través de las cuales ciertos sectores se reubican” (p.20).

Como vemos, la perspectiva y discusiones sobre la creatividad cultural juvenil desde una economía cultural, transita en explorar una dimensión política de las enunciaciones culturales juveniles, como dice Feixa (2010), se trata de pasar de una “transición de las <<culturas políticas (de la juventud)>> a la <<política de la cultura juvenil>>”, es decir, la organización política de la cultura, sus instituciones.

Esas enunciaciones culturales juveniles, no se desvinculan de condiciones juveniles estructurales, entramadas en procesos globales, transculturales, transnacionales y de una economía política cultural que, organiza, administra, regula, posiciona fuerzas y dinámicas de un mercado cultural.

Sin embargo, las creaciones culturales juveniles, también son territorios de diferencia cultural; incluso con las formas simbólicas condicionadas o las complejidades sociales que constituyen un mercado cultural, hay procesos diferenciados de producción de sentidos; de significados, representaciones o prácticas juveniles, que pueden irrumpir, desmarcarse efímeramente o aproximarse, desde otra relación a una política cultural juvenil.

Instalarse ahí, en el territorio de sus prácticas, afinar la escucha y doblegar el impulso a la respuesta y explicación anticipada, puede ayudar, tal vez, a ubicar por qué, pese a sí mismos, los jóvenes operan como signo de lo político y, a veces, de la política hibridación (Reguillo, 2004, p. 56).

Ambas perspectivas están presentes en este trabajo de investigación; las lecturas sobre la creatividad cultural juvenil extendida a procesos de un mercado cultural y como una posibilidad de reorganizar sentidos, movilizaciones políticas o escenas culturales. “La creatividad de los actores, individual o colectivamente considerados, está inmersa en esas significaciones, depende de ellas y forma parte de su propio despliegue” (Cristiano, 2010. p.15-16)

Sin embargo, la experiencia *pandémica*, hace cuestionar el significado social de la creatividad y las juventudes, a partir de sus prácticas y procesos creativos juveniles; el cómo se replantean otras formas y mecanismos de producciones, consumo y circulación cultural juvenil; el cómo se replantea lo innovador en los procesos creativos y la imaginación durante el COVID-19.

Por un lado es evidente que la creatividad, la invención y la innovación deben asociarse no sólo a la psique y la imaginación sino también a la *cultura*, en el amplio sentido de un medio ambiente simbólico que ofrece recursos, que establece limitaciones y que también se enriquece y se modifica con la innovación (Cristiano, 2010, p.15).

La pandemia con sus restricciones espaciales y la tendencia a un consumo sociodigital, son aspectos que se asocian en el campo de las significaciones de los procesos creativos juveniles, donde también se replantean los sentidos de la imaginación, “crear es *hacer existir* y que esa potencialidad reside, al menos a escala de la acción, en la imaginación y en el mismo hacer como intervención fáctica en el mundo” (Cristiano, 2010, p.15).

Este trabajo de tesis, comprende a la imaginación dentro de los procesos creativos juveniles, como lo sugiere Almonacid (2018), “La imaginación permite adelantarse a los hechos, para auxiliarnos cuando nos movemos en un mundo que todavía no es, pero que puede llegar a ser” (p.158), un mundo que todavía irrumpe las sensibilidades colectivas, pero que encamina otras experiencias para atravesar la pandemia.

Y en esos mundos juveniles, se contrasta la imaginación de cada propuesta creativa. Imaginación que habla de recursos, condiciones, diferencias culturales y el cómo se despliegan acciones en sus procesos creativos; si hay innovación, adaptación o tensiones en la experiencia de cada propuesta; si el mercado cultural también responde a las circunstancias *pandémicas*.

Por ello, indagar en los procesos creativos juveniles, motiva a este trabajo de investigación, porque entre su creatividad cultural, hay aproximaciones a una dimensión sensible y ética juvenil que, al interpretarse, muestra aspectos de sus deseos, anhelos, retos, tensiones, pero también el desborde de sus proyecciones.

Jóvenes artistas-creadores en Chiapas

La tesis reúne ocho experiencias centrales de procesos creativos de jóvenes en Chiapas (Ver Figura.1), durante el confinamiento y pandemia; son jóvenes entre 22 y 33 años (ubicados en 2020), con distintas producciones que van desde teatro, muralismo urbano, gestión cultural, producción audiovisual y de podcast, dramaturgia, coreografía y edición literaria. En este grupo de jóvenes identificamos tres categorías sociales compartidas, que a continuación exponemos.

Figura.1. Perfiles de jóvenes artistas y creadores en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas



Elaboración propia

1) Profesionalización en las artes

Son jóvenes que cuentan con capitales profesionales para sus disciplinas artísticas. Resalta la licenciatura en Artes Visuales⁹ y Gestión y promoción de las artes¹⁰, ambas por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). A su vez se presenta la licenciatura en Comunicación¹¹ y licenciatura en Letras Hispanoamericanas por la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH), así

9 Para mayor información del plan de estudio, consultar <https://www.unicach.mx/add-ons/ofertaEducativa/pregrado/2021-Artes.pdf> Revisado en diciembre 2022

10 Para mayor información del plan de estudio, consultar <https://artes.unicach.mx/index.php?p=page&v=Mw==> Revisado en diciembre 2022

11 Para mayor información del plan de estudio, consultar <https://www.unach.mx/images/carreras/Comunicacion.pdf>, Revisado en diciembre 2022

como la licenciatura en comunicación intercultural ¹² por la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH)

La institución educativa, como política cultural, ofrece una formación o profesionalización en las artes a jóvenes del sur de México. Es importante reconocer el papel que tiene en la formación de una socialidad artística juvenil en Chiapas; esta formación profesional, creemos, debe ser en una doble dirección: como oferta educativa para estos jóvenes, pero también como política cultural para la formación de públicos¹³.

2) Beneficiarios de alguna política cultural de Chiapas

Este estudio considera a jóvenes que han sido beneficiarios de algún programa/s de estímulos creativos (excepto Rafael Quintero y José Zenteno, quienes producen de forma autogestiva). En el recorrido de las experiencias de estos jóvenes, podemos distinguir lo siguiente:

El modelo de *Instituciones dedicadas a proporcionar asistencia o servicios bajo demanda, como programas y consejos*, la podemos ubicar en ejemplos específicos de Chiapas, México de 2020, 2021 y 2022, se destacan las siguientes: En el caso de PECDA (El Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico) y FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), los estímulos continuaron durante la pandemia por COVID-19.¹⁴

Y el modelo de *Instituciones dedicadas a generar o aprovechar recursos para aplicarlos a problemas específicos o <<áreas de intervención>>*, tales como las redes y las plataformas”; como el proyecto nacional de la Secretaría de Cultura en México “Contigo a la distancia”, donde se promovió la “Convocatoria para creadores y artistas. Contingencia COVID-19”, “Alas y raíces” con su emisión 2020, 2021 y 2022.

12 Para mayor información sobre el plan de estudio, consultar <https://www.unich.edu.mx/comunicacion-intercultural/> Revisado en diciembre de 2022.

13 Para introducirse en el tema, se sugiere la obra *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad en México* (1991) y *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México* (1994) obras de Néstor García Canclini.

14 Los estímulos se mantuvieron, pero las convocatorias cambiaron en aspectos sobre cómo presentar las producciones culturales, es decir, en formatos virtuales o para una socialización digital para los públicos.

Ser beneficiarios de alguna política cultural es un factor sustancial en las narrativas de estos jóvenes, pues coloca a estos jóvenes desde una relación institucional cultural; una figura institucional que representa a las juventudes creativas y que, en su discurso de política cultural, resuena en la autorepresentación de las juventudes creativas.

Es decir, quienes sí cumplen con los requisitos y quiénes no; hasta dónde son estratégicos con sus libertades creativas y cómo éstas, siguen sosteniendo una representación institucional sobre lo que son las juventudes creativas y artísticas.

3) Experimentación en el uso, apropiación y acceso a plataformas sociodigitales

La experiencia digital, de uso y apropiaciones tecnológicas tienen relación con las creatividades de cada joven, lo que coloca a cada joven en una escala de distinciones; entre sus capitales digitales, pero también en las infraestructuras tecnológicas que cuentan o no para la realización de sus creatividades.

De las experiencias contrastadas, resultan distintas directrices para comprender las brechas digitales, desigualdades digitales, usos y las apropiaciones tecnológicas. En términos de acceso a internet, equipo e infraestructura red que permite una conectividad; y un consumo digital redirigido a intereses artísticos que propició en algunos jóvenes ser *prosumidores*.

Las y los jóvenes, en este trabajo de investigación, se cuestionan su lugar como artistas, sus procesos creativos y las relaciones que producen durante la pandemia con otras y otros; con la experiencia migratoria de niñas, niños, adolescentes; con la experiencia de nocturnidad con mujeres diversas; con una voz anciana hablante *mam*¹⁵, de una comunidad indígena; con una memoria de denuncia de la comunidad LGTBQ+; y con otros jóvenes donde las relaciones sociotecnológicas son importantes para sus creatividades.

Por eso “jóvenes y creatividad”, porque sus procesos, obras, prácticas, relaciones, son enunciaciones culturales que hablan de una urgencia y necesidad de -imaginarse- pero también de rearticular

15 Lengua indígena maya. “el mam es una agrupación lingüística que pertenece a la familia maya. La lengua genéticamente más cercana a esta agrupación, es el teko. El mam se habla en los estados de Chiapas, Campeche y Quintana Roo” (en: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=42)

materialmente otros mundos. Hay en las narraciones de los procesos creativos y experiencias urbanas de los jóvenes estudiados, *bocetos* para otros escenarios culturales en Chiapas, frente a una emergencia cultural como la pandemia.

Descripción capitular

La tesis se organiza en cinco capítulos. El capítulo 1. “Jóvenes y creatividades: Aproximaciones teóricas desde un enfoque cultural” presenta una breve construcción teórica de tres enfoques de estudio a las juventudes en América Latina (en Oliart; Feixa, 2016); “Jóvenes desde los movimientos universitarios”, “Jóvenes desde el Estado vistos como vulnerables” y “Jóvenes desde lo cultural: procesos culturales en y desde las juventudes”.

El propósito de cada enfoque es conocer cómo se han problematizado y discutido teóricamente a las juventudes; vistos como actores que organizan sus inconformidades y producen movimientos universitarios en América Latina; vistos desde las políticas de la juventud, que orientan sus perspectivas descriptivas- prescriptivas desde una visión adultocéntrica y de representaciones instituidas, o vistos desde sus protagonismos culturales y su diferencia cultural.

Se construye una unidad analítica para aproximarnos al estudio de, *Jóvenes desde lo cultural: creatividad, redes y culturas digitales*, con autores como, García Canclini (2006; 2012), Urteaga (2011; 2012; 2022), Reguillo (2012), Cruces (2012), Feixa (2013; 2016), Martín Barbero (2017) y Pérez Reséndiz; Montoya Gastélum (2020).

Este enfoque, discute la importancia de comprender a las creatividades contemporáneas, como procesos socioculturales que reconfiguran escenarios artísticos, en constante cambio, re combinaciones y desde las culturas digitales y economías culturales.

En el Capítulo 2. “Rupturas creativas en América Latina. Estado del arte sobre experiencias artísticas-creativas durante la pandemia por la COVID-19 (2020-2023)”, se presenta un estado del arte con los temas de arte, creatividad, juventudes y pandemia en algunos países de América Latina.

El propósito del capítulo dos es ubicar cuáles son las discusiones en torno a los procesos creativos durante la pandemia. En el desarrollo de la consulta bibliográfica, se organizó la información en cuatro

ejes transversales: 1) Precariedad laboral; 2) Políticas culturales de contención, 3) Campo de producción, circulación y consumo y 4) Experiencias, percepciones y narrativas íntimas.

En el capítulo 3, se plantea la metodología de investigación y trabajo de campo que se desarrolla en tres modalidades: confinamiento, co-presencia y presencialidad. Fue necesario construir una metodología híbrida, entre una etnografía de lo urbano (relatos etnográficos de Vergara, 2013) y una etnografía digital (Bárceñas; Preza; 2019; Gómez, 2020)¹⁶; que permitiera hacer investigación durante el confinamiento y posterior a ello.

Por lo que, la propuesta metodológica constantemente se puso a prueba y se modificó a partir de los hallazgos encontrados. Donde resultó necesario preguntarnos, ¿cómo identificamos desde la etnografía digital, lo digital en un estudio sobre creatividades juveniles?

Al hacer la discusión con la etnografía digital (Bárceñas; Preza; 2019; Gómez, 2020, se considera lo digital para este estudio, como parte del objeto de estudio (prácticas creativas en línea y fuera de línea), es decir, nuestra investigación no se concentra en estudiar a las plataformas sociodigitales en sus características, infraestructuras o equipamiento técnico, pero sí como espacios de encuentro entre prácticas en línea.

El capítulo 4, muestra las primeras etapas del trabajo de campo en su análisis, con una “Gestión de incertidumbres”; experiencias, vivencias y subjetividades del impacto que generó la pandemia por COVID-19 en cada joven estudiado, donde se reconoce una sensibilidad colectiva y ética para sus agenciamientos.

Pero también, este capítulo expone la búsqueda de un despertar creativo, que habla de condiciones juveniles en cada joven artista y su diferencia cultural, pues, mientras para algunos casos, se presenta

16 El diálogo de estas técnicas metodológicas, permitió realizar un trabajo de campo de 2020 a 2022, que previniera riesgos de contagio de quien investiga y de quiénes son entrevistados.

una disposición por explorar, modificar o replantear sus procesos creativos; para otros hay debates y tensiones sobre incorporar lo digital en sus enunciaciones o soportes artísticos.

En el capítulo 5, se interpretan relatos etnográficos de algunos jóvenes claves. Este capítulo se construye posterior al confinamiento, por lo que en análisis de los proyectos son localizados tanto en espacios públicos como sociodigitales en distintas ciudades de Chiapas. La interpretación de estos relatos etnográficos, lleva a considerar la producción de escenas culturales, que devienen como procesos creativos desarrollados durante la pandemia por la COVID-19.

Sin embargo, estas escenas culturales no necesariamente se circunscriben exclusivamente en esos límites *pandémicos*, por el contrario, operan como vectores hacia otros actores, procesos comunicativos, agenciales, afectivos. Dentro de esos mundos juveniles, se pueden rastrear; *Teatro pandémico*, *Creadores digitales en ascenso*, *Bordear el espacio público durante la pandemia*, “*Rabia editorial*” y *Memoria de una experiencia urbana de denuncia*.

Finalmente, el capítulo 6 está dedicado a las conclusiones. Engloba las reflexiones que a lo largo del desarrollo de la tesis se fueron apuntalando, a partir de las preguntas de investigación, ¿cómo son los cambios en las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas- creadores, durante la pandemia por COVID 19?, se discute cómo los procesos creativos diferenciales y variados, redireccionan rumbos hacia escenas culturales emergentes.

Estos cambios también responden a la pregunta de investigación, ¿cuál es la valoración del espacio público y el uso de plataformas sociodigitales para estos jóvenes?; valoraciones que ubicamos en dos rubros: 1) Los condicionamientos espaciales de uso y/o apropiación y 2) La ciudad practicada: entramados de significaciones.

Este contexto de reflexión, se invita a repensar otras búsquedas para comprender a las juventudes y sus creativities, se retoma la pregunta inicial, ¿Qué imaginarios de futuros podemos reconocer en esas creativities juveniles?, donde planteamos dos puntos: a) Experiencias creativas y políticas culturales: mapear otras *centralidades*; y b) *Narrarse en números: cuantificar para visibilizar*.

Lo relevante de la incursión de políticas culturales de contención, que surgieron como respuesta al COVID-19, es que motivó en algunos jóvenes a *mapear* otras políticas culturales para reinvertir en sus

escenas culturales locales, pero también para representarse en otros escenarios culturales nacionales e internacionales.

Además, retomamos las preocupaciones anunciadas por autores como García Canclini; Piedras Feria (2013), no hay números de cuántos jóvenes artistas y creadores hay en México; qué hacen, sus escenarios, recursos, trabajos, sin embargo, el esfuerzo de política cultural, del Sondeo 020¹⁷ y 021¹⁸, como un ejercicio de diagnóstico para conocer el impacto de COVID-19 en el sector cultural, es un indicio para insistir en los análisis cuantitativos con los cualitativos.

17 Para mayor información, consultar <https://mexicocreativo.cultura.gob.mx/inicio/observatorio/sondeo-020/> Revisado en julio 2023.

18 Para mayor información, consultar <https://mexicocreativo.cultura.gob.mx/inicio/observatorio/sondeo-021/> Revisado en julio 2023.

CAPÍTULO 1. JÓVENES Y CREATIVIDADES: APROXIMACIONES TEÓRICAS DESDE UN ENFOQUE CULTURAL

Reguillo (2013) pregunta, “¿desde qué perspectivas, teorías o esquemas de comprensión se analizarán a las y los jóvenes en la actualidad?” (p.137). Este capítulo reúne algunas referencias teóricas, desde las ciencias sociales y humanísticas, para estudiar a las juventudes, con el propósito de situar un pisto teórico para analizar prácticas y procesos creativos juveniles.

Recuperamos la propuesta que presentan Oliart; Feixa (2016), sobre enfoques de estudio a las juventudes, como un mapeo de las principales perspectivas de investigación y análisis del campo de estudio de jóvenes, donde exponemos algunas de sus características más significativas y sus alcances analíticos.

En esa ruta, es el enfoque de jóvenes desde lo cultural, donde construimos una aproximación teórica, fundamentalmente de autores como García Canclini (2006; 2012), Urteaga (2011; 2012; 2022), Reguillo (2012), Cruces (2012), Feixa (2013; 2016), Barbero (2017) y Pérez Reséndiz; Montoya Gastélum (2020), para estudiar a jóvenes y sus creatividades, redes y culturas digitales.

1.1. Tres enfoques para estudiar a jóvenes en América Latina

Oliart; Feixa (2016), construyen una “Juvenupedia”, un “astrolabio etnográfico del que se sirven los viajeros para orientarse” (s.p.), este astrolabio permite ubicar desde las ciencias sociales y humanísticas, cómo han sido estudiados las juventudes; sus prácticas, movimientos, su acción política, condición juvenil y sus formas de ser y estar en el mundo social – colectivamente.

A continuación, exponemos brevemente, algunas características de la propuesta de Oliart; Feixa (2016): 1) Jóvenes desde los movimientos universitarios (como actores); 2) Jóvenes desde el Estado vistos como vulnerables (como problema); y 3) Jóvenes desde lo cultural: procesos culturales en y desde las juventudes (como ciudadanos).

1) Jóvenes desde los movimientos universitarios (como actores)

Los años 1960 y 1970 son claves para reconocer, según Oliar, Feixa (2013), el carácter de las y los jóvenes como actores históricos, donde diversos jóvenes universitarios se distinguen por una participación política organizada y expresada públicamente, esto a raíz del siglo XX, cuando en América Latina, Estados Unidos y Europa, viven una agitación social y política.

“En 1969 los campus universitarios estadounidenses están en ebullición” (Bill Ayers, 2014) del libro “Días de fuga. Memorias de un activista contra la guerra de Vietnam”. En Estados Unidos con el grupo estudiantil *Students for a Democratic Society* (Estudiantes por una Sociedad Democrática), en sus siglas como “SDS”; y el movimiento los *Black Panthers*. En ambos movimientos coincide la militancia de jóvenes universitarios que, activaron una serie de movilizaciones políticas y también culturales.

El movimiento de los *Black Panthers*, fundada por universitarios, luchan contra la discriminación racial y la garantía derechos a la población negra en América. Este movimiento se caracterizó por producir una fuerte oleada artística y cultural como una contestación política.

No es coincidencia que, en estos años, Theodore Roszak en 1968 escribe, “El nacimiento de una contracultura”, exponiendo un antagonismo generacional desde movimientos universitarios.

Este libro hace referencia fundamentalmente a Estos Unidos, si bien es cosa anunciada a los cuatro vientos que el antagonismo generacional ha alcanzado dimensiones internacionales. Por todo Occidente (así como en Japón y parte de América Latina) es la juventud la que se descubre a sí misma lanzada a la lucha como única oposición radical efectiva dentro de sus sociedades. Por supuesto, no toda la juventud; quizá debamos hablar en concreto de una minoría de las poblaciones estudiantiles de las universidades (Roszak, 1981; p.16).

En América Latina, Oliart; Feixa (2016); Suárez- Zozaya (2018); Gutiérrez- Slón (2020), coinciden al ubicar en los '60, al “El Cordobazo” y sus implicaciones con la reforma universitaria en Argentina,

como el “hito histórico es el evento que marcó la ruptura más importante para la configuración moderna de los movimientos estudiantiles y ha sido el acontecimiento más estudiado en el tema” (Gutiérrez-Slon, 2020, p.27).

En la obra “Los ’68 latinoamericanos: Movimientos estudiantiles, política y cultura en México, Brasil, Uruguay, Chile, Argentina y Colombia” coordinado por Bonavena, P. y Millán, M, (2018), exponemos algunos estudios y discusiones entorno a la movilización estudiantil que se suscitaron hacia fines de los ’60 y principios de los ’70 en países latinoamericanos.

En Brasil, González (2018: 17) habla sobre los estudiantes brasileños durante los ’60 y caracteriza las luchas desde las corrientes marxistas; En Uruguay, Markarian (2018:17), discute la influencia del Partido Comunista en el movimiento estudiantil de jóvenes comunistas uruguayos y la emergencia de una “nueva izquierda”.

En Chile, Rivera (2018, 17-18), estudia la dinámica de movimiento estudiantil desde las reformas universitarias de los 60’s, gestionadas en la dictadura de Pinochet; en México, Rivas (2018: 17) hace una reconstrucción del impacto político y cultural del movimiento estudiantil; y Tirado (2018: 17), discute el ascenso de la izquierda en la militancia estudiantil de Puebla, México.

En Colombia, Cruz Rodríguez (2018,17-18), estudia la reforma universitaria del movimiento estudiantil de Colombia de los 70’s, el alcance nacional y la represión sistémica que experimentaron estos movimientos estudiantiles.

Represiones que hacen eco en los actuales movimientos universitarios en América Latina. Como dice Moreno (2019), “dimensionar el estudio de las juventudes latinoamericanas como una categoría de análisis imbricada en el devenir histórico de la región” (p.144) para visibilizar “otro tipo de experiencias de vida que superan la añeja concepción esencialista de la juventud como etapa rebelde” (p.145).

Actualmente, el enfoque de “Jóvenes desde los movimientos universitarios” se reactualiza con otros “enfoques de análisis teórico-metodológicos, y no tanto sus presiones históricas o contextuales” (Gutiérrez- Slon, 2020, p. 26). Algunos ejemplos son, desde lo generacional, emocional, el género o la protesta juvenil desde lo virtual.

Con lo generacional, Gutiérrez- Slon (2020: 36- 41), agrieta el concepto estacionario de lo generacional, “lo generacional no se da por sentado, sino que se construye desde la misma acción del colectivo juvenil universitario en medio del contexto histórico, político y social que le rodea desde una sensibilidad cultural” (p.37).

Sensibilidad cultural de un contexto histórico común, donde la indignación y lo emocional se combinan. Fernández Poncela (2013) discute como el movimiento estudiantil #YoSoy132 en México, combina la indignación de un movimiento político y personal con el carácter emocional y de sensibilidad cultural.

Otra perspectiva sobre el mismo movimiento #YoSoy132, es la protesta desde lo virtual, Olivier; Tamayo (2015), analizan el papel de las redes sociales en la protesta juvenil, con el uso de tecnologías y socialidades en espacios digitales.

Tirado Villegas (2014) estudian a las otras protagonistas de los movimientos estudiantiles: las mujeres estudiantes. No sólo como participantes, sino como protagonistas claves y activas en la lucha de los movimientos estudiantiles que hacen eco en los movimientos universitarios contemporáneos.

El enfoque de estudiar a jóvenes desde los movimientos universitarios, de las décadas de los 60's, 70's hasta los 2000's y contando, es que son movimientos y protestas juveniles que devienen de espacios universitarios. Balardini (2000) y Suárez- Zozaya (2018) reflexionan críticamente sobre el espacio universitario.

Para los autores, la escuela produce una juventud; “la escuela es el espacio privilegiado de producción de juventud. Una consecuencia de ese proceso, fue la identificación de juventud con estudiantes” (Balardini, 2000, p.14). Es decir, la categoría juventud es un producto histórico; donde las instituciones como la familia, niñez y escuela, son formadoras y reguladoras de lo social.

La familia otra institución, también produce juventud. Villa Sepúlveda (2011), dice que es la moratoria social, “un elemento definitorio de la condición juvenil, el estatus o índole de subordinación de las nuevas generaciones a la condición adulta” (p. 155).

Sin embargo, la primera juventud de la que se habla, es de estudiantes de clases altas y medias, los que pueden tener acceso a una educación universitaria, por lo que, “jóvenes siempre hubo mientras que juventud no, la juventud como fenómeno social en los términos occidentales que hoy lo comprendemos es un producto histórico que deviene de las revoluciones burguesas y del nacimiento y desarrollo del capitalismo” (Balardini, 2000, p.12).

las categorías “estudiantil” y “universitario” suelen aparecer vinculadas con la actuación política de los jóvenes en movimientos sociales [...] en el escenario social apareció la imagen de “una” juventud, asociada a la identidad de estudiante, que omite la condición social y cultural diferenciada de las y los jóvenes. Lo anterior condujo a hacer invisibles a las “otras” juventudes (Suárez- Zozaya; 2018, p.178).

Posteriormente, llega la juventud trabajadora y mucho después la juventud rural (Balardini (2000, p.14). En Forero- Bustamante (2019), discute con otra juventud, la acción colectiva estudiantil feminista en universidades de Colombia; Vázquez Laba; Pérez Tort (2023), en Argentina, analizan propuestas políticas de feministas universitarias que articulan otras prácticas como las redes interuniversitarias¹⁹.

El sesgo de asumir a una juventud desde los movimientos universitarios centralizó a los actores de estudio; a los estudiantes. Pero en los años 70's en América Latina, el contexto social y político recolocó en la escena a otros jóvenes- no necesariamente universitarios- en donde los escenarios de educación cambiaron a crisis, exclusión y empobrecimiento.

La crisis fiscal de los setenta y la desarticulación del Estado de Bienestar, quiebran el esquema de desarrollo modernizante y sus aparatos de socialización concomitantes. La salida política de dicha situación no pudo evitar lo que dio en llamarse la “década perdida” para América Latina, con sus múltiples efectos de empobrecimiento y exclusión (Balardini, 2000, p.8).

Es la realidad de crisis en distintas sociedades de América Latina de los años 70's y 80's, lo que impulsa “una nueva área de especialidad de competencia comenzó a desarrollarse” (Oliart; Feixa, 2016), a partir

¹⁹Aunque la constante es que, se sigue produciendo una juventud desde la escuela como institución, para ciertas mujeres que pueden tener acceso a una educación universitaria.

de la mirada y representación de un Estado *protector* de jóvenes, vistos como vulnerables y un problema a resolver.

2) Jóvenes desde el Estado: vistos como vulnerables (como problema)

Según Mendoza Enríquez (2011), Moreno (2019), Oliart, Feixa (2016), fue en los 80's donde en América Latina se comenzó a consolidar un campo epistémico de las juventudes como una categoría de análisis social, relacional y diferencial, donde “algunos sectores de la juventud [...] como las víctimas más vulnerables de la agitación social y la creciente violencia urbana” (Oliart, Feixa, 2016, S/N).

Cuando en 1985, me tocó participar en el *Congreso Mundial sobre Juventud* por la UNESCO en Barcelona, en América Latina enfrentábamos problemas muy diferentes a los actuales. En el Cono Sur estábamos saliendo de dictaduras militares y en Centroamérica estábamos enfrentando guerras civiles de gran magnitud, con un saldo común en toda la región, centrado en la violación sistemática de los derechos humanos (Rodríguez, 2010, p.9).

Precisamente, en 1985, la Organización de las Naciones Unidas celebró el Año Internacional de la Juventud; en México en ese mismo año, se creó el Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana (CEJM) (en Mendoza Enríquez, 2011, p. 193-194). Y en 1986, La Comisión Económica para América Latina (CEPAL), un brazo de la ONU, edita, desde una perspectiva de desarrollo económico, el número 29 de la Revista de la *CEPAL*²⁰, el tema central fue “La juventud latinoamericana”; desde Brasil, Chile, Argentina, Colombia, Caribe.

Había una necesidad de diagnosticar “los problemas” de las y los jóvenes de la década de los 80's en América Latina. Pero estos estudios de corte de diagnósticos, promovidas por Instituciones internacionales o por un Estado, en la mayor parte, “la juventud es representada como el futuro de la sociedad, lo que la hace merecedora de la inversión. Su presente no parece contar tanto por sí mismo, como por lo que significa para el futuro” (Oliart, Feixa, 2016, S/N).

20 Para su consulta, visitar el link:

https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/38057/RVE29_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y Revisado en Enero, 2023

Para Reguillo (1998) en México, las investigaciones-diagnósticos sobre las y los jóvenes se orientaron en perspectivas descriptivas- prescriptivas y de carácter analítico- interpretativas (en Mendoza Enríquez, 2011, p. 194).

La identificación de los jóvenes no como un actor social, sino como un segmento de la población necesitada de atención y con un problema de desarrollo, trajo un enfoque más prescriptivo para la investigación sobre la juventud (Oliart; Feixa, 2016, S/N)

A lo largo de más de treinta años el enfoque de políticas públicas y el papel del Estado se ha diversificado, Oliart; Feixa (2016), reconocen tres modelos de las Instituciones y su papel: 1) Instituciones dedicadas a la identificación de problemas y formulación de políticas de juventud; 2) Instituciones dedicadas a proporcionar asistencia o servicios bajo demanda; y 3) Instituciones dedicadas a generar o aprovechar recursos para aplicarlos a problemas específicos o <<áreas de intervención>>.

Exponemos algunos ejemplos que aluden a los tres modelos mencionados en el contexto de México y su intervención a jóvenes artistas y/o creadores.

En las Instituciones dedicadas a la identificación de problemas y la formulación de políticas de juventud, en México se encuentra el Instituto Mexicano de la Juventud (INJUVE) una dependencia del Gobierno Mexicano, creada en 1996 cuyo trabajo es delinear políticas públicas en favor de la juventud mexicana, atendiendo rubros como derechos humanos, medio ambiente, trabajos académicos, trabajo comunitario, emprendimiento o asociaciones.

El INJUVE como una figura institucional nacional, se ocupa de atender a las juventudes de México y se conforma por los estados de la nación, es decir, en cada estado de la nación hay un INJUVE, es decir, cada INJUVE en su carácter estatal delinea políticas públicas hacia las juventudes de su región, pero en su operatividad, responde a administraciones gubernamentales en turno, por lo que la formulación de políticas de las juventudes, suelen impactar en esas temporalidades definidas.

En el segundo modelo, se encuentra El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONECULTA). Este consejo fue creado en 1988 con el propósito de promocionar, incentivar, patrocinar, ofrecer

apoyos, becas o estímulos al sector artístico y cultural, principalmente a jóvenes artistas y creadores de México.

Es decir, es una institución que responde a una política cultural que atiende a un sector específicos de jóvenes de México, a las/los artistas y/o creadores. El Consejo diseña y promueve varios programas o proyectos de asistencia o servicio bajo demanda; podemos mencionar el Fondo Nacional para las Culturas y las Artes (FONCA) o el Programa de Estímulo a la Creación Artística (PECDA) en sus versiones estatales.

En el tercer modelo, se proponen programas especializados en temas o problemáticas específicas donde las juventudes pueden intervenir con su participación; como la Red Nacional de Contenidos de Radio y Televisión Dilo Fuerte; Fábricas de economía solidaria para jóvenes emprendiendo en colectivo; o el denominado Territorio Joven- Clubes por la Paz²¹, todos proyectos de una agenda del INJUVE.

en la historia del último medio siglo, en América Latina se han desplegado algunos <<modelos>> de políticas de juventud [...] centrado en sus acciones en la educación y el tiempo libre de los jóvenes, mientras que en paralelo y en diversas etapas históricas, se han desarrollado otros modelos, centrados en el control social de sectores juveniles movilizados, en el enfrentamiento a la pobreza desde y para la prevención del delito, y más recientemente en la inserción laboral de los jóvenes, tomada como un elemento central de la denominada <<inversión en capital humano>> (Rodríguez, 2000; p.29).

Otra característica crítica que observan Oliart; Feixa (2016) es que, “la mayoría de los modelos, contempla la existencia de una institución dirigida por un adulto, que observa a los individuos jóvenes e informa sobre ellos desde el exterior” (s/n). Modelos desde la perspectiva adultocéntricos, asistencialistas, centralizadas y burocráticas, donde las políticas se dirigen a un control-regulación social, prevención del delito o criminalización de jóvenes.

21 Para mayor información, consultar: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/569247/Políticas_Públicas_para_las_Juventudes_de_México.pdf Revisado en Febrero 2023

Es Martín-Barbero (2017) quien señala que hay que romper con “la propuesta de estudio de los violentólogos²²”, el de criminalizar a la juventud sin comprender sus condiciones sociales e históricas; para caminar hacia “una producción dialógica del conocimiento y la interpretación del significado en diferentes situaciones problemáticas, movimientos culturales y políticos y subculturas” (Oliart; Feixa, 2016; s/n).

Virar el enfoque de “Jóvenes desde el Estado: vistos como vulnerables (como problema)”, de modelos de vulnerabilidades juveniles hacía procesos de intervención. Rodríguez (2010), reúne experiencias de políticas públicas de juventud *exitosas* en países como Brasil, El Salvador, Colombia, Nicaragua, Panamá, Costa Rica, México, Guatemala²³:

Esto implica que la propia generación de conocimiento no se centre exclusivamente en las vulnerabilidades juveniles, viendo a las y los jóvenes solo como beneficiarios de políticas públicas [...] y procure identificar áreas de intervención donde las y los jóvenes pueden aportar decisivamente al desarrollo (Rodríguez, 2000, p. 47).

Por lo que, los modelos de una política de juventud desde el Estado, debe cuestionar al joven universal, homogéneo y como “problema a solucionar”. Si se insiste en esa perspectiva, se anclarán en las juventudes “los falsos dilemas” de la representación de jóvenes (Reguillo en Urteaga, 2009), entre un cansancio y un desencanto con las instituciones y su disputa por su representación.

se abren las puertas para instalar la discusión de un falso dilema: el de la representación legítima (unívoca) de lo que significa “ser joven [...] Ser joven es fundamentalmente una clasificación social y como toda clasificación supone el establecimiento de un sistema (complejo) de diferencias. La articulación de esas diferencias es lo que otorga características precisas, contenidos, límites y sentido al continente “ser joven” (Reguillo en Urteaga, 2009, p.46).

22 Para Martín Barbero (2017) la sociología de Colombia, mira el fenómeno de los jóvenes desde un punto de vista de “los violentos”, es decir, criminaliza la figura social de la juventud, sin “comprender [...] el espesor cultural de esas violencias, tanto de su origen como de su trama”.

23 En “Políticas públicas de juventud en América Latina: Avances concretados y desafíos a encarar en el Marco del Año Internacional de la Juventud” un trabajo que reúne experiencias sobre proyectos de políticas públicas para las juventudes en gran parte de América Latina; este proyecto contó con la participación de UNESCO.

Se trata de que el Estado, “supone la construcción de toda una serie de concesos intra sistemas de partidos, concesos en el aparato estatal y concesos con otros actores, con actores sociales, fundamentalmente” (Balardini, 2000, p.22); para desmarcar una representación unívoca de lo que es un joven, rebasar el nivel de diagnóstico, para transitar hacia ejes de intervención contextuales -revisadas, monitoreadas, reactualizadas- que impacten en la vida material, simbólica y de proyectividad sin desarticularse de la diversidad y diferencia cultural de las y los jóvenes.

3) Jóvenes desde lo cultural: procesos culturales en y desde las juventudes (como ciudadanos)

García Canclini (2004: 34), dice, que la cultura se presenta como procesos sociales, pero no siempre se presenta de la misma manera, los enfoques para estudiar a las juventudes lo demuestran, “en ella se produce, circula y consume una historia social, donde el mismo objeto puede transformarse” (García Canclini, 2004: 34).

Estudiar a jóvenes desde lo cultural, es estudiar su diversidad y diferencia cultural, como procesos cambiantes y relaciones a su experiencia de historia social, política y cultural, en donde sus producciones, consumos, espacios, usos, reapropiaciones se recombinan y transforman.

Es el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en 1964 en Birmingham, quienes fundan y desarrollan un campo de investigación desde lo cultural²⁴ (Reynoso, 2000). Y fue Dick Hebdige (2004), integrante de la escuela, el pionero en el estudio de las juventudes desde las culturas urbanas, con la obra *Subcultura: el significado del estilo* (1979), donde analiza subculturas que provenían de la clase trabajadora como punk, rastafaris, mods, rockers y skinheads (en Ulloa, 2016, p.115).

En América Latina, en la década de los 90's, el campo epistémico de las juventudes se robusteció con una generación de juvenólogos y juvenólogas, en palabras de Urteaga M; Feixa C. (2023) es “la

24 Este campo es transdisciplinario; con orientaciones teóricas como el marxismo, posmarximos y postructuralismo, donde el poder y las formas de dominación se extienden en la vida cotidiana; en América Latina han surgido nuevas perspectivas y aportaciones (Szurmuk e Irwin, 2009³; Grimson, et. al., 2010^a y 2010b).

Generación del 98”²⁵. Donde “han profundizado en el análisis de la juventud como una categoría relacional y de diferenciación sociocultural” (Oliart; Feixa, 2016).

los investigadores buscaron acercarse a una comprensión de la diversidad de las realidades juveniles, los cambios en los flujos y tendencias en su comportamiento colectivo y el manejo creativo de las tensiones entre las agendas locales y globales (Margulis, 1997; Feixa, 1998; Reguillo, 2000; Valenzuela, 2009; Chaves, 2010) (en Oliart, Feixa, 2016).

Algunas aportaciones claves de esta *generación del 98*, son la noción de culturas juveniles de Carles Feixa (1998), para comprender la heterogeneidad cultural de jóvenes contemporáneos, desde las culturas subalternas, no como condiciones homogéneas o estáticas, sino como procesos que pueden ser entendidas en un plano estético -desde imágenes culturales- y de condiciones sociales (p.62).

Dice Feixa (1998:60), que las culturas juveniles tienen un sentido más amplio, como “las experiencias sociales de los jóvenes son expresados colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional”, pero también, culturas juveniles desde un sentido restringido, con “microsociedades juveniles.

Reguillo (2004:56) dirá que hay una performatividad en las culturas juveniles, que no puede ser contenida en la univocidad de una interpretación. En sus estudios²⁶, mostrará la complejidad de la performatividad de las culturas juveniles en relación a una identidad urbana, a la construcción simbólica de la ciudad y movimientos sociales juveniles con una sociología de las emociones (Bermúdez, 2010).

Si las y los jóvenes construyen imágenes sobre sí mismo, en sus prácticas, consumos, producciones, Urteaga (2011) señalará que, en ese proceso hay resistencia o tensiones por las representaciones

25 En Feixa, C., & Urteaga, M. (2022, in press). ¿Cómo hacerse juvenólogo@? La generación del 98: relatos de vida. *Revista Iberoamericana*. Algunos autores y autoras, podrían ser, Rossana Reguillo (2000, 2004), Maritza Urteaga (1998; 2009; 2011), Carles Feixa (1998), Pérez Islas (2002), Néstor García Canclini (2012, 2013), José Martín-Barbero (2017).

26 Algunos libros de la autora como: “Las Bandas juveniles. Identidad urbana y usos de la comunicación” (ITESO, 1991), “La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación (ITESO, 1996), “Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles” (Norma, 2000).

instituidas. Por lo que, será el espacio social juvenil, la posibilidad para construir relacionales que transformen las formas de un accionar social y cultural de jóvenes.

Para ejemplificar, algunos aspectos del enfoque de “Jóvenes desde lo cultural”, mencionamos casos de movimientos y experiencias juveniles de los 2000’s, como una muestra -visual- de una historia social, donde jóvenes diversos, con su performatividad cultural (Reguillo, 2004), despliegan una sensibilidad colectiva y estética (Feixa, 1998), frente a tensiones y resistencias por las representaciones instituidas (Urteaga, 2011).

Arte urbano: de la calle al mercado cultural

En Oaxaca, México, Nahón (2020) documenta y analiza a jóvenes organizados en colectivos de arte urbano²⁷ y otras expresiones gráficas que, se pronunciaron ante la represión contra profesores en la huelga de 2006²⁸, “Se socializó la producción artística, en un movimiento popular donde se conjuntó la experiencia estética con la experiencia política, haciendo converger distintas expresiones e iniciativas creativas” (p.170).

Nahón (2020:1967) complejiza el análisis de intervenciones en el espacio público, como un fenómeno cultural e histórico y de desbordamiento creativo, al apropiarse simbólicamente a la ciudad, como si fuera un gran lienzo. En ese fenómeno destacan colectivos de artistas anónimos como ASARO, Arte Jaguar, Zape, Zaachila, Lapiztola, Tlacolulokos Nahón (2020: 168).

27 el arte urbano es un fenómeno cultural e histórico que ha trascendido a lo largo de acontecimientos disruptivos en los espacios públicos en distintas temporalidades; como el movimiento Punk de los 70’s u 80’s con un uso de *stencil* o plantillas. También se le vincula con el arte rupestre, dice Fernández (2018: 121) que las pinturas rupestres de las manos, son consideradas como los primeros estenciles de la historia. Así lo documenta José Antonio Lasheras con el documental *I love Med*, en donde cita "Altamira es el origen y el arte urbano es lo último. Ambos son fases de un proceso continuo de humanización”.

28 Después de la severa represión sufrida por los profesores instalados en huelga (plantón) el 14 de junio de 2006, las organizaciones sociales, el magisterio y la sociedad civil se organizaron (el 17 de junio) en lo que se denominó la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (Nahón, 2020, p.163).

Foto 1. “Presos políticos- Libertad ...”



Fuente: Asaro, 2006, estencil. Foto: Ita

Otra característica de la experiencia de las apropiaciones e intervenciones en el espacio público, es la cuestión de técnica y de materiales empleados, como el uso de *stencil* y otro tipo de técnicas gráficas como xilografía, *graffiti*, carteles²⁹. Indistintamente a las técnicas o materiales híbridos empleados, lo que analiza Nahón (2020) es la expresión de un malestar social y de indignación, que se colectiviza en prácticas juvenil políticos y estéticos.

29 El arte urbano se caracteriza por recurrir a distintas técnicas, materiales, equipamientos y prácticas de desplazamiento y moviidades en el espacio público; plantillas o stencil, stickers o pegatinas de pequeña a gran escala. Otro aspecto es su ubicación, se busca una mayor visibilidad, por tanto, sus ubicaciones son estratégicas. Estas características responden a intervenciones efímeras y la durabilidad en el espacio público, responde a distintos condicionamientos y restricciones espaciales.

Sin embargo, la vinculación del arte urbano con calle como expresión de un malestar cultural, no se desvincula de procesos de mercantilización. Nahón (2020: 190-191) discute que, en el terreno contradictorio del proceso artístico de los colectivos que estudió, se vive una tensión entre un mercado y el Estado, lo que les hace negociar continuamente para contar con espacios de creación, exhibición y difusión de sus obras:

La falta de espacios de reflexión estética y de debate sociopolítico en torno a las potencialidades de estas producciones artísticas, ha ocasionado incluso el debilitamiento de propuestas; algunas se han convertido sólo en comparsa de los tiempos administrativos y de las temáticas impulsadas desde el mercado institucionalizado de la cultura (p.190).

Como supuesto cultural, el arte urbano en principio, fue concebido para la calle en su forma contestaria; incluso orbita entre lo ilegal, lo efímero, lo contranarrativo, pero son los espacios de socialidad juvenil, los que viven la confrontación entre responder a sus reflexiones estéticas y/o a un mercado o Estado.

Aunque para algunos autores, la incursión del arte urbano en “los incorrectamente llamados museos de arte urbano [...] ha hecho que la sensación imperante sea la de un declive o una agonía del arte urbano” (Melero, 2021: 41), para otros³⁰, ha significado en la exploración de otras significaciones y puestas en escena, como el arte urbano como dispositivo estético para ciertas ciudades creativas.

La discusión se vuelve aún más compleja, cuando estas relaciones (no horizontales) entre juventudes y Estado, desde políticas culturales y un mercado en constante tensión, hacen surgir otros movimientos. Como lo que estudia Berganzo, (2021), con los efectos de las políticas institucionales del muralismo y expresiones del arte urbano en Barcelona.

30 Para algunos autores como Fernández (2018: 19) el arte urbano no es graffiti o posgraffiti, “El arte urbano no es un movimiento surgido de la evolución del graffiti, sino que ambos movimientos han sido coetáneos en el tiempo. Cada uno ha tomado una dirección distinta hasta convertirse en lo que son hoy en día” (Fernández, 2018, p.19).

Esta ciudad desde lo institucional, busca una homogeneidad estética³¹, pero en ese proceso, surge una reacción, “ha surgido un tipo de muralismo de medio formato mucho más libre, efímero, dialogante y cercano a la ciudadanía, abriendo así la mirada a nuevas posibilidades más allá de los gigantescos murales, habitualmente institucionalizados y dominados por el mercado” (Berganzo, 2021, p.115).

“Arte urbano; de la calle al mercado cultural” como práctica cultural de ciertos jóvenes, muestra la performatividad juvenil en el uso, consumo, circulación, apropiación, pero también, de cómo el objeto puede transformarse, de una sensibilidad estética a una mercantilización, en donde las tensiones son una constante de las representaciones instituidas con las imágenes sobre sí mismos de las juventudes.

La escultura pública como antimonumento

El monumento tiene relación con una memoria espacial que se inscribe en la ciudad y es “levantado por la necesidad de recordar” (Cornejos Cava, 2016), por lo que socialmente el monumento es reconocida y fácilmente ubicado en el espacio, estas características la confieren como una experiencia colectiva.

Como escultura pública, el monumento representa un pasado en un “presente”, una narrativa que “conmemora” acontecimientos. Sin embargo, Cornejos Cava (2016) dice, que la narración del monumento no es una construcción terminada, “un monumento requiere de un proceso de **asimilación** y de lectura, que está condicionado a la contingencia de lo que sucede en su propio entorno” (s/n).

La contingencia en este caso fue una combinación de factores. Una criminalización a las juventudes, con casos de violencia y brutalidad policial durante el Estallido Social en Colombia en 2021, donde el “Monumento a los Héroes” paso a ser y hacer el “Antimonumento a los Héroes: la disputa juvenil por un sentido común crítico” dice Sanabria (2021).

31 Nos referimos a las implicaciones jurídicas y legislativas que se han promovido en la ciudad Barcelona en referencia al arte urbano y muralismo; consiguiendo se revitalice el debate sobre lo legal e ilegal de las intervenciones urbanas.

Foto 2. Intervención. Antimonumento a los Héroes. Bogotá, Colombia. 2021.



Fuente: <https://www.semana.com/>

Para Sanabria (2021), son las juventudes de Bogotá quienes “asisten al litigio estético [...] en donde se busca crear sus propias apuestas por la identidad individual y colectiva, por dar a conocer sus luchas y sus reivindicaciones” (p.39). Es decir, la de reconstruir el significado del antimonumento o contramonumento, “en donde se confiere una significativa espacial, una nueva funcionalidad e interacción con otras personas, ubicando al monumento ante el espacio público como un lugar en la ciudad para la reunión” (Cornejos Cava, 2016).

Previamente al estallido social del 2021 en Colombia, el monumento intervenido representaba como heroicas a las fuerzas armadas del país (ESMAD; Escuadrón Móvil Antidisturbios), pero el “Antimonumento a los Héroes” en Bogotá, representará una experiencia de un sentimiento de indignación (Sanabria, 2021) con el escuadrón; sentimiento que se hace “un hecho urbano: la de reconfigurar un objeto artístico a partir de un intercambio de **significados**” (Cornejos Cava, 2016, s/n).

Intervenciones sonoras: experiencias sensibles en las ciudades

Exponemos casos de situaciones urbanas sonoras o musicales, “la música como fenómeno sonoro y social ha figurado y se ha manifestado en las ciudades catalizando formas urbanas de relaciones

sociales” (Neve, 2012, p.95). Donde la música, como intervenciones sonoras activan una experiencia emocional, en ciudades como Río de Janeiro en Brasil y San Cristóbal de Las Casas en Chiapas, México.

Neve (2012:160), plantea distintas formas en que emerge lo musical en relación con los imaginarios espaciales; desde una imaginación musical, el autor explica que hay dos perspectivas para comprender una ciudad-arte desde la música: la ciudad que hace música y la música que hace ciudad.

En ese planteamiento, recuperamos el trabajo de López Moya (2017) quien construye una escena del jazz en ciudades como Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de Las Casas, mostrando características y atribuciones específicas en cada ciudad; lo que hace que, “la ciudad hace música” entre agentes culturales, promoción y aprendizaje musical. Estos elementos propician entornos urbanos locales que “permiten observar la ciudad como un puerto de contacto que produce sonoridades en constante cambio” (p. 163).

Para Neve (2012: 99) la relación entre ciudad y música da lugar a situaciones urbanas y composiciones como “arte combinatorio”, de un plano sonoro que redibuja, desde la imaginación, una cristalización de nuevos mundos, “sobre la posibilidad de la ciudad-arte: una ciudad donde se recuperan las posibilidades de la reinención de la participación de lo sensible” (p.100).

Lo sensible en Neve (2012) discute con la noción de “fábrica de lo sensible” de Rancière (2002), sobre la manera de ser y las ocupaciones en los espacios posibles. Por su parte, Herschmann (2021), contempla “la experiencia sensible de esta música en los espacios públicos viene construyendo territorialidades que afectan significativamente la relación de los actores con la ciudad” (p. 9).

Herschmann (2021) estudia agrupaciones musicales juveniles que resignifican espacios en la ciudad de Río de Janeiro; con su propuesta, territorialidades sónicas-musicales, como el caso de *Jazz en la plaza*; de la banda *Nova Lapa Jazz* (NLJ) (Ver Fotografía.3.)

Foto 3. Nova Lapa Jazz – O Jazz da Tiradentes



Fuente: [tps://jazzinrio.wordpress.com/2012/04/15/hello-world/](https://jazzinrio.wordpress.com/2012/04/15/hello-world/)

Nova Lapa jazz se describe como “Nova Lapa Jazz, uma celebração da juventude, um encontro de idéias! Viva a arte de rua, viva o jazz jovem e quente, viva o improviso! Viva a música!³²”

se puede afirmar que los conciertos callejeros de dicha banda de jazz en esta pequeña plaza fueron fundamentales para la construcción de una “territorialidad sónico-musical”, capaz de potencializar la integración del área de la Plaza Tiradentes al resto del centro histórico ya revitalizado (Herschmann, 2021, p.11)

32 “¡Nova Lapa Jazz, una celebración de la juventud, un encuentro de ideas! ¡Viva el street art, viva el jazz joven y caliente, viva la improvisación! ¡Viva la música!” Recuperado de su cuenta oficial <https://twitter.com/NovaLapaJazz> Revisado en Abril 2023.

Herschmann (2021:11-12), da cuenta del proceso de la agrupación NLJ para lograr construir una “territorialidad sónico-musical” en la Plaza Tiradentes; esta agrupación de jazz daba conciertos callejeros que atraían a públicos de más de quinientas personas, esto generó quejas de los vecinos y escaló en una prohibición por parte de la alcaldía.

Sin embargo, “los jóvenes protestaron más intensamente, las negociaciones continuaron y el desenlace de la historia fue sorprendentemente favorable para los músicos” (Herschmann, 2021, p.11), logrando dos cosas: la autorización de tocar en la calle y un espacio concreto en el espacio público para realizar sus conciertos callejeros.

La nocturnidad y el Jazz son componentes que se acompañan en el caso de Herschmann (2021) y López Moya (2017); donde la música y lo urbano como vida nocturna, muestran múltiples paisajes sonoros dentro de una misma ciudad, donde son los jóvenes, quienes, movilizándolo espacios y fuerzas para tejer otras relaciones urbanas posibles, entre la música, la ciudad y su público.

Estos tres breves ejemplos; “arte urbano; de la calle al mercado cultural”; “anti-monumento” e “Intervenciones sonoras”, muestran prácticas culturales de jóvenes y sus relaciones con lo estético, lo artístico, lo urbano, el espacio público, movimientos sociales críticas; donde “la energía creativa, las prácticas críticas y estilos de vida alternativos promovidos por los jóvenes, buscando enfoques diferentes y la comprensión de las subjetividades juveniles y sus culturas” (Oliart; Feixa, 2016).

Se trata de un paradigma que se sigue construyendo (Feixa, 2010), pues traza diálogos interdisciplinarios y de reflexividad teórica, para atender los fenómenos contemporáneos de las y los jóvenes ³³, una “transición de las <<culturas políticas (de la juventud)>> a la <<política de la cultura juvenil>>”(Feixa, 2010), en donde “La cultura es el territorio más fértil, propicio, esperanzador y eficaz para encarar el desafío” (Reguillo, 2013, p.151).

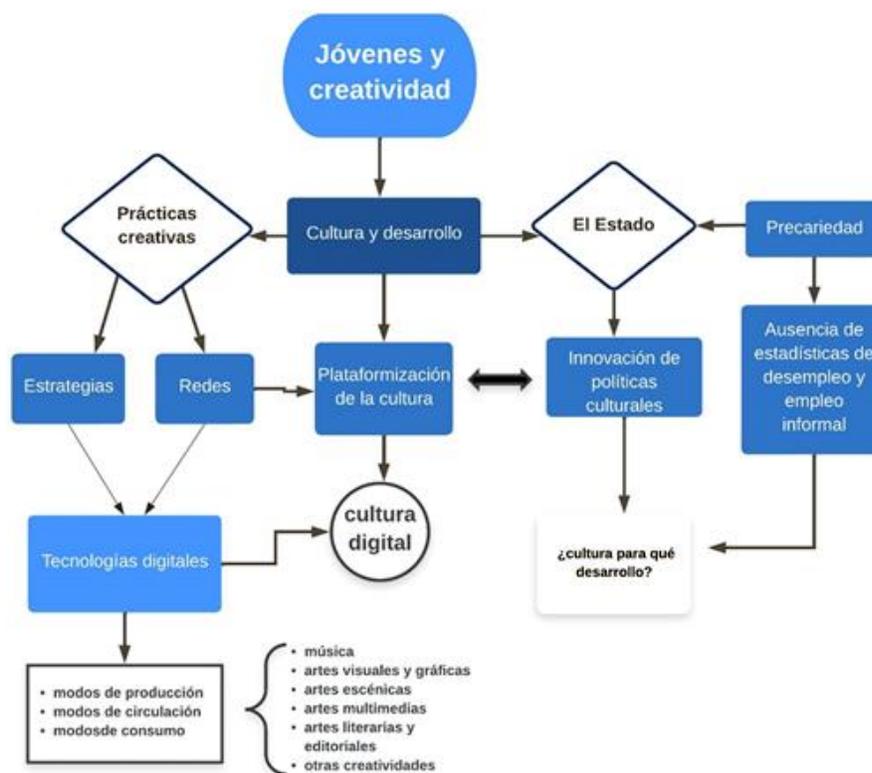
33 Movimiento de jóvenes activistas como los que estudia Galindo (2016), en Brasil y Colombia; Movimientos de jóvenes feministas, ambientalistas, deportistas, en donde lo digital se entrama con la matriz de relaciones y operaciones de las prácticas de estos ciertos jóvenes.

1.2. Jóvenes desde lo cultural: creatividad, redes y culturas digitales

La complejidad de estudiar a las y los jóvenes desde lo cultural, como señala García Canclini (2004), es que los marcos interpretativos son cambiantes; entonces, los procesos sociales de jóvenes artistas, también producen redefiniciones culturales y, para ubicar sus procesos, es necesario, “interrogarse sobre las relaciones que los jóvenes como colectivo mantienen con un entorno contemporáneo en el que están apareciendo nuevas estrategias y redes de creación” (Cruces en García Canclini 2012, p.146).

Una propuesta para estudiar a jóvenes y sus creatividades, es la que presentamos en la Figura.1.

Figura1. Esquema de categorías conceptuales para estudiar jóvenes y creatividades desde un enfoque cultural



Fuente: Elaboración propia

Este esquema es una propuesta conceptual, recupera ideas centrales de una revisión teórica de García Canclini; Cruces; Urteaga (2012); García Canclini; Piedras Fera (2013); Martín Barbero (2017); y Pérez

Reséndiz; Montoya Gastelum (2020); con adecuaciones hacia el estudio de creatividades como música, artes visuales, gráficas, escénicas, literarias, editoriales y otros mundos creativos juveniles.

Estos autores discuten las creatividades juveniles como procesos socioculturales que, reconfiguran escenarios artísticos contemporáneas, en constante cambio y recombinaciones: desde una economía cultural (García Canclini; Piedras Feria, 2013) y desde una dimensión cualitativa de las redes y culturas digitales (García Canclini; Urteaga, 2011; Pérez Reséndiz; Montoya Gastélum, 2020). A continuación, exponemos algunos apuntes breves de lo anterior.

Creatividad desde una economía cultural

Como sostienen García Canclini y Cruces (2012), “las transformaciones de los procesos culturales recientes no pueden entenderse si se examina en una sola dimensión” (en García Canclini; Cruces; Urteaga, 2012), es necesario comprender que los procesos de cambios y transformaciones, se distinguen por una “reconfiguración de los trabajos creativos - y de los modelos de negocio implicados - corresponden a un cambio de época en la producción, circulación y consumo-acceso a los bienes culturales” (García Canclini; Urteaga, 2011, p.132).

Sobre eso, Castagno; Romani; Wortman (2023, p.14) explican que, el término de “creatividad” se usa como una modificación a las condiciones de producción, circulación y consumo de mercancías en tiempos cada vez más acelerados. Es decir, hay un uso sobre la creatividad desde procesos transnacionales y transculturales³⁴, como una economía cultural que define lógicas de consumo, acceso o interacción, es un eslabón más para una reorganización social contemporánea.

La creatividad como insumo. Lo dicho por Yúdice (2002), la cultura como recurso, en este caso, la creatividad como insumo y recurso para economías creativas (Florida, 2010), donde “la producción cultural pasó de enfocarse únicamente en las formas y contenidos culturales, a tratar de comprender la

34 Siguiendo a Zebadúa (2021, p.42), lo transcultural es un proceso de préstamos e intercambios culturales, en donde las identidades son flexibles, se abren a diversas adscripciones, en donde las industrias culturales y el consumo cultural son vitales para la conformación de identidades juveniles, en donde los lenguajes globales se intercambian con sus lenguajes tradicionales.

relación y las interacciones entre productores y consumidores (Garnham, 2005 en Bárcenas Curtis; Bárcenas Curtis; Lemus Pool, 2021).

Es decir, hay engranajes de relaciones e interacciones que atienden a un *productivismo* de sentidos³⁵: como fuente discursiva, detonadora de creaciones, prácticas que dan “forma” y “contenido” a las sociedades, incluso, para pensarse a sí mismas, “la creatividad humana es el recurso económico definitivo” (Florida, 2010, p.11).

Algunos proyectos de ese recurso económico, son los que señala Zallo (2016, en Bárcenas Curtis; Bárcenas Curtis; Lemus Pool, 2021) con tres economías más representativas que priorizan el valor económico de la cultura y la creatividad. 1) La economía creativa; 2) Ciudades creativas; y 3) Ciudades inteligentes (p.10). En el caso de la economía de la cultura y la creatividad, Piedras Feria et al (2013) señalan que:

Este sector económico de la cultura y la creatividad comprende un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental, cuyo principal insumo es la creatividad (p.23).

García Canclini; Piedras Feria (2013) estudian dinámicas económicas y políticas globales de una economía cultural, pero señalando las formas específicas de cada contexto y su relación con las juventudes. Para los autores, son los contextos los que caracterizan el entramado de relaciones y fuerzas de un escenario económico en las creatividades juveniles, “la forma en que los jóvenes creativos financian, dirige, administran, organizan y difunden su producción artística” (Piedras Feria; et al, 2013, p. 25).

35 Se usa este recurso conceptual a partir de lo que señala Giddens (en Quesada, 2004), “Giddens distingue entre productivismo y productividad. El productivismo se refiere a la dinámica de crecimiento capital y a la ética del trabajo. La productividad se refiere en la mejora en la capacidad de producción que posibilita, por una parte, la reducción del tiempo de trabajo y, por otra, la orientación hacia la autonomía y la flexibilidad de los procesos de producción” (p.94), si el interés de un *productivismo* de sentidos se dirige al crecimiento de un capital de sentidos que contribuya a una sola configuración cultural, entonces, las posibilidades de construir otros procesos de producción y de consumo, pueden verse limitados por la circulación exclusiva de un *productivismo de sentidos*.

La experiencia de este tipo de estudios³⁶, habla de condiciones de trabajo, formas de organización, relaciones con instituciones y empresas, tipos de financiamiento públicos y privados, así como el uso de tecnologías en sus procesos creativos.

Pero también, de la falta de datos cuantitativos, “estadísticas sobre la participación de los jóvenes en las llamadas industrias creativas, la información es inexistente respecto de los porcentajes de hombres y mujeres” (García Canclini, 2013, p.16). Datos que tampoco contempla centralmente, una economía sombra, “Se consideran aquéllas pertenecientes a las economías informal e ilegal” (Piedras Feria; et al, 2013. p.26).

Es la economía sombra, un nicho de información y experiencias que hablan de la forma de organización y de relaciones de una economía cultural contextual, en donde se pueden contrastar y caracterizar a las juventudes y sus creatividades. Pero, si los datos cuantitativos son insuficientes, en contraste, la dimensión cualitativa se aproxima al estudio de experiencias, percepciones y trayectorias de jóvenes en sus autoreferencias, producciones, consumos, que son procesos cambiantes.

Por ejemplo, durante los años que conversé con jóvenes artistas y sus producciones artísticas en Tuxtla Gutiérrez, como parte del trabajo de investigación para mis tesis de licenciatura y de maestría (Jiménez 2015; 2017), documenté que, algunos jóvenes debaten sobre el concepto de nombrarse artistas, por la vinculación con las Bellas Artes y optan por llamarse jóvenes creativos (autoreferencias o imágenes sobre sí mismo), para alejarse de esas jerarquías.

Pero todavía las jerarquías entre instituciones y disciplinas tratan de imponer su noción de arte, criterios de valor (económicos y estéticos) formados en la época en que los departamentos de pintura, de medios, de tecnología y de ciencias sociales se las arreglaban para ignorarse (García Canclini; Urteaga, 2011, p.138).

Las actuales formas de producción, consumo y circulación no pueden ignorarse; producen procesos y relaciones donde jóvenes artistas y/o creadores, viven condiciones en correspondencia a una economía

³⁶¿Cuánto vale la cultura? (México, 2004); *Cultura y desarrollo: una visión crítica sobre los jóvenes* (Buenos Aires, Paidós, 2012); *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (Madrid-Barcelona, Ariel/Fundación Telefónica/Universidad Autónoma Metropolitana, 2012).

cultural global, donde “se reactualizan los modos de estar juntos y, dentro de ello, las modalidades de consumo cultural” (Portillo; Urteaga; Yanko González; Aguilera; y Feixa (2012: p.141).

Redes y culturas digitales

Hay una necesidad conceptual para dar cuenta de procesos, relaciones y nociones que hablen del sentido político y creativo de jóvenes con sus dinámicas culturales; en donde la tecnología y lo digital, son una dimensión constitutiva de esos cambios socioculturales. Este apartado, recupera a algunos autores que, discuten la tecnología y lo digital en los jóvenes.

En García Canclini; Cruces, Francisco; Urteaga (2012), desde un estudio entre México y Madrid, proponen nociones como prosumidores, redes, trendys, emprendedores o empresarios culturales, para identificar y nombrar dinámicas y procesos de jóvenes artistas en relación a una economía cultural, industrias creativas y redes digitales;

jóvenes *trendsetters* podrían estar experimentando o instaurando en campos culturales y creativos como la música, las artes visuales, las editoriales, los cuales viven procesos de transformación acelerados a partir de la introducción de las tecnologías de la información de Internet y en particular de la Web 2.0. En esta oportunidad, consideramos muy importante explorar las modificaciones que el entorno tecnológico ha venido produciendo en los comportamientos individuales y colectivos de los jóvenes (Urteaga en Canclini; Cruces, Francisco; Urteaga, 2012, p. 33).

Las redes, las tecnologías, lo digital constituyen mundos juveniles, con distintos referentes simbólicos e interacciones temporales; diría Feixa (2000, 2005) un panorama de la transición del reloj de arena al reloj digital, “de la juventud contemporánea, en la intersección entre la juventud moderna [...] denominada generación XX-, y la juventud posmoderna [...] generación @” (Portillo; Urteaga; Yanko González; Aguilera; Feixa, 2012; p. 140).

Pérez Reséndiz; Montoya Gastélum (2020:30) dirían que, más que hablar de “generaciones digitales”, como “generación @”, “nativos digitales”, la clave es “jóvenes conectados”, la que “dan muestra de la diversidad de usos, prácticas, significados y experiencias que los jóvenes mexicanos le dan a Internet y a las Tecnologías Digitales” (p. 30).

Un planteamiento para comprender las creatividades de los mundos juveniles, sus prácticas creativas en internet, con la tecnología y lo digital son las culturas digitales. Pérez Reséndiz; Montoya Gastélum (2020: 23-25), reconocen cuatro perspectivas sobre el término cultura digital³⁷: 1) la contextual; 2) la digitalización de la cultura; 3) como campo de estudio y 4) como interacción.

Sobre la digitalización de la cultura, Van Dijck (2016:12) propuso que es necesario reflexionar una historia crítica del surgimiento de las plataformas para comprender la digitalización de la cultura.

¿De qué manera cada una de ellas codifica y fija su marca en nichos específicos de la vida cotidiana? ¿Qué funciones específicas de los usuarios desarrollan, y cómo esos usuarios responden a la cambiante tecnología de las plataformas? ¿De qué manera se interrelacionan las tácticas y mecanismos de las distintas plataformas entre sí? ¿Qué normas sociales y culturales sostienen el ecosistema de medios conectivos, de qué manera han cambiado y qué papel han desempeñado (y desempeñan) los usuarios y propietarios en esta transformación? Estas preguntas demandan no sólo el análisis comparativo de plataformas individuales, sino también un abordaje conectivo (Van Dijck; 2016, p.26).

En Van Dijck (2016) la conectividad se convierte en un recurso que “organiza ecosistemas de medios conectivos, en donde se instala una cultura de la conectividad” (p.23). Esa conectividad resuena en las y los jóvenes conectados o desconectados³⁸ a partir de las relaciones de uso con plataformas sociodigitales como Facebook, WhatsApp, YouTube, Instagram, Twitter, Tik Tok, SnapChat y Tinder.

Por ejemplo, con la propuesta de Meneses (2020) con *WhatsApp* y jóvenes universitarios indígenas y afrodescendientes; y Montoya Gastelúm (2020) con *Tinder* y afectividades digitales juveniles.

Meneses (2020) desde una etnografía multisituada³⁹, caracteriza *WhatsApp* “como plataforma preferida por l@s jóvenes para tener comunicación inmediata, pude ir explorando los significados y las apropiaciones juveniles sociodigitales” (p.44). Por lo que *WhatsApp* puede habilitarse como una minería

37 Hacen referencia a la Sociedad del Conocimiento (Drucker, 1959), Infoesfera (Sheppard, 1971; Toffler, 1980), Informatización de la Sociedad (Nora y Minc, 1977), Sociedad de la Información (Masuda, 1984), Sociedad de la Comunicación (Vattimo, 1989), Sociedad Red (Castells, 2000) y Sociedades del Conocimiento (UNESCO, 2005).

38 Reguillo (2018) también emplea la discusión de jóvenes conectados o desconectados, de aquellos que tienen acceso a garantías de una vida digna, frente a los desconectados que viven desigualdades y precarización.

39 Una propuesta de etnografía multisituada de Hine (2004)

de datos, “como un espacio sociodigital para hacer crecer los datos sobre las culturas digitales de jóvenes” (p.46) y sus trayectorias educativas de jóvenes universitarios indígenas y afrodescendientes.

Montoya Gastelúm (2020) en su propuesta *Afectividades digitales juveniles*, analiza una aplicación móvil de citas llamada *Tinder*, pero también *Facebook*, *Instagram* y *WhatsApp*. Según la autora, cada plataforma tiene significados diferenciales para una experiencia amorosa y sexual entre los jóvenes de su estudio, “Facebook se muestra la vida real de las personas, sin tapujos [...]; Instagram, [...] les da la posibilidad de observar las representaciones corporales y estéticas del otro [...]; WhatsApp [...] el siguiente paso es trasladarse a esta plataforma [...] es por WhatsApp que se ponen de acuerdo sobre las citas en persona” (Montoya Gastelúm, 2020: 170-171),

Los trabajos de Meneses (2020) y Montoya Gastelúm (2020), muestran en sus análisis, relaciones entre las culturas digitales y juventudes a partir de las plataformas sociodigitales; donde se caracteriza o como dice Van Dijck (2016), *diseciona* las plataformas, pero en relación a las prácticas de uso, consumo, apropiación o apropiación; de infraestructuras, relaciones sociotécnicas, interfaces o tácticas en las distintas plataformas.

Mientras en el primer ejemplo con *WhatsApp*, la plataforma condensa datos, narrativas y biografías digitales de jóvenes universitarios, en otra perspectiva, *Tinder* plantea “experiencia de los polimedios”, buscando experiencias amorosas y sexuales (Montoya Gastelúm, 2020).

Para Pérez Reséndiz; Montoya Gastelúm (2020:23), en el estudio de las culturas digitales y las juventudes, es importante distinguir los análisis que hacen “hincapié en la dimensión técnica y no reparan en los actores”, es decir, en la dimensión simbólica de “las prácticas culturales, las interacciones y comunicaciones, los sistemas organizativos, la multiplicidad de contenidos y representaciones junto con los correspondientes significados, interpretaciones, legitimaciones y valores que de ella emanan y a su vez la construyen” (Lévy; 2007: vii-ix).

“Hablamos entonces de culturas digitales, condicionadas, experimentadas y apropiadas de maneras distintas por la diversidad juvenil” (Pérez Reséndiz; Montoya Gastelúm, 2020, p.14- 15). Martín-Barbero (2017, S/N) diría que la clave es el “<<encuentro>> del palimpsesto [...] y el hipertexto: escritura no secuencial sino montaje de conexiones en red que, al permitir/exigir una multiplicidad de recorridos, transforma la lectura en escritura”.

1.3. Más allá de los enfoques; las preguntas cambian

Al preguntarse por la juventud, la sociedad trata de saber cómo comienza su futuro.

(Néstor García Canclini, 2006)

Cada enfoque construye un sentido. Reflexionar sobre los enfoques de investigación es un asunto epistemológico, como vimos con Oliart, Feixa (2016), los tres enfoques que presentamos brevemente, nutren un campo de conocimiento de las juventudes con sus dimensiones históricas, estéticas, contranarrativas del Estado, las prácticas y espacios de socialidad juvenil; así como las tendencias de qué y cómo *problematizar* a las y los jóvenes.

Bachelard (2000), sostuvo que “el sentido del problema es característico del espíritu científico” (p. 52). En “Jóvenes desde los movimientos universitarios” el sentido es comprenderles como **actores** universitarios, históricos y generacionales; en “Jóvenes desde el Estado” el sentido es concebirlos como una sociedad vulnerable o un problema a solucionar que necesita de la intervención del Estado, restándoles una capacidad de acción y movilización.

Y en “Jóvenes desde lo cultural” el sentido es comprender a las juventudes en sus procesos y significaciones como ciudadanos, pues el carácter de agencia y de transformación se presenta, en distintos niveles de sus propias representaciones, colectividades e hibridaciones culturales.

Cada enfoque habla de distintos sentidos sobre las juventudes y esto, nos lleva a cuestionar al propio objeto de investigación, tal como lo hizo Urteaga (1998, 2004, 2009, 2011, 2012, 2022), una juventóloga clave en el campo de estudios de juventudes en México, quien ha transitado por diferentes debates culturales y ha reformulado-actualizado, sus propias preguntas, para comprender a las juventudes desde sus prácticas y como protagonistas culturales (Vergara; Urteaga, 2022. p. 300).

En 1988 en su libro, *Por los territorios de rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Urteaga (2022; 17) comenta que, el libro le sirvió para armarse de una base analítica que revisara las concepciones de la banda juvenil, desde los términos de la socialidad juvenil y no, desde conceptos que no “calzaban” en sus observaciones, “sabía que las prácticas que estaban haciendo los jóvenes y que veía no calzaban en eso, la intensidad de la socialidad juvenil era impresionante y no tenía palabras, no lo podía decir en estos términos” (Vergara; Urteaga, 2022. p. 300).

Estos estudios propiciaron que Urteaga (2022: 17-18), investigará prácticas culturales simbólicas en la ciudad, con el uso y apropiaciones del espacio urbano donde los jóvenes, producen una *socialidad* y construyen sus mundos en “sus propios términos” y en el camino de sus modos de ser jóvenes, “Los espacios de socialidad y sus entornos sociales son fundamentales para los jóvenes músicos, artistas y creativos para participar/involucrarse/implicarse en el cambio cultural de los entornos culturales y digitales en los que intervienen” (Urteaga, 2012, p.42).

En la experiencia de hacer estudios en la ciudad, Urteaga reconoce a otras juventudes que usan y apropian el espacio público: las juventudes indígenas. “En el año 2004, abrí nuevas líneas de investigación en juventud. La de las juventudes indígenas (o étnicas)” (Urteaga en Feixa; 2022, p.19), posteriormente, en 2020, Urteaga junto a Cruz-Salazar, T., & López-Moya, M. de la Cruz, presentan *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales*.

En 2012, Urteaga junto a García-Canclini; Cruces; editan *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*; y también, con García-Canclini, la obra *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*⁴⁰. Presentando como hallazgos que, “Hoy todo eso es posible en internet, en el espacio público, sigue siendo interesante que los jóvenes siempre están más adelante explorando otras herramientas” (Urteaga en Feixa; 2022, p.23-24).

La experiencia teórica-metodológica de Urteaga, pueden ser considerada, desde nuestra interpretación, como un proceso de “dialectizar la experiencia” (Bachelard,2000:19), Maritza Urteaga en el camino de sus investigaciones (1998, 2004, 2009, 2011, 2012, 2022), reformula sus preguntas para ahora estudiar los protagonismos culturales de jóvenes en la contemporaneidad.

Finalmente, este estudio se pregunta por jóvenes y sus creatividades, pero desde un contexto de COVID-19, esto nos invita a *dialectizar la experiencia*, a situar qué se está preguntando sobre las creatividades juveniles en pandemia en América Latina, por lo que el siguiente capítulo presenta un estado del arte, para reconocer qué preguntas y enfoques discuten a jóvenes, sus creatividades, espacios, percepciones y prácticas culturales.

40 Estas obras responden a una línea de investigación sobre juventudes, prácticas artísticas, creativas, contextos urbanos, pero también de espacios públicos y espacios sociodigitales.

CAPÍTULO 2. “RUPTURAS CREATIVAS EN AMÉRICA LATINA: EXPERIENCIAS Y CONVERGENCIAS CREATIVAS DURANTE LA PANDEMIA POR COVID-19 (2020-2023)”

Para situar el contexto de interpretación de jóvenes y creatividades frente a la COVID-19, este capítulo presenta una aproximación al estado del arte⁴¹; considerando la pandemia, experiencias artísticas-creativas y juventudes en algunos países de América Latina; Colombia, Brasil, Perú, Bolivia, Ecuador, Chile, Argentina y México.

De los hallazgos más significativos, presentamos cuatro ejes a discutir: 1) Precariedad laboral; 2) Políticas culturales de contención; 3) Tendencias digitales en la producción, circulación y consumo cultural y 4) Experiencias, percepciones y narrativa íntimas.

Cada eje es una aportación a la discusión que planteamos, sobre juventudes y creatividades en contexto de pandemia por COVID-19. Brindan pistas para responder la pregunta de investigación, ¿cómo son los cambios en las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas-creadores, durante la pandemia por COVID 19?; cambios que, desde este estado del arte, se pueden responder transversalmente con discusiones sobre la precariedad laboral, políticas de culturales, plataformización de la cultural y el carácter agencial para contranarrar las experiencias *pandémicas*. A continuación, exploramos los principales hallazgos de cada eje de discusión.

41 Se consultaron 35 fuentes bibliográficas entre artículos indexados, tesis de licenciatura y posgrado, memorias de conferencias virtuales, escritos en español y portugués entre 2020-2023; para su consulta, revisar el enlace <https://drive.google.com/file/d/1wtOiXhntiNk9T06ODXuTUhNsD5vC6Ej/view?usp=sharing>

2.1. Eje precariedad laboral

En la revisión bibliográfica se coincide en que, la pandemia agudizó el panorama de precariedad laboral en el sector cultural; exponiendo contradicciones. Por ejemplo, Del Mármol, Díaz (2020:21), discuten el carácter laboral de las artes desde una sociología del trabajo, con Robert Castel (2012) e Isabell Lorey (2006), para renombrarla como una *precarización elegida*.

Para del Mármol, Díaz (2020), hay un carácter histórico en la *precarización elegida*, que ubican en los años 60's, donde los trabajadores flexibles optan por la libertad y autonomía, en vez de una normalización del trabajo asalariado, por lo que esta *precarización elegida*, es visto como un proceso creativo donde los artistas, *eligen* autonomía y libertad sobre condiciones normativas laborales.

Es decir, el modo en que los/as productores/as culturales llevan a cabo una precarización “elegida para sí”, contribuyen a convertirse en el tipo de trabajadores/as flexibles que requieren las políticas neoliberales, según Robert Castel (2012), esto fomenta una dinámica de descolectivización o de reindividualización⁴².

En los trabajos de García Canclini; Cruces; Urteaga Castro (2012) se registra cómo los jóvenes despliegan una serie de estrategias, emprendimientos, pluriempleo y cada vez más están especializados y cuentan con competencias de logística, gestión, publicidad, relaciones públicas, pero no tienen garantías laborales. El supuesto de que, a mayor profesionalización mejores condiciones laborales, es un supuesto insostenible.

Rebata Delgado (2021), habla precisamente del *pluriempleo*, como una característica de precarización laboral del sector cultural, fuertemente anclado a trabajos secundarios a las artes: como dar clases, ser traductores, choferes, trabajos de oficina, niñeras.

42 Habría que preguntarnos si el COVID-19 cambió o reconfiguró esas dinámicas de descolectivización o reindividualización, también qué tan sostenible es la idea del artista libre y autónomo en su creatividad, la de una *precarización elegida*.

García Canclini (2013), observa esa condición desde hace seis años, es decir, previo a la pandemia por COVID-19, “jóvenes artistas en transformación; ni son asalariados ni plenamente independientes, lo que hace que sus ingresos sean limitados y frágiles” (p.10-11).

Y en esa tesitura, el trabajo de Flores; González Ávalos (2020) se preguntan, ¿Cómo se ven los jóvenes creadores a sí mismos?, no son sujetos de derechos laborales y la constante es ser *freelancer*, una modalidad de trabajo independiente.

Ante esta situación, las experiencias de organización y sindicalización de artistas durante la pandemia, cobra relevancia por ser otra forma de politización. Lo documenta Del Marmol; Díaz (2020), ante un “mercado laboral de precarización” en Argentina, se constituyen experiencias como la Red Multicultural La Plata; una red que se fortaleció durante la pandemia, pero también la conformación de nuevas organizaciones, como la de “Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs (PAE)”.

Sin embargo, las formas de organización requieren de estrategias y relaciones que consumen tiempo para construir estrategias, como el de un sindicato u asociación, además, de una organización que comprometa con los intereses del sector artístico, por ejemplo, en Flores; González Ávalos (2020:115), señalan que la experiencia de los sindicatos en México tiene poco prestigio, por ser oligarcas, pero también reconocen, que hay que profundizar más en estos estudios y ver sus potencialidades.

Finalmente, para Feregrino Basurto (2021), se requiere una figura jurídica que rompa el imaginario de que las artes son “un servicio de entretenimiento” y conferir el significado de que, las artes también son un trabajo; y de que las y los artistas-creadores ofrecen un acontecimiento estético, político, histórico, reflexivo, rupturista.

2.2. Eje políticas culturales de contención

Moguillansky, M. (2021:4-5) clasifica el diseño de algunas políticas culturales de contención propuesta por la UNESCO, en tres rubros; 1) Ayuda directa a los artistas y profesionales con becas, encargo de obras, compensación de la pérdida de ingresos o actividades formativas; 2) apoyo a las empresas e instituciones, con subvenciones y créditos, flexibilización de las regulaciones, fortalecimiento de infraestructuras, compensación de pérdidas y desgravaciones fiscales;

3) fortalecimiento de la competitividad del sector, con estudios de viabilidad, propuesta de nuevos modelos empresariales, promoción de contenidos nacionales e incentivos fiscales para la inversión”. En estos tres rubros, podemos identificar que la perspectiva de estas políticas culturales, están orientadas para un sector económico turístico y de competitividad regional; no contempla las condiciones materiales y simbólicas de los artistas y creadores.

En Argentina, Del Mármol; Díaz, (2020) cuestionan el papel del Estado en el caso de las políticas de contención aplicadas en el teatral platense, como el Fondo Nacional de las Artes (FNA), el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI), políticas de contención que, según las autoras, no garantizan necesariamente mejores condiciones laborales para los trabajadores, sino que funcionan como un soporte para garantizar las producciones culturales en el espacio local.

Tampoco contempla los demás archipiélagos culturales, como los espacios independientes, que son los que quedan suspendidos entre la pandemia y las políticas culturales de contención, “los esfuerzos de cada una de estas instituciones en generar políticas de contención y de la importancia que estos apoyos han tenido para la comunidad artística independiente, sus resultados parecen insuficientes en momentos críticos” (Del Mármol y Díaz, 2020, p.12).

En ambas lecturas, Moguillansky, M. (2021); del Mármol y Díaz (2020), observan un importante factor en todas las políticas culturales referidas, la ausencia de una base de datos sobre las y los artistas, sus organizaciones, trabajadores, instituciones del sector cultural; este desconocimiento pone en evidencia, la desarticulación de los contextos situacionales del sector cultural con las políticas culturales, empleadas para resarcir las problemáticas durante la pandemia.

2.3. Eje campo de producción, circulación y consumo cultural

A continuación, presentamos algunos hallazgos de la Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas (UNESCO, 2021, p.52, 53, 69,75, 108, 119, 125, 128 y 130)⁴³ en el

43 Diagnóstico de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultural (OEI), la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Mercado Común del Sur (MERPOSUR). En

rubro de “Campo de Producción, circulación y consumo de bienes y servicios” y se complementan con algunas experiencias de la revisión bibliográfica, que clasificamos en: editorial; artes gráficas, visuales y plásticas; artes escénicas: teatro y danza; sector audiovisual y producción-circulación *streaming*.

2.3.1. Editorial: mudanzas a las librerías virtuales

El diagnóstico señala que los sectores más afectados fueron la Editorial y Artes Escénicas (p.75). Sin embargo, en el segundo trimestre de 2020 en México y Argentina, el componente estacional sostiene un crecimiento del sector Editorial (p.75), es decir, a pesar de la pandemia el sector Editorial, se vio afectado, pero se movió de acuerdo a las condiciones estacionales, es decir, hubo un proceso de adaptación a nuevos formatos.

Moguillansky (2021) en Argentina, reafirma lo anterior, pues considera igualmente que los medios más afectados por la pandemia, fueron los medios impresos -revistas y periódicos-, pero paradójicamente, nota “un fenómeno emergente fue la multiplicación de librerías virtuales”. Es decir, el mundo editorial mudó sus procesos de venta a un espacio digital, con una respuesta favorable en el consumo editorial.

En Hermosillo Núñez; Verdín Padilla (2021) desde México, discuten la transición de la literatura a la virtualidad, en donde en el ámbito de la literatura de la experiencia *Minificciones*, se implementaron estrategias digitales, como talleres, dinámicas y la publicación virtual de antologías o libros, así como actividades y productos que involucran la participación de otros actores y de canales de distribuciones digitales.

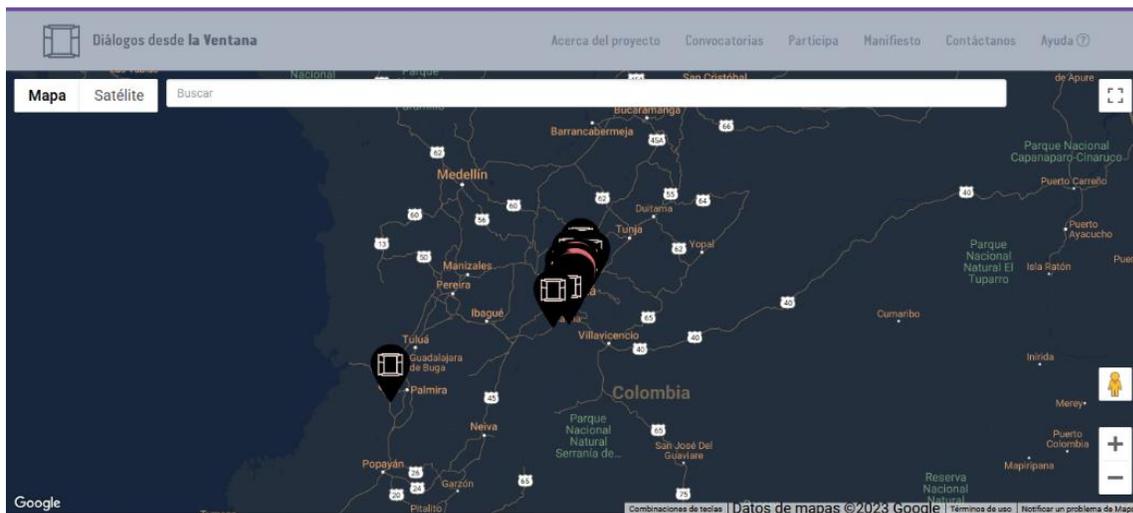
2.3.2. Artes gráficas, visuales y plásticas: hacía la mudanza digital

“La mayor parte de los encuestados en el sector de las artes plásticas, por ejemplo, introdujo servicios nuevos o servicios ampliamente mejorados en respuesta a la pandemia” (UNESCO, 2021, p.134). Algunos ejemplos de lo anterior, son experiencias en Colombia (Yepes, 2023); en Ecuador (Lacarrieu, 2020; Fernández, 2022) y de otras latitudes (Sabbatini, 2021).

dichos informes se encuentra la participación de países como Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Costa Rica y México.

En Colombia, Yepes (2023) explora intervenciones artísticas en algunas ciudades de Colombia como Bogotá y Medellín, como el movimiento iconoclasta, proyectistas y de performances. La particularidad de estos casos, es que las intervenciones se cruzan con un contexto de agitación política y social, el Paro Nacional en Colombia. En “Diálogos desde la Ventana” (2021), en Bogotá, Yepes (2023: 8) observa una participación de bogotanos y no bogotanos, entre artistas y no artistas; desde intervenciones en sus ventadas durante la cuarentena. Estas experiencias crean una cartografía virtual.⁴⁴

Imagen.2. Cartografía virtual “Diálogos desde la venta”



Fuente: <https://www.crea.gov.co/dialogos-desde-la-ventana/#> Proyecto colaborativo del Equipo de Publicaciones e investigación del Programa Crea de Idartes

En Medellín, Yepes (2023) registra el performance “Empaquetados” y la activa participación del colectivo “La nueva banda de la terraza”; el movimiento iconoclasta por “jóvenes pertenecientes al Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente (AISO) en ciudades como Cali y Bogotá” (p.9) y colectivos de “proyectistas” donde figuran Streetdente y Toquica Estudio en Bogotá.

Finalmente, entre otros performances artísticos, habla del cacerolazo sinfónico como un performance de música en vivo, los desfiles del Frente de Resistencia Transfeminista Marikón Cuerpas Agitadas y Dignificadas y propuestas de *contra-monumento* como “Vidas robadas” (2021),

44 Para mayor información y visualización, consultar <https://www.crea.gov.co/dialogos-desde-la-ventana/#> Revisado en Julio 2023.

“La obra consiste en una serie de fotografías de 56 de las víctimas mortales de la represión del Paro Nacional, acompañadas de textos sobre sus historias personales y las circunstancias de su muerte” (p.7), para el autor, esto “constituye una nueva cooptación del dolor de las víctimas por parte de la artista en función de su propio capital simbólico y cultural” (p-7-8).

Sin duda, el Paro Nacional en Colombia y el malestar colectivo frente a un estado de “gubernamentalidad uribista” (Yepes, 2023), “constituyen un reclamo de la potencia del arte que es, justamente, más difícil de realizar desde el centro de dicho campo” (p.13), difícil porque son reclamos sociales, culturales y políticos- que se enuncian desde un contexto de confinamiento.

En Ecuador, Lacarrieu (2020) reflexiona sobre las estéticas de la pandemia en la ciudad de Guayaquil, Ecuador y dice, “la pandemia impuso otras ideas o modalidades de transformar la ciudad” (p.94). Como el caso de la docente María Fernanda López, con una “**curaduría digital como dispositivo político**” (Lacarrieu, 2020: 95).

A partir de una cartografía de trabajos de artistas que, durante marzo, abril, mayo y junio, durante el confinamiento, produjeron obras, donde el artista procuró un diálogo con sus espacios de resiliencia, resistencia y emancipación. “La propuesta que, originariamente, estaba pensada para ser materializada en el espacio público, se decidió llevar a la web, al espacio de lo digital, debido al contexto de pandemia” (Lacarrieu, 2020, p. 94).

Fue en mayo 2023 cuando María Fernández López, muestra su trabajo como curadora del proyecto “Cartografías del Encierro”⁴⁵ expuestas en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), con la participación de artistas ecuatorianos y de otros países como México, Colombia y Perú.

45 Para mayor información consultar <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/> Revisado en mayo 2023

Imagen.3. Cártel de la exposición “Cartografías del encierro”



Fuente: Portal de Instagram de MAAC Ecuador. https://www.instagram.com/p/CcoWNuSsX9B/?img_index=2

María Fernández López, comenta que a pesar de que participan más de 40 artistas urbanos nacionales e internacionales; entre *graffiti*, estencil, murales y cárteles, sin embargo, “lo que más le impacta la gente es ver una pieza de *graffiti* dentro de un museo, todavía hay mucho estigma entorno a eso” (Fernández López en Universidad de las Artes, 2022).

Lo que apunta Fernández López (en Universidad de las Artes, 2022), es una discusión sobre el rumbo de la exhibición, circulación y consumo del arte urbano, “se *brincaron* las tradicionales modalidades espaciales del arte urbano” a en espacios como los museos; algunas experiencias sobre esto, museos y uso de plataformas sociodigitales, las documenta Racioppe (2021) en Argentina, con el caso del Covid Art Museum (CAM) y el *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (MALBA), usando *Instagram* como un dispositivo para una curaduría de los espacios y de interacciones con las y los seguidores.

En otra latitud, Sabbatini (2021) analiza *Grafites pandémicos* desde un análisis *folkcomunicacional*, a partir de **una base virtual de arte urbano**, URBAN ART MAPPING (2020) Covid-19 Street Art Archive⁴⁶,

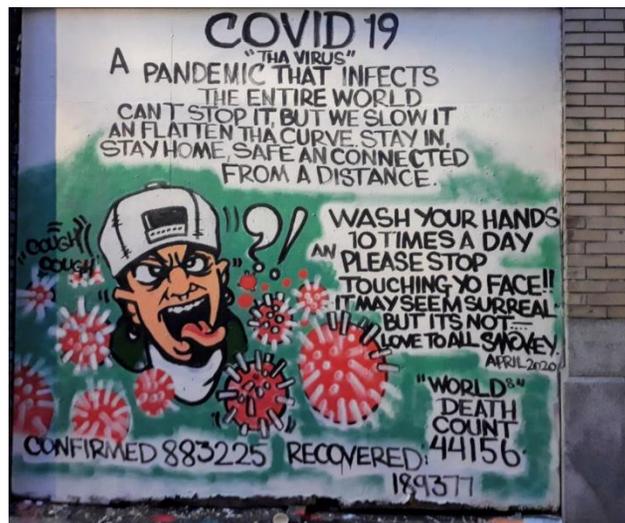
46 Disponible e: <https://covid19streetart.omeka.net>

“buscamos identificar o potencial deste tipo de expressão em servir como ferramenta comunicacional para o esclarecimento e conscientização em relação aos efeitos e prevenção do vírus⁴⁷” (p.99).

Souza e Mello (2017, p. 198) consideram o grafite um “processo folkcomunicacional urbano”, identificando como seus elementos o grafiteiro (emissor), a mensagem (desenho), o código (letras desenhadas, estêncil), o canal (a parede) e os indivíduos que compõe a sociedade (receptores) (en Sabbatini, 2021, p.99).

Sabbatini (117) clasifica tipos de representación los grafitis que trazan temáticas como “vacina”, “máscara”, distanciamiento” e “cuidados higiénicos” y el carácter político de los grafitis con mensajes críticos en relación a la actuación de la clase política frente al coronavirus. Esto, para Sabbatini (2021) es una metarrepresentación del graffiti.

Foto 4. “COVID-19 “THA VIRUS”



Fuente: James Hardy/Smokey Devil/Smokey D, “Covid 19 “Tha Virus”,” *Urban Art Mapping: Covid-19 Street Art* , accessed August 3, 2023, <https://covid19streetart.omeka.net/items/show/98>.

nossos dados apontam para a uma metarrepresentação do grafite, a partir do momento em que são fotografias das obras instaladas nas ruas e muros das cidades e não as obras em si. Neste ponto, encontramos fotografias de caráter documental, que buscam isolar o grafite e registrá-lo da forma mais neutra possível. E também detectamos o uso de fotografias que aportam uma camada a mais de

⁴⁷ ”buscamos identificar el potencial de este tipo de expresión para servir como herramienta de comunicación para el esclarecimiento y concientización sobre los efectos y la prevención del virus” Sabbatini (2021, p.99).

significação, ao utilizar elementos da paisagem urbana, especialmente pessoas, estabelecendo algum tipo de relação com a obra (Sabbatini, 2021, p.122).

Lo digital como archivo para analizar producciones creativas durante la pandemia (Yepes, 2023; Sabbatini, 2021; Gutiérrez-Portillo, 2022), refleja una necesidad de discutir lo digital más allá de una dimensión de relaciones de uso y apropiación de producciones artísticas, por ejemplo, en Hernández Reyes; Ojeda Ramírez; Sánchez-Sosa (2023), comparten la experiencia del taller #LeeenelCine, realizado durante la pandemia en Veracruz, México, donde “el formato entre el cine y la literatura [...] favoreció los procesos de comprensión y adquisición de conocimientos” (p.11). Esta combinación entre el cine y la literatura, generó una cartografía lectora y una oportunidad para explorar otras formas pedagógicas – de aprendizaje- entre los formatos digitales y tradicionales.

2.3.3. Artes escénicas: teatro y danza

“Las Artes Escénicas cerraron todos sus escenarios, salas de concierto y espacios para música en vivo: en particular, 6.908 teatros no pudieron recibir a su público” (ONU, 2021, p.56), y aunque hubieron procesos de migración hacia lo digital, “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” (p. 182).

En Perú, Rebata Delgado (2021) presenta experiencias de un teatro digital; y Hlebovich (2021) en Argentina con las artes escénicas y la danza.

A lo largo de la prolongada crisis sanitaria, el teatro que se transmite a través de plataformas virtuales ha recibido distintos nombres: teatro virtual, digital, online, híbrido, entre otros, y ha atravesado diversos experimentos actorales, de dirección y, sobre todo, técnicos, con obras transmitidas en directo o grabadas completa o parcialmente (Rebata Delgado, 2021, p.45)

Para Rebata Delgado (2021), el teatro digital es “este formato desarrolla su propio camino como un nuevo lenguaje y comienza a alimentar de la creación a medida” (p.45). Sin embargo, la autora observa que, ante ese fenómeno artístico, se debe poner el foco en la relación sensible con los públicos, en la comunicación “en vivo” frente al teatro grabado o televisado, “la relación del público no dialoga en tiempo real con la obra. No existe el convivio” (Rebata Delgado (2021, p.46).

Para explicar lo anterior, Rebata Delgado recupera las categorías *convivio* y *tecnovivio* de Dubatti (2015). “Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, en el que «no hay sustitución superadora, sino alteridad, tensión y cruce” (p.50). Alteridad y cruce, cuando con el teatro digital, los creadores escénicos se enfrentan al reto de no expandir o aprovechar la plataforma, por un desconocimiento, ocasionando la imposibilidad de un montaje o proyección escénica de acuerdo a los criterios del creador.

Por ello, Rebata Delgado (2021) se pregunta con el teatro digital, ¿cómo se está relacionado con el consumo digital, es rentable o no?, “si el teatro digital es transmitido en *streaming* directo, se debe incluir la participación de un(a) director(a) de cámaras o switch que orqueste los momentos y atienda las incidencias” (p.60).

En Argentina Hlebovich (2021:120), también discute las artes escénicas platense y su vinculación con medios tecnológicos a partir de tres formatos: 1) Obras ya existentes a un formato audiovisual; 2) Las que se crearon en el marco del del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y que fueron exclusivamente en formatos virtuales y 3) En propuestas que surgieron en el marco del ASPO, pero con la distinción del exploramiento.

Es decir, “exploró modos de presencialidad que buscaron defender al menos algunas dimensiones de la experiencia escénica prepandémica” (p-120), como una resistencia al formato de la virtualidad, esto lo documentó a partir de dos obras: *Mi parte es todo*⁴⁸ y *Cuadernos de cuarentena*.

En *Cuadernos de cuarentena*, Hlebovich (2021) resalta fragmentos, “¿Cómo recuperar algo de la experiencia de lo escénico, del cuerpo y materialización en este momento particular?”, “¿Qué hace unx con la imposibilidad? ¿Qué hace unx con su propia precariedad?” (p.122-123). Esto es un detonante para pensar cómo “la precariedad se asocia fundamentalmente al cuerpo”, lo que la hace disparar en las y los artistas, modos o formatos de creatividad:

De cualquier forma, esa plasticidad queda configurada desde el momento en que artistas y expectadorxs pautamos un punto de encuentro para recibir una obra que, a la vez, evade y genera resistencia a los

48 La sinopsis de *Mi parte es todo* puede encontrarse en el siguiente sitio web: <http://www.alternivateatral.com/obra74295-mi-parte-es-todo>.

formatos habilitados (los virtuales) y no habilitados (las salas de teatro y centros culturales) (Hlebovich, 2021, p.126).

Para precisar lo anterior, la autora habla de “*corrimientos de los lugares* conocidos de experiencia escénica” (p.128) y cuestiona, que allí hay un potencial del lenguaje que amerita seguir desarrollándose, para “desplegar los dislocamientos de las convenciones y normas que las salas instalan en los procesos creativos y en el público” (p.128).

En ambas experiencias, se preguntan, qué formatos, lenguajes y esquemas son sostenibles; cuando la dialéctica de lo digital la producción y circulación, exige un conocimiento sobre las tecnologías-digitales, no sólo para su uso, sino también para su apropiación y desde ahí, construir una proximidad -mediada- con los públicos.

2.3.4. Producción – circulación *streaming*

Moguillansky (2021) en su investigación de políticas culturales en países como México, Chile, Colombia, Uruguay y Argentina; menciona que, “dentro del sector audiovisual se encuentran los grandes ganadores de la pandemia: las plataformas de *streaming*” (S/N), refiriéndose a plataformas como de *Over-The-Top* (OTTs), tales como Netflix, Amazon o Disney Plus, también ubica otro sector de la industria creativa, los videojuegos, como uno de los mayores beneficiados durante la pandemia.

Se mantuvo algún nivel de actividad a través de las actividades por streaming (clases, espectáculos, etc.). Sin embargo, la desigualdad entre aquellos que ya contaban con equipamientos y buena conectividad y los que no refleja lo difícil que resulta recuperar la inversión con la escasa venta de entradas. Esto da cuenta en muchos casos de la condición extraordinaria y paliativa de las actividades virtuales (p.184).

Según el informe (UNESCO, 2021: 181), la música en vivo y el teatro fueron dos sectores que se mudaron aceleradamente al mundo digital, sin embargo, al exhibir y realizar producciones en *streamings*, se enfrentaron al reto de generar ingresos económicos, “destacan la debilidad de las estrategias de monetización como una de las dificultades más recurrentes para artistas y trabajadores sin acceso a grandes audiencias” (p.118).

Música: plataformización, financiarización y derechos digitales

De Marchi; Herschmann; Kischinhevsky (2022), hablan de las mudanzas relevantes en la industria de la música en tiempos de pandemia, en clave de plataformización y financiarización en streaming de audio y vídeo.

Los autores indagan en las tendencias de producción, circulación y consumo de la industria musical desde servicios en vivo y transmisión de audio y vídeos en plataformas como Spotify y Tik Tok. Los autores reflexionan que, derivado de un escenario pos- streaming de la industria musical viven un proceso de plataformización de las industrias mediáticas (p. 50).

Este processo de plataformização se dá de forma articulada com as crescentes automação do trabalho e financeirização da economia da música, isto é, da crescente colonização das práticas econômicas relacionadas à música por plataformas digitais, as quais estão aplicando com cada vez mais intensidade a Inteligência Artificial (IA) em seus modelos de negócio. Há um crescente uso de música gravada produzida por IA nas plataformas (De Marchi; Herschmann; Kischinhevsky, 2022, p.50).

De Marchi; Herschmann; Kischinhevsky (2022) enlaza la discusión de plataformización con el de la financiarización. Como una economía de la música, ya sea en vivo o en transmisiones y cómo esto ha impulsado la producción de podcasts en gran parte de los países de América Latina; haciendo un rastreo exhaustivo de los ingresos en las plataformas como Tik Tok y cómo posicionan un status creativo de las industrias musicales.

En ese rumbo, en Argentina, Varano (2020) dice que la industria musical fue profundamente afectada por la cuarentena, pues sus ingresos económicos dependían en gran medida de las presentaciones en vivo. Ahí entra *Spotify* y su impacto a la industria musical durante la pandemia.

Para Varano (2020: 2-4) las “lógicas de comunicabilidad y de distribución de ingresos de la industria musical mediante las plataformas vías *streaming*, focalizando en el caso Spotify” (p.1), permite una fuente de ingresos mediante pagos y publicidades, pero también factores de regalías, distribución financiera y propiedad intelectual.

Eso es para Varano (2020) un debate pendiente con Spotify y la industria musical: la exposición tecnológica y de plataformas sociodigitales en la música durante el COVID-19, atenúa la discusión sobre una retribución desigual de circulación y exposición musical y sus vínculos con los sellos discográficos; pero principalmente, el tema de derechos de propiedad intelectual en el plano de la

digitalidad y sus implicaciones con los derechos de regalías, tema que requiere una legislación en la ecología digital.

En esa dirección, pero desde una soberanía digital, Gómez; Racioppe, (2022) construyen un escenario de análisis “sobre un escenario de resignificación de consumos culturales y de creaciones artísticas como elementos de construcción de sensibilidades políticas [...] y sobre la soberanía tecnológica y digital como una necesidad en la escena digital” (p.69).

Por lo que Gómez; Racioppe (2022) sugieren que, “se deben generar leyes y políticas que contribuyan a construir una soberanía tecnológica y digital” (p.72)., donde “las brechas en el acceso a las producciones artísticas no se limitan a lo tecnológico o a la disponibilidad de información; hay profundas desigualdades económicas que establecen distintos circuitos y posibilidades de consumo” (Gómez; Racioppe, 2022, p.70).

Sin embargo, esa soberanía del “Internet como cuestión de Estado”: el derecho a la conectividad” (p.71). describe una complejidad de la desigualdad de acceso en la calidad de conectividad, en donde “su distribución no es equitativa, los cables salen y entran en grandes cantidades de los países del llamado “primer” mundo; pero en mucha menos cantidad en los países de América Latina” (p.72).

Competencias digitales en la profesionalización de las artes

En UNESCO (2021:119) se señala que, un tercio del sector de los artesanos, indicó que su trabajo cesó por completo como consecuencias del COVID-19, “este sector cuenta con menos competencias digitales [...] que son más comunes entre trabajadores más jóvenes del sector cultural (p.119).

En comparación con el resto de trabajadores de las ICC encuestados, los del sector artesanal tienden a tener menor formación: más de la mitad (56%) solo tienen un título de enseñanza secundaria o técnica (33%) o un certificado técnico (23%) (UNESCO, 2021, p.119).

Para Bacca; Briceno (2021); Borrero (2021) en Colombia y Feregrino Basurto (2021) en México, la educación artística es un eslabón fundamental para incursionar al mercado laboral; con un desarrollo de capitales tecnológicos para su actividad laboral con enlaces y colaboración con instituciones privadas o públicas, así como la gestión de sus recursos y proyectos.

Feregrino Basurto (2021:18) sugiere que lo digital sea un paradigma en la formación artística y estética; no sólo para responder a un mercado del arte, sino, para que los jóvenes artistas no se sientan en un contexto adverso, donde no puedan producir otras estrategias, como la monetización en sus producciones artísticas.

Pues la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro no cuenta en su plan de estudios con alguna asignatura obligatoria enfocada específicamente al uso de software [...] los fundamentos teóricos y prácticos de la carrera, desde el ámbito literario y teatral, no promueven el desarrollo de conocimientos orientados, por ejemplo, a la edición de audio y video. Por lo que, algunas personas tuvieron que solucionarlo (p.16)

En Bogotá, Colombia, Borrero (2021), documenta la experiencia pedagógica de docentes de educación artística de la Institución Educativa Ceinar, concluyendo que hay una “escasa apropiación de las herramientas por parte de los docentes” (p.28)

Es, por tanto, un deber de las universidades estar a la vanguardia en sus currículos académicos y sus planes de estudio, ofreciendo una amplia oferta que esté directamente relacionada con su campo profesional, que para esta investigación es la educación artística y todo lo que ella encierra (Bacca, P; Bacca, J; Briceno, 2021, p.62).

También en Colombia, Bacca, P; Bacca, J; Briceno, (2021), reúnen experiencias de la educación artística en pandemia, a partir de 147 docentes y muestran los desafíos que enfrentan los docentes, a partir de la pandemia por COVID-19, con el uso de tecnologías, lo que los lleva a comprender el valor pedagógico de lo digital, así como la necesidad de reactualizar los currículums de sus ofertas educativas.

2.4. Eje experiencias, percepciones y narrativas íntimas

De la revisión bibliográfica presentada, consideramos que este eje fue el menos discutido, sin embargo, desde las lecturas de Paz, Martha; Vaca; Josue (2020); Gutiérrez-Portillo (2022) y Feregrino Basurto (2021), podemos ubicar un énfasis en las experiencias, percepciones y narrativas íntimas de jóvenes artistas-creadores, que exponen un sentimiento del impacto “del mundo viruliento”.

En Bolivia el trabajo de Paz, Martha; Vaca; Josue (2020: 53) estudian experiencias de 67 vídeos producidos por jóvenes en cuarentena, en la convocatoria del Concurso de Videos COVID XX –

Cortometrajes Hechos en Casa, de la Fundación Audiovisual (FUNDAV) y les pregunta, “¿Qué experimentaron, qué sintieron, qué pensaron los jóvenes en esta situación de crisis sanitaria y de cuarentena? y ¿Qué propusieron para enfrentarlo?” (p. 53).

Algunas respuestas son soledad, ansiedad, incertidumbre, depresión, miedo, duelo, suicidio y muerte (Paz, Martha; Vaca; Josue, 2020: 55), “tramas complejas, tanto personales como colectivos. El común denominador de sus materiales fue la interpelación interna y al otro: mirarse a sí mismo y observar a los demás” (p.57). En México, Gutiérrez-Portillo (2022) también analiza sensibilidades y experiencias de mujeres en confinamiento, pero a partir de narrativas construidas sobre la pandemia y registradas en la base de datos “Diarias Global”⁴⁹; monitorea de 2020 a 2021 la plataforma y construye un corpus de cien narraciones, publicadas y disponibles.

Imagen.4. Portal visual del proyecto “Diarias Global” de la artista Lorena Wolffer



Fuente: <https://www.diariasglobal.com/materiales>

Desde la base de datos, Gutiérrez-Portillo (2020) transcribió, organizó matrices y sistematizó narrativas, a partir de categorías de Nelly Richard (lo fragmentario, lo inconcluso, la desarmonía y el conflicto) para construir narrativas dominantes y contranarrativas:

49 Proyecto de la artista y activista mexicana Lorena Wolffer Para mayor información consultar <https://www.diariasglobal.com/> Revisado en enero 2023

- 1) la narrativa de estado de defensa y guerra vs “Contranarrativas: en estado de defensa “no todos mis sueños han sido miedo al contagio”
- 2) la narrativa de estado temporal y el regreso al estado normal vs “Estado temporal: desconcierto, adaptación y asombro ante la nueva normalidad”
- 3) la narrativa de cortafuegos y la participación del ejército vs “Ni cortafuegos ni enemigos silenciosos: otros cuidados, otras vulnerabilidades”
- 4) la narrativa del enemigo y la sospecha vs “La vida es más fuerte que la muerte” (Gutiérrez-Portillo, 2022, p.61-66).

En México también, Feregrino Basurto, (2021), expone un carácter sensible de la pandemia en jóvenes artistas egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro (UNAM), desde un enfoque de trabajo a distancia y COVID-19.

A partir de las categorías de “acontecimiento convivial” (Dubatti, 2009), el autor les pregunta, ¿cuáles son las condiciones en las que las y los artistas jóvenes desarrollan la actividad teatral en espacios y tiempos de pandemia?, y ¿qué significaciones les otorgan a las experiencias suscitadas en el trabajo a distancia?

De las respuestas identificadas por Feregrino Basurto (2021) destacan, “la incomodidad que sintieron cuando, en sus videoconferencias de trabajo, llegaron a salir a cuadro sus familiares en situaciones cotidianas, pero que consideraron muy personales, y que expusieron su intimidad” (p.19) y “La transferencia de las actividades al teletrabajo les exigió estar disponibles [...] orilló a este grupo de artistas a la exposición prolongada a dispositivos electrónicos. Situación que experimentaron con frustración y cansancio” (p.20-21).

Estos breves ejemplos, presentan itinerarios emocionales, entre miedo, incertidumbre, frustración que se vuelcan hacia otros sentires como la vida, la esperanza; además exponen una complejidad y confrontación de los espacios íntimos como escenarios públicos. Resalta también, la importancia de estudiar a las juventudes desde los estudios del cuerpo, la salud emocional y un enfoque biográfico o narrativas desde los propios jóvenes.

2.5. Un balance al estado del arte

Cada eje de análisis que comprenden este estado del arte, expone su propia complejidad, pues plantea problematizaciones específicas, con perspectivas y enfoques contextuales. Respecto a la pregunta de investigación, podemos precisar que, los cambios en las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas- creadores, durante la pandemia por COVID 19, se responde en distintos órdenes, que a continuación exponemos.

En el eje de “precariedad laboral” sobresale el debate de un mercado laboral de precarización, donde jóvenes creadores o artistas, pasan por pluriempleos, brincando entre oficios y otros trabajos, para sostener sus producciones culturales.

Este debate se desplaza a discutir, cómo una figura jurídica rompe con el imaginario de que las artes son “un servicio de entretenimiento” para considerarlas como trabajo donde las y los artistas son sujetos de derechos laborales y económicos.

Entre las discusiones también se reformulan conceptos como *precarización elegida* o *mercado de precariedad laboral*; conceptos que discuten el papel clave del Estado y sus modelos de intervención. Sobre estos modelos de intervención, observamos que algunas políticas en su clasificación siguen los modelos que propone Oliart; Feixa (2016, S/N).

Especialmente con el modelo de *Instituciones dedicadas a la identificación de problemas y la formulación de políticas de juventud*, pero que se quedan en un nivel del diagnóstico, sin atender a profundidad las raíces de la “precariedad laboral” o “los vacíos” de una representación que confiere a los artistas o creadores como ciudadanos de derechos laborales.

Entonces, hablamos de políticas culturales de contención, que no persiguen un horizonte social y/o mirada interinstitucional, “es necesario resaltar que, en su mayoría, (las políticas culturales desde la pandemia) representan acciones sin visión de desarrollo de largo alcance” (Feregrino Basurto, 2021). La constante sigue siendo, la mirada prescriptiva-descriptiva, donde “Su presente no parece contar tanto por sí mismo, como por lo que significa para el futuro” (Oliart, Feixa, 2016, (S/N)).

Otra aportación en el ámbito de las “políticas culturales de contención”, es el estudio de nuevas experiencias de organización sindical: caso “Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs (PAE)” en Argentina⁵⁰. Pero qué sucede con otras experiencias sindicales o de organización formal entre el sector cultural, esto puede ser una línea de investigación más.

En general, la preocupación de los autores revisados, es la cuestión de cómo se está pensando al artista (joven o no); es ciudadano cuando tiene una participación política y ofrece experiencias recreativas a los públicos; entonces, ¿el valor de su creatividad se evalúa en su partición con la sociedad?; pero no son ciudadanos ni sujetos de derechos laborales, cuando el valor de su creatividad no se *adecua* a las estructuras de producción, consumo y circulación que rigen una economía creativa.

Por tanto, mientras no exista una regulación, ni seguridad al cumplimiento de los derechos laborales del sector cultural, la economía sombra, como le llama Piedras Feria (2013), será un terreno fértil para la producción de una economía informal entre el sector cultural, frente a proyectos que priorizan un mercado cultural desde el turismo.

Sobre el eje “Tendencias digitales en la producción, circulación y consumo cultural”, es el eje de mayor contenido bibliográfico. En la documentación consultada, las experiencias sobre las mudanzas hacia lo digital y el cómo se reorganizaron procesos creativos durante el confinamiento, llevaron a caracterizar y describir distintas experiencias creativas, desde lo editorial, artes gráficas, visuales y plásticas, artes escénicas, producción y circulación *streaming*.

Dentro de este eje, también sobresale la discusión sobre las competencias digitales en la profesionalización de las artes, derechos de propiedad intelectual en el plano de digital, derechos de regalías, legislación y procesos de monetización ante la tendencia de precariedad, desigualdad en el uso, acceso y conectividad.

50 Consideramos que el caso de la organización sindical en Argentina, tiene una especial relación con la experiencia de “El Cordobazo” y sus implicaciones con la reforma universitaria de los años ’60 en Argentina; siendo el teatro, una contestación política que hace eco en los casos contemporáneos revisados. Esta consideración amerita una mayor profundidad analítica y de interpretación, sin embargo, no es parte de los objetivos de la tesis doctoral, por lo que puede ser otra línea de indagación para otro momento.

Esto es una señal para incorporar una política digital como eje transversal a las políticas culturales; plataformización, financiarización de la cultura, derechos digitales en torno a los derechos de autor, regalías no reguladas, derecho de conectividad.

Este eje es un indicador para rearticular la discusión sobre jóvenes y creatividad en contexto de pandemia y el papel de lo digital, pero no sólo desde los usos/apropiaciones, también para comprender una dimensión sociodigital en las prácticas artísticas y la tendencia de *plataformización* en un mercado de financiarización cultural.

Este hallazgo se traslada al propio trabajo de investigación, en la búsqueda por comprender cómo son los cambios en las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas- creadores, durante la pandemia por COVID 19 en Chiapas.

El último rubro “experiencias, percepciones y narrativa íntimas”, muestra una serie de narrativas donde se expone un carácter emocional de las juventudes; sus sentires frente a la pandemia y al contagio, que van desde la angustia, miedo, pero también la posibilidad de contranarrar un orden emocional hacia otras afectividades.

Como coincidencia general, en los diagnósticos e informes revisados en este estado del arte, se señala la falta de una base de datos sistematizados (que sea público), sobre quiénes son las y los artistas; qué hacen, cuáles son sus producciones, sus ingresos, canales de distribuciones, sus públicos; sus necesidades y si las políticas culturales, están articulando estos datos etnográficos en sus diseños, modelos e intervenciones.

Esto no es un problema emergente por la pandemia por COVID-19. García Canclini; Piedras Feria (2013) en *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*, mencionan que fue un obstáculo “la falta de estadísticas consistentes acerca de los creadores, los públicos culturales y los movimientos de las industrias de la comunicación” (2013, p.10).

A esto se le suma la poca o nula participación de jóvenes en los diagnósticos que se realizaron, por ejemplo, en el estudio de Flores; González (2020), se reconoce un gran vacío de jóvenes que optaron por no responder la encuesta de un diagnóstico del impacto de COVID-19 en México.

Sin embargo, estas circunstancias pueden reinterpretarse, de ausencias a nichos de oportunidades en la investigación del campo de juventudes; cuestionarse si son las encuestas las herramientas o instrumentos pertinentes.

Es decir, construir metodologías que se aproximen a “una comprensión de la diversidad de las realidades juveniles, los cambios en los flujos y tendencias en su comportamiento colectivo y el manejo creativo de las tensiones entre las agendas locales y globales” (Margulis, 1997; Feixa, 1998; Reguillo, 2000; Valenzuela, 2009; Chávez, en Feixa; Oliart, 2016).

Hay una complejidad a la hora de diseñar las rutas metodológicas y que se ponen a prueba a lo largo del trabajo de campo, entre los análisis e interpretaciones. El siguiente capítulo es una muestra de ello, que surge como una propuesta para investigar a jóvenes y sus prácticas – procesos creativos, durante el confinamiento.

CAPÍTULO 3. ETNOGRAFÍA DE LO URBANO: MÉTODO HÍBRIDO PARA UN ESTUDIO DE CREATIVIDADES JUVENILES Y EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS EN PANDEMIA

La siguiente propuesta metodológica, surge en un contexto de pandemia por COVID-19 (2020) y se desarrolla desde ese contexto (hasta 2022-2023)⁵¹. Investigar en pandemia implicó una serie de obstáculos y retos en el trabajo de campo; entre el confinamiento y “la sana distancia” en México, los encuentros con las y los jóvenes se mediaron con tecnologías digitales; así como las observaciones en los espacios públicos que se encontraban cerrados.

La necesidad de investigar durante el confinamiento, nos llevó a cruzar fronteras metodológicas y reajustar técnicas de investigación, llevó a construir una propuesta de metodología híbrida entre una etnografía de lo urbano (Lefebvre, 2013; Delgado, 1999; Noel; Segura; 2016; Vergara, 2013), con los relatos etnográficos (Vergara, 2013); y una etnografía digital, con la observación *online* (Bárceñas; Preza; 2019; Gómez, 2020).

Por lo que, la etnográfica en esta investigación, es asumida como una relación de investigación; al campo, a las situaciones, a los interlocutores, a las circunstancias, a la temporalidad, a las técnicas factibles, a las preguntas de investigación y procesos de indagación; todo este trabajo se inscribe en repensar lo urbano, pero desde una metodología híbrida, que a continuación explicamos.

51 En la construcción del campo etnográfico, se presentaron otros actores culturales; jóvenes creadores que estaban impulsando otros escenarios creativos distintos y que se incorporaron en la última etapa del trabajo de campo, mediados de 2023.

Re-pensar lo urbano desde una metodología híbrida

Lo urbano busca o halla una forma de encuentro o encuentros, pero ese encuentro no puede desprenderse de una morfología física, material, ni de una temporalidad que rige las construcciones de sentidos de una ciudad. Pero cuando la ciudad está confinada, lo urbano se rediscute con una dimensión material y simbólica, pero también, como señala Lefebvre, desde lo virtual.

Para Lefebvre (1976) *lo urbano* es un “objeto virtual, es decir, un objeto posible, cuyo conocimiento y desarrollo hemos de presentar ligado a un proceso y a una praxis” (1976 [1970]; 9), es una acumulación de potencias y horizontes a construir.

contiene virtualidades — las potencialidades de la obra y la reapropiación— existentes en la esfera artística, primero, pero ante todo según las exigencias del cuerpo «deportado» fuera de sí, cuerpo cuya resistencia impulsa el proyecto de un espacio diferente (sea el espacio de una contra-cultura, sea un contra-espacio en el sentido de una alternativa utópica en principio al espacio «real» existente) (Lefebvre, 2013; 382).

Repensar *lo urbano* desde un contexto de pandemia, nos lleva a otras experiencias espaciales de simultaneidad⁵², de conjunción, convergencias y encuentros, a indagar en otros “contra-espacios”. Esto no es nuevo, lo han propuesto Francesco Careri (2014) con *Walkscapes. El andar como práctica estética*; Rebecca Solnit (2021) con *Wanderlust. Una historia del caminar*; o al legado de los Situacionistas⁵³ con la teoría de deriva y por supuesto, el *flâneur* de Baudelaire.

Sin embargo, frente a un entorno social y cultural caracterizado por una emergencia sanitaria global, las principales preocupaciones son, cómo observar y estudiar prácticas creativas y artísticas de jóvenes,

52 Para Foucault (1968) “el presente, tal vez sea la época del espacio; vivimos en una época de simultaneidad, caracterizada por la yuxtaposición; lo lejano y lo cercano; el lado a lado; lo disperso; y nuestra experiencia hoy está menos centrada en el desarrollo de la vida a lo largo del tiempo y más en ser parte de una red que conecta puntos a la medida de sus necesidades” (en “Des espaces autres”, recuperado de http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf)

53 Por mencionar a Guy Debord, George Lukács, Asger Jorn o Constant Anton. Para introducirse al tema se sugiere la obra de Tutosaus, M. D. C. C. (2020). Arte y urbanismo situacionista. In *Visiones urbanas. IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad: Madrid, 21, 22 y 23 de octubre de 2020* (pp. 739-748). Universidad Complutense de Madrid.

en espacios públicos cerrados o controlados; cómo encontrarse con jóvenes que estaban atendiendo sus propias emergencias personales.

Consideramos que una ruta metodológica híbrida, partiendo de una etnografía de lo urbano en diálogo con una etnografía digital, podría ofrecernos más respuestas y posibilidades para solucionar las principales preocupaciones de un trabajo de campo en confinamiento.

La apuesta es que, a pesar de la inmovilización espacial en las ciudades por la pandemia, podamos reconocer una experiencia urbana desde un confinamiento, pero, sin perder de vista la dimensión del espacio vivido⁵⁴, como “el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial” (Lefebvre, 2013; 15).

En ese sentido, era prioritario ubicar qué entendemos por etnografía de lo urbano y por qué sus aportaciones teóricas-metodológicas, ofrecían rutas para lograr los objetivos de la investigación.

Tabla.1. Objetivo de la investigación

| Objetivo general | Objetivos específicos |
|---|--|
| <p>Analizar prácticas creativas de jóvenes artistas-creadores en relación a sus experiencias espaciales urbanas de la ciudad: espacio público y espacios sociodigitales, durante la pandemia por la COVID-19 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (2020-2022).</p> | <p>a) Identificar cambios en los procesos creativos de las juventudes artísticas; b) Caracterizar la experiencia espacial urbana- espacio público y espacio digital- de los procesos creativos de cada joven creador; c) Identificar <i>imaginarios de futuros</i> en las experiencias creativas juveniles, durante la pandemia por COVID-19.</p> |

Fuente: Elaboración propia

En nuestros objetivos, *lo urbano* figura y es transversal en la discusión; en las prácticas artísticas hay relaciones espaciales que constituyen experiencias de un espacio vivido; dichas experiencias se

54 Dentro de la dialéctica de la producción del espacio de Lefebvre (2013 [1974]: 97-98), el espacio vivido, como el espacio de la representación, contiene un núcleo o centro afectivo (Lefebvre, 2013, p.100).

caracterizan por las distintas prácticas creativas y por las condiciones juveniles; es decir, hay una discusión metodológica sobre etnografías de *lo urbano*.

Las discusiones de la etnografía de lo urbano son amplias⁵⁵, pero para repensar lo urbano metodológicamente, recuperamos discusiones de Noel; Segura (2016) y Espinosa (2021; 2023). Para Noel; Segura (2016), las “etnografías de *lo urbano*” no solo remite a la posibilidad de estudiar la vida urbana, sino también a que, al hacerlo, nos alienta a repensar los límites y los contenidos de “lo urbano” (p.17).

En el borde de las limitaciones de hacer trabajo de campo en el espacio público, nos apegamos a la posibilidad de un redescubrimiento espacial, “existir en la espacialidad”, donde nuestras prácticas producen otras relaciones espaciales, desplazamientos, yuxtaposiciones, *heterotopías* o al menos, la disposición de *experimentar* otras simultaneidades, como lo es el espacio sociodigital.

No tenemos la precisión de las limitaciones de aproximarnos al *espacio vivido* desde las plataformas sociodigitales, sin embargo, como señala Espinosa (2023), siguiendo a Lefebvre, “es el espacio vivido donde se intersecta la dominación con la imaginación creadora” (p.9).

los espacios vividos contienen un núcleo o centro afectivo [...] la de sus conexiones, distorsiones, desplazamientos, interferencias y sus relaciones con la práctica espacial de las sociedades (o modo de producción) [...] poseen un alcance práctico, que se engastan y modifican las *texturas* espaciales (Lefebvre, 2013, p. 100 -101).

Las prácticas y procesos creativos que se estudiaron se instalan en otro nivel de experiencia urbana, la del espacio digital y posteriormente a un retorno del espacio público. Tanto la dimensión en línea (*online*) como la dimensión fuera de línea, operan como elementos constituyentes de un “campo práctico-sensible”, donde cada práctica produce espacios de representación: sobre una condición juvenil, condición creadora, condición estética, relaciones y afectos.

55 Para introducirse a una discusión metodológica de la etnografía de lo urbano, se recomienda las lecturas de Horacio Espinosa (2021; 2023), quien discute con la antropología urbana, sociología urbana; Escuela de Chicago, Henri Lefebvre, Manuel Delgado, Castells, De Certeau, entre otros.

Para aproximarnos, lo más posible, a un espacio vivido -que contiene un núcleo afectivo- de jóvenes a partir de sus prácticas creativas, tanto en espacios públicos, como espacios sociodigitales, se combinaron, de manera híbrida, algunas herramientas de investigación como investigación documental, observación *onlife* (*online +offline*), entrevistas semiestructuradas y relatos etnográficos.

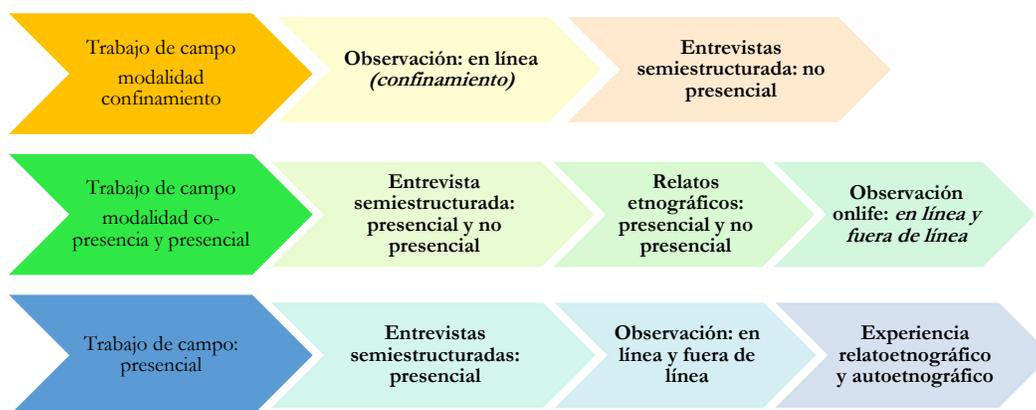
Este ejercicio híbrido se reactualizó durante el proceso de trabajo de campo, entre momentos de co-presencia y presencialidad; entre observación en línea y fuera de línea, entre los relatos etnográficos en el espacio público y relatos etnográficos de experiencias mediadas por plataformas sociodigitales.

Lo anterior cumple con las necesidades y objetivos de la investigación, en términos operativos, pero también ofrece lecturas que no se consideraban al principio, por ejemplo, la necesidad de repensar *lo onlife* en las prácticas creativas de estos jóvenes; y el cómo lo digital puede ser discutido como objeto de estudio, como campo y como método.

3.1. Orientación metodológica: etapas del trabajo de campo (2020-2023)

A lo largo de la investigación, el trabajo de campo vivió varias etapas que clasificamos en tres momentos (ver Figura.4): 1) desde el confinamiento (2020); 2) modalidad de co-presencia (2020-2021) y 3) en una modalidad presencial (2022-2023).

Figura. 4. Etapas del trabajo metodológico



Fuente: Elaboración propia

Durante la observación en línea, que fue la principal técnica de investigación durante los primeros meses del confinamiento, se consultaron producciones de podcasts como fuente de información; por ejemplo, los podcasts de Luis Enrique y Rafael Quintero⁵⁶, quienes entrevistaron a artistas claves para la investigación.

De lo anterior, los primeros análisis se orientaron a un carácter descriptivo y experiencial del impacto de pandemia por COVID-19, para “describir y evaluar ciertas características de una situación, hecho, proceso o relación” (Fernández, 2011, p.122). Es decir, retomamos el eje de experiencias, percepciones y narrativas íntimas del estado del arte (ver pág. 65).

Posteriormente, se identificaron a las y los jóvenes claves. Los criterios para elegir a los interlocutores se definieron a partir de los proyectos en línea que promovían, circulaban y producían durante la pandemia. Fue así, que se logró contactar y entrevistar en una modalidad en línea, a cuatro jóvenes: Karla Sarmiento (Teatro), Cristian Jiménez (Producción audiovisual y gestor cultural), Isabel Araujo (Teatro y gestión cultural) y Ambar Luna (Coreografía).

En ese primer contacto, en los casos de Ambar Luna (coreografía) y Cristián Jiménez (gestión cultural y producción audiovisual), observamos cómo estos jóvenes sí discuten y arman sus propios debates sobre lo digital; “¿qué podría responder yo (Ambar) a la virtualidad y qué no? [...] lo que no, performance para la cámara” (Ambar, Entrevista); “el artista chiapaneco desprecia las redes sociales [...] estoy tratando de entender las redes sociales, ¿qué va pasar cuando acabe la pandemia, vamos a dejar las redes?” (Cristian Jiménez, Entrevista).

Posteriormente, desde una modalidad de presencialidad- se unieron las voces de Rafael Quintero (Gestor cultural y Podcast) y Elizabeth Bess (muralista urbana y *prosumidora*), donde también el análisis de sus producciones se acompaña con una observación en línea y fuera de línea. Esta combinación de técnicas nos condujo a analizar en Elizabeth Bess su inicio como *prosumidora* y en Rafael Quintero, la producción de una minería de datos y comunidades de sentidos desde la realización de su podcast.

56 Se consultaron en Spotify los podcasts Resiliencia MX realizado por Luis Enrique Domínguez Coutiño y Faro Austral realizado por Rafael Quintero. Para mayor información sobre podcast ResilienciaMX consultar: https://open.spotify.com/show/0vqXO3p0PUvs1up2AllZay?si=rscXFc_yRXGoGGUIC-O02w&nd=1; podcast Faro Austral consultar: <https://open.spotify.com/show/5mW7ilreoAx0ajH5NLkRuK?si=cb34211ab7244608>

En el tercer momento del trabajo de campo, se realizó un ejercicio de balance sobre los primeros hallazgos y las necesidades de movilizar las técnicas de investigación que se plantearon al principio, pues el confinamiento se “levantaba”, por lo que se presentaba la posibilidad de encuentro y análisis del espacio público. En ese punto, fue vital complementar los análisis con los relatos etnográficos, conocer el sentido del espacio público y plataformas sociodigitales para cada joven.

En 2023 se sumaron otras voces, como las de Angélica López (artista plástica), Daniel Falconi (Dramaturgia) y José Zenteno (Creación literaria y editorial), quienes se les dio un seguimiento y monitoreo en línea; pero finalmente, fueron las producciones de Daniel Falconi y José Zenteno, las que culminaron y cerraron el ciclo del trabajo a partir de entrevistas semiestructuradas.

3.2. Técnicas de investigación: investigación documental, entrevistas semiestructuradas, relato etnográfico y observación *onlife*

Se aplicaron las siguientes técnicas de investigación: 1) Investigación documental, 2) Observación *onlife* (*online +offline*); 3) Entrevistas semiestructuradas y 4) Relatos etnográficos. Sin embargo, son las entrevistas semiestructuradas, el relato etnográfico y la observación *onlife* las que posibilitaron la construcción de un campo de análisis e interpretación contextual, de jóvenes artistas o creadores en Chiapas.

1. Investigación documental

Toda la información bibliográfica del estado del arte (Capítulo 2) es producto de investigaciones que se publicaron de 2020 a 2023, es decir, la construcción del estado del arte comprende discusiones y análisis planteados a partir de la experiencia de pandemia por COVID-19, para procesos creativos en espacios públicos y plataformas sociodigitales.

El estado del arte tiene una función analítica, para observar cómo se suscitaron los primeros acercamientos y hallazgos de la pandemia, paralelo al trabajo de campo. Entre los hallazgos, se presenta una discusión necesaria entre jóvenes y culturas digitales, que en principio no se contemplaba en el capítulo uno, pero que resulta vigente para los análisis e interpretación que presenta la tesis.

2. Observación *onlife*. Horizontes digitales en el estudio de creatividades juveniles en contexto de pandemia por COVID-19

Fue durante el balance de respuestas y análisis de las primeras entrevistas (2020) con el diseño de la guía de preguntas para la segunda entrevista (2021), cuando observamos la pertinencia y la importancia para las y los jóvenes artistas, el significado y uso de plataformas sociodigitales en sus propios procesos creativos, es decir, las aplicaciones que se apuntalaron para el análisis desde la experiencia de uso o aprovechamiento digital, fueron *Facebook*, *Instagram* y *Spotify*.

Para explicar la observación *onlife* es necesario introducirnos a la construcción metodológica de la etnografía digital. A partir de Bárcenas y Preza (2019) exponemos lo que estamos comprendiendo como etnografía digital para este trabajo de investigación:

La etnografía digital constituye un método interdisciplinario que retoma enfoques y perspectivas de las prácticas sociales de al menos tres disciplinas: la comunicación, la antropología y las ciencias de la computación. Desde esta perspectiva, es comprensible que la etnografía digital dialogue con marcos teóricos que también se construyen desde una mirada interdisciplinaria para explicar la complejidad de las prácticas y las culturas digitales [...] Al situarse epistemológicamente en la perspectiva de la etnografía digital/*onlife* es importante asumir que tanto la dimensión en línea (*online*) como la fuera de línea (*offline*) están integradas en el entramado de diversas prácticas sociales (p.2).

En ese sentido, la dimensión en línea (*online*) opera como un agente dinamizador de prácticas sociales en internet, en este caso a partir de plataformas sociodigitales como lo son *Facebook*, *Instagram* y *Spotify*, en donde jóvenes artistas experimentan por primera vez, o reúsan desde otros marcos de operación y motivaciones, y se da un aprovechamiento al equipamiento técnico que ofrecen dichas plataformas, para exhibir, circular, producir, consumir y articular redes que van materializando un *corpus digital*.

Pero a su vez, hay un corpus material y simbólico que, en algunos casos, se siguen reproduciendo en espacio público, en las calles, y que denotan otras experiencias - mediadas y no mediadas – es decir, lo “fuera de línea” (*offline*).

Por lo que hay diversos vasos comunicantes en ambos entramados, con sus propias complejidades, y que son definidas a partir de cada práctica creativa que realizan los diversos jóvenes artistas.

Lo anterior pone en juego el cómo se dan las relaciones de la experiencia urbana de cada joven actor, respondiendo a sus propias modalidades digitales y no digitales, es decir, encontramos contrastes de experiencias y de usos, sin embargo, aunque se presenten diferencialmente dichas prácticas fuera y dentro de línea, todas resultan ser parte de una socialidad artística que se fue dibujando y esbozando durante el periodo de esta investigación.

Con esto no queremos decir que previo a la pandemia el uso de plataformas sociodigitales en los mundos juveniles no se presentaban, pero sí queremos decir que a partir de una “descotidianización” (Lins, 2020) de nuestros mundos, los procesos creativos de cada joven artista fueron cambiando, tomando pausas y en algunos reinventándose, y para el estudio de lo anterior, merece un diseño metodológico que permita aproximarse a esas complejidades diferenciales, de sus contrastes, irregularidades, balances, límites y potencialidades.

Estas creatividades juveniles están produciendo relaciones -dentro y fuera- del uso de plataformas sociodigitales, lo que hace que se resignifiquen o se le otorgue otro valor (simbólico principalmente) al espacio público. Estas prácticas “online- offline” redefinen a un proceso creativo a nuevas direcciones, como la de jóvenes artistas *onlife*.

En esa dirección nos preguntamos, ¿cómo identificamos desde la etnografía digital, lo digital en un estudio sobre creatividades juveniles? Lo digital para este estudio, se comprende como parte del objeto de estudio (prácticas creativas en línea y fuera de línea), como campo (se construyó un trabajo de campo considerando lo presencial y no presencial) y como método (un método híbrido).

A continuación, presentamos la Figura.5. donde se presentan algunas características sobre cómo podemos comprender lo digital como objeto, campo y método. Esto es propuesto por Gómez Cruz (2020) y orienta el por qué en este trabajo de investigación, lo digital transita como objeto, campo y método.

Figura 5. Lo digital como objeto, campo y método en la tesis

Lo digital como objeto

- “tener a las tecnologías digitales como la pregunta central que queremos responder con nuestra investigación, por ejemplo, **los usos de ciertas tecnologías**, su economía política, las prácticas que las cruzan o las culturas o rutinas tecnológicas que se forman a través de ellas”
- Nuestro interés son los cambios y transformaciones de las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas, en ese sentido el uso de ciertas plataformas sociodigitales son consideradas como parte de esas prácticas y procesos.

Lo digital como campo

- “el lugar en donde llevamos a cabo nuestra investigación, no en el sentido físico, sino de observación y recolección de datos [...] plataformas como sitios de observación de fenómenos digitales (o no), Procesos sociales, económicos, políticos a través de sus manifestaciones digitales, los algoritmos como procesos (de control, económicos, de producción, etc.)”
- Como campo hacemos observación online desde plataformas sociodigitales, pero no recolectamos datos digitales

Lo digital como método

- “en estricto sentido casi todas las investigaciones contemporáneas tienen algún elemento digital, desde las búsquedas en google [...] Análisis de hashtag, uso de programas que ayuden al análisis cualitativo”
- Como método realizamos entrevistas *online* pero también *offline*.

Elaboración propia a partir de Gómez Cruz (2020) “Etnografía Digital: Del Ciberespacio a la Cultura Algorítmica”.

Fuente: (minuto 17:00) <https://www.youtube.com/watch?v=us648G3XAfE>

Gómez Cruz (2020), aclara que hay mucha investigación cuantitativa y cualitativa para el estudio de internet e investigación sobre tecnologías digitales y la etnografía digital es apenas uno de esos métodos. Señala, “tenemos que distinguir cuando hablamos de la investigación sobre lo digital, entre lo digital como objeto, como campo o como método”.

En principio, el trabajo de investigación no tenía contemplado lo digital como parte de nuestro objeto, es decir, durante los primeros meses de la pandemia en México (marzo- agosto 2020), este trabajo de investigación enfrentó el hecho de hacer trabajo de campo a partir del uso de plataformas sociodigitales: entrevistas por vídeollamadas, vía WhatsApp, *Google Meet* y una por teléfono (objeto móvil).

3. Entrevistas semiestructuradas

Las entrevistas que recorren esta tesis son diversas; algunas son informales, entre charlas o comentarios (cara a cara o en línea), y otras sí tienen un carácter formal, como las entrevistas semiestructuradas que

fueron previamente diseñadas (Ver Anexo), a partir de los objetivos de investigación y de un ejercicio previo de observación y monitoreo a las prácticas y narrativas -en línea- de ciertos jóvenes. Ver Tabla.2.

Tabla 2. Categorías diferidas entre las entrevistas semiestructuradas

| Entrevistas - etapa 1 | Entrevistas - etapa 2 | Entrevistas - etapa 3 |
|--|--|--|
| Objetivo: percepciones, sentidos y experiencias en confinamiento | Objetivo: Reconocer y ubicar experiencias de cambios o contrastes en pandemia co-presencia o presencial | Objetivo: Ubicar prácticas espaciales en la ciudad: espacios públicos y espacios sociodigitales |
| Primeros hallazgos: Carácter afectivo emocional: miedo al contagio, a la muerte, soledad Carácter colectivo: pensar en los otros Carácter de incertidumbre, incertezas | Primeros hallazgos: Experimentación en los procesos creativos hacia plataformas sociodigitales Resistencias y tensiones: autopercepción, materialidad y soporte de las creatividades | Primeros hallazgos: Socialidades digitales Itinerarios digitales Uso, apropiación y desigualdades digitales Retorno al espacio público Hibridaciones espaciales |
| Categorías diferidas: Gestión de incertidumbres | Categorías diferidas: Ritmos de continuidad y discontinuidad | Categorías diferidas: Prácticas y espacialidades <i>onlife</i> |

Fuente: Elaboración propia

Se realizaron diez entrevistas semiestructuradas de 2020 a mediados de 2023. De 2020 a 2021, en su mayoría fueron por videollamadas o llamada telefónica: Cristián Jiménez por teléfono (diciembre 2020); Isabel Araujo por videollamada Whats App (enero 2021); y Ambar Luna por videollamada Whats App (2021).

La decisión de realizar una, dos o tres entrevistas al mismo joven, tiene que ver con la proximidad hacia las y los jóvenes. Por ejemplo, en el caso de Isabel Araujo, se realizó una sola entrevista, esto debido a la disposición de la joven, pues durante la pandemia, retornó a la ciudad de Comitán para

pausar el proyecto “Artistas de Casa” y proponer otros proyectos que atendieran el contexto de esa ciudad.

En el caso de Ambar Luna se realizó una entrevista y posteriormente se continuó el proceso de investigación, a partir de las experiencias de sus cursos y proyectos en el espacio público, es decir, se decidió ser partícipe de la experiencia de coreografía y autocuidado en modalidad en línea y fuera de línea, con los proyectos “Laboratorio: Constelaciones para cuerpos terrestres” (2022 – sesiones en línea) y “Nocturna 2022. Caminata de noche para mujeres” - (espacios públicos).

Respecto a Cristián Jiménez, se le dio seguimiento a partir de tres entrevistas semiestructuradas (de 2020 a 2022), por teléfono, en videollamada y entrevista cara a cara. Ésta última es parte de las entrevistas presenciales que se llevaron a cabo bajo medidas como sana distancia y uso de cubrebocas.

En esa modalidad, se encuentran también las siguientes entrevistas: Karla Sarmiento (julio 2021), 3ª entrevista a Cristian Jiménez (Julio 2021); Rafael Quintero (octubre 2022); Elizabeth Bess (marzo 2022); Daniel Falconi y José Zenteno (ambos en 2023).

En el balance de respuestas y análisis de las primeras entrevistas con las posteriores, observamos la pertinencia de estudiar el significado y uso de plataformas sociodigitales, en los procesos creativos.

Por lo que, al objetivo específico de *Caracterizar la experiencia espacial urbana- espacio público y espacio digital- de los procesos creativos de cada joven creador*, le acompaña un reto, de estudiarlas desde el confinamiento y la incertidumbre, regreso o no, a los espacios públicos. Ante dicha situación, se recurrió a los relatos etnográficos, como otra técnica de investigación.

4. Relato etnográfico

En etnografías de los lugares, Vergara (2013:26) señala que la etnografía trasciende la *superficie- visible*, para encontrar una densidad significativa; la de las relaciones sociales que son históricas, pero también, la de otras articulaciones diversas, como situaciones, personajes, lenguajes y otros espacios, en diferentes temporalidades. Para alcanzar esta densidad significativa en su interpretación, se puede recurrir a los relatos.

Según Vergara (2013:25) el relato etnográfico requiere de “un *marco conceptual*”, que le permita, en este caso a jóvenes creadores, “ordenar” e interpretar la información y así, “penetrar” en la realidad que lo

confronta. La confrontación de cómo emplazaron sus sentidos y condiciones simbólicas-materiales de enunciación, entre los espacios públicos y/o espacios sociodigitales durante la pandemia.

Es decir, los relatos etnográficos nos indican “los usos funcionales y su transfiguración en diferentes estéticas y simbolismos mediante la polisemia del símbolo, la connotación de las palabras, acciones y cosas (Vergara, 2013, p.26); el qué y cómo opera una función instrumental y simbólica del espacio público y espacio sociodigital.

Cada relato etnográfico es estratégico, pues al enunciarse, el joven ordena su propia narración y autorreferencia; el cómo están incorporando o cómo se está presentado, **una relación espacial** con el espacio público y plataformas sociodigitales: el cómo se re-colocan sus prácticas en otros lugares de actuación, pero también, enuncia mientras se narra, un marco conceptual temporal. Ver Tabla.3.

Tabla 3. Relatos etnográficos (2020-2022) sobre proyectos creativos durante la pandemia por COVID-19

| Artista o creador | Proyecto | Relatos etnográficos: Experiencias urbanas y relaciones espaciales |
|---|--|---|
| <p>Isabel Araujo</p> <p>Teatro, gestión, promoción y difusión de las artes</p> <p>(videollamada)</p> | <p>“Artistas de casa” (2020)</p> | <p>Uso de plataformas sociodigitales para construir comunidades de sentidos y redes creativas en Chiapas; Comitán de Domínguez, Chiapa de Corzo, San Cristóbal de Las Casas, Tuxtla Gutiérrez.</p> <p>Desafíos en el equipamiento y financiamiento para producción sociodigital; canales Youtube, Facebook, Instagram</p> <p>Relaciones asimétricas con políticas culturales</p> |
| <p>Cristian Jiménez</p> <p>Periodismo cultural, gestión y promoción de las artes. Creador audiovisual</p> | <p>“Artistas de casa” (2020)</p> <p>“El aroma de Dios - La raíz del puzunke” (2019-2020)</p> | <p>Uso de plataformas sociodigitales para construir comunidades de sentidos y redes creativas en Chiapas; Comitán de Domínguez, Chiapa de Corzo, San Cristóbal de Las Casas, Tuxtla Gutiérrez.</p> <p>Itinerarios creativos de co-presencia y presencialidad</p> <p>Apropiación, enlace y aprovechamiento de plataformas sociodigitales para expresiones artísticas en redes.</p> <p>Socialidades digitales; redes de gestión, producción, circulación y conexiones con otros agentes culturales, creadores, artistas y</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p><u>(por teléfono y entrevista co-presencia)</u></p> | <p>Colaboración audiovisual para “Las Kalakas” con el proyecto “Entre Avenidas” y para Karla Sarmiento con el proyecto “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19”</p> | <p>espacios de socialidad en espacios públicos y plataformas sociodigitales</p> |
| <p>Karla Sarmiento Actriz escénica de Teatro <u>Entrevista presencial</u></p> | <p>“Las que se quedan” “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19”</p> | <p><i>Teatro pospandémico:</i> Ensayos virtuales “no lo recomiendo” Tensión en la autorepresentación de actuar frente a la cámara Deseo por el retorno a los <i>espacios de encuentros</i> Experiencia de <i>alteridad</i> desde el teatro para niñas, niños y adolescentes en tránsito desde una zona fronteriza de Chiapas. Pedagogías críticas y lúdicas: emergencia creativa para la enseñanza a población migrante y en tránsito</p> |
| <p>Rafael Quintero Gestión y promoción de las artes, creador de contenido <u>Entrevista presencial</u></p> | <p>“Espacio Cultural” de Faro Austral (2020-2023) Podcast de contenido sobre procesos creativos para plataformas sociodigitales como Spotify, Instagram, Youtube, Facebook.</p> | <p>Socialidad digital entre plataformas sociodigitales: contraste en relaciones de uso/ apropiación en la producción de podcast en el espacio público y espacio digital. Mapeo <i>online</i> de los procesos y producciones creativas de jóvenes en Chiapas; ubicación de criterios diferenciales para las entrevistas Minería de datos etnográficos sobre jóvenes artistas, creadores y sus procesos creativos.</p> |
| <p>Elizabeth Bess Muralista urbana, ilustradora <u>Entrevista presencial</u></p> | <p>“Apapacho: muros que acompañan” Muralismo urbano durante el confinamiento</p> | <p>Uso y apropiación de plataformas sociodigitales: Instagram como espacio curatorial Pluriempleo y prosumidora: alternativas para un autoempleo. Retos en una economía creativa informal: colectivos de muralistas urbanos en México</p> |

| | | |
|---|---|--|
| <p>Ámbar Luna Coreógrafa</p> <p><u>Acción</u> <u>participante</u></p> | <p>Nocturna 2022. Caminata de noche para mujeres” - (espacios públicos)</p> <p>“Laboratorio: Constelaciones para cuerpo terrestres” (2022 – sesiones en línea)</p> | <p>Valoraciones estéticas, técnicas, políticas y de soporte en contraste para una experiencia del cuerpo en espacios sociodigitales y espacio público.</p> <p>Jerarquía y centralismo de lo visual y plástico sobre lo escénico, coreográfico, coreográfico</p> |
| <p>José Zenteno</p> <p>Creador literario y agente cultural de literatura</p> <p><u>Entrevista</u> <u>presencial</u></p> | <p>Director de “Revista Estrépito”; publicación digital e impresa que surge en pandemia (2020)</p> <p>Presentación del segundo aniversario (2023)</p> | <p>Emergencia editorial independiente “la rabia editorial”: colaboraciones autogestivas en Chiapas y México.</p> <p>Convocatoria en línea, conversatorios e invitados especiales transmisiones en línea</p> <p>Presentación en espacio público; transmisión en línea y exposición de revista en formato impreso.</p> <p>Colaboraciones internacionales: autores de Argentina, Colombia y otros estados de México</p> |
| <p>Daniel Falconi</p> <p>Creación escénica y dramaturgia</p> <p><u>Entrevista</u> <u>presencial</u></p> | <p>“Tuxtla 90 Tour. Gira del recuerdo” (2022)</p> <p>Décimo Premio Independiente Joven Dramaturgia 2022</p> | <p>“Contigo a la distancia” – descentralizó la enseñanza creativa</p> <p>“Dignificar la rabia”: experiencia urbana desde una memoria colectiva de la comunidad LGBTQ+</p> <p>“El arte busca un diálogo con su contexto; con los públicos”</p> |
| <p>Angélica López</p> <p>Artista plástica y pionera de la <i>pintura</i> <i>expandida</i> en Chiapas</p> <p><u>Acción</u> <u>participante</u></p> | <p>“Semillas de rebeldía” Laboratorio de artes en línea y fuera de línea (2022)</p> <p>“Desbordaciones” Exposición de pintura expandida (8 de noviembre 2022 – Casa de las artes y la escultura Corazón Borráz)</p> | <p><i>Prácticas onlífe</i>: Procesos creativos en el espacio sociodigital y en espacios públicos</p> <p>Experiencia creativa en pandemia: emergencia de pintura expandida en Chiapas por Angélica López</p> <p>Proceso de montaje; alternativas para una obra que juega con la materialidad</p> |

Fuente: Elaboración propia

Esta tabla 3. presenta de manera general, fragmentos de relatos que fueron narrados en distintos momentos y circunstancias; por ejemplo, están los primeros momentos, desde videollamadas, se presentan los casos de Isabel Araujo y Cristián Jiménez con el proyecto “Artistas de Casa” en 2020; posteriormente, con Cristián Jiménez se expone el relato de la producción audiovisual “El aroma de Dios - La raíz del puzunke” (2019- 2020).

En otro momento los relatos etnográficos, son narrados en entrevistas presenciales como “Las que se quedan”, Teatro de Karla Sarmiento; “Espacio Cultural”, Podcast de Rafael Quintero y Apapacho: muros que acompañan”; Muralismo urbano durante el confinamiento de Elizabeth Bess”. En estos ejemplos, se connota más, las relaciones espaciales entre la práctica, los públicos, la movilidad hacia otros espacios creativos e incluso ciudades.

Cada proyecto relatado, da cuenta de experiencias espaciales; de cómo produjeron, exhibieron, circularon sus producciones y las relaciones que tejieron con otros espacios como el digital, así como con otros actores y prácticas; esto permite en el análisis del capítulo cinco, ubicar coordenadas de una experiencia urbana durante la pandemia, en algunas ciudades de Chiapas, México.

3.3. Triangulación metodológica: sistematización, análisis e interpretación

A partir de las primeras entrevistas y las observaciones en línea y fuera de línea, se propusieron los primeros ejes de análisis⁵⁷, para posteriormente, caracterizar, diferenciar y contrastarlas con otros hallazgos que se reunieron a lo largo de la tesis, como los relatos etnográficos. Los relatos etnográficos permitieron situar un marco temporal y espacial de las creatividades de estos jóvenes.

Cuando esas temporalidades de experiencias se fueron *espacializando* en prácticas más concretas, reconocidas y definidas, fue necesario caracterizarlas a partir de las distintas producciones creativas en relación al espacio público y plataformas sociodigitales; teatro, muralismo urbano, gestión cultural, creador de contenido y coreografía.

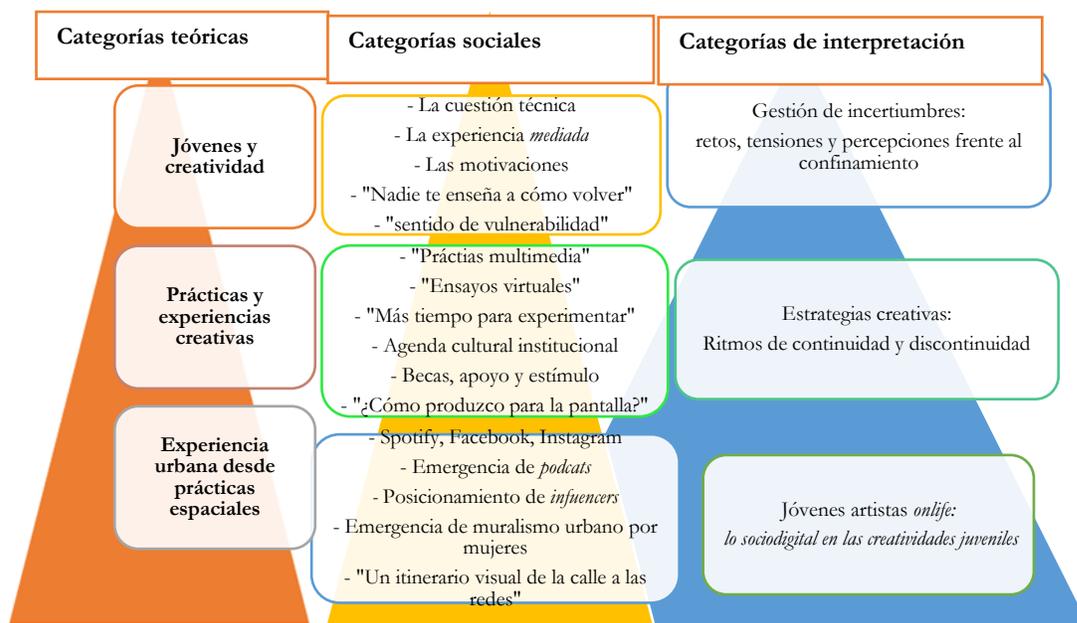
57 Las primeras líneas de análisis pueden revisarse en la siguiente publicación https://seminariojuventud.sdi.unam.mx/media/attachments/2023/01/17/cuaderno_onlife_final.pdf#page=85

En ese sentido, la triangulación metodológica orientó a la investigación hacia una comprensión de cada proceso creativo desde sus especificidades y necesidades: de orden técnico, material, simbólico, relacional con los públicos o con la circulación de sus producciones; pero también desde convergencias y contrastes, donde se conjugaron distintas valoraciones de las condiciones juveniles y creativas, así como de una vida urbana artística en Tuxtla Gutiérrez Chiapas durante la pandemia.

Se cree que una de las ventajas de la triangulación es que cuando dos estrategias arrojan resultados muy similares, esto corrobora los hallazgos; pero cuando, por el contrario, estos resultados no lo son, la triangulación ofrece una oportunidad para que se elabore una perspectiva más amplia en cuanto a la interpretación del fenómeno en cuestión, porque señala su complejidad y esto a su vez enriquece el estudio y brinda la oportunidad de que se realicen nuevos planteamientos (Okuda; Gómez-Restrepo; 2005, p.120).

De esta experiencia de triangulación se expone de manera general, un esquema (Ver Figura.5) de las categorías teóricas, sociales y de interpretación que se utilizaron y que, al triangularse, arroja distintos niveles de discusión teórica sobre las creatividades juveniles, que se analizan en los siguientes capítulos.

Figura 5. Triangulación metodológica durante el trabajo de campo, sistematización y análisis



Fuente: Elaboración propia

La primera columna (triángulo naranja) expone las categorías teóricas que explicamos a lo largo de este capítulo: 1) jóvenes y creatividad desde un enfoque cultural; 2) prácticas y experiencias creativas desde consumo, producción y redes; y 3) experiencias urbanas desde las prácticas y espacialidades de jóvenes en Tuxtla Gutiérrez y ciudades conexas.

Desde nuestra interpretación, el eje 1) jóvenes y creatividad, interpela con una experiencia histórica juvenil, en donde se expresan vulnerabilidades, sensibilidades y cargas afectivas colectivas, que estos jóvenes comparten y exponen a partir de sus motivaciones y gestiones sobre sí mismos desde un estado de confinamiento. Lo anterior se expone en el capítulo cuatro: “Gestión de incertidumbres durante el confinamiento: una búsqueda de sentido en las creatividades juveniles”

Derivado de la gestión de incertidumbres, paulatinamente, se clarifican los ejes consecuentes: 2) prácticas y experiencias creativas desde consumo, producción y redes y, 3) experiencias urbanas desde las prácticas y espacialidades de jóvenes en Tuxtla Gutiérrez y ciudades conexas; estos ejes de análisis se interpretan en el capítulo cinco “Juventudes creativas frente al COVID-19: experiencias creativas, urbanas y sociodigitales.

El resultado de la sistematización de datos, construcción y triangulación permitió reflexionar en las posibilidades de un paisaje artístico en Tuxtla Gutiérrez y en conocer las creatividades juveniles desde, cómo están significando y construyendo relaciones espaciales urbanas, tanto en el espacio público y espacio sociodigital.

En los siguientes capítulos se coteja la propuesta teórica, metodológica y los análisis e interpretaciones desarrollados a lo largo del trabajo doctoral. Se invita al lector o lectora que, acompañe las experiencias y narraciones de estos jóvenes, transitando por la búsqueda de un sentido para sus creatividades, *sus ethos creativos*; para posteriormente, instalarse de frente al COVID-19, desde sus prácticas y creatividades en espacios públicos y sociodigitales.

CAPÍTULO 4. GESTIÓN DE INCERTIDUMBRES DURANTE EL CONFINAMIENTO: UNA BÚSQUEDA DE SENTIDO EN LAS CREATIVIDADES JUVENILES

“Cuando trabajas con gente en los contextos donde crean las cosas, que son los de su vida cotidiana, llegas a entender que en realidad la creación tiene que ver con la *poiesis*: con la búsqueda de sentido, con la producción de sentido” (Francisco Cruces en García Canclini, 2012).

Este capítulo expone los procesos de una *poiesis* en confinamiento. *Una búsqueda de sentido* en las y los jóvenes como Elizabeth Bess, Cristián Jiménez, Rafael Quintero, Ambar Luna y Karla Sarmiento; quienes, en el acontecer histórico de una crisis sanitaria global, atraviesan *impasses* en sus *modos de hacer arte*, para descifrarse a sí mismos y reubicar sus *modos de hacer-ser* sensibles.

Para Nahón (2020:84) el *tiempo de la creación*, “es el tiempo de un hacer creativo y socializado contra un mundo dominado por el dinero, la aceleración, la caducidad permanente y la frustración” (p.84). Desde un contexto de pandemia, el *tiempo de la creación* surge entre condiciones y factores de incertidumbres, dominado por un mundo enfermo por COVID-19.

Trascender las incertidumbres, es gestionar *despertares creativos*, en donde cada joven encarna experiencias cotidianas y diferentes, sobre cómo construye sus propios criterios, a partir de una suspensión de sus creatividades, para así, continuar o reelaborar, transformar o reformar sus procedimientos creativos ante la emergencia de COVID-19.

En el *despertar creativo* que señalamos, puede leerse en dos sentidos de la creación, como los que refiere González (2019: 31), la que es “configuración de una (auto) referencialidad a partir del caos hallado en un tiempo previo a lo creado” (p.31), es decir, el corpus de incertidumbres que presentamos, son experiencias primarias frente al confinamiento.

Y el otro sentido, como *lo nacido por la pandemia*, la novedad como “lo diferente, distinto; como habilidad, destreza, lo posible, lo inesperado y contingente” (González, 2019, p.31), es decir, los procesos de (in)movimientos o ritmos de continuidad – discontinuidad, procesos que son inacabados y que se reconfiguran entre tensiones y contradicciones, de paradojas de los nuevos *ethos creativos* (Sánchez Capdequi, 2022:51).

Este nuevo “ethos creativo” se encuentra operativo en las estructuras del mundo de la vida de la sociedad global. Se trata de un hecho vertebrador de la experiencia cotidiana que, paradójicamente, amplía el horizonte de expresión individual y, al mismo tiempo, aboca a crear e innovar (Sánchez Capdequi, 2022:52).

Dinámicas globales que organizan *lo que se ve, lo que se dice, lo que se hace y lo que se puede hacer*. Como propone Nahón (2020), la experiencia estético-política de los artistas, la cual, en ocasiones, se trasmina en una obra desplegada como un campo de batalla de significaciones, representaciones, visibilizaciones (p.85).

Esto hace complejo traducir y ordenar las experiencias de un *despertar creativo*, porque, en su invención, estos *ethos creativos* experimentan constantes cambios, rupturas y tensiones en las estructuras del mundo social, pero también, entre las estructuras del sentimiento o de un sentir.

Es un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado con lo que ya está articulado. Por lo tanto, las relaciones que establece con lo que ya está articulado y definido son excepcionalmente complejas (Williams, 2000, p. 153).

A pesar de la complejidad que supone una búsqueda de sentido, son estos jóvenes, quiénes recorren una gestión de incertidumbres, pero también una sensibilidad colectiva; que se leen en clave de una

ética del cuidado, de empatía, sin reducir su lectura a paradojas, tensiones, contradicciones y componentes sociales en la socialidad de ser jóvenes y *reparar* en sus creatividades.

4.1. Corpus de incertidumbres

“Decidimos entonces, como parar todo proyecto, no hacer nada” Elizabeth Bess- 27 años / muralista urbana

Foto 6. Elizabeth *Bess*



“Viene la pandemia, era oficial y dicen ¡no pues!, ¡encierro total! y dices “¡wey! ¿Qué hago?”

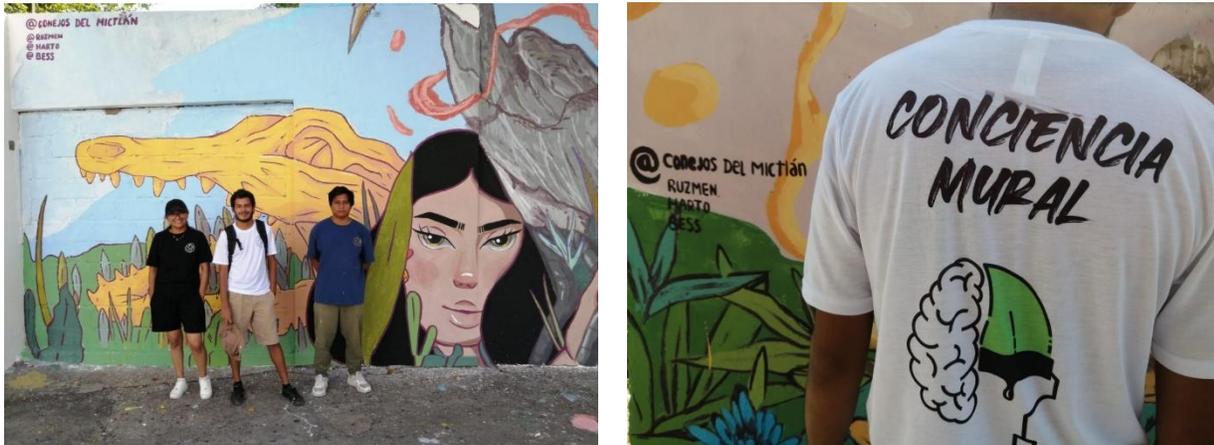
Elizabeth Bess recapitula, cómo fue el proceso de enfrentarse al encierro y su impacto a sus proyectos creativos como muralista urbana, ilustradora y creación gráfica.

El espacio público fue para *Bess*, el primer escenario de ruptura por el confinamiento; los mercados, escuelas, centros de trabajos, plazas comerciales, parques e inclusive el transporte público, con las nuevas modalidades espaciales, contenían la experiencia urbana de intervenir al espacio público.

Fuente: Facebook

Bess es parte del Colectivo Conejos del Mictlán⁵⁸, colectivo de arte gráfico y plástico de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, conformado por Elizabeth Bess, Harto Peralta y Ruzmen. El colectivo ha presentado diversos proyectos de muralismo urbano, como el proyecto autogestivo “Conciencia Mural⁵⁹”, muralismo urbano desde una visión temática entre los animales, los ecosistemas y las personas.

Foto 7 y 8. Conciencia Mural, proyecto de rehabilitación de espacios públicos



Fuente: Alonso Vargas para rotativoenlinea.com

“Yo entré a conejos como por ahí del 2019, algo así, porque ellos ya estaban agrupados [...] yo siempre pintaba sola y así me acomodaba, entonces ya viene este (se refiere a Conejos de Mictlán) [...] ahí viene como este acuerdo, no, de que a pesar de que seamos conejos, cada uno tiene derecho a hacer su chamba a parte y hacer sus propios proyectos” [...] “yo el 2019 me la viví del *tingo al tango* viajando, me fui a Campeche, me fui a Oaxaca, me fui a Puebla, me fui a Piedras Negras”- (Elizabeth Bess, 2021/Entrevista).

Y luego llega la pandemia:

Al principio recuerdo que te daba miedo subirte a la combi y luego los hospitales ¡no!, que estaban saturados. **Fue como un proceso, sí, fue un proceso.** Pero fue como primero muy rápido, porque

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

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

me acuerdo, que a mitad de año [2020] o sea, cuando inició la oficial de “hay pandemia y estamos en cuarentena”, me acuerdo que muchos amigos y conocidos decían “¡Ay, no, es un mito!, ¡nadie se muere!, muchas personas siguieron trabajando [...] Entonces dije “no lo voy a comprobar yo, ¡wey!, ¡mi mamá!, pues igual ya está grande. No me voy a exponer ni exponer a la gente que quieres [...] “Decidimos entonces, así como de parar todo proyecto, no hacer nada. Y encerrarnos. **Encerrarnos fue bien difícil**, porque es como esa dinámica que traes ¿no?, de estar saliendo, yendo y viniendo, conectando con gente y estar armando cosas siempre” (Elizabeth Bess, 2021/Entrevista).

Lo sociodigital entra en la escena: Instagram como espacio curatorial

En las distintas plataformas oficiales de Elizabeth Bess⁶⁰, se muestran algunas ilustraciones digitales que se crearon durante el confinamiento, así como producciones que tiene a la venta como blusas, vasos, bolsos y otros artículos con los diseños de Bess, precisamente, durante el confinamiento, Bess comienza un ejercicio de *prosumidora*.

“Ahí fue cuando igual yo empiezo con lo digital, a decir, sabes que no puedo pintar muros, pues vamos a hacer cosas distintas [...] literal voy me compro una tableta y yo digo, pues vamos a ver cómo se ilustra, porque ni siquiera sabía cómo hacerlo”.

Durante el 2021 Bess desarrolla su marca personal con sus ilustraciones, para ofrecerlas como proyectos con giros comerciales. Pero en el proceso, Bess se enfrentó a desafíos para construir su propia marca; la primera fue la de “armar una carpeta de evidencias”, que la hicieran “elegible” para contrataciones o convocatorias o para “una comisión”.

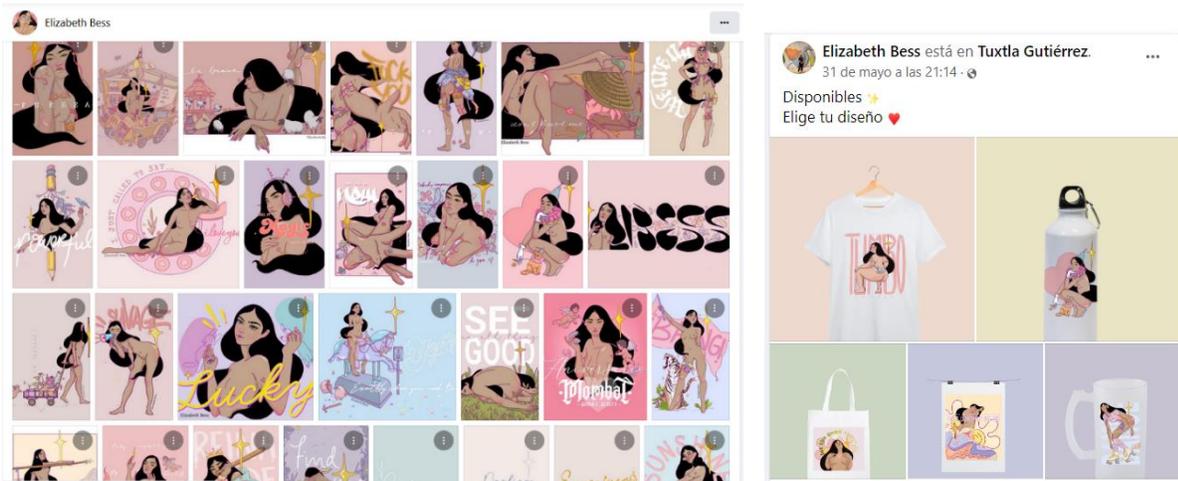
Desde nuestra perspectiva, la transformación de algunos jóvenes de consumidores pasivos en *prosumidores* ha sido propiciada por el surgimiento de la Web 2.0, la convergencia tecnológica, las redes sociales, la adquisición y apropiación de las diversas competencias digitales y de emprendimiento. Esto último es vital, pues significa desplegar una capacidad de búsqueda de información constante para aplicarla a sus proyectos creativos, mirar los problemas desde diferentes perspectivas, construir conocimientos a partir de una cultura participativa en red y desarrollar la capacidad de crear una cadena

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

propia de suministro de información, de conocimiento y de diversos productos culturales, así como generar de sus propios públicos y consumidores (Ortega Gutiérrez, 2012, p.120).

Una de las estrategias que implementó *Bess*, fue caracterizar “lo más profesional posible”, todas sus cuentas oficiales, pero fue *Instagram* la plataforma donde más impulsó el catálogo de sus diseños, teniendo una respuesta favorable, incluso envió paquetes a otros estados de México. Su estrategia era “elige el diseño, paga a una cuenta y te lo enviamos por mandadito”⁶¹.

Imágenes 5 y 6. Ilustraciones de Elizabeth *Bess*



Fuente: Elizabeth *Bess* en <https://m.facebook.com/people/Elizabeth-Bess/100004746948318/>

“Hacer algo diferente y retomar el trabajo”

“en pandemia como tienes mucho tiempo de sobra, estar encerrados es bien cabrón [...] porque hasta yo la sentí, que dices, ¡no bueno! estamos bien, pero llega un momento, ¡yo tengo ansiedad desde que tengo memoria!, te empieza a invadir y vale todo, ¿no?, y en pandemia, eso, que estés solito que dices, ¡bueno!, estoy en mi cuarto, mi mamá en el suyo, mi hermana en el otro, pero tengo que estar aquí trabajando, ¿no? Y que a veces, para ilustrar siempre, tengo como un ritual” (Elizabeth Bess, 2021/Entrevista).

61 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.

Elizabeth Bess comparte algunas características de su propio ritual, “limpiar el espacio, tiene que estar limpio, fresco, decente, poner algo, un podcast, un vídeo musical y ponerme ilustrar. No puedo dibujar en silencio”. En ese ejercicio creativo de ilustraciones digitales, *Bess* identifica en su propio proceso, el cuestionamiento del valor de su trabajo:

“Lo comentaba una vez a Harto, que a veces cuestionas todo. Pero sobre ti en tu trabajo, ¿no?, decir si lo estoy haciendo chido o nada nuevo, ya lo han hecho otros weyes y mejor [...] cinco minutos, vámonos a respirar, no sé, hacer algo diferente y luego retomar el trabajo” (Elizabeth Bess, 2021/Entrevista).

A lo largo del proceso creativo de *Bess* durante la pandemia, paulatinamente, junto a sus compañeros, comenzaron a salir a pintar y colocar *stickers* con engrudos, sobre todo de noche, pero también a plantear otros proyectos de muralismo urbano, con otras estrategias y temáticas que atendieran las circunstancias en pandemia y que se revisan en el siguiente capítulo.

“así como bueno, ¿qué hacemos?, no, ¡pero no virtual! [...] nos juntábamos como en la casa de *Harto* [...] a pintar, hacer engrudos, mientras platicamos de qué podemos hacer, [...] era como de, ¡bueno ya tenemos ideas y tenemos engrudos, nos vamos a pintar! [...] **sentir la vibra de que la policía te sigue, aunque sea en pandemia.** Sí fue cuando más la policía estaba *a las vivas* [...] Y así sale entonces, reuniones para el proyecto de comisión mural” (Elizabeth Bess, 2021/Entrevista).

Para Elizabeth *Bess* la pandemia sí tuvo un impacto en su proceso y sensibilidad creativa, la llevó a explorar la ilustración digital, en resignificar el valor de sus producciones y en confiar en el cambio; “te digo la pandemia de las cosas más culeras, las muertes de las personas, pero de las chidas, la gente supo reinventarse, la gente tenía que salir sí o sí”.

“La montaña de la motivación fue bajando”

Rafael Quintero- 25 años/ gestor cultural y creador de contenido

Foto 9. Rafael Rodolfo Quintero y su equipo en la grabación del podcast audiovisual



Fuente: Rafael Rodolfo Quintero

Rafael Quintero narra diversos momentos de la producción del podcast “Espacio Cultural” del colectivo Faro Austral, este podcast es resultado del acontecimiento del COVID-19, es decir, antes de la pandemia la creación del podcast no estaba planificado, surgió como un proyecto piloto, para sustituir un proyecto escolar final, de la licenciatura en Gestión y promoción de las artes (UNICACH).

“Teníamos que elaborar un proyecto para una materia [...] mi proyecto se llamaba “Anidando espacios” [...] se me unieron tres compañeros del salón y por otra parte conseguí vincularme con un amigo de historia, con un amigo de artes visuales y con otro, de un grado menor que estudia promoción de las artes [...] empezando el 2020 el proyecto, haz de cuenta, solo febrero iniciamos, fue una montaña muy rápido [...] Luego vino una montaña, porque hubieron dos semanas en la que los niños ya estaban

llegando y luego viene la pandemia no, entonces ¡ya no va a llegar mi hijo!, no y dejaban de llegar (RafaelQuintero, 2021/Entrevista).

Primera etapa: de *Anidando espacios* a producción digital

Foto 10. “Esto es Faro Austral”



Fuente: Rafael Rodolfo Quintero

“una semana antes de que se cancelaran las clases, el maestro empezó a decir: “¿bueno y qué medidas van a tomar para esta situación?”. Y ¡eh!, se supone que deberíamos modificar el proyecto, pero le dije primero (al maestro), “en mi caso hay libros, puede que grabemos algunas clases de expresión corporal, las subimos a internet, y los libros, leemos algunos textos, le ponemos una imagen y lo publicamos así”. Y me dice, “bueno, hazlo pues” [...] Y en ese sentido, nosotros (Rafael y su equipo de colaboradores) nos pudimos adaptar, antes de que cerraran las clases [...] le dije a mis compañeros, ¡bueno!, si ya no vamos a estar durante 2, 3 semanas, ¿qué dicen?, trabajemos una semana intensamente, generamos el material; yo me quedo editándolo y todo eso y ya nos vamos todos a nuestras casas” (RafaelQuintero, 2021/Entrevista).

En esa primera etapa, se produjeron alrededor de 30 archivos de audio; grabaciones entre 15 - 30 segundos, máximo un minuto, de textos pequeños, grabados con un equipo básico compuesto por dos cámaras, un tipie y los micrófonos del celular, “los primeros capítulos de espacio cultural son

presenciales, estamos en una mesa, estamos con Fátima, con Yoa (Gioa), con Balbuena, Carlos Balbuena y con Mitzzy Molina, con esos primeros 4 capítulos los grabamos en el Hostal Casa de Zeferina”

Rafael nos comparte un viaje en retrospectiva. Durante las grabaciones de los capítulos del podcast “Espacio Cultural”, el equipo se enfrentó a una “montaña rusa de motivaciones”, pues la preocupación latente del equipo más allá de la producción, fue encontrar un ingreso económico, este factor fue un quiebre en la periodicidad y compromiso del equipo para la producción de las grabaciones, lo que generó que se disolviera el colectivo y quedará en representación de Rafael.

“ahorita en retrospectiva de lo que pasó, porque todavía me sigo llevando bien con ellos, no pasó nada con nuestra amistad, lo que pasa es que ahorita ya todo mundo tiene trabajo y esa era la preocupación en parte, lo entiendo, porque era lo que compartíamos los tres, el proyecto esta chido, pero también necesito conseguir trabajo”

Segunda etapa. Retos en la producción del podcast “Espacio Cultural”

Una de las observaciones que hace Rafael en esta etapa, donde comienza a replantear el podcast a partir de su propio tiempo y espacio, es el ejercicio de construir un hábito para la preproducción del podcast; porque ahora, el hábito sería completamente de él mismo.

“Y en **un día que dejes ese hábito, volver a retomarlo es otra vez subir la montaña**; es un reto difícil volver a subirla, más cuando unos se bajan y otros se quedan arriba, no. Y entonces ese conflicto pues empieza a hacerse como una montaña rusa aleatoriamente y había veces en que ellos [su equipo de trabajo] **estaban inspirados y yo estaba fastidiado**, ya estaba *out*” (Rafael Quintero, 2021/Entrevista).

El propósito del podcast se mantuvo, la de “grabar a estos chicos en el sentido de que ya no quiero solo se vean en redes sociales que suban una pintura, quiero que digan cómo son sus procesos artísticos”. Sin embargo, Rafael reconoce diversos retos o limitaciones a las que se enfrentó en la producción del podcast: el encuentro y contacto con las y los jóvenes artistas y la dimensión sociotécnica para la producción.

“hay personas que se me dificulta hablarles y acceder a ellas, porque a veces no contestan o no sé, si a veces piensan que las redes sociales siguen siendo informales” [...] si lo hago en línea debo de comprar un adaptador para mi computadora, a mi cámara sea la *webcam* y resulta que mi cámara, por el modelo que es, no podía hacerlo, decidí no invertir en la cámara y hacerlo como todos lo hacen, con la calidad que cada uno tiene” (RafaelQuintero, 2021/Entrevista).

Entre una calidad de producción que es autogestiva, con un equipo básico; y la calidad de contenido, con la construcción de una red de contactos y alianzas con otros jóvenes creadores, el podcast Faro Austral comienza a *tomar forma* en diversas plataformas como Youtube, Spotify e Instagram; y ahí comienza otro viaje de experiencias, en la gestión y producción desde un terreno sociodigital.

Foto 11. “Espacio cultural, el podcast de Faro Austral”



Fuente: Rafael Rodolfo Quintero

“Nadie te enseña a volver”

Cristián Jiménez- 26 años /gestor cultural y productor audiovisual

me acaba de dar COVID, sí están pasando las cosas, ¡sí te mueres!, sí tocas a diosito, ¡ya no!, al menos de mi parte, **como alguien que acaba de tener COVID y sobrevivir**, a parte porque no tuve vacuna, **porque soy joven, no me había tocado, no me siento tan tranquilo exponiendo a la gente”** [...] (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

En México, una de las características del programa de vacunación para la COVID-19, fue el esquema de aplicación de vacunas de manera escalonada y por grupos etarios: comenzando con las edades de 50 a 59 años hasta la escala de 18 a 29 años y la última para adolescentes, niñas y niños. En Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, la población juvenil entre 18 y 29 años recibió la vacuna en julio de 2021, pero algunos jóvenes ya habían enfermado de COVID-19.

Fue la experiencia encarnada de contagiarse, lo que llevó a Cristián a cuestionar su propio carácter ético en el desarrollo de un proyecto audiovisual; una autoreferencia como un joven que se contagió, pero también como artista y su responsabilidad con el proyecto en marcha, “El aroma de Dios - La raíz del puzunke”⁶², financiado por una Beca PECDA 2019, junto a su compañero Sergio Gómez.

Es decir, de 2019 a 2020, el proyecto atravesó el principio de la pandemia, “modificamos mucho, al menos en mi caso siento que sí modifiqué bastante en mi proceso creativo por las limitaciones que representa mi disciplina”, Cristian tomó decisiones difíciles respecto a las grabaciones del proyecto, pues su primera preocupación residía en “no contagiar a un tesoro humano vivo”, refiriéndose a su protagonista, un anciano de los pocos hablantes mam⁶³, de la región Motozintla de Mendoza, Chiapas. (Ver fotografía 12, de izquierda a derecha; Cristián Jiménez, Don Beto y Sergio Gómez).

62 Para mayor información, consultar la página oficial: <https://www.facebook.com/ELAromadeDios>

63 Lengua indígena maya. “el mam es una agrupación lingüística que pertenece a la familia maya. La lengua genéticamente más cercana a esta agrupación, es el teko. El mam se habla en los estados de Chiapas, Campeche y Quintana Roo” (en: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=42)

Foto 12. “Dos cerros después se armó la foto con Don Beto, Parlamentista Mochó. Con Luis Rodríguez” En Motozintla de Mendoza, Chiapas, México



Fuente: Cristian Jiménez

“creo que ahí es la conciencia de cada artista, de cada persona, de qué tanto puedes involucrar a la gente en tu proyecto, me parece que lo insensato es armarte un rodaje con estas condiciones [...] ¡me expongo solo yo! y mi compañero, que es de allá [se refiere al municipio de Motozintla, Chiapas] y el señor. Éramos tres nada más en la grabación. O expongo a siete personas y aparte, era un señor adulto mayor, es población de riesgo, no valía la pena, prefiero tener, creo que lo dijo Orson Welles, ningún trabajo artístico vale la pena más que tus amigos, entonces yo estoy en este trip, ningún trabajo vale más que mi protagonista, [...] que yo lo contagie y acabe con un tesoro humano vivo, porque aparte es una de las pocas personas hablantes de la comunidad (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

Cuando Cristián se vacunó y las restricciones espaciales comenzaron a “levantarse”, él junto a su compañero, pudieron continuar con las grabaciones en Motozintla de Mendoza y finalizar el proyecto audiovisual. Sin embargo, seguían atendiendo algunas medidas sanitarias como el uso de cubrebocas para reflexionar, que “no puedes hacer las cosas solo, entonces es ahí en donde extrañas al sonidista, extrañas al que se encargaba de la luz, extrañas al camarógrafo, extrañas a mucha gente” (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

Foto 13 y 14. De la carpeta visual del rodaje “El aroma de Dios - La raíz del puzunke”



Fuente: <https://www.behance.net/cristianjilaz>

Cristián junto a su compañero, realizaron un taller de composición fotográfica para niñas y niños, en Motozintla de Mendoza, que tituló “Los nuevos Mochós”: “lo bonito de lo audiovisual es que puedes mostrar todo lo otro, lo que no muestras en la función, puedes mostrar parte del ensayo, la entrevista, la investigación, el entrenamiento, ósea, nunca vemos esa parte de la producción y esa es un área que no hemos investigado mucho y que honestamente, es algo que me llama la atención y lo he hecho con mis amigos” (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

Foto 15 -18. De la carpeta “Taller de composición fotográfica Los nuevos Mochós”



Fuente: <https://www.behance.net/cristianjilaz> de Cristian Jiménez

“la razón por la que seguimos haciendo arte, querer salvar al mundo o salvarnos a nosotros mismos (risas), ósea sí seguimos por lo mismo, porque, qué necesidad tiene el artista de salir a asolearse, ¿no?, el que te diga que el trabajo del arte no es humilde, por favor coman caca, ¡wey, qué necesidad tienen!, tú vas a tu oficina, tu trabajo es levantarte de tu casa, ir a tu oficina y regresar, ¿sabes cuál es mi trabajo?, es irme a asolear, tomarme un pozol y aparte ¿sabes qué?, no me pagan casi nada, sigue siendo, siempre lo he dicho, son una de las actividades más noble que puede haber, entonces no juzgo en qué condiciones lo hagan, porque sé que lo están haciendo” (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

Cristián se refiere a las condiciones en que sus compañeros y compañeras artistas y creadores, deciden producir en pandemia y confinamiento, pues a pesar de las limitaciones, obstáculos de circulación y exhibición, las producciones siguen su propio ritmo de adaptación o reinención, en donde lo audiovisual se vuelve central y en ese punto, reflexiona sobre cómo algunas disciplinas artísticas dialogaron con lo audiovisual.

“creo que sí falta ese diálogo, que pierda el miedo a la cámara, suena como muy primitivo, pero neta necesitamos perderle miedo al vídeo, a la cámara, parece fácil pero cuesta [...] en lo personal, desde atrás de la cámara, veo el nervio, ósea, los veo temblando, los veo riéndose de pena frente a una cámara, y es ¿cómo?, ósea te desnudas en la vía pública haciendo tu performance pero no puedes estar frente a mí, que te conozco, con una cámara nada más, no sé a qué le tememos” (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

Sin embargo, como gestor cultural, sí es crítico con las condiciones laborales y económicas en que viven las y los jóvenes artistas y cómo será el retorno cuando las condiciones se han modificado, “de la pandemia nos preocupó al punto de sobrevivir más que vivir, en un punto en donde era, lo único que interesa es ver cómo saco dinero, cómo vivo, cómo llevo la comida a la casa y de repente, todos nos cansamos porque ¡ya pasaron dos años y seguimos en lo mismo! [...] **nadie te enseña a cómo volver**, nadie te dice cómo, porque aparte no vas a volver en las mismas condiciones en las que estabas” (CristianJiménez, 2021/Entrevista).

“Tenemos una gran necesidad de encuentro”

Ambar Luna- 32 años/ coreógrafa

Foto 19. Ambar Luna



Fuente: Ambar Luna

Ambar Luna es una artista coreógrafa, bailarina y gestora escénica de 32 años, nacida en Chiapas, con amplia trayectoria de residencias en otras ciudades de México y Europa. Durante la entrevista en 2020 (vía What’sApp), la coreógrafa expresa una preocupación central en torno a la pandemia, cuál es el lugar del cuerpo.

Y es que, ante las circunstancias de restricciones espaciales, Ambar resintió en sus procesos creativos, el libre tránsito en espacios públicos y abiertos, pues para ella, la materialidad de su trabajo se implica con el “contacto, la plática”, con encuentros de cuerpos, piel con piel; y no con las dinámicas “para la pantalla”.

El confinamiento interrumpió las formulaciones y prácticas coreográficas de Ambar, proyectos donde el espacio público es fundamental para sus propuestas creativas, pues vincula las experiencias de las

mujeres y la noche. Obras que hablan “del cuerpo como archivo, como memoria”, “del museo ciudad”, “de cómo hablar con ese cuerpo cuando ya es público”, “del paisaje sonoro”, iniciativas creativas desde un espacio público, “activar la experiencia de tus/los espectadores desde tu obra”.

“no tienen idea de cómo funciona mi creatividad”

“Me intereso más en cómo genero una experiencia con los públicos [...] prefiero dedicar mi tiempo en cómo vamos a encontrarnos físicamente, construir esos protocolos antes que dedicarle tiempo a averiguar cómo produzco para la pantalla” (AmbarLuna, 2020/ Entrevista).

Frente a esas circunstancias, ella se pregunta, “¿Cuáles son los cuerpos- voces que aparecen excluidos en lo virtual?”. Para Ambar, el algoritmo excluye y esto lo reflexiona a partir de las políticas culturales diseñadas en pandemia para los artistas y creadores, “*Convocatorias injustas que se aprovechan de las circunstancias [...] hay una presión institucional y exigencias técnicas y de calidad para los artistas*”, refiriéndose a una “exigencia de la creatividad, chantajista de lo institucional”, pues las convocatorias en sus lineamientos, promueven y refuerzan el uso de lo virtual y la pantalla como un “creatividad disfrazada”.

Imagen 2. Cártel “El caracol tiene tiempo de performance”



Fuente: <http://astrolabio.mx/2020/05/06/el-caracol-tiene-tiempo-de-performance/>

Una de las principales iniciativas para atender el impacto del COVID-19 al sector cultural, fue la política cultural, “Contigo en la distancia” desarrollada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de México a

nivel nacional, como un “espacio de entretenimiento, recreación y apoyo a la población y a la comunidad artística y cultural durante la contingencia sanitaria por COVID-19⁶⁴”.

En el marco de esa política cultural, Ambar junto a otros creadores escénicos y/o coreógrafos, promueven *Actos performativos para sobrevivir a la distancia*, modalidad en línea, con “El caracol tiene tiempo de performance”. Ambar participa con “Anatomía de la Caricia”, poniendo énfasis en que, la distancia permite relacionarse afectivamente de otras maneras, como la sensualidad en tiempos de distancia corporal⁶⁵; en donde se recurre a ciertas tecnologías.

En ese proceso, Ambar recombina y propone proyectos en modalidad en línea y con costo para su acceso. Como “Anatomía de la Caricia” lectura performática para Zoom, “Stretching y Acondicionamiento Físico”⁶⁶ o el “Kit de estiramiento para oficinistas”⁶⁷.

La clase de Stretching y Acondicionamiento Físico surgió el confinamiento, como un espacio de educación y autocuidado de y con el cuerpo. Buscando ahondar en el conocimiento sobre el movimiento desde un lugar amoroso, paciente y de auto escucha, sin juicios ni discriminación hacia las diversidades corporales. En estas clases, pensamos que se puede construir una disciplina del cuerpo desde la libertad y la auto escucha (AmbarLuna, 2022).

Otro ejemplo es el curso en línea, “Constelaciones para cuerpos terrestres. Laboratorio de cuerpo, coreografía y ciudad⁶⁸”, en donde se muestra interés “en la relación cuerpo – ciudad”, desde un esquema de laboratorio donde el público participante podría “estudiar, imaginar, cuerpoar y hacer

64 Para mayor información, consultar: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/contigo-en-la-distancia-cumple-un-ano-como-la-gran-ventana-a-la-difusion-de-la-riqueza-cultural-y-artistica-de-mexico-alejandra-frausto>

65 Para visualizar el performance, seguir el siguiente enlace <https://www.facebook.com/astrolabioartesvivas/videos/628321761056699> Anatomía de la Caricia. Actos performativos parte de "El caracol tiene tiempo de performance" por Ambar Luna.

66 Para mayor información, consultar: <https://ambarluna.com/stretching>

67 Para mayor información, consultar: <https://ambarluna.com/kit-para-oficinistas>

68 Se tomó este curso modalidad en línea y con costo, como parte del trabajo de campo, de agosto a octubre de 2022. El trabajo de Ambar fue ofrecer herramientas, conceptos, metodologías y debates propios de la coreografía, para construir una relación con nuestro cuerpo, corporalidad, movilidad, inmovilidad, cuidados y una posición crítica hacia la experiencia urbana de las ciudades. Revisar <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10160777628637216&set=a.123946137215>

preguntas desde la coreografía, el cuidado, la cartografía y otras formas de hacer presentes lxs cuerpos” (Ambar, 2022).

En curso como un ejercicio de encuentros en línea, pero también, de conocer herramientas y sensibilidades para rehabitar y resentir los espacios de la ciudad desde una pospandemia, es decir, para construir una experiencia urbana y la posibilidad de narrar un cuerpo que transitó de lo inmóvil a lo móvil; un cuerpo que tiene pertenencia para sí mismo – como para otros.

A lo largo de las producciones de Ambar, de 2020 a 2022, se reflejó lo que pronunció a principio del confinamiento (2020), “Tenemos una gran necesidad de encuentro [...] regresar de vuelta al cuerpo de carne y hueso [...] vamos a encontrar la manera de seguir encontrándonos” (AmbarLuna, 2020, Entrevista).

De lo anterior, podríamos decir que, la gestión de incertidumbres de Ambar se lee en dos claves: 1) el cuestionamiento de producción para la pantalla, cómo se está organizando en el espacio digital, una lógica de producción, circulación y relación con los públicos durante la pandemia.

Sin embargo, a pesar de la resistencia que se experimentó para “producir para la pantalla”, fue el espacio sociodigital una plataforma para recombinar sus producciones y una posibilidad económica, que permitiera en cierta medida sostener sus producciones.

Y 2) Los proyectos durante el confinamiento y pandemia, se vincularon a una ética de autocuidado y cuidado, se replanteó la necesidad de encontrarnos frente a la distancia, donde la ternura fue vital para posicionarse frente a la angustia, tristeza, miedo, contagio y otras emociones que se agudizaron en durante la crisis sanitaria, a su vez, de reorganizar el acompañamiento, la relación con nuestros cuerpos, la movilidad para dar el paso hacia los reencuentros.

“Voy hacer la obra más hermosa del mundo y ¡pum!, pandemia”

Karla Sarmiento- 32 años/ teatro

Foto 20. Karla Sarmiento en la obra “Las que se quedan”



Fuente: Cristián Jiménez

Con más de 10 años de experiencia teatral y creación escénica, Karla Sarmiento narra la experiencia de la obra “Las que se quedan”⁶⁹; obra de teatro que se presentó durante el confinamiento (2020-2021), la puesta escénica experimentó modalidades virtuales y presenciales, esto generó rupturas en la propia autopercepción escénica de Karla.

“Hay un chiste, ¿cómo actuamos en Chiapas?, ¡en etéreas! [Se pone la mano en la cabeza, mientras inclina su cuerpo hacia atrás] Nos burlábamos de como si estuviéramos haciendo novelas” (Refiriéndose a actuar frente a una pantalla o cámara) (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

⁶⁹ Lo que presentamos a continuación son fragmentos de la entrevista realizada a Karla Sarmiento (julio, 2021) sobre su experiencia con la obra “Las que se quedan”, además de las observaciones en línea y entrevistas realizadas a la creadora escénica por otros medios digitales, como el podcast ResilienciaMx de Luis Enrique Domínguez Coutiño. Para consultar <https://open.spotify.com/show/0vqXO3p0PUvs1up2AlIZay> Revisado en abril 2023.

Karla tiene una trayectoria teatral versátil. Incursionó en espacios teatrales universitarios para posteriormente integrarse a colectivos como “La Puerta Abierta⁷⁰” y actualmente con “Marabunta Teatro”, así como la compañía de teatro “Paren Orejas Producciones”, misma donde presenta la obra “Las que se quedan”, con la autoría de Alejandra Serrano Rodríguez, bajo la dirección de Darwin Enahudy Castillo y un elenco integrado por sus compañeras Priscila Morales, Roxana Carbajal, y Susana Téllez.

La obra “Las que se quedan”, es presentada por Karla Sarmiento para el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) en Chiapas emisión 2020 y resulta beneficiada. La obra pone en el centro el tema de la migración, en voz de tres mujeres, quienes por diversas circunstancias viven separadas de sus familiares, divididos por la frontera entre Estados Unidos y México, sin embargo, cruzan y viajan a partir de una compañía de teatro, como una forma reencontrarse con sus familiares.

Una de las preocupaciones que reconoce Karla durante los ensayos de la obra, es la experiencia de hacerlo por videollamadas, “actuar para una cámara”, “ensayo digital, no lo recomiendo”. El cambio de modalidad no fue un proceso sencillo, generaba un conflicto sobre su quehacer escénico y la distancia que esto implica con los públicos.

Llamo tecnovivales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas (Dubatti, 2021, p. 315).

La obra “Las que se quedan” se sumó en julio de 2021 al Circuito Nacional de Artes Escénicas en espacios independientes⁷¹ en el marco del proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura”, representado a Chiapas a nivel federal.

70 Para mayor información, consultar <https://www.instagram.com/lapuertaabiertateatro/channel/> revisado en abril 2023.

71 Fueron tres puestas en escena las seleccionadas de Chiapas; Las que se quedan; La divinidad del monstruo (José Alfredo Espinoza Pinto); Ícaro, viaje al fondo del estrecho (Jorge Alberto Zárate Godines). Para consultar los resultados acceder a <https://www.helenico.gob.mx/wp-content/uploads/2021/07/resultados-CIRCUITO-NACIONAL-DE-ARTES-ESCE%CC%81NICAS-EN-ESPACIOS-INDEPENDIENTES.pdf> Revisado en abril 2023

Foto 21 y 22 . Cárterel de la obra “Las que se quedan” y puesta en escena de “Las que se quedan”



Fuente: Cristian Jiménez <https://www.behance.net/gallery/122832239/Teatro> y Facebook Teatro Emilio Rabasa

Esta selección es importante para la carrera de Karla, pues además de la selección nacional, la obra se sumó a la Muestra Estatal de Teatro 2021 en Chiapas y a una gira nacional, visitando estados como Oaxaca, Puebla y Guerrero; y en el interior de Chiapas en ciudades como Comitán de Domínguez, Tapachula, San Cristóbal de Las Casas y Tuxtla Gutiérrez.

La obra se expuso en principio, en modo presencial en el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa⁷², en diciembre de 2020, para un cupo limitado, bajo medidas de sana distancia y uso de cubrebocas, pero posteriormente la modalidad cambió a en línea, y se integró como parte de la oferta cultural del “Círculo Cultural a Distancia” (2020 en Chiapas).

Posteriormente, el 08 de marzo de 2020 la obra es transmitida por CONECULTA⁷³, la distinción entre la transmisión en vivo en el Teatro Emilio Rabasa y la emisión en CONECULTA, es el aspecto del

72 Transmisión en vivo en la página oficial de Facebook del Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa <https://www.facebook.com/teatroemiliorabasa/videos/392743801929827/> Revisado en marzo 2023

73 Revisar el siguiente enlace <https://www.facebook.com/ConecultaChiapasOficial/videos/473483077113404/> Revisado en marzo 2023

montaje, en el segundo caso hubo un esfuerzo por cuidar la escenografía, luces y audio, tal como se “cuida” cuando la puesta en escena es frente a un público en modalidad presencial.

Pero hay además una tercera zona: se registran cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio. La llamo liminal, en el sentido tanto de conexión, pasaje, “entre” y umbralidad, como de linde compartido por ambas experiencias (Dubatti, 2021, p. 315).

En las presentaciones anteriores, algunas actrices actuaban con cubrebocas, pero en octubre de 2021, Karla Sarmiento comparte en su Facebook⁷⁴, un vídeo donde recupera la experiencia de la obra “Las que se quedan” en una presentación en Tapachula, Chiapas, para la inauguración de la Estación Cultural Tapachula, en esta ocasión, aunque el público convocado asistió con medidas sanitarias, las actrices actuaron sin cubrebocas y en un espacio al aire libre.

La experiencia de Karla Sarmiento con la trayectoria de presentaciones de “Las que se quedan”, transitó de una experiencia de tecnovivio y convivio (Dubatti, 2021), en su forma de “matrices de acontecimiento” (p. 318), acontecimiento que responde a la pandemia y al teatro, es decir, a un teatro pandémico.

Podemos concluir que convivio y tecnovivio proveen matrices de acontecimiento. Para que haya convivio necesitamos, al menos, dos personas de cuerpo presente reunidas en territorio, interactuando en proximidad en el espacio físico. Para que haya tecnovivio, en dos variantes, no necesitamos sino una persona y una máquina, o al menos, dos personas a distancia, en vínculo desterritorializado por la mediación de las máquinas. Las combinatorias liminales de ambas matrices singulares de acontecimiento son, a su vez, numerosas (p.138)

Por un lado, los ensayos mediados por un dispositivo tecnológico que rosaban en la autopercepción de Karla, entre la liminalidad de ser actriz escénica o actriz televisivo; entre la hibridez de presentaciones en modalidad presencial y transmitidas en vivo; y entre la proximidad de una gira nacional y estatal, que acercó la experiencia de los públicos a un territorio de cuerpos reunidos.

74 Revisar el archivo en <https://www.facebook.com/karla.toulouselautrec/videos/403520231475036> Revisado en abril 2023

4.2. Procesos de una creatividad en confinamiento: ritmos de continuidad - discontinuidad

Se atravesó la incertidumbre. No se trata de cuantificar el *tiempo de la creación*, sino qué se narra en el tiempo de su creación. “Insisto en que no se trata de juzgar tal proceso, pues no es este el propósito del pensamiento, sino más bien de describirlo y de reconocer, de la mejor manera, su lógica propia” (Maffesoli, 2022, p.34).

No debe extrañarnos que, en cada trayectoria expuesta, el proceso puede revestirse de contradicciones, ajustes, variaciones, pero son esos cambios, las pautas para trascender el confinamiento, hacia otros procedimientos y producir otros lugares de enunciación por crear. Como vemos en la siguiente Tabla.4.

Tabla 4. Procesos de una creatividad en tránsito durante el confinamiento

| Creadores | Experiencia sensible | Ritmos de continuidad- discontinuidad | Producción creativa durante el confinamiento |
|--|--|--|--|
| Elizabeth Bess Muralismo urbano | <i>“Decidimos entonces, como parar todo proyecto, no hacer nada”</i> | <p>“la ventaja de la pandemia fue que todo el mundo dijo, ¡Bueno, no puedo ir a comprar, ir al cine, no puedo andar, no puedo ir aquí, pues vamos a redes sociales”</p> <p>“si te mostrara las primeras ilustraciones, ¿qué será, cómo la voy armar en esto?”</p> <p>“Todo el tiempo, qué más propongo, qué más le hago, qué más, qué más, qué más... ¡está todo bien! ya no le puedo agregar más, creo que ya te estancaste y vas para abajo, ¡bueno! la creación, siento yo”</p> | <p>Producción emergente:</p> <p>Ilustraciones digitales de Elizabeth Bess para artículos como blusas, bolsas, vasos y posters</p> |
| Rafael Quintero Creador de contenido de podcast | <i>“La montaña de la motivación fue bajando”</i> | <p>“mientras estábamos grabando, dijimos, ¡ya tenemos material para dos meses!, porque lo habíamos pensado”</p> <p>“vamos a subirlo cada quincena y en sintonía con el otro, entonces, como que, en un mes, uno del podcast de ‘hablemos de’ ‘espacio cultural’ y ‘hablemos de’, pero en ese momento pues se me hacía muy buena onda empezar a grabar intensamente una semana y dejarnos otro mes descansar”</p> | <p>Producción emergente:</p> <p>“Espacio cultural” podcast de Faro Austral para <i>Spotify, Youtube</i>; presencia en <i>Facebook, Instagram, TikTok</i></p> |
| Cristián Jiménez | <i>“Nadie te enseña a volver”</i> | <p>“creo que íbamos bien, empezamos como a evolucionar en la multimedia, empezamos a funcionar, evolucionar en la imagen digital”</p> | <p>Recombinación del proyecto audiovisual “El aroma de Dios - La raíz del puzunke”</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>Productor audiovisual y gestión cultural</p> | | <p>“el vídeo no es una herramienta, se volvió una herramienta con las nuevas convocatorias (Emitidas durante 2020-2021 por la pandemia por COVID-19) porque sí me tocó grabar teatro, me tocó grabar dos obras de teatro, en una presté equipo y medio oriente a la persona que iba a estar ahí, y en otra sí medio grabé algunas cositas, pero no se me permitió trabajar más de lleno, ellos seguían en este ambiente de “es que es no más para que yo lo mande a la convocatoria”.</p> <p>“no entiendo esto, por qué no quieres grabar tu trabajo, si costó un chingo y no sólo la obra, lo que implica el proceso, lo que implica lo personal”</p> | <p>Producción emergente:</p> <p>Producciones audiovisuales sobre procesos creativos de otros jóvenes artistas-creadores</p> |
| <p>Ámbar Luna</p> <p>Coreografía</p> | <p><i>“tenemos una gran necesidad de encuentro</i></p> | <p>“En los espacios virtuales no hay reglas muy claras”</p> <p>“Convocatorias [...] hay una exigencia de la creatividad. No tienen idea de cómo funciona mi creatividad”</p> <p>“Lo que no, performance para la cámara”</p> | <p>Producción emergente:</p> <p>“Stretching y Acondicionamiento Físico”</p> <p>“Kit de estiramiento para oficinistas”</p> <p>“Constelaciones para cuerpos terrestres. Laboratorio de cuerpo, coreografía y ciudad”</p> |
| <p>Karla Sarmiento</p> <p>Teatro</p> | <p>“Voy hacer la obra más hermosa del mundo y ¡pum!, pandemia”</p> | <p>“ensayos virtuales, no lo recomiendo”</p> <p>“teatro pandémico: puestas en escena con cubrebocas y frente a una cámara para transmisiones en vivo”</p> <p>Formar parte de la agenda “Círculo Cultural a Distancia” (2020 en Chiapas).</p> | <p>Recombinación de la puesta en escena “Las que se quedan”</p> |

Fuente: Elaboración propia

La Tabla.4, muestra ajustes de procesos creativos desde *ritmos de continuidad – discontinuidad*, que es diferencial en cada joven que intenta aproximarse a su propia lógica. Pero también, expresan pistas de una experiencia sensible, que es individual pero también colectiva, sobre el confinamiento como un acontecimiento para sus creativities.

Como experiencia sensible individual, el confinamiento por la pandemia tocó fibras en los procesos creativos de cada joven, atravesar la incertidumbre implicó ejercicios de reinterpretaciones de sí

mismos; un ejercicio hermenéutico de flexibilidad sobre su condición juvenil y su condición creativa, que, en suma, son condiciones juveniles heterogéneas y de diferencias culturales entre sí.

Ello supondría un doble juego hermenéutico: (1) La interpretación contextualizada de la acción posible y razonable y (2) la reinterpretación de las propias máximas o normas de contenido concreto a la luz del contexto que otorga la aplicación y que exige el reconocimiento de la alteridad de las personas (Almonacid, 2018, p.158).

Primeramente, cada joven – desde sus propios tiempos y espacios- vive su propia confrontación; éticos, morales, políticos, culturales, económicos y de las motivaciones para sostener sus creatividades durante el confinamiento, es decir, hacen “una interpretación contextualizada de la acción posible y razonable” (Almonacid, 2018, p.55).

Crear en pandemia, pero sin *afectar a los otros*, habla de “una capacidad imaginativa que logre visualizar a los afectados abre la posibilidad de empatizar para ponerse en el lugar de quien no se ve en la decisión estratégica” (Nussbaum, 1997: 18) y por ello, son experiencias sensibles de una alteridad.

El sí mismo incluye al otro. Esto los pone en un proceso cambiante: son parte del acontecer. Paul Ricoeur (1996) señala que al narrar nuestra vida lo hacemos desde una ética, reconociéndonos e interpretándonos en nuestra propia narración, donde siempre aparece el otro (Pinto, 2021, p.55).

El resultado de estas experiencias sensibles, hablan de una comunión de sentidos (Herschmann; 2021) desde el confinamiento, que está dispuesta a rearticularse en las enunciaciones juveniles, “lo que puede contribuir a la formación de individuos más capaces de analizar la complejidad de los diferentes contextos, y que sea, al mismo tiempo, críticos, creativos y ciudadanos” (Herschmann; 2021, p.3).

Llega el momento de retribuir la pausa, los cambios, las ausencias, los vacíos, las incertidumbres gestionadas por la organización de un conocimiento sensible, que ha sido encarnado, encarado, sensibilizado y rearticulado a otras modalidades y relaciones; los reencuentros empiezan y se cuentan a través de escenas culturales frente al COVID-19.

CAPÍTULO 5. ESCENAS CULTURALES FRENTE AL COVID-19: RELACIONES CREATIVAS, URBANAS Y SOCIODIGITALES

En cada experiencia creativa juvenil estudiada, los *despertares creativos* transcurrieron en un marco temporal, espacial y vivencial del confinamiento, pero a medida en que el acontecimiento de pandemia por COVID-19 dejará su lugar de *crisis*, también se movilizaron coordenadas de acciones y relaciones espaciales urbanas y sociodigitales; esto generó escenas culturales en distintas ciudades de Chiapas.

Las escenas pueden distinguirse según su localización (como en la escena de St Laurent en Montreal), el género de producción cultural que les da coherencia (un estilo musical, por ejemplo, como en las referencias a la escena *electroclash*) o la actividad social vagamente definida en torno a la cual toman forma (como en las escenas urbanas de ajedrez al aire libre). Una *escena* nos invita a cartografiar el territorio de la ciudad de nuevas maneras y, al mismo tiempo designa ciertos tipos de actividad cuya relación con el territorio no es fácil de demostrar (Straw, 2013, p.12).

Por un lado, se encuentran las experiencias en el espacio público en Tuxtla Gutiérrez, con Ambar Luna, desde su propuesta coreográfica llamada Nocturna, donde propone una experiencia nocturna para caminar algunas calles, parques y avenidas de la ciudad, a partir de un trabajo de autocuidado, ternura, percepciones y sensibilidades desde las mujeres; en la misma ciudad, la intervención de Elizabeth *Bess*, con un muralismo urbano que recodifica el malestar de la pandemia, a partir de mensajes gráficos de *Apapacho* visual.

En la misma ciudad, Tuxtla Gutiérrez, Daniel Falconi rehace a la ciudad a partir de una memoria urbana, con su dramaturgia de *una gira del recuerdo*, denuncia las violencias del estado cometidas contra la comunidad LGTBQ+ de los años 90's. Su obra acentúa un aspecto transgeneracional dentro de las experiencias urbanas de la ciudad.

En la frontera de Chiapas, en Tapachula, Karla Sarmiento teje una experiencia urbana migratoria, a partir de talleres escénicos- teatrales, para niños, niñas y adolescentes en situación de tránsito, esta experiencia desafía las propias pedagogías escénicas de Karla, motivando a explorar más recursos escénicos para potencializar la creación escénica en las niños, niños y adolescentes y sus diversidades.

Las escenas culturales se comunican con otras posibilidades, que pueden ser dispersas, éstas en su conjunto muestran “el vector”, “sugieren tanto la dirección de un movimiento como su escala” (Straw, 2006, p.6). Con Rafael Quintero y su podcast “Espacio cultural”, identificamos ese *vector*, pues construye un campo *onlife* para conectar con otros jóvenes creadores de Chiapas o de otros estados de México; lo que deriva en una minería de datos, un capital de conocimiento que busca sus propias afinaciones.

También, está el caso de José Zenteno con una emergencia editorial en plena pandemia, una “rabia editorial” dice él, donde lo “estrépito” del encierro, movilizó fuerzas de autogestión para producciones editoriales juveniles, que transmutaron de la pluma y la tinta, a publicaciones digitales y de lo digital a publicaciones en papel.

Como vemos, las escenas culturales hablan de una sociabilidad urbana desde distintas ciudades de Chiapas, sin embargo, “las escenas se viven, gran parte del tiempo, como efervescencia, pero también crean los surcos en los que se fijan las prácticas y las afinidades” (Straw, 2006, p.11).

Lo que nombramos como escenas culturales a partir de los casos estudiados, en cierta escala responden a una efervescencia, la del COVID-19, pero no se circunscriben exclusivamente en esos límites, “La escena designa determinados conjuntos de actividad social y cultural sin especificar la naturaleza de los límites que los circunscriben” (Straw, 2013, p.12).

También pueden repensarse como pautas para crear, diseñar, proponer y remarcar surcos de una vida cultural en Chiapas, en donde las juventudes y sus procesos creativos fabulen⁷⁵ otros sentidos o como dice González- Victoria (2011), donde la acción artística emerge creando nexos diversos.

75 O quizá, confabulan, como un proceso de politicidad en redes.

La acción artística emerge creando nexos diversos: en tanto es concebida como poseedora de una dimensión ontológica asociada con su condición discursiva y poética; y en cuanto es dispuesta en un espacio real, que traslada al espectador simultáneamente a un espacio imaginado, como consecuencia de un proyecto de configuración simbólica fundado en una diversidad de representaciones, que construyen la presencia del colectivo de la ciudad (57).

Desde una mirada cultural del espacio y de una sociabilidad urbana, (Straw, 2013: 11) la noción de escena cultural es un término que prospera en las conversaciones cotidianas sobre culturas urbanas y recientemente en los textos académicos sobre ciudades. Precisamente, son estos casos de producciones y procesos creativos juveniles, lecturas sobre culturas urbanas y sus relaciones con las ciudades.

podemos sustituir la cuestión de cómo la cultura urbana “produce” escenas por cómo las actividades que proliferan en las escenas producen cultura urbana como un conjunto de instituciones y texturas. La cultura urbana requiere inversiones en espacio y otros recursos. Por otra parte, estas inversiones implican una acción transformadora en relación con los intereses económicos, las dominantes y múltiples formas de política y regulación públicas. Debemos aprender a ver estas acciones como formas de experimentación cultural a través de las cuales se pone a prueba y se transforma continuamente el estado de cosas existente (Straw, 2013: 14).

En ese sentido, es importante asumir que la escena cultural hace referencia a una vida social en las ciudades y lo urbano. Delgado clarifica una distinción entre ambos conceptos, “la ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí” (Delgado, 1999, p.23).

Mientras que, “Lo urbano, “consiste en una labor, un trabajo de lo social sobre sí: la sociedad <<manos a la obra>>, produciéndose, haciéndose y luego deshaciéndose una y otra vez” (Delgado, 2018, p.25). Es decir, la ciudad alberga una materialidad y organización espacial, que dinamiza una sociabilidad característica entre otras ciudades, pero lo urbano, como experiencia revela otras formas de simultaneidad⁷⁶ en la ciudad, produce oportunidades para construir espacios de intención.

76 Para Foucault (1968) “el presente, tal vez sea la época del espacio; vivimos en una época de simultaneidad, caracterizada por la yuxtaposición; lo lejano y lo cercano; el lado a lado; lo disperso; y nuestra experiencia hoy está menos centrada en el

Jóvenes artistas-creadores como caminantes de lo urbano

De Certeau (2016:107) cuestionará a la ciudad-concepto desde su visión urbanística y se preguntará, ¿mirones o caminantes? Desde la experiencia de estas escenas culturales como vectores hacia otras posibilidades, decimos que son las y los jóvenes artistas y creadores, *caminantes de lo urbano*; pues construyen sus prácticas a partir de un *espacio vivido* en la densidad de una experiencia espacial, “el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial” (De Certeau, 2016, p.110).

Cada joven practica un lenguaje espacial; en un primer momento, articula el lenguaje artístico que responde a sus propias enunciaciones creativas (muralismo, coreografía, gestión cultural, edición literaria, dramaturgia, teatro, producción audiovisual), con espacialidades específicas de la ciudad (calles, bardas, foros, parques, espacios independientes, museos, entre otros); esta conjugación produce significantes espaciales, es decir, produce experiencias urbanas.

“Ahí insinúa la multitud de sus referencias y citas (modelos sociales, usos culturales, coeficientes personales). Ahí ella misma es el efecto de encuentros y ocasiones sucesivos que no cesan de alterarla y de hacerla el blasón del otro” (De Certeau, 2016, p. 113). Entonces, son caminantes de lo urbano, porque desde sus escenas culturales; están construyendo relaciones de encuentros y también desencuentros.

Se presentan aventuras narradas de cómo mirar, cómo ser, cómo hacer y cómo enunciar relaciones de visibilidad e invisibilidad dentro de una trama urbana; esto nos hace reflexionar sobre las relaciones entre el artista o creador joven y la ciudad. Cómo son sus formas de politicidad, qué pautas de futuro podemos re-encontrar en esos procesos, modalidades, recepción, circulación y sostenibilidad de sus proyectos.

Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen un “suplemento” de las enunciaciones [...] No se limitan

desarrollo de la vida a lo largo del tiempo y más en ser parte de una red que conecta puntos a la medida de sus necesidades” (en “Des espaces autres”, recuperado de http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf)

a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares (De Certeau, 2016, p.128).

En la organización de *los andares narrados*, se identifican prácticas en espacios sociodigitales, esto orienta el análisis hacia lo *online* y lo *offline*, como reconfiguración de sentidos, significaciones y relaciones espaciales distintivas, que requieren una mayor caracterización e interpretación, mismas que se presentan al final del capítulo.

“Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio [...] comienza un relato cuyos pasos escriben la continuación” (De Certeau, 2016, 128). A partir de ciertos relatos etnográficos, comprendidos como aventuras narradas, *de los andares de las escenas culturales* (trabajo de campo de 2020 a 2023), se organiza los relatos etnográficos en lo siguiente:

- Teatro pandémico: el retorno al espacio público. Relato de Karla Sarmiento con “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19” en Tapachula, Chiapas
- Creadores digitales en ascenso. Podcast “Espacio cultural” de Rafael Quintero - una minería de datos en línea
- Bordear el espacio público durante la pandemia en Tuxtla Gutiérrez. Relato autoetnográfico de “Nocturna. Caminata de noche para mujeres” propuesta de Ambar Luna; y “Apapachos. Muros que acompañan” de Elizabeth Bess.
- “Rabia editorial”. Lo “Estrépito” de la pandemia en Tuxtla Gutiérrez
- “Tuxtla 90 tour. Gira del recuerdo”- Memoria de una experiencia urbana de denuncia en Tuxtla Gutiérrez

5.1. Teatro pandémico: el retorno al espacio público

“Tengo una única certeza: el futuro del teatro no es la tecnología, lo es el encuentro de dos individuos heridos, solitarios, rebeldes” – Carta de Eugenio Barba

Durante el mes de mayo de 2020, en la búsqueda de respuestas, navegábamos en las plataformas sociodigitales de algunos colectivos de teatro y creación escénica de Chiapas, México; uno de ellos fue el Instagram Marabunta Colectivo⁷⁷.

El colectivo integrado por Alfredo Espinoza, Karla Sarmiento y Roxana Carbajal, de la ciudad Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, previamente al anuncio de la pandemia en México (2020); organizó, gestionó y presentó el Primer Festival Infantil de Teatro. “Construyendo pequeños mundos” en 2019, del 30 de abril al 05 de mayo.

Este proyecto contó con la participación de otros colectivos de teatro, como el foro de Telar Teatro, el foro de La Puerta Abierta y teatros públicos como el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa y el Teatro Francisco I. Madero.

En 2020, ya en pandemia, pese a las fechas programadas de la convocatoria del II Festival de Teatro hecho por niñas y niños, las condiciones sanitarias no permitieron el desarrollo de la cartelera, por lo que fue necesario parar el festival.

En 2022 regresa la cartelera del II Festival de Teatro hecho por niñas y niños “Construyendo pequeños mundos”, nuevamente organizado por Marabunta y contando con una amplia participación de grupos de teatro, provenientes de escuelas, colectivos, grupos de teatro y presentaciones editoriales⁷⁸. Esto se realiza bajo ciertas condiciones, como el uso de cubrebocas, sana distancia y un aforo de cupo limitado

Marabunta insistió, como la metáfora que la distingue; hormigas que se organizan para seguir con sus proyectos teatrales, en donde no sólo vinculan creatividades escénicas de niñas y niños; sino que, también reorganizan sus espacialidades de exposición y circulación ante una pandemia. Su esfuerzo no es menor y en el trayecto, las sensibilidades de su quehacer teatral y escénico se expusieron.

77 <https://www.instagram.com/marabuntacolectivo> y <https://www.facebook.com/marabuntacolectivoescenico>
Revisado en mayo 2020

78 Para mayor información, consultar https://www.cuartopoder.mx/gente/listo-el-festival-de-teatro-hecho-por-ninas-y-ninos/412023/?fbclid=IwAR0lf_7k0oiAACezaepoHxwWKQFMIZgud4Yp4XZ-pUeMI08FMKYSoQCyzN8 Revisado en abril 2023

De los #hashtags a los anhelos

A finales de mayo de 2020, en el Instagram de Marabunta Colectivo⁷⁹, se publica una serie de hashtags, como: #encerrados #cuarentena #teatrosiempre #pasoapaso #ensayospandemicos y #teatropandémico (ahí en donde retomamos el nombramiento para este apartado).

Una de las reflexiones compartidas, fue “Carta de Eugenio Barba”; “¿Cuáles son hoy las palabras necesarias?, ¿Cuál es el rol del teatro?, ¿A cuál comunidad deseamos hablarle, darle coraje, sustentar?” en abril de 2020. Aquí fragmentos que recuperamos de dicha plataforma sociodigital:

Puede ser que la pandemia sea un regalo de los dioses y corresponda al trastorno que representó la fotografía para los pintores, y el cine para los teatreros al comienzo del siglo XX, con el consiguiente descubrimiento de inimaginables funciones y expresiones artísticas. Puede ser que la pandemia sea el presagio de una vuelta a la humildad, a la esencia y a la potencialidad interior de nuestro oficio. Tengo una única certeza: el futuro del teatro no es la tecnología, lo es el encuentro de dos individuos heridos, solitarios, rebeldes. El abrazo de una energía activa y una energía receptiva. Nadie nos ha obligado a elegir el teatro. Nosotros que nos sentimos urgidos de esta necesidad debemos arremangarnos y arar el jardín que nadie puede quitarnos. Aquí crece el gusano que nos carcome por dentro, el hombre de conocimiento, los fantasmas que nos susurran en la oreja, el deseo de vivir con rigor la ficción de ser libre la capacidad de encontrar personas que sean estimuladas por nuestro hacer. Arar día tras día, fuera de las categorías aceptadas y los criterios reconocidos. Incluso si el teatro que hacemos es el grito de una bestia castrada o el gorgoteo del agarrotado. Un fuerte abrazo y un buen trabajo Eugenio (marabuntacolectivo, 2020).

A su vez, exponen una campaña con clips audiovisuales exponiendo, ¿qué es el teatro? donde actores, directores y creadores escénicos responden la pregunta con el #RegresaremosAlTeatro. Poniendo en manifiesto que, cuando el telón de la cuarentena termine, el teatro espera el retorno al espacio público.

79 Consultar <https://www.instagram.com/marabuntacolectivo/?hl=es> Revisado en abril 2023

5.1.1. “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19” por Karla Sarmiento, Tapachula, Chiapas. 2021.

Una de las observaciones que comparte Karla con la investigación, es sobre el rumbo de la escena del teatro de Chiapas durante la pandemia; reflexiona sobre aquellas compañeras y compañeros que definen su teatro a partir de lo comunitario, lo institucional, lo autogestivo, adscripciones que marcan al actor escénico, pero también, a los públicos a quienes dirigirse; infancias, juventudes, adultos o ancianos.

Sus reflexiones son parte del proceso de sus propias estrategias creativas en “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19”, proyecto beneficiario de la convocatoria Alas y Raíces emisión 2021⁸⁰, como parte de Laboratorios creativos. Identidades y reconstrucción de las Memorias, este proyecto se dirige a adolescentes de 13 a 17 años.

Karla dirigió su proyecto en el albergue “Jesús el *Buen Pastor* del Pobre y Migrante, AC” en Tapachula, “tiene menos de un año que inició y pertenece a la ONU y a la ACNUR... aunque le pertenece a la ONU está en la periferia, es muy difícil de acceder a él, está casi rumbo al puerto” (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021), territorio de la frontera de Chiapas, para niñas, niños y adolescentes en situación migratoria.

“Desde el primer día yo decidí ir de voluntaria al albergue, como para conocer, me fui antes, cómo manejan, me fui ahí tratando de invitar a los adolescentes. Y pues me dieron un espacio [...] un saloncito con compu, proyector e internet y las colchonetas [...] en cuestiones de ingresar no tuve complicaciones [„] creo que aquí encontré otro tipo de narrativas, ósea, ya ves que todos se apegan como en la violencia y en la pobreza, pero también empiezas a identificar otras, que en Jesús el buen pastor no aparecía [...] tienen una organización de sus tiempos, de sus actividades” “es como un ghetto friendly” (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

80 Para consultar los resultados <http://www.alasyraices.gob.mx/convocatorias/2021/resul/resultados-laboratorios-creativos-2021.pdf> revisado en marzo 2023

Uno de los retos de este proyecto, es enseñar teatro a niñas, niños y adolescentes que atraviesan experiencias en tránsito y migración; todas sus sensibilidades y disposiciones pedagógicas se rigen en un marco espacial y temporal de su status migratorio en México, de tiempos administrativos.

En ese proceso, para Karla fue necesario conocer los procesos históricos de las regiones de donde provenían estos niñas, niños y adolescentes; “yo tengo una teoría, después de leer como muchas cosas, leí para contextualizar, yo sí siento que con todo este rollo histórico que tiene Centroamérica, yo sí siento que el Estado falló demasiado, porque creo yo, que los accesos no están, como este *trip* del oprimido, yo sí creo que están en una constante opresión, por eso vez, más embarazos, cuestión de la sexualización, porque está muy arraigado [...]” (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

Karla va narrando las experiencias que compartieron sus “alumnitos” sobre sus vivencias familiares, de violencia, de migrar y de transitar de un albergue a otro; del status en el que se encuentra, quienes buscan refugio y quienes están en tránsito para llegar a Estados Unidos. Hay experiencias que “desajustan emocionalmente” a Karla, porque la confrontan con sus propios imaginarios sobre el noviazgo, la sexualidad en niñas, niños y adolescentes, así como historias que, son familiares a la realidad de Karla; situaciones de hermandad, de corporalidad, racialidad y racismo.

”aprendí de ellos, al final todos son jóvenes que tienen, eso, de que les encanta echar desmadre [...] aunque ellos tienen sus preocupaciones, sus cosas, hay historias como el *Jeff* que era un niño super expresivo, muy metido en las artes, que bailaba, el que más quería actuar, el que, cuando llegó el taller de serigrafía el que más estuvo ahí, pendiente; él sí visibilizó su taller de serigrafía como una profesión [...] cuando dimos el taller de serigrafía, bueno, lo dio Dani, todos preguntaban ¿y cuánto se gana de esto?, y ahí me di cuenta por ejemplo, que el teatro para ellos era un recurso agradable, era un recurso romántico, pero no era algo que van hacer, porque dicen “esto no me va dejar” y ahí el imaginario está situado completamente, ya están en la onda de “quiero ir porque necesito” (a Estados Unidos) (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

“es interesante por todo lo que vas escuchando, vas descubriendo, de repente era, para mí como gente de teatro, ¿y no les latería como la danza, la música’, y me decía uno, “pues yo nada más para ser rapero y ser famoso”; pero otra cosa, como que no. Pero estas niñas como *Jeny y Ashly*, ponían mucha atención cuando les leía cosas, les llevé unos poemas de Balam [...] hicieron una especie de performance leyendo los poemas” [...] “ellos son muy seguros, los hombres son muy seguros [...] había dos cosas que me

llamaron mucho la atención y, ahí es donde te cuestionas, a ver, voy a respirar y voy, ¿cómo lo voy a decir?, ¿cómo lo voy a comunicar?, tienes que ser empática, estas trabajando con jóvenes, con adolescentes, más que una situación etaria, no soy la profe, sabes, de voy a dar las clases, **porque así es mi, rol mi personaje: una tallerista que les va compartí cosas de teatro** [...] en las artes no tendríamos por qué juzgar, pero cuando me llegaban los putazos ¡ay! mi rata en chinga! [...] (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

En palabras de Karla, ella aprendió de estos niños, niñas y adolescentes; donde reflexionaba constantemente sobre todas las narrativas que enunciaban los participantes en los talleres, este ejercicio crítico y hermenéutico colocaba a Karla a otro momento de intervención, reconocer que, inclusive en la socialización de estos niñas, niños y jóvenes, “hay una cuestión jerárquica en los migrantes, qué, nuestros hermanos guatemaltecos siempre son los más discriminados” y observaba ese fenómeno en una alumna guatemalteca en relación a alumnos hondureños y salvadoreños.

Sobre el proceso de enseñanza, muchos momentos trastocaron a Karla; “¿Cómo voy a desarrollar una pedagogía que en siete semanas me permita montar una obra?”, “desde la ternura les decía, permítanse hacerlo, aquí nadie les va criticar [...] me costó muchísimo que se dejaran hacer cosas diferentes, hacer el ridículo y a jugar, me costó muchísimo” (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

En febrero de 2022, en el Instagram de Karla (@karla_toulouse) publica un vídeo –editado y producido por Cristian Jiménez- donde comparte imágenes, pequeños vídeos de actividades, voces de niñas, niños y adolescentes narrando, de lo cual escribe lo siguiente:

Este fue uno de los resultados del taller “A proscenio: narrativas de jóvenes en tránsito, latitud 90°19’”. La partitura de este taller tenía como base principal, a partir del juego y el teatro, crear intervenciones-performance a través de sus propias narrativas... pero ellos al final decidieron realizar una serie de fotos en conjunto (del lugar que habitaban-su presente), frases y preguntas (dirigidas a mí, a su estar, su espera y tránsito) y de leer muy fuerte poemas de Balam Rodrigo. (@karla_toulouse, 2022).

El 2020 fue un año en donde Karla Sarmiento replanteó los rumbos de su propio ejercicio artístico; con su relato etnográfico, se cuestiona a qué público ofrecer su trabajo teatral, qué temas abordar, qué espacios y relaciones gestionar; el que no le hace sentido trabajar en teatro en espacios barriales o con

temáticas de violencia, precarización que recoloca en esa visibilización y representación a la población migrante. “Con la pandemia yo creo que muchos vinieron a sensibilizarse, pero poquito”.

“ese tema de migrantes siempre me había llamado, cuando viví en Tijuana yo era la otra, me decía como chango, “ah eres de Chiapas, casi ni pareces porque no eres tan chaparrita” [...] Mi papá nos llevó a Talismán a traer un carro [...] entonces yo me sentía como toda pegajosa, el humo y todo, y yo tenía que cuidar a mi hermana, y de repente pasar por debajo del río [...] Yo cuidando a la niña, creo que de regreso nos empiezan a parar y hacer preguntas, tuvimos que dormir en Talismán en unos de los hoteles [...] de doce años, yo siento que ahí es algo que me pegó mucho y por eso tengo un pedo de trabajar con gente en tránsito, y ya descubrí que es algo que quiero seguir haciendo” (KarlaSarmiento, Entrevista, 2021).

De la experiencia de la obra “Las que se quedan”, dimos cuenta de cómo la escena de teatro de 2020 al 2021, el teatro local representó a Chiapas a nivel nacional y se vinculó a otros proyectos y colectivos teatrales independientes. Además de perfilar otros circuitos de exhibición teatral como “La muestra estatal de Teatro 2020” en Chiapas, y generar otros tipos de presentaciones en otros espacios que no correspondieran a los teatros públicos, como los espacios universitarios, por ejemplo, en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (2022), por mencionar.

5.2. Creadores digitales en ascenso: plataformización de las creatividades juveniles en Chiapas

Más allá de los *influencers*⁸¹, durante la pandemia por la COVID-19, se observó una proliferación de producción de pódcast y/o programas audiovisuales sobre arte, creatividad, proyectos artísticos, cartelera artística y jóvenes creadores de Chiapas; la coincidencia de las temáticas, da una lectura sobre la necesidad de construir espacialidades en línea y fuera de línea, para la comunidad creativa local.

Sólo por mencionar, el caso del creador chiapaneco *Somrixs*, la principal plataforma en que produce su contenido es TikTok, pero también enlaza sus producciones con otras plataformas como Instagram o Facebook. Durante la pandemia, para *Somrixs* la plataforma con mayor consumo de contenido fue

81 Nominación a las personas que crean contenido en plataformas sociodigitales, mismas que generan monetización, publicidad, servicios y consumo de contenido.

TikTok, por lo que fue nominado en los Tiktoks Awards 2023⁸², una nominación que lo coloca en el pódium de los creadores de contenido más visitados en México.

En otra escena cultural juvenil, mucho más local en Chiapas, se encuentran jóvenes productores de contenido como ResilienciaMX (en facebook⁸³, Spotify⁸⁴ e Instagram⁸⁵) de Luis Enrique Domínguez Coutiño; podcast Desde el Sillón por Alejandro Jiménez (YouTube⁸⁶); producciones audiovisuales como Artistas de Casa (Facebook⁸⁷, Youtube⁸⁸) de Isabel Araujo y Cristian Jiménez; Detrás de los Mandiles de Tania Mandujano y Gustavo Alonso (Facebook⁸⁹), Tifón Editorial de Juventino Sánchez (Facebook⁹⁰), inclusive formatos audiovisuales de periodistas culturales como Karla Gómez, con Alcaraván Cultural (Facebook⁹¹, Blog⁹² y YouTube⁹³).

En otro nivel de creación digital, se encuentra el trabajo de Cristián Jiménez, quien durante la pandemia (2020) realizó producciones audiovisuales para otros artistas o creadores, con la intención de ser un colaborador para aquellos jóvenes que, necesariamente deben producir una evidencia audiovisual de sus procesos creativos.

Nos referimos a aquellos jóvenes que, al ser beneficiarios de convocatorias nacional o estatal para creación artística durante la pandemia, se les solicitaba un producto audiovisual, que diera cuenta y comprobara el proceso creativo de sus creatividades. Pero hay jóvenes que no cuentan con capitales, herramientas y equipo para gestionar sus propias producciones audiovisuales, especialmente para quiénes lo multimedia no es parte de sus creatividades.

82 Una celebración en donde se galardona y presenta a los mejores creadores de contenido que usan la plataforma Tik Toks; a partir de distintas categorías se pueden reconocer a la comunidad de creadores de contenido en México. Para mayor información, consultar <https://newsroom.tiktok.com/es-latam/ganadores-tiktok-awards-2023> Revisado en abril 2023

83 <https://www.facebook.com/Resilienciamxpodcast>

84 <https://open.spotify.com/show/0vqXO3p0PUvs1up2AllZay?si=cf8165bebfd140c9>

85 <https://www.instagram.com/resilienciamxelpodcast/>

86 <https://www.youtube.com/@desdeelsillon4920>

87 <https://www.facebook.com/artistasdecasamx/>

88 <https://www.youtube.com/@artistasdecasa3462>

89 <https://www.facebook.com/detrasdelosmandiles>

90 <https://www.facebook.com/tifoneditorial>

91 <https://www.facebook.com/profile.php?id=100062921064448>

92 <https://alcaravancultura.blogspot.com/y>

93 <https://www.youtube.com/@alcaravancultural8804>

Un ejemplo de ello, es la colaboración de Cristián con el colectivo artístico Las Kalakas, integrado por Fátima Belén Jiménez Guzmán y Deidy Vicente Castañón. Las artistas visuales de Chiapa de Corzo, fueron beneficiarias del PECDA 2020 con el proyecto “Presencia entre Avenidas”, “el cual tiene como objetivo: “intervenir algunos espacios abandonados, con figuras femeninas y habitarlos con arte”, remarcó Deidy (Vargas, 2021).

Para este proyecto, Cristián produjo una narrativa audiovisual conformada por cinco episodios⁹⁴, cada episodio refleja la intervención gráfica en distintas avenidas céntricas de la ciudad Tuxtla Gutiérrez. Estos episodios *capturan* también, las reacciones, gestos y tránsitos de personas, coches, así como las sonrisas de las artistas, al “tirar” las líneas de su trazo, sus propias correcciones e incluso sus cansancios al caer la noche.

A lo largo de 2020 y 2021, Cristián, registró, editó y compartió los resultados de algunas de sus producciones audiovisuales, sobre los procesos creativos de artistas como las Kalakas, “Trabajas con las ideas del artista” (CristiánJiménez, Entrevista, 2020). Entre la producción audiovisual y la circulación de estas producciones, Cristian comprende la importancia de la calidad de los archivos al “subir” las producciones a distintas plataformas como *Instagram* o *Facebook*; “*Facebook* es la plataforma que baja la calidad de las producciones”

Es decir, “las plataformas como operadoras de mercados multilaterales” (Sued, 2022: 109), tiene sus propios nichos de enunciación y circulación; están las que priorizan el sonido, las que priorizan la imagen; las que son de contenido breve o extensas. Cada plataforma opera bajo sus propias lógicas y dinámicas de producción de contenido, pero también de circulación y permanencia.

Para Van Dijck (2016:15) resulta virtualmente imposible constituir todo un inventario de las plataformas y sus devenires, sin embargo, sí es posible caracterizar los medios sociales en distintos tipos, “entender de qué manera construyen disantos nichos de socialidad y creatividad (o, según el caso, de comercio y entretenimiento)” (p.15).

94 Para reproducir los episodios, consultar <https://www.youtube.com/watch?v=yDUjRbkmBqA> revisado en julio 2023

Ahí la propuesta de *plataformización* de Van Dijck (2016), con los enfoques y modelos que propone para plataformas como Facebook, Twitter, Flickr, YouTube, Wikipedia. En este caso, resultaría virtual y digitalmente imposible caracterizar todas las plataformas sociodigitales en que hacen uso las y los jóvenes creadores, durante la pandemia (de 2020 a 2022), pues conlleva varios problemas de estudio.

Sued (2022: 109) identifica tres actuales problemas en las investigaciones actuales sobre el estudio de la Plataformización, son; 1) las plataformas como operadoras de mercados multilaterales; 2) la ratificación, es decir, la transformación en datos de las prácticas digitales y 3) la gobernanza, donde las plataformas modelan las prácticas a través de pautas regulatorias, procesos de moderación y visibilidad algorítmica (p.109).

Este encuadre evidencia que la plataformización se instala no solo en la esfera económica, sino también en la vida social, al producir nuevos usos de las tecnologías digitales, que van más allá de los hábitos de búsqueda de información y el entretenimiento [...] 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).

Aunque la propuesta de Sued (2022) habla de transformaciones económicas hacia las socioculturales y su trabajo se enfoca en plataformas que intercambian bienes y servicios, para la autora, el análisis de las plataformas dependerá de la problematización que se plantea, en este caso, de creadores digitales en ascenso.

Dado que todas las plataformas instalan nuevas prácticas y sentidos a los usos tecnológicos, el análisis de la plataformización desde la cultura digital dependerá del recorte y el problema de investigación antes que de la sectorización de la plataforma que se estudie (Sued, 2022, p. 111).

Esta pequeña muestra exploratoria ofrece datos de prácticas digitales en distintos rubros; de los creadores de contenido, del contenido, de las plataformas como escenarios de visualización, representación y circulación; sobre los públicos, pero también sobre la dimensión de datificación; cómo se produce la reutilización de datos como, por ejemplo, una minería de datos en línea.

5.2.1. Podcast “Espacio cultural” de Rafael Quintero - una minería de datos en línea

“¡wey! hay que grabar a estos chicos en el sentido de que ya no quiero solo se vean en redes sociales, que suban una pintura, quiero que digan ¿cómo son sus procesos artísticos?” [RafaelQuintero, Entrevista, 2021]. El podcast “Espacio Cultural” de Faro Austral por Rafael Quintero, contempla una gama de plataformas como YouTube⁹⁵, Blog⁹⁶, Facebook⁹⁷, Apple⁹⁸, Instagram⁹⁹ y TikTok¹⁰⁰.

sé que en algún momento el programa va a ser lo suficientemente grande para que la gente se dé cuenta de lo que era y lo que es en ese momento. Me gustan todos estos capítulos porque sé que voy a darle la vuelta a los mismos artistas y ya vamos a hablar de otros temas súper diferentes, por eso ahorita era como emergentes, ¿no? (RafaelQuintero, Entrevista, 2021).

“El programa Faro Austral, se estrenó en Julio (2021)” El proyecto surge en la coyuntura de la pandemia por COVID-19, como un proyecto educativo que mudó a un espacio de producción audiovisual, para el encuentro entre jóvenes artistas y creadores para hablar de sus procesos artísticos, pero en el devenir del proyecto, el podcast se redefine, como una minería de datos de una escena cultural juvenil en Chiapas.

“la investigación no es mi fuerte” dice Rafael, sin embargo, previo a las entrevistas, Rafael hace un ejercicio preliminar de, “viajar en sus redes sociales, me doy cuenta que hay una diferencia, no en la calidad de la entrevista, pero si en la calidad de la conexión con la persona” (RafaelQuintero, Entrevista, 2021), indaga en algunas plataformas de sus entrevistados, para reunir datos, sistematizar y rediseña sus entrevistas, a partir de lo encontrado.

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, y eso a veces es lo que me interesa que conflictos tienen con las redes [...]

95 Faro Austral YouTube <https://www.youtube.com/c/FaroAustralMX>

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

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

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

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

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

como que tienen tres caras estos chicos, ¿no?. Una la de su obra, otra la del artista y otra, la de la persona (RafaelQuintero, Entrevista, 2021).

Lo que hace Rafael es una minería de datos. Tal como señala Meneses Cárdenas (2019) siguiendo a Salmons (2016), “escarbando en los perfiles personales [...] apropié el muro como un archivo vivo para conocer la biografía digital mediante el estalkeo” (p.102). El podcast “Espacio Cultural” es un archivo que permite conocer aspectos biográficos de jóvenes artistas y creadores de Chiapas.

La minería de datos como técnica digital es asincrónica, pues se realiza mirando el pasado digital del muro. Sin embargo, que sea un archivo vivo permite que el pasado se reviva mediante los recordatorios del sistema, gratificaciones o distintas hipernarrativas que l@s internautas habilitan para revivir un posteo pasado (Meneses Cárdenas, 2019, p. 102).

En la comunidad creativa y la minería de datos que compone Faro Austral¹⁰¹, hay 46 mujeres y 25 hombres; en un rango de edad de 22 a 29 años (52 personas) y de 30 años o más (19 personas). Durante el análisis e interpretación de Faro Austral, Rafael Quintero, sistematiza la información e identifica lo siguiente: 71 episodios emitidos (y contando), de las cuáles 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) fotografía (7) (RafaelQuintero, 2023).

De lo anterior, presentamos una caracterización de lo digital en el podcast “Espacio Cultural” Faro Austral, con el propósito de identificar cómo lo digital se recombina y actualiza en el podcast, pues transita en etapas previo a la pandemia, durante la pandemia y en pospandemia, guiándonos del planteamiento de Gómez Cruz (2022) lo digital como objeto, campo, método y archivo (Caloca, 2022 en Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM).

Lo digital como objeto en Faro Austral: el podcast se produce para distintas plataformas sociodigitales como Spotify, YouTube, Instagram y Facebook, por lo que, para Rafael Quintero, hay contrastes en la relación de uso y/o apropiación de cada plataforma. Esto lo lleva a distintos itinerarios digitales en la producción.

101 Información reunida en mayo 2023.

Para cada plataforma sociodigital Rafael Quintero redacta diferentes “entradas” porque reconoce que las formas de “conectar” con sus públicos dependerán de cada plataforma,

mi público hay un rango de 18 a 28 años prácticamente, es lo que más me escucha y está muy parejo, 48% hombre 52 mujeres. Hay una cuestión que se llama analítica en las redes sociales, por ejemplo, en Spotify te lanza 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” (RafaelQuintero, Entrevista, 2021).

Lo digital como campo en *Faro Austral*: Rafael Quintero construye un mapeo online para cada joven que entrevista, hace una observación online sobre cómo usan las plataformas sociodigitales, con el propósito de encontrar relaciones o criterios de valor entre la obra, el artista y el uso sociodigital.

Estos criterios le sirven a Rafael para el diseño de las entrevistas y como los usos de las plataformas sociodigitales son distintas entre los jóvenes que entrevista, también las entrevistas son diferentes.

Lo digital como método en *Faro Austral*: el podcast es una producción audiovisual, para su desarrollo es necesario contar con equipo, infraestructura, conectividad, materiales, tecnología y para la producción, edición, circulación y enlaces hacia otras redes creativas. Este punto, pone en cuestionamiento la infraestructura material de las ciudades donde se produce el podcast; entre Tuxtla Gutiérrez y Tapachula.

Lo digital como archivo en *Faro Austral*: el podcast cuenta con 71 episodios y puede considerarse como una minería de datos etnográficos para quienes estudiamos creatividades juveniles; pues concentra experiencias de procesos creativos en línea y fuera de línea de jóvenes artistas y creadores contemporáneos en Chiapas y, recientemente, en otros estados de México.

Como apunte de cierre, Rafael comienza a considerar pagar por publicidad para tener más alcance a otros públicos, mayores suscriptores y sostener el discurso de, “tú nomás me vas a utilizar para tu episodio, pero el episodio lo vas a utilizar tú, para ti, para que cuentes lo que tú quieras decir [...] tú también tienes que abrirte a dialogar a cerca del arte porque también incluye tu visión del arte, en como las personas te van a seguir valorando” (RafaelQuintero, Entrevista, 2021).

El tema a discutir para las próximas producciones creativas del podcast “Espacio Cultural” es la monetización, “podría monetizar, ojo ahorita todavía no lo quiero hacer porque soy joven porque quiero que envejecan bien estos capítulos que estoy haciendo” (Rafael Quintero, Entrevista, 2021).

Estas producciones de podcast y/o audiovisuales, orientan el debate de los escenarios culturales en línea hacia una economía creativa digital; que es global, pero que también es condicionada, desde los contextos urbanos en que producen, circulan y representan condiciones juveniles y diferencias culturales.

Para llegar, a lo que señala Sued (2022) con “los aspectos de gobernanza”; cómo van a intervenir las políticas culturales en la plataformización de la cultura, en este caso, como “las intervenciones legislativas de los gobiernos, su arquitectura e interfaces y sus procesos de mediación algorítmica y moderación de contenidos” (Sued, 2022: p.122).

5.3. Bordear el espacio público durante la pandemia en Tuxtla Gutiérrez

A diferencia de la experiencia de Karla Sarmiento, quién concentró sus producciones teatrales en espacialidades concebidas para poblaciones en situación migratoria; o la experiencia de Rafael Quintero, quién construyó un campo sociodigital a partir de plataformas digitales, son las jóvenes creadoras Ambar Luna y Elizabeth Bess, quienes invierten sus potencialidades creativas para y en la calle.

Ambar con el proyecto *Nocturnas. Caminata de noche para mujeres* y Elizabeth Bess con el proyecto *Apapachos: muros que acompañan*; proponen escenificaciones en calles de Tuxtla Gutiérrez, para generar reencuentros en distintas enunciaciones: coreografía y muralismo urbano.

Ambos proyectos se caracterizan por reconfigurar significaciones y proximidad de encuentros en algunos espacios públicos, durante un periodo *pandémico* que aconteció en la vida urbana de las ciudades, pues reorganizó discursos de disciplinamiento espacial -inmovilidad, suspensión, ritmos espaciales- para no contagiarse por COVID-19.

Por eso decimos *Bordear al espacio público*, porque los procesos de desmontaje, recuperación, ajustes de movilidad, discursos y/o representaciones espaciales, son una continua escenificación, en la que se

produce una constante invención cultural, entre los que habitan el espacio público, un nosotros y los otros.

El espacio público no solo está habitado por nosotros, sino también por los otros. La interacción entre estos dos mundos es lo que permite entender por qué el espacio público siempre es un lugar de conflictividad, y también de alta politicidad (Ossa Swears: 2016, p.4).

Mientras que Ambar Luna cuestiona los usos y lógicas de practicar el espacio público durante la noche, pero desde la experiencia de *ser* mujeres, demuestra cómo la percepción, ternura, autocuidado, los cuerpos y el acompañamiento son relaciones imprescindibles en la construcción de sentidos para las mujeres y las ciudades.

En el caso de Elizabeth *Bess*, propone una relectura en algunos muros o bardas de Tuxtla Gutiérrez, para crear una representación gráfica de acompañamiento e información visual sobre la importancia de la salud mental,

Estas prácticas de intervención o apropiación en el espacio público, tienen sus límites. Salcedo (2002:14) discute con De Certeau (1984), sobre las apropiaciones disímiles y/o las intervenciones de resistencia en el espacio, “no deben entenderse en términos de una competencia de dos proyectos alternativos, sino como el resultado de interacciones sociales que ocurren en el espacio vivido y que pueden dar lugar a diversos significados y propósitos” (Salcedo, 2002, p.14).

Ambar Luna y Elizabeth *Bess*, desde sus producciones culturales, construyen social e históricamente relaciones con los espacios públicos. Cada una, desde una diferencia cultural y condición juvenil, como edad, identificación creativa, capitales, recursos, soportes, adopta distintas materializaciones y formas de uso y ocupación, que dan lugar a diversos significados y propósitos de la significación del espacio público. A continuación, se relatan estas relaciones y encuentros.

5.3.1. Relato autoetnográfico “Nocturna. Caminata de noche para mujeres”

Durante el trabajo de campo e investigación, se participó en dos proyectos de Ambar Luna desde su trabajo artístico Astrolabio¹⁰²: “Nocturna. Caminata de noche para mujeres¹⁰³” (2022) y “Constelaciones para cuerpos terrestres. Laboratorio de cuerpo, coreografía y ciudad¹⁰⁴” (2022).

En el laboratorio (entre agosto y septiembre de 2022), se aprendió el uso de una cartografía sensible de Santiago Cao¹⁰⁵, como herramienta para la investigación de performance en espacios públicos; de la cartografía emocional y paisajes sonoros como otra manera de entender a la ciudad (Osorio; Vergara, 2016) y del arte contextual Ardenne (2002).

De los aprendizajes del laboratorio, se realiza este ejercicio de relato autoetnográfico, que resuena con la cartografía emocional, pues “se define como el acto de crear un mapa mental a partir de las sensaciones y emociones generadas tras vivir una experiencia” (Osorio; Vergara, 2016, p. 35).

Fue un sábado 12 de febrero de 2022, a las seis de la tarde, cuando distintas mujeres de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, asistimos a la convocatoria de “Nocturna. Caminata de noche para mujeres”, entre mujeres adultas, jóvenes y adolescentes; algunas con cubrebocas, nos presentamos en el punto de encuentro, la escuela Secundaria del Estado; ubicado en el sur oriente de la ciudad¹⁰⁶.

Previamente a la asistencia, se llenó un formato en línea y presencial, para registrar a las mujeres participantes, con las preguntas ¿quiénes somos?, ¿a qué te dedicas?, ¿qué edad tienes?, ¿en qué lugares vivimos en la ciudad?; información que habla sobre nuestra relación con la ciudad como mujeres.

Llegó el día de la cita y comenzamos. Hicimos un círculo entre todas las asistentes, aproximadamente 18 mujeres, para identificar características de nuestros cuerpos, cabello, tamaños, estatura, peso e incluso la entonación de nuestra voz.

102 Para mayor información, consultar <http://astrolabio.mx/> Revisado en enero 2023

103 Para mayor información, consultar <https://ambarluna.com/nocturna> . Revisado en enero 2023

104 Para mayor información, consultar <https://www.facebook.com/astrolabioartesvivas/> Revisado en enero 2023

105 Para mayor información, consultar <http://santiagocao.metzonimia.com/cartografias-sensibles> revisado en abril 2023

106 Para visualización, consultar <https://goo.gl/maps/bZzYXi8XD9vGyEav5>

Ambar nos indicó que este ejercicio preliminar, es importante para aprender el nombre de la compañera a quien cuidaríamos durante la caminata y a su vez, que la compañera que nos cuidaría durante la caminata, reconociera nuestro nombre y cuerpo. Es decir, se plantearon pautas de un trabajo de cuidado colectivo, para acompañarnos todas en la caminata y en el trayecto, ninguna quedará *desprendida* del grupo.

Posteriormente, se nos indicó la ruta y algunas precisiones sobre la caminata; “si una compañera en el trayecto, se detiene a observar o tomar fotografías, ¡paramos todas!”, porque es el tiempo y el espacio de una apreciación visual, perceptiva, sensorial donde se construye una relación de la ciudad y nosotras, de sentirnos seguras, cuidadas de apreciar la noche, de ser nocturnas.

Cao (2017: 1) menciona que, para “investigar cuáles relatos se están com-poniendo a diario en cada con-texto [...] hará falta “escuchar” con algo más que con los oídos”, es decir, con una escucha sensible a través del Cuerpo todo. De esta manera Cao (2017) dice, que es posible participar en la composición de habitar la ciudad, desde los espacios públicos, de una manera más relacional y menos utilitaria.

En ese sentido, Nocturna, fue una propuesta de relatarnos desde nuestros cuerpos, pero tejiendo una relación con la noche y los espacios públicos; una relación que no es marcada por un ritmo temporal y espacial, donde nuestros cuerpos son consumidos; sino, proponer una caminata, donde nosotras construimos una temporalidad y espacialidad de “Situaciones que no necesariamente se ajustarán a los fines para los cuales dichos espacios fueron inicialmente instaurados” (Cao, 2017, p.2).

Éramos dueñas de nuestros movimientos e inmovimientos; de un ritmo colectivo, pero también personal; de pasos que ofrecían deambular y recorrer el parque de San Roque hacía otros espacios como andadores, callejones, calles para los carros, esto propiciaba relaciones con el contexto, pero también con nuestras emociones.

En el parque San Roque, Ambar dio indicaciones para realizar las actividades. En grupos de dos, las compañeras sostendrían nuestros cuerpos. Dejar caer el cuerpo y confiar en que, la red de manos no nos dejaría caer. Explorar el parque para dispersarnos, imitar, cartografiar, coreografiar, para reconfigurar gramáticas espaciales, desde nuestra apropiación y locus.

En principio, fue difícil desaprender la funcionalidad espacial del parque, por ejemplo, mientras se realizaban las actividades, en la cancha se encontraban jugadores de basquetbol, por lo que era latente la sensación de “un pelotazo” o el sentirnos observadas y cuestionadas. “Mientras que el espacio será el campo de juego delimitado y producido por los Poderes hegemónicos (donde los mismos operarán con sus propias normas)” (Cao, 2017, p.2).

Pero dimos paso. Se recorrió la cancha, exploramos escaleras, bancas, árboles, donde “todo Cuerpo es una potencia afectiva disruptiva” (Cao, 2017, p.2), para desplazarnos y *borderar* el parque San Roque, y re-ocuparlo lúdica y creativamente, por mujeres y la noche.

El recorrido prosiguió. Salimos del parque para subir callejones y calles del barrio San Roque, dirigirnos a un costado de la Secundaria del Estado; entre ladridos de perros, árboles, luces de las casas viejas con pequeños jardines, faros de las calles en mal estado y las luches y ruidos de los coches.

Honestamente, recorrí calles que no conocía, mucho menos en el transcurrir de la noche (8:00 pm), así atravesamos el andador San Roque, entre negocios abiertos y cerrados para llegar a un andador. Este andador no tenía negocios sino casas, era un camino con mucho polvo, tierra y hojas secas de los árboles, sin pavimentar.

De ese andador, lo que más llamó mi atención fueron los juegos infantiles, colocados justo en medio del andador (no en todo el andador, pero sí muy visibles), en ciertos centros, entre las casas de un costado y del otro, entre carros estacionados a la orilla, pero sin niñas y niños, posiblemente por la hora. Así llegamos al punto culminante de “Nocturna”, nos dirigimos a la 3ª Avenida Sur Oriente¹⁰⁷, a un costado del andador San Roque, muy cerca del punto de encuentro de la Secundaria del Estado.

Ahí estábamos todas, sentadas en el camellón que divide la avenida, gustosas de compartir la experiencia colectiva. ¿Qué nos pareció la experiencia de Nocturna?, nos pregunta Ambar. Fue precisa en sus indicaciones de respeto y eso generó confianza para responder. Al finalizar la ronda de

107 Para visualización, consultar <https://goo.gl/maps/xPhg7wTDen3cSPhp6>

preguntas, Ambar compartió algunas estrategias para caminar de noche en la ciudad; “ir en grupo, mínimo tres mujeres”, “tener rutas alternas”, “buscar espacios con mayor iluminación”.

Nos vestimos de noche. La experiencia de sentirnos observadas, perseguidas con la mirada y susurros, no nos detuvo para apreciar, describir, asombrarnos o reírnos de caminar juntas. No era el miedo, la inseguridad o las prisas, las brújulas del recorrido, más bien, fue la relación entre todas, de cuidarnos, pero también, de permitirnos sentir, experimentar y practicar el espacio público con otro lenguaje urbano, la de nosotras.

Cobrarle al espacio público, la deuda que tiene con nosotras, caminar de noche con una sensación libre, seguras, donde podamos apreciar el paisaje nocturno, sin sentir que el costo interpele nuestros cuerpos o vidas.

Nocturna es también el resultado del sentipensar de Ambar para nosotras. Gestionó una cartografía sensible, donde elaboró previamente al encuentro, una ruta, diseño ejercicios, implementó estrategias para experimentar una caminata de afectos y cuidados colectivos, en una ciudad de noche.

Desde la noción de *cartografía sensible* como herramienta para la investigación con Performance en espacios públicos, propondremos una diferencia entre espacio y lugar, y llamaremos por *lugar* al espacio atravesado por el afecto, entendiendo por “afecto” todo aquello que nos afecta aumentando o disminuyendo nuestras posibilidades de pensar, desear, accionar (Cao, 2017, p.2).

Por otro lado, la propuesta de Ambar con “Nocturna” puede leerse como un arte contextual, esto hace sentido desde su proyecto ASTROLABIO. Artes vivas en contexto. Dice Ardenne (2002:15) que un arte que se llama “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseos de “tejer con” la realidad.

Nocturna fue tejiendo experiencias colectivas de mujeres que, de una caminata, ancló posibilidades de trayectorias que respondían a circunstancias del espacio público como el parque, callejones, banquetas y andadores del Barrio San Roque.

Cada experiencia de Nocturna, en las distintas ciudades que visitó, respondió a las características y circunstancias de cada espacio, inclusive a la historicidad espacial en cómo las mujeres, Nocturna, es

una propuesta que entrama un arte contextual, “De ahí la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras” (Ardenne, 2002, p.15).

Dice Ardenne (2002) “La primera razón de ser del arte contextual arranca de un deseo social: intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva” (p.30), esa relación de la nocturnidad con nosotras, las mujeres y el cómo, a partir de una inquietud de poder transitar después de una fiesta (de noche) en la ciudad, la llevaba como coreógrafa, a “pensar en la memoria del cuerpo que recorre la ciudad de noche”, “un cuerpo como archivo” de “un museo-ciudad” (AmbarLuna/Entrevista, 2020).

Nocturna, en principio, nació de una experiencia de caminata compartida con sus amistades (de 2018 a 2022), para posteriormente trasladarse a varias ciudades de México, incluida Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de Las Casas en Chiapas; pero también en otras ciudades como San Agustín Etlá en Oaxaca; en Mexicali, Ensenada, Tijuana en Baja California y Ciudad de México.

“Nocturna Caminata de noche para mujeres”, fue beneficiario del marco del Sistema de Apoyos a la Creación Cultural del Fondo Nacional para las Culturas y las Artes de Chiapas (2020) y de otros apoyos institucionales como la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, el Museo Universitario del Chopo y de una red de colaboraciones con colectivas independientes y organizaciones¹⁰⁸.

Con “Nocturna”, Ambar Luna expuso la necesidad del encuentro entre mujeres; “Me interesa más generar una experiencia con el público”, en este caso, con mujeres y su relación con la ciudad y la noche, poniendo en el centro “cuidar los afectos”, “una práctica de ternura”, un cuidado colectivo, que también es político, cuidarnos una a la otra, en nuestra caminata como una forma de apropiación al espacio público desde la noche.

5.4.1. Relato etnográfico: “Apapacho: Muros que acompañan”

En 2021 Elizabeth Bess es beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA emisión 2021-2022) con el proyecto, “Apapacho: Muros que procuran

108 Clitómanas, Liga de Artistas Creadoras, La Mecedora, Corriendo con Lobas (Astrolabio. Artes vivas en contexto, 2022)

acompañamiento”¹⁰⁹: proyecto de muralismo urbano donde mezcla su gráfica e ilustración con la temática de la salud mental.

“Apapacho: muros que procuran acompañamiento” Murales con frases como estrategia de apoyo a la salud mental de las masas, aunado a ello les comparto sitios oficiales en donde obtener información para sobrellevar la situación de pandemia actual, generando una red de apoyo a través del arte. Pretendo que cada palabra o frase sea fácil de recordar, que sea tan significativa y sirva de apoyo moral a cualquier persona que vea los murales en las calles, dar acompañamiento a las personas desde la distancia, ser esa palabra de aliento, el vínculo a recibir ayuda de profesionales” (Elizabeth Bess, 2022).

Durante el confinamiento, el tema de la salud mental ocupó un lugar en el proceso creativo de *Bess*, pues atravesó fibras de su vida familiar y reconoció que, durante la pandemia, la depresión, ansiedad, angustia, desesperación se agudizaron, sobre todo en jóvenes y adolescentes.

Bueno vamos a armar muros que den mensajes positivos, con toda la intención de ser mensajes positivos. ¡Vamos a crear una red de apoyo! [...] un día alguien compartió en Facebook, una página que se llama *mentalizarte*. Que es una página que habla precisamente de trastornos mentales. Habla mucho de salud mental y está muy chido, porque tiene apartados para niños y adolescentes, te explica de qué se trata un trastorno. Yo misma aprendí como a reconocer e identificar y a ver, por ejemplo, que el abuelo de mi mamá resultó con este trastorno. Entonces, te explica como de qué ocurre en su mente y cuáles van a ser los episodios que va a tener. Cómo va a reaccionar en ciertos momentos y cómo puedes reaccionar tú ante sus episodios, entonces, está bien chido y te lo da como una forma ilustrada y como en colorcito, como muy divertida la página (Elizabeth Bess, 2022).

El propósito de Elizabeth *Bess*, fue conjugar en sus muros, su propuesta gráfica con información profesional sobre la salud mental; muros que acompañen y se comuniquen con aquellas personas que han vivido situaciones vulnerables de trastornos mentales, aislamiento o secuelas emocionales por la pandemia, pero con un enfoque de cuidado, de empatía o como dice ella, de red de apoyo.

“Bueno vamos a compartir esta información; vamos a resumir y la vamos a compartir. Entonces empezamos a hacer las infografías, igual tenía como que hacerlas en una gama de colores; violeta, pero

109 La Secretaria 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=>

por la vía electoral no se pudieron subir como en los colores originales. Pero fue justamente eso, decir “bueno aquí está la información, tú visitas, consultas”, e igual la primera [se refiere al primer muro] fue como de únicamente teléfonos y correos a nivel nacional, sobre situaciones que dan como atención. Y me decían los asesores [asesoramiento del proyecto PECDA], pero ¿cómo compruebas que ese teléfono sí sirve, también te van a contestar, ¿cómo comprobar si llega el mensaje? y le digo ¡Okey!, ¿tú crees que nada más lo puse ya lo pendejo?, le digo, llamas y te lleva como por un filtro y te dicen, “Bueno, es una emergencia ¿netaj, te quiero explicar, oh nada, es un mal rato”. Entonces sí, sí es real. Bueno entonces, tumbo el primero en un muro” (Elizabeth Bess, 2022).

El proyecto “Apapacho: Muros que acompañan” se organiza en cinco murales dispersos en bardas, paredes o muros de Tuxtla Gutiérrez, con frases centrales como *Renacer*, *Un día a la vez*, *Contigo*, *Respira* y *Mañana será otro día*.

“Tenía pensado que fueran únicamente muros en el centro. Pero luego me empezó a escribir gente que ocupamos unos no tan cercano, de ahí me cayó como el 20, decir bueno, es que si estás hablando de problemas, estás hablando de problemas mentales, no solo la gente que va al centro puede verlo y si hay alguien que no sale de su casa” [...] Llevo mi propuesta así de novecita, quiero proponer y todo esto y me dicen los vecinos, “tenemos un muro para ti”, llegué ahí rápido y fue de un día. Empecé como a las 10 de la mañana y terminé como a las 8 de la tarde, y este te llevaban tu pozolito, entonces terminé de pintar y tomo fotos” (Elizabeth Bess, 2022).

“Tumbo el primer muro, lo posteo, pero desafortunadamente [Suspiro largo] redes sociales es tan cambiante, más que la gente y cambia muy rápido, entonces, a consecuencia de que en pandemia se metió como mucho contenido a diestra y siniestra, ahora Facebook tiene filtros, entonces yo cometo el error, inconscientemente sin saber, sin recordar, subo el primer muro con las palabras *depresión*, subo mi publicación con la palabra salud mental y Facebook dice ¡mmmm! [Mueca de lado izquierdo de la boca, cabeza rotando de izquierda a derecha y mano moviéndose de izquierda a derecha; todo enunciando corporalmente, ¡no!] ¡No puedes hablar aquí de esto!” (ElizabethBess/Entrevista, 2022).

Afortunadamente Elizabeth Bess recurrió a la estrategia de combinar letras, números y otros signos para sustituir las palabras, como, por ejemplo, depresión por *depr3si0n*, suicidio por *su1c1di0*, de esta manera logró re-subir el registro del primer y segundo muro a Facebook. “Estoy como en eso, buscando el espacio que se descuide (refiriéndose a las plataformas sociodigitales) [...] Ahí me tienes cambiando las letras y ya fue que empezó a tener un poquito más de alcance”.

“Siempre tratamos como involucrar a otras personas, de beneficiar a otras personas [...] por ejemplo, el de *Resiliencia* en San Roque, yo lo pinté porque como estábamos con menos restricciones de la pandemia. San Roque traía como una temática con sus tradiciones y todo esto, entonces dije, “Ah yo no quiero pintar tradiciones”, y me di a la tarea de hacer una propuesta [...]. Es como justamente resistir, afrontar el trauma, continuar” (Elizabeth Bess. Entrevista, 2022).

El relato etnográfico de Elizabeth Bess, atraviesa por distintas etapas: 1) experimentar con procesos digitales e ilustraciones que, previo a la pandemia, no eran parte del repertorio de sus procesos creativos; 2) Construir una carpeta de evidencias, para tener una presentación profesional ante las convocatorias de su interés; 3) Desarrollar una propuestas temática de salud emocional durante el confinamiento, tema que interpela su mundo familiar pero también, la posibilidad de “afrontar el trauma, continuar”. Continuar.

5.4. “Rabia editorial” - Lo “Estrépito” desde la pandemia en Tuxtla Gutiérrez

José Zenteno es un joven de 22 años quien, en 2020, en pleno confinamiento en México, junto a otros compañeros, fundan la revista *Estrépito*, un trabajo editorial autogestivo. La experiencia editorial desde la voz de José Zenteno, expone distintas directrices de análisis para comprender una escena cultural de procesos editoriales independientes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Donde jóvenes cuestionan cuál es la función poética en las líneas editoriales independientes; cómo son los circuitos de exposición y las redes que se generan entre espacios autogestivos, así como las implicaciones de producción y circulación de la revista en formato digital e impreso. Estas discusiones son expuestas desde una experiencia de producción, circulación y proceso editorial de la revista *Estrépito*.

“*Estrépito* es algo que incomoda a quien le tenga que incomodar”

“La revista se empezó cuando tenía 20 años, estaba en 2do semestre de la licenciatura [...] Cuando estaba en la prepa, fui a un círculo de lectura, con Santana García, en ese tiempo el círculo de lectura se llamaba Matamoscas y Santana nos trajo desde Ciudad de México una serie de revistas, que en ese tiempo era una serie de revistas independientes [...] el cual traían una propuesta muy enriquecedora, muy distinta y muy fuerte, y a través de esas revistas pude ver lo que el arte literario realmente puede hacer, cuando tiene una función más inmediata y más mediática, porque mirábamos con personas de mi edad, de prepa, que los incentiva a leer, que hasta incluso ellos buscaban esas revistas, por el

contenido y eran revistas, que no publicaban lo establecido por la institución, que es lo que se llama el canon, sino que trataban de publicar nuevas propuestas, innovadoras [...] incluso llegarse a cuestionar si es realmente arte, un poema o literatura” (José Zenteno Entrevista, 2023).

Para José Zenteno el contacto con este set de revistas independientes, produjo una sensibilidad artística entre los jóvenes participantes del círculo de lectura, “está haciendo una función literaria en las personas, en este caso en las juventudes”. Esta experiencia generó una inquietud en José Zenteno, la de crear un proyecto independiente editorial.

Pero fue en pandemia cuando la idea tomó forma. José Zenteno conversa con sus compañeros para la producción de la revista, “en ese momento de la pandemia era una cúspide de proyectos independientes literarios, que eran de carácter digital, entonces, eso nos dio el ánimo para poder iniciar el proyecto de forma digital”. Los integrantes de la revista son Kika Ortega, Claudia Godoy y Carlos Pimentel como consejo editorial, Antonio Reyes Carrasco como corrección de estilo, Alondra Varela como ilustradora y José Zenteno como dirección general.

“La parte más difícil fue el nombre, porque el nombre es la presentación inmediata del proyecto, y estábamos pensando qué será bueno ponerle, de repente sí pasa de que inician revistas y le ponen, “el nombre de la rosa” o le ponen nombres muy fuera de lugar, muy románticos, muy melosos, siento que desde el nombre hay una idea de la propuesta [...] Entonces empezamos a buscar sinónimo de bulla, sinónimo de escandaloso, sinónimo de algo que irrumpa, de algo que llame la atención, dentro de todo, cae la palabra estrépito y nos cae como anillo al dedo, porque vemos que Estrépito, desde su significado y desde el significado que apropiamos no es solamente la bulla o el escándalo, sino que es algo que incomoda, algo que hace ruido, algo que cuestiona, algo que empieza a llamar la atención [,,] incomodar a quien le tenga que incomodar, porque había gente que nos decía, no, sólo son unos chamacos que sólo están jugando a ser editores” ” (José Zenteno, Entrevista, 2023).

Función poética “es intimista y social”

Para José Zenteno, la revista Estrépito tiene una función poética pero también una función catártica, “nos fijamos más del significado de lo que quiere decir, que de la estructura [...] partimos de que la poesía debe ser intimista y social, muchas veces te vas a encontrar con un tema que no esté bien trabajado, pero tiene una fuerza increíble y ahí es donde decimos, bueno, nos vamos a fijar más en esta parte del significado”

“Muchas veces son textos que no son aceptados en las instituciones, partimos de la idea de las instituciones, porque al menos, desde los integrantes de la revista y de otros compañeros escritores, hemos sido testigos de cómo dejan de invitar a ciertas personas, porque la temática de su escritura no les gusta o simplemente es distinta. Mientras en Chiapas se sigue escribiendo de flores, de la fauna, de la marimba, del amor, hay personas que no están escribiendo de eso, entonces, ahí es donde entra el canon chiapaneco; hablar de los llanos, hablar de la sierra, entonces en qué momento entra una literatura social, en qué momento entra una literatura de protesta” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

“No es como tal una red, porque no hay algo establecido, es más como una colectividad, de un sentir o de un espíritu”

“No sabría cómo definirlo, lo podría categorizar como literatura fuera del canon institucional, pero sí está dentro de los proyectos autogestivos [...] Afortunadamente *Estrépito* no es la única revista autogestiva [...] los espacios que se tienen son los espacios alternativos y esos espacios alternativos hacen que los espacios culturales vayan cambiando y vayan transformándose, un ejemplo es la revista Punto de partida o Grafografxs, que son revistas escolares, universitarias, pero viendo la necesidad de la escritura actual se han adaptado, se han actualizado” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

“Nos encontramos con gente que tiene el mismo sentir literario editorial, eso hace que se haga comunidad. Esta comunidad tácita y poder apoyarnos. En el caso de proyectos impresos como *Estrépito*, conoce a *Granuja* de Guadalajara, los de Guadalajara nos mandan aquí sus cosas, y aquí en Chiapas ya están presentes desde su ámbito editorial y gracias a ellos, ya está *Estrépito* allá en Guadalajara, y así poco a poco estamos haciendo como redes. Pero al final de cuentas, es por un mismo fin, por un mismo interés [...] el interés es por hacer algo por el arte, hacerlo desde y por la visión artística” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

“La pandemia nos ayudó a aterrizar los proyectos”

“Gracias a la pandemia iniciamos y eso es lo que nos ha ayudado a entender, fue el encerrarnos y sí como poder, el poder aterrizar el proyecto, porque ya se tenía la inquietud. Entonces, la pandemia fue lo que nos ayudó a aterrizar, a sentarnos y a decir, “Bueno, qué vamos hacer, porque iniciar un proyecto independiente no es nada más así, tiene que tener un por qué, tiene que tener una finalidad. El porqué de *Estrépito*, de poder dar a conocer y publicar nuevas voces que vuelcan las entrañas del Estado; voces que no entran en el cano, voces nuevas, ruidosas, no necesariamente conocidos” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

“Todo fue en línea, todas las juntas fueron en línea, hasta la fecha, porque entre la gente de *Estrépito*, también hay gente de afuera, por ejemplo, Claudia Godoy es de Zapopan, ella es estudiante de creación literaria, tiene 19 años, es la más joven. Y Kika Ortega de Puebla, que es editora, ella sí tendrá sus 28 y de aquí [Tuxtla Gutiérrez] Alondra Varela que es la ilustradora, ella tiene 23 o 24, ella acaba de egresar de ingeniera. Carlos Pimentel que igual tendrá sus 25, él es comunicólogo y el corrector de estilo, él dice que es el único colado, es Antonio Reyes Carrasco, tendrá como sus 45 y yo, mi función es ser editor y la gestión general del proyecto” (José Zenteno, Entrevista, 2023).

Después de definir el nombre y la línea editorial de la revista *Estrépito*, José Zenteno con el equipo de trabajo comenzaron a decidir qué formato de impresión tendría la revista. En el formato digital y en el formato impreso, las ediciones son distintas, es decir, son dos propuestas editoriales distintas, cada proceso editorial conlleva sus propios retos; como las ilustraciones, las convocatorias, la producción y circulación. Y aunque ambas modalidades, en línea e impreso, se producen bajo la misma perspectiva editorial de *Estrépito*, el contenido no es el mismo.

“el papel no puede llegar al otro lado del país, pero con un *click* sí se puede”

“Cuando se inicia el proyecto se inicia de manera digital porque vimos la facilidad, tener un proyecto de esto siempre, siempre será un privilegio, siempre, quien lo monte tendrá un privilegio de forma tácita, porque requiere tiempo, esfuerzo, dedicación y también, requiere recursos, aunque sea mínimo. De entrada, pues lo que tenemos al alcance, que es el internet, una computadora o una laptop. Tengo la fortuna de tener una laptop, yo sé que hay gente que no tiene una laptop, no es lo mismo editar una revista desde una laptop que ir a un ciber” (José Zenteno, Entrevista, 2023).

Si hay un *click* de distancia para llegar a otro lado del país, hay un recorte de la experiencia temporal de la vida cotidiana de José Zenteno, para producir la preproducción del *click*; donde se tengan cubiertas ciertas condiciones materiales y técnicas para que las ideas se desarrollen, José Zenteno entiende estas condiciones como “un privilegio”; el *status* de quien crea, de quien tiene los dispositivos digitales, el tiempo, la conectividad, redes y los capitales formativos para darle forma y contenido a la revista, en plataformas o aplicaciones como *Word*.

“Yo edito la revista en Word, la digital lo editor en Word, pero a lo que voy es que tengo la facilidad, realmente no me imagino haciendo un proyecto yendo a un ciber, sería más complicado y sin internet, sería una limitante. De entrada, es el internet y la máquina, esa facilidad la tenía y afortunadamente lo

tenían los del equipo, aunque sí varias veces, el teléfono fue nuestro auxiliar, porque no siempre se podía tener todo a la mano” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

“La chamba editorial: los *kits* impresos”

“Entonces, ya cuando quisimos hacerlo impreso, el impreso fue al año, en 2021. En 2020 tuvimos dos números digitales y de ahí tuvimos el impreso, y de ahí hemos procurado sacar dos números digitales y dos números impresos. La revista se tenía trimestral; inicia el primer número junio- julio, agosto-septiembre, septiembre está el segundo número, entonces para enero 2021, es el primer impreso” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

“En un inicio no teníamos gastos como tal, pero sí es cara la impresión, en total, en total gastamos como 10 mil en total. Pero no fue solo la impresión de la revista, nos vemos a la necesidad de hacerlo impreso, vemos la facilidad y vemos la oportunidad, entonces, no teníamos un recurso y lo que decidimos hacer fue que cada integrante, hiciera un taller, un taller de lo que quisiera. Yo di un taller de creación literaria, Kika un taller de cuento, Toño dio un taller de poesía, Alondra no quiso dar un taller, pero dono un cuadro del cual se rifó, un cuadro de ella y así, no, cada quien dio distintas cosas” (JoséZenteno, Entrevista, 2023).

La revista impresa comenzó con un deseo colectivo, donde “cada quien dio distintas cosas”; los integrantes invirtieron su tiempo, conocimiento, recursos e ideas para ofrecer talleres al público u obras para rifar, que permitieran reunir recursos económicos, para completar el monto de impresión.

Esto es un trabajo autogestivo y la idea compartida, es recuperar la inversión para reinvertir en los próximos costos de impresión, por lo que idearon lanzar “paquetes estrépitosos”, un kit que incluye la revista impresa, un poemario, fanzines artesanales, *stickers* y otras colaboraciones como ilustraciones impresas.

“Después de los talleres decimos, bueno qué hacemos. Hicimos la revista, desde que se hace la revista de forma impresa incluso digital, ya entra la chamba editorial, no es solamente hacer una revista un libro, hacer algo impreso que tenga portada, tienen todo un proceso y un trabajo, que tiene que ir de acuerdo a lo que se va publicar. El libro o la revista es solamente el objeto y aparte está el contenido, hacer un trabajo editorial es adecuar lo que quieres hacer, es adecuar la idea a un formato necesario, la revista fue pensada si iba hacer a un tamaño carta, si se iba hacer a media carta, incluso revistas del tamaño del teléfono, entonces dijimos, queremos hacer esto y hacemos paquetes de la revista, porque alguien que va invertir 200, 250 en un proyecto que no conoce [...] entonces, hicimos un paquete. El

paquete incluye un número impreso, un poemario, una *plaquet*, stickers y se meten dos tres cosas *randoms*” (José Zenteno, Entrevista, 2023).

El proyecto editorial *Estrépito* se encuentra construyendo otras relaciones en el mundo editorial; José Zenteno gestiona y colabora en ferias de libros, presentaciones en cafeterías, bibliotecas y conferencias en universidades. Han generado como proyecto, relaciones con casas editoriales u otros agentes como autoras de libros. La conformación de estas prácticas habla de la híbridas y de las distintas conexiones que se pueden construir, a partir de un mundo de sentidos editorial y literario, que es delineado por un joven de 22 años; como dice él, de su *Rabia editorial*.

5.5. “Tuxtla 90 tour. Gira del recuerdo”- Memoria de una experiencia urbana de denuncia

“Pareciera que no, pero soy acomplejado”, comenta Daniel Falconi de 33 años, haciendo referencia a una parálisis facial en su rostro donde, “la asimetría se va marcando, porque las líneas de expresión se van marcando más en el lado no paralizado, entonces, llega un momento en donde tienes una asimetría más marcada [...] creo que soy mi propio detractor [...] es que, por ejemplo, yo me veo en una foto y rápido lo noto”.

Desde los 11 años Daniel Falconi ha construido una relación con el teatro. Desde que tomó un taller en su niñez, de pasar por un grupo teatral de su escuela preparatoria, hasta fundar “Esfera Teatral” con sus amigas y amigos; licenciado en Gestión y Promoción de las artes; especialista en procesos culturales lectoescritores y un diplomado en Dramaturgia, que estudió en línea y que lo llevó a dar un *salto*, del teatro a la dramaturgia y de la dramaturgia a una memoria urbana de denuncia.

“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).

“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, el teatro autogestivo y más en el sur-sureste; ha 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 porciento de taquilla, que ahí es donde digamos, te evitarías pagar directamente tú” (Falconi, Entrevista, 2023).

“La necesidad de crear propios discursos”

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. Con su primera obra escrita en dramaturgia, titulada “Tuxtla 90 Tour. Gira del recuerdo”, Daniel alcanzó un premio nacional que colocó a Chiapas dentro de las mejores propuestas de dramaturgia emergentes.

“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! [...] Tiene que ver con muchas cosas, un poco con esta cuestión de los derechos de autor y un poco también con 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).

“*Suena* la dramaturgia en Chiapas”

“Hay gente aquí [Chiapas] que tiene una experiencia en dramaturgia de ciertos años, que todos son bastantes recientes como Damaris, como Laura, pero todavía no hay, casi no dan cursos o talleres, entonces yo siento que todavía el movimiento dramaturgico 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).

“Tuxtla 90 Tour. Gira del recuerdo” por Daniel Falconi

Falconi es claro y preciso en su obra de dramaturgia “Tuxtla 90 Tour. Gira del recuerdo”, “Lo que yo quiero es... es pues, decir, que no nos hemos olvidado de lo que pasó”. Según Amnesty (1994)¹¹⁰ en Chiapas, México, se suscitaron asesinatos de *gays*, “Entre junio de 1991 y febrero de 1993, al menos 11 homosexuales fueron asesinados en la zona de Tuxtla Gutiérrez, estado de Chiapas”, 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, sí para mí sí fue muy importante tocar este tema para mí 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*. [...] Si 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).

Falconi finaliza la entrevista con la espera de que su obra en dramaturgia pueda ser representada pronto en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Mientras, se realiza la lectura de su obra en algunos espacios en la Ciudad de México.

“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).

110 Para mayor información, consultar <https://www.amnesty.org/es/wp-content/uploads/sites/4/2021/06/amr410071994es.pdf> Revisado en septiembre 2023

Escenas culturales: pandemia y pospandemia

Cada experiencia creativa permite observar escenas culturales diversas en Chiapas. Desde una escena de creación literaria, de la coreografía, del teatro, de una generación de creadores de contenido *streaming* o para plataformas sociodigitales, de una producción audiovisual, de dramaturgia o de un muralismo urbano que combina las ilustraciones digitales.

Estas experiencias son parte de las escenas culturales que se presentaron en un tránsito de pandemia a pospandemia, donde se presentan con sus propias especificidades, procedimientos, ideas, recursos, herramientas, capitales, redes, donde las y los jóvenes movilizan una socialidad creativa, que va activando y vinculando otros espacios, experiencias, personas, lugares de la vida urbana.

“escena” sugerirá algo más que la ajetreada fluidez de la sociabilidad urbana. Nos obliga a examinar el papel de las afinidades e interconexiones que, a medida que se desarrolla en el tiempo, marcan y regularizan los itinerarios espaciales de personas, cosas, e ideas (Straw, 2013: 10)

Las afinidades y conexiones se conjugan entre una política cultural local con las culturas juveniles, de relaciones de constante intercambio con una economía y mercado cultural, donde los ámbitos políticos y culturales de las juventudes, se cruza la experiencia urbana en el espacio público y espacios sociodigitales; en su carácter global, local, híbrida y de transiciones.

Entender estas escenas culturales en su polifonía; escenas musicales, escenas teatrales, escenas literarias, escenas coreográficas, escenas dramaturgia, escenas del muralismo urbano, escena de los creadores digitales y otras, movilizan y redefinen enunciaciones creativas, en donde podemos reconocer repertorios de prácticas que son estratégicas, para presentar otras rutas o alternativas.

Repertorios y despliegues de prácticas que no están libres de conflictos, tensiones o resistencias, donde hay diferencias de condiciones juveniles, atravesadas por diferenciales sociales y culturales; mapear estas diferencias y desigualdades desde los contextos, ubica la heterogeneidad juvenil creativa en Chiapas.

Las escenas culturales muestran el proceso de los cambios; de las prácticas en conversión, redefinición, negociaciones culturales, flujos, dinamismos y otros marcos referenciales tanto en espacios sociodigitales como espacios públicos, donde las tramas de significación se construyen o resignifican,

en relación a contextos urbanos y sus zonas de usos o apropiaciones espaciales, sus interconexiones e itinerarios relacionales con otras experiencias, narrativas, espacialidades y producciones culturales (Ver figura 6.)

Figura. 6. Escenas culturales desde el espacio público y espacios sociodigitales.



Fuente: Elaboración propia

El resultado de la transición de la pandemia a la pospandemia, en el análisis e interpretación de las escenas culturales estudiadas, nos convoca a leer prácticas y procesos creativos en línea y fuera de línea (lo *online* y lo *offline*), “un ensamblaje de actores, lugares, prácticas y artefactos que pueden ser físicos, virtuales o una combinación de ambos” (Boellstorff et al, 2012:61).

Si comprendemos estas espacialidades como espacios practicados en ambas espacialidades, podemos renombrarlos como espacialidades *onlife*. El término *onlife* del “*El manifiesto onlife. El ser humano en una era hiperconectada*”¹¹¹, por Luciano Floride (2014), quien discute con otros autores¹¹², cómo lo *en línea* y *fuera de línea* pierden sentido cuando nos encontramos en una socialidad hiperconectada.

111 El libro se encuentra en acceso gratuito en su lengua original (inglés) en el siguiente link: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-3-319-04093-6.pdf>

112 Stefana Broadbent, Nicole Dewandre, Charles Ess, Jean-Gabriel Ganascia, Mireille Hildebrandt, Yiannis Laouris, Claire Lobet-Maris, Sarah Oates, Ugo Pagallo, Judith Simon, May Thorseth y Peter-Paul Verbeek;

La convergencia digital o la tendencia digital en una “descotidianización” (Lins, 2020) para una “recotidianización”, llevó a la experiencia espacial en los procesos creativo estudiados, a desdibujar las dicotomías contrapuestas, en este caso las prácticas en el espacio público y plataformas sociodigitales, como herencias de un pensamiento cartesiano, que erosionan la complejidad de las interacciones y la densidad de los flujos de información.

Estos espacios han sido pensados como espacios de oposición, sin embargo, el Internet ha demostrado la complejidad de esa dicotomía; discursivamente puede ser visto como un espacio público, y a su vez, como un espacio explotado por actores privados (Floridi, 2016, p.7). Es el internet otro campo de batalla por las significaciones, desde sus espacios sociodigitales, donde las y los jóvenes, también despliegan sus representaciones e imaginarios.

Por ello, la discusión de lo *onlife* en las prácticas y procesos creativos juveniles, intenta reunir lo que otros autores (Reguillo, 2017; Meneses, 2020; Montoya Gastelum, 2020) vienen discutiendo, sobre el uso de dispositivos e interfaces a nuestra vida cotidiana es algo innegable y, desde el campo de las juventudes pueden estudiarse sus usos, apropiaciones, relaciones sociotecnológicas, vitales en distintas producciones culturales juveniles; como prácticas políticas en redes¹¹³, procesos educativos¹¹⁴ e incluso relaciones sexoafectivas juveniles¹¹⁵.

Estas experiencias y prácticas propias de lo *onlife* son elementos intrínsecos de la vida diaria para algunos jóvenes mexicanos. La atención de muchos de ellos se divide y se comparte entre sus dispositivos tecnológicos (teléfono móvil, computadora, *tablets*, etc.), y lo que sucede en ciertos espacios geográficos en momentos concretos, involucrándose en grupos, colectivos y organismos políticamente activos y participantes de la vida pública de su entorno (Fernández, 2020, p.108).

Sin embargo, hay que debatir con precisión cómo se están connotado las prácticas de uso o apropiaciones, las narrativas, discursos, representaciones e interacciones en torno a los espacios *en línea*

113 Por ejemplo, los trabajos como Rossana Reguillo con “Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatori” (2017).

114 Jorge Meneses (2020) comparte su experiencia de una etnografía multisuada (Hine) y las características que le brindó la aplicación *WhatsApp* como plataforma preferida por jóvenes estudiantes.

115 Gabriela Montoya Gastelum en “Jóvenes entre plataformas sociodigitales. Culturas digitales en México” (2020), hablar sobre la gestión de expectativas amorosas y sexuales en la era digital.

y fuera de línea; puesto que, como se demostró, cada creatividad juvenil conlleva sus propias dimensiones históricas, sociopolíticas, economías culturales e infraestructuras sociotecnológicas, que permiten comprender la participación política o las politicidades de juventudes y sus creatividades.

Por ejemplo, de las contradicciones más evidentes que analizamos con una experiencia de uso condicionada. Algunos casos como Cristián Jiménez (gestor cultural, productor audiovisual y colaborar en Artistas de Casa) y Rafael Quintero (Creador de contenido en Faro Austral Podcast) veían necesario usar plataformas sociodigitales para un aprovechamiento de alcance a los públicos y para construir una comunidad creativa digital en Chiapas.

Sin embargo, en el primer caso, el proyecto tomó pausas por las direcciones de sus integrantes; Cristián Jiménez fue director de la Casa de las Artes y el Mar en Puerto Arista, Tonalá, Chiapas e Isabel Araujo regresó a Comitán de Domínguez, para seguir con su gestión cultural, pero esta vez desde proyectos como Festival Arteria y la Red Artistas Comitán.

En el caso de Faro Austral, el proyecto se encuentra vigente y explorando otras comunidades creativas en otros estados de México, como Veracruz, Monterrey, Guadalajara, incluso otros países como Argentina. La experiencia del proyecto del podcast Espacio Cultural por Rafael Quintero, fue expuesta en el Primer encuentro de investigadores en Juventud y Cultura Digital, organizado por el Seminario de Investigación en Juventud de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Por otra parte, algunas artistas como Ambar Luna (coreógrafa) y Karla Sarmiento (actriz de teatro) se resistían a la incorporación de las plataformas sociodigitales para sus procesos creativos, sin embargo, la misma socialización de las creatividades en entornos digitales, empujó a estas artistas a usar plataformas, pero, sin llegar a considerar lo digital como un elemento articulador a sus creatividades, por el contrario, en el proceso de retorno en pospandemia, la potencialidad de sus trabajos creativos llegó a otra latitudes; entre procesos migratorios y experiencias nocturnas.

Se reconoce entre las afinidades de estas jóvenes creadoras, la potencia del cuerpo en escena; con el teatro o con la coreografía, las llevó a cuestionar sus apuestas escénicas, sus metodologías y el rumbo de sus proyectos creativos, donde los temas de encuentro y reencuentro se manifiestan a partir de una experiencia urbana desde el espacio público.

Con Elizabeth Bess, el confinamiento llevó a la creadora a un ejercicio de prosumidora. Antes de la emergencia sanitaria, no consideraba el uso de plataformas sociodigitales como una apuesta para generar ingresos, su campo de acción se dirigía principalmente en trabajos colectivos de muralismo en las calles, con una previa gestión de recursos,

Pero la experiencia de confinamiento, impulsó en Elizabeth Bess a una experiencia sociodigital, para proponer su marca en plataformas como *Instagram*; plataforma que se convirtió en un espacio curatorial, para exponer el repertorio de sus producciones como muralismo urbano, ilustraciones, diseños, tatuajes, productos en serigrafía; cuidando la composición visual del catálogo, para futuras colaboraciones, ventas y mercado de su propia marca creativa.

Por mencionar estos ejemplos, el planteamiento de *lo onlife*, suma al análisis de creatividades juveniles y su relación con las culturas digitales y experiencias urbanas desde los espacios públicos. Pero *lo onlife*, no se limita en el terreno de las prácticas o de las narrativas, hay un ethos en las tecnologías que “inaugura nuevos tipos de sociabilidad, de prácticas y expresiones, la creciente conectividad genera las condiciones para nuevas formas de establecer relaciones los unos con los otros” (Pérez, 2022, p. 20).

Los unos con los otros; queda preguntarnos, qué relaciones encontramos en pospandemia, en estas escenas culturales de jóvenes y sus creatividades, donde sus prácticas se despliegan en procesos y prácticas en línea, fuera de línea; en la convergencia y divergencia de espacios públicos y plataformas sociodigitales; con sus propias centralidades y descentralidades, donde, se “tenga en el centro la contextualización de diversas formas de ser joven, así el contexto para analizar las distintas prácticas juveniles es fundamental” (Pérez, 2022, p.20).

CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación hemos intentando mostrar cómo se establecieron cambios en las prácticas y procesos creativos de jóvenes artistas o creadores, durante la pandemia por COVID-19 y cuál ha sido la valoración del espacio público y el uso de plataformas sociodigitales para estos jóvenes, adoptando como referente el entorno material y virtual de un ámbito urbano en el sur de México.

A partir de esta investigación se puede constatar que todos estos desplazamientos derivan del acontecimiento histórico de una crisis sanitaria global, pero también son cambios que atraviesan diferencialmente la experiencia histórica de jóvenes situados en esta región de México; cada uno con trayectorias creativas diversas, como el teatro, coreografía, muralismo urbano, ilustración, gestión cultural, producción audiovisual, creación editorial, dramaturgia y producción de podcasts.

Es decir, los cambios en las prácticas y procesos creativos juveniles son heterogéneos e híbridos, se inscriben en las narrativas y sentidos que en el marco de la pandemia por COVID-19 fueron resignificando su propia condición juvenil y su condición creativa. En esa resignificación se construyen distintas posibilidades de desplazamientos en el espacio público y las plataformas sociodigitales; cambios que construyen escenas culturales en ambas espacialidades.

Escenas culturales como espacialidades en movimiento

En general, las escenas culturales presentadas, proporcionan un conocimiento sobre las prácticas y los espacios practicados de estos jóvenes y sus creatividades; pero en ambas espacialidades no se terminan de construir universos políticos juveniles como movimientos culturales; sino que son, intervenciones en distintas modalidades, grados y de distintas posiciones juveniles, que construyen escenas culturales para conectar y comunicar enunciaciones creativas.

Para aproximarnos a esos cambios en las escenas culturales descritas, se proponen dos lecturas: a) los condicionamientos espaciales de uso y/o apropiación en espacios públicos y espacios sociodigitales; y b) la ciudad practicada desde los entramados de significaciones. Ambas líneas de discusión son claves para explorar otros procesos y cambios en las juventudes y sus creatividades en Chiapas.

a) **Condicionamientos espaciales de uso y/o apropiación en espacios públicos y espacios sociodigitales**

En el capítulo cuatro y cinco se mostraron los cruzamientos de movilidades y ritmos de procesos creativos juveniles en el espacio público y en el espacio sociodigital; vimos como se conjugó la pausa, exploración y experimentación en un entorno de confinamiento, para posteriormente proponer dinámicas de visibilización y procesos de reconfiguración en las relaciones con otros actores y con otras experiencias urbanas.

Este cruzamiento de movilidades en ambas espacialidades, nos remite a un cuestionamiento, cuáles son las condiciones y los alcances de uso, los tipos de uso espacial y los usos significativos para las distintas creativities, es decir, bajo un paradigma de confinamiento, se experimentan formas de desplazamientos entre el espacio público o espacio sociodigital.

En el espacio público como el espacio sociodigital, se genera una serie de factores, capitales, recursos, infraestructuras y posicionamientos, que hacen que la experiencia de uso sea condicionada, pero principalmente, estos jóvenes discuten con el espacio público y espacio sociodigital, a partir de sus propios diálogos para reafirmar o impugnar, el desafío de sus creaciones.

El modo de abordar la realidad en el espacio público y espacio sociodigital, tiene sus propias convergencias y divergencias. Consideramos que no se trata de confrontar o poner en oposición a ambas espacialidades, sino más bien, se trata de no negar ninguna dimensión espacial, pues las dinámicas, significaciones y relaciones entre el espacio público y espacios sociodigitales, corresponden coordenadas de experiencias que movilizan sensibilidades, cuerpos, prácticas y que hablan, de los distintos órdenes en que las juventudes coexisten.

En esos órdenes, la categoría conceptual del cuerpo también se discute con las prácticas y procesos creativos juveniles. A pesar de las condiciones restrictivas, constantemente en las narrativas y en algunas prácticas creativas, sale a flote la necesidad de reconceptualizar el cuerpo, en los términos de cada práctica juvenil.

Primero, el cuerpo social, es decir, una sociedad afectada por una experiencia *pandémica*, de enfermedad, contagio y muerte; se pronuncia posteriormente con un *cuerpo contingente*, aquella perspectiva que

procura relaciones de cuidado, autocuidado y vínculos para futuros encuentros. En ese tránsito, la discusión del cuerpo atraviesa el debate de la salud mental en las juventudes.

Al gestionar las incertidumbres de sus creatividades y relocalizar o reposicionar un repertorio de movimientos y procedimientos, estos jóvenes, configuran un cuerpo de sus acciones, imaginación, pensamiento y prácticas, para trastocar circuitos de visibilidad durante y posterior a la pandemia; quién los ve, qué ven y cómo los ven, son parte del engranaje de sus propias representaciones juveniles.

Se desdoblan las representaciones creativas juveniles. De un muralismo urbano hacia una ilustración digital, de un performance frente a la cámara hacia una experiencia nocturna en la ciudad, de una puesta en escena sin público hacia la construcción de un escenario desde la migración, de un nicho de experiencias creativas hacia una minería de datos, o el esfuerzo de una producción editorial que insiste en lo alternativo y finalmente, se desdobra una memoria urbana de denuncia, para producir otros interlocutores.

La tesis expone, como cada campo creativo es un nodo de intersección de apropiaciones, de prácticas en el espacio público y en el espacio sociodigital, donde se registran acciones, intereses, motivaciones y las necesidades técnicas-materiales de cada enunciación creativa; y a partir de esos criterios, estos jóvenes toman decisiones y valoraciones sobre el uso y apropiación del espacio público y sociodigital.

Sin embargo, estos criterios también son procesos de un mercado cultural. Estos llevan a futuras investigaciones a estudiar los otros condicionamientos estructurales y sistémicos del espacio público y del espacio sociodigital; cuestionar el despliegue, configuración, organización y relaciones espaciales desde órdenes sociotecnológicas, sociopolíticas, socioeconómicos y cómo construyen marco de regulación de sentidos.

b) *La ciudad practicada: entramados de significaciones*

Las trayectorias creativas que se estudiaron, también ofrecen lecturas de una producción de experiencias espaciales urbanas, que sí conforman escenas culturales, pero también hablan de la condición urbana de las ciudades. Estas escenas culturales son parte de las propuestas creativas que, presentan a la ciudad como un escenario de enunciación y comunicación para generar otros vectores y redes de experiencias.

Posterior al confinamiento, en un viaje de *re-hacer* a la ciudad, las escenas culturales que se estudiaron, mueven, mudan, recorren, entraman y activan texturas-experiencias urbanas; algunas de ellas se movilizan en nodos que pasan por Tuxtla Gutiérrez, Tapachula, Comitán de Domínguez, Tonalá, Motozintla de Mendoza, San Cristóbal de Las Casas, Chiapa de Corzo.

Como propone Margulis (2002: 516), da cuenta de construcciones de sentido, que se manifiestan como “una *escritura colectiva*”; un mundo de significaciones compartidas; significaciones que pueden dar apertura a otros imaginarios.

La ciudad, en efecto, no es sólo una agrupación de volúmenes contruidos, ni una trama de canales y conexiones ni una sociedad de individuos, segmentos e instituciones. No es sólo suma de cantidades contables o estadísticas, sino organización o estructura de calidades socialmente establecidas. Una ciudad es sobre todo un campo de significaciones. Son esas significaciones las que proveen de la materia prima de la que está hecha la experiencia urbana (Delgado, 2011, p.97-98).

Las prácticas y procesos creativos, cuando conforman escenas culturales, producen texturas urbanas, que son “*entramados de significaciones imaginarias* que representa mejor la idea de interrelación, de asociaciones y de movilidad inherente al campo de las significaciones” (Vera, 2019, p.26). Algunas significaciones o entramados de significaciones cruzan una dimensión material, dimensión emocional y dimensión social.

Estas dimensiones cotejan tensiones, resistencias, relaciones de poder y la densidad de significaciones que se producen, en las relaciones entre la ciudad practicada y los correlatos de los imaginarios urbanos. Este nivel de significar a las ciudades desde los imaginarios urbanos, permite comprender cómo las dimensiones mencionadas, constituyen formas y organización de las sociedades; cómo se crean, recrean, estructuran, sedimentan, pero también se transforman.

Durante la pandemia por COVID-19, el interés no fue conocer las significaciones de los imaginarios urbanos, sin embargo, sí se presentaron entramados de significaciones en algunas propuestas creativas; desde una memoria urbana, desde el encuentro desde los afectos, ternura y cuidados en cuerpos coreográficos o de una sensibilidad ética para producciones teatrales.

Indagar en estos entramados de significaciones, llevan a otros estudios que son pertinentes para abordar la complejidad de las significaciones imaginarias desde producciones creativas juveniles. Por ejemplo, autores como Castoriadis (2000, 2003) desde lo *instituido* y lo *instituyente*, aportan elementos para comprender imaginarios sociales de estas significaciones sociales; en disputa o consolidadas.

tanto las significaciones imaginarias sociales como las instituciones, una vez creadas, se cristalizan o se solidifican, y a esto lo llamo lo imaginario social instituido. Imaginario que asegura la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas, que en lo sucesivo regulan la vida de los hombres y que permanecen hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva viene a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras (Castoriadis, 2000, p. 95).

Nuestro análisis presentó un nivel de significación: las escenas culturales. Pues el interés se concentró en presentar cambios en los procesos y prácticas creativas juveniles durante la pandemia por COVID-19; acentuando procesos de uso/o apropiación en el espacio público y los desplazamientos hacia plataformas sociodigitales, para posteriormente, conocer las formas y relaciones socioespaciales que se conjugan con una experiencia urbana.

Se conformó una unidad de análisis heterogénea que incluyó distintos procesos creativos; en ese abanico de experiencias, se aproximó a un *despertar creativo*, que en el transcurso de su trayectoria, también ofreció apertura de imaginarios de futuros, “pensar el futuro desde categorías socioculturales que nos permitan comprender su vinculación con el presente” (Figuroa, 2023, p. 81).

De lo anterior, queremos destacar dos debates que resonaron a lo largo de la tesis y que tienen relación con las políticas culturales: 1) mapear distintas nuevas centralidades y 2) narrarse en números: cuantificar para visibilizar.

En la mayoría de los casos presentados, los proyectos creativos fueron beneficiados de alguna política cultural de contención, creada para fomentar recursos de creación, producción y circulación durante la pandemia por COVID-19; desde esas instancias, se reconoció el trabajo creativo a nivel local, estatal y nacional. Esto llevó a perseguir otras expectativas de mayor alcance y movilidad creativa.

Desde recibir premios nacionales, viajar por México e inclusive apostar por visitar otros países; hablan de un núcleo afectivo y de proyecciones de largo alcance. Por eso es necesario que estas políticas

culturales trasciendan el lugar de *contención*, para darle seguimiento a estas proyecciones juveniles creativas y dar apertura a otras, con otros jóvenes o en otras producciones creativas.

Es necesario mapear estas experiencias, para sistematizarlas y encontrar ahí los universos políticos que no terminan de conformarse, pero que sí conforman un ritmo creativo, estético, que va formando sus propias bifurcaciones hacia otros niveles de politicidad juvenil.

En ese nivel de actuación desde las políticas culturales, la coincidencia mayor entre los estudios sobre experiencias creativas durante la pandemia, es la falta de datos cualitativos de las juventudes y sus creatividades. Esta ausencia expresa la imposibilidad de narrar en números quiénes son las y los jóvenes, qué hacen, dónde están circulando sus producciones.

Si bien contar sirve para visibilizar, también cuestionaríamos qué se visibiliza y qué no; esto ante la tendencia de no contar con esfuerzos ni voluntades políticas para conocer quiénes son las juventudes y sus creatividades. Los sondeos 020 y 021 en México, son un buen ejemplo de cómo *contar* para visibilizar el impacto de la pandemia en el sector cultural en México; fue un ejercicio que consideramos, debe replicarse, pero con otras motivaciones, para conocer las condiciones juveniles y condiciones creativas, en que circunstancias se encuentran las y los jóvenes de México.

Experiencia metodológica: retos, alcances y particularidades

Finalmente, investigar en un contexto de irrupción social y de procesos de reconfiguración para *instaurar* una vida cotidiana, movilizó a la investigación para responder a esos cambios y se enfrentó al reto de construir una propuesta metodológica híbrida, que se puso a prueba en el desarrollo del trabajo de campo y de las líneas de análisis e interpretación.

El diálogo entre la etnografía digital y la etnografía de lo urbano permitió a la investigación, cumplir con los objetivos de la tesis. Durante el confinamiento, la investigación no se detuvo, se hizo contacto con las y los jóvenes artistas a través de plataformas sociodigitales como *Facebook*, *WhatsApp* y *Google Meet*; el primer acercamiento orientó los planteamientos teóricos de investigación.

Al escuchar las primeras impresiones de la pandemia a sus procesos creativos, el debate de las culturas digitales se hacía central para replantear el valor y los usos del espacio público y de plataformas

sociodigitales en las creatividades juveniles. Por esa razón, para problematizar la discusión recurrimos a la etnografía digital.

Fue con el planteamiento de Bárcenas; Preza (2019: 2), donde comprendemos que, la etnografía digital “se construye desde distintas miradas interdisciplinarias para explicar la complejidad de las prácticas y las culturas digitales”, pero también la perspectiva de la etnografía digital asume la dimensión en línea (online) y fuera de línea (offline).

Esto es importante de reconocer, requeríamos una perspectiva etnográfica que no dividiera la complejidad del estudiar prácticas creativas en plataformas sociodigitales y en espacios públicos, entramadas como una experiencia espacial que, transita en ambos movimientos, que es mediada pero también en una fase de experimentación por parte de las juventudes.

Sin embargo, ante la expectativa que el confinamiento se levantara, entre algunos jóvenes el retorno al espacio público conllevó a otras prácticas para volver a hacerse visibles. En ese sentido, la etnografía de lo urbano desde los relatos etnográficos, comprendía con mayor densidad el significado de estas experiencias urbanas y el potencial estético y creativo de sus propuestas.

Uno de los retos de la etnografía digital, es que hubo experiencias creativas que no tuvieron seguimiento y se quedaron en la primera entrevista realizada durante el confinamiento. Ta es el caso de la experiencia de *Artistas de Casa* por Isabel Araujo y Cristián Jiménez, quiénes pausaron el proyecto y se dedicaron a otros proyectos personales, esto condicionó el análisis de sus prácticas en línea, pues ya no había una producción que pudiera observarse en los próximos años, salvo los archivos generados previamente.

En el caso de la etnografía de lo urbano, algunas experiencias no daban cuenta de la totalidad de significaciones espaciales urbanas al retornar al espacio público, posterior al confinamiento. Aunque se trabajó con ambas perspectivas, en línea y fuera de línea, fue el trabajo de la etnografía de lo urbano, lo que generó mayores análisis e interpretaciones para comprender las escenas culturales que mencionamos.

En el contexto *pandémico*, la metodología híbrida que planteamos, sí nos permitió conocer los cambios en los procesos creativos de jóvenes en Chiapas; sin embargo, la pauta de cada producción creativa

también generaba propias condiciones metodológicas; es decir, para las producciones coreográficas sí fue necesario volcarnos en el ámbito del espacio público; frente a otros como producción de podcast donde la cultura digital fue predominante para el análisis.

Esto nos indica que, para futuras investigaciones, el diseño metodológico también debe responder a la heterogeneidad de las prácticas estudiadas; no sólo por su dimensión en línea y fuera de línea, sino en su dimensión convergente y transcultural; que atraviesa la conformación de subjetividades, pero también la ecología de una economía cultural global.

Bibliografía

- Abarca Flores, Gabriela Guadalupe. (2021) El campo de la gestión cultural en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: una aproximación a los gestores culturales desde las representaciones sociales. TESIS LICENCIATURA. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. UNICACH.
- Almonacid Díaz, Cristhian (2018) El poder de la imaginación, de la ficción a la acción política Ideología y utopía en la perspectiva de Paul Ricoeur. RECERCA. Revista De Pensament I Anàlisi, (22), 153-172. <https://doi.org/10.6035/Recerca.2018.22.9>.
- Ardenne, Paul. (). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. CENDEAC.
- Bacca, P., Bacca, J. y Briceno, O. (2021). Implic-arte: arte, tecnología en tiempos de pandemia. (pensamiento), (palabra)... Y obra, (25). <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12091>
- Bachelard, Gaston. (2000). La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Siglo XXI. Editores.
- Balardini, Sergio. (2000). De los jóvenes, la juventud y las políticas de juventud. *Ultima década*, 8(13), 11-24. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362000000200002>
- Bárceñas Barajas, Karina; Preza Carreño, Nohemi. (2019). Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo onlife. Revista Virtualis, Vol. 10. Núm. 18. (pp.1-11) Recuperado de: <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/rt/printerFriendly/287/305>
- Bárceñas Curtis, César; Bárceñas Curtis, Roberto; Lemus Pool, María Consuelo. (2021). Índice de potencialidad de las industrias culturales y creativas en Tamaulipas. Un análisis desde el marco regional. Universidad Autónoma de Tamaulipas. Fontarama Editorial.

- Berg, E. (1998). Ficciones urbanas. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 0(10), 23-37. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/554/559>
- Berganzo Ràfols, Arantxa. (2021). “Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona” En: *La Agonía del Arte Urbano. Monográfico Atrio 2*, García Gayo, Elena; Luque Rodrigo, Laura. Atrio. Revista de Historia del Arte.
- Bermúdez, Emilia. (2010). Rossana Reguillo Cruz: Pensar los jóvenes desde los jóvenes y sus prácticas. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 15(50), 5-6. Recuperado en 23 de octubre de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162010000300001&lng=es&tlng=es.
- Bermúdez, Flor Marina (2021). “Alteridad juvenil, agencia y pedagogía artística en los márgenes. Una mirada desde la política cultural y los emprendedores” EN: *Arte-ridades Juveniles. Prácticas creativas y agencias culturales*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Bonavena, P. y Millán, M. (Eds.) (2018). *Los '68 latinoamericanos: Movimientos estudiantiles, política y cultura en México, Brasil, Uruguay, Chile, Argentina y Colombia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO: Instituto de Investigaciones Gino Germani. (Colección IIGG-CLACSO). En *Memoria Académica*. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1013/pm.1013.pdf>
- Borrero, M. (2021). Historias que teje la pandemia: proyectos artísticos creativos en tiempos de crisis. (pensamiento), (palabra)... Y obra, (25). <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12298>
- Caloca, E. (2022) en Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. (2022). *Enseñar Humanidades Digitales, retos y oportunidades Eloy Caloca Lafont* [Archivo de vídeo] Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=a0zN3kX-iWQ>
- Cristiano, J. L., (2010). LA "CREATIVIDAD" DE LA ACCIÓN: LA TEORÍA JOASIANA Y LA CUESTIÓN DE LO IMAGINARIO. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 25(1).
- Careri, Francesco. (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili. SL.
- Cruces Villalobos, Francisco (2012) *Jóvenes y corrientes culturales emergentes en en* García Canclini; Cruces; Urteaga (coords.) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. UNED, Universidad Autónoma Metropolitana, Ariel. Colección Fundación Telefónica. Madrid, España.

- Cao, Santiago. (.). Apuntes para una Cartografía sensible como herramienta para la investigación con performance en espacios públicos. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/sontes/apuntes-para-una-cartografa-sensible-como-herramienta-para-la-investigacin-con-performance-en-espacios-pblicos>
- Cornejos Cava, María de los Ángeles (2016) El contra monumento como construcción social. Material del curso “Arte y Espacio Público”, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- De Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- De Certeau, Michel (2016). *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- 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/revista-epitic.v24i2.16238>
- Del Mármol, M., & Díaz, J. (2020). Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia. *RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, 6(2). <https://doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1957>
- Delgado, M. (1999; 2008). *El Animal Público: Hacia una Antropología de los Espacios Urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*.
- Espinosa, H. (2021). El espacio vivido. Hacia una etnografía radicalmente urbana. *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia*, 26(2), 96-120, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.848>.
- Espinosa, H. (2023). Lefebvre y el giro espacial en antropología urbana: Notas para una epistemología del espacio vivido. *Revista Vibrant, Virtual Braz. Anthr.* 19 • 2022 • <https://doi.org/10.1590/1809-43412022v19e601>
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel. (5.ª Edición Ampliada 2012). ISBN: 978-84-344-4491-7.
- Feixa, C. (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México: Centro de Estudios e Investigaciones sobre la Juventud, Secretaría de Educación Pública. ISBN: 970-18-0521-6.

- Feixa, Carles. (2010). “El imperio de la juventud”, en S. V. Alvarado y P. A. Vommaro (eds.), Jóvenes, cultura y política en América Latina (1960-2000), Homo Sapiens, CLACSO, Buenos Aires.
- Feixa, Carles; Oliart, Patricia (2010). Juvenopedia: Mapeo de las juventudes latinoamericanas (HyS / BIBLIOTECA INFANCIA Y JUVENTUD) . Ned Ediciones. Edición de Kindle.
- Feregrino Basurto, María Azucena. (2021). Arte teatral, trabajo a distancia y COVID-19 en México. El caso de jóvenes artistas egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro (UNAM). Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo. Recuperado de: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s25912755/fvcmfdvie>
- Fernández López, María. (2022). “Cartografías del Encierro”, muestra curada por Mafo López que reúne a artistas de varios países en el MAAC” En: Universidad de las Artes. Recuperado de: <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 Poncela, Anna María (2011) La investigación social. Caminos, recursos, acercamientos y consejos. Trillas, México.
- Fernández Poncela, A. M., (2013). Movimientos y sentimientos. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, 5(13), 35-50.
- Forero-Bustamante, Sarah Valentina. (2019). Ante las violencias contra universitarias: acción colectiva, estudiantil y feminista. *Nómadas*, (51), 243-255. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n51a14>
- Florida, R. (2010). La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI. Paidós.
- Flores, Julia Isabel; González Ávalos, Luis Felipe. (2020) Jóvenes y desigualdad en el campo cultural en Estudio de opinión, estudios exploratorios para conocer el impacto del covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México. Universidad Nacional Autónoma de México, Consulta MITOFSKY, Cultura UNAM
- García Canclini, Néstor. (1993), El consumo cultural en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, DDF, INAH, UAM.
- García Canclini, Néstor. (1997) Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ghandi. México.

- García Canclini, Néstor. (2002) La reinención de lo público en la videocultura urbana. *Revista de Antropología Social*. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/download/RASO0202110135A/9814/>
- García Canclini, Néstor. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona.
- García Canclini, Néstor. (2007) *Lectores, espectadores e internautas*. GEDISA. México.
- García Canclini; Cruces; Cruce, Francisco; Urteaga Castro, Pozo (coords.) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. UNED, Universidad Autónoma Metropolitana, Ariel. Colección Fundación Telefónica. Madrid, España.
- García Canclini; Cruces; Cruce, Francisco; Urteaga Castro, Pozo (coords.) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. UNED, Universidad Autónoma Metropolitana, Ariel. Colección Fundación Telefónica. Madrid, España.
- García Canclini, Néstor; Piedras Feria, Ernesto. (2013). *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- García Canclini, Néstor; Brizuela, Juan Ignacio; Machado, Sharine; Martínez, Mariana (2023) *Emergencias culturales: Instituciones, creadores y comunidades en Brasil y en México*. Gedisa Editorial. Edición de Kindle.
- Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries. An analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 15-29. <https://doi.org/10.1080/10286630500067606>
- Gómez Cruz, E. [Edgar Gómez]. (Noviembre 2020) *Etnografía Digital: Del Ciberespacio a la Cultura Algorítmica* [Archivo de vídeo] Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=us648G3XAfE>
- Gómez-Cruz, Edgar (2022) *Tecnologías Vitales: Pensar las culturas digitales Latinoamérica*. Universidad Panamericana y Puerta Abierta Editores, México.
- Gómez, Lía; Racioppe, Bianca. (2021). Migrar lo digital: desafíos político- tecnológicos del arte en tiempos de pandemia en “Medios y escrituras críticas”. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/137045>

- González, Yanko; Feixa, Carles (2013) "Presentación y Advertencias "En: La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, Rockanroleros & Revolucionarios. Editorial Cuarto Propio, Chile.
- González, Roblero Vladimir (2019) Paradojas de la política cultural. Arte, gestión cultural y patrimonio. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Guber, R. (2001). La etnografía: método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- Gutierrez-Portillo, S. (2022). Memorias que importan: arte participativo y contranarrativas de la pandemia. Estudios Del Discurso, 8(1), 48-69. Recuperado a partir de <http://esdi.uaem.mx/index.php/esdi/article/view/110>
- Gutiérrez- Slon, Juan Antonio. (2020) Movimientos estudiantiles en cuestión: 100 años de lucha, 100 años de estudio. Revista UNED, Costa Rica. <https://orcid.org/0000-0001-8135-3390>
- González-Victoria, Luis Manuel (2011) Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. Revista de investigación y creación, NODO. Bogotá, Colombia. Recuperado en: <https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/52>
- Hermosillo Núñez, Perla Cristal; Verdín Padilla, Paulo César. (2021). La literatura en la pandemia: El caso de la antología Minificciones desde el encierro.pp.67-73. En "Y después de la pandemia ¿Qué con la Academia? Disrupciones en las ciencias económicas y sociales bajo el covid-19. Manuel Víctor, Castillo Girón; María Isabel, Arreola Caro; Erick Pablo, Ortiz Florez (Coords). Universidad de Guadalajara. México.
- Herschmann, M. (2021). Juventud, espacialidad y la experiencia sensible de la música en los espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro al inicio del siglo XXI. Nexus, (30), Artículo e20611839. <https://doi.org/10.25100/n.v0i30.11839>
- Hlebovich, L. (2021). Precariedad y pandemia: estrategias de supervivencia de las artes escénicas platenses. En M.C. Di Gregori y F. López (Coords.), Contagios y contiendas: Hacer ciencia, arte y filosofía en pandemia. (pp. 117-130). La Plata : EDULP. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5076/pm.5076.pdf>
- Jiménez Aguilar, Ana Karen. (2017). Jóvenes habitando espacios; análisis de intervención artística urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. TESIS. Universidad Autónoma de Chiapas. UNACH.

- Lacarrieu, Mónica Beatriz. (2020). Estéticas de la pandemia: ¿es posible una reinención de lo urbano en la que la creación artística promueva nuevos derechos a la ciudad?; Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes.
- Lefebvre, H. (1972). La revolución urbana. Madrid: Alianza Editorial.
- Lefebvre, H. (1978 [1969]). El derecho a la ciudad. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (2013 [1974]). La producción del espacio. España: Capitán Swing.
- Lins, Ribeiro Gustavo (2020) “Descotidianizar” el mundo. La pandemia como evento crítico, sus revelaciones y (re) interpretaciones en Desacatos Revista enero-abril 2021, pp. 106-123.
- López Moya, Martín de la Cruz; Ascencio Cedillo, Efraín; Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (2014) Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Juan Pablos Editor, S.A.
- López Moya, Martín de la Cruz; Ascencio Cedillo, Efraín (2014) “El rock indígena en Chiapas, estrategias de reconocimiento y de consumo cultural”. En: Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Juan Pablos Editor, S.A.
- López Moya, Martín de la Cruz. (2017). Caleidoscopio Sonoro. Músicas urbanas en Chiapas. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica Universidad Nacional Autónoma de México Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur Juan Pablos Editor.
- Machado Pais, José. (2022) Jóvenes y creatividad: Entre futuros sombríos y tiempos de conquista (HyS / BIBLIOTECA INFANCIA Y JUVENTUD. Ned Ediciones. Edición de Kindle.
- Maffesoli, Michel. (2022). “Discurso del método: el camino (“meta odos”) hacia lo imaginario. En: Investigación sensible. Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales. Aliaga Sáez, Felipe. Universidad Santo Tomás.
- Martín-Barbero, Jesús. (2017) Jóvenes: Entre el palimpsesto y el hipertexto (HyS / BIBLIOTECA INFANCIA Y JUVENTUD. Ned Ediciones. Edición de Kindle.
- Martínez Martínez, Damián G. (2010), “De regreso a hombre verdadero”, en Sjalé Kibeltik/Sts’isjel JaKechtiki’/Tejiendo Nuestras Raíces, Chiapas, México: RACCACH, UNICACH et al., pp. 287-303.

- Markarian, Vania (2018). “Sobre viejas y nuevas izquierdas. Los jóvenes comunistas uruguayos y el movimiento estudiantil de 1968”. En: Los ‘68 latinoamericanos: Movimientos estudiantiles, política y cultura en México, Brasil, Uruguay, Chile, Argentina y Colombia. CLACSO.
- Melero, Gracia Sandra. (2021). “La influencia del Situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red” En: La Agonía del Arte Urbano. Monográfico Atrio 2, García Gayo, Elena; Luque Rodrigo, Laura. Atrio. Revista de Historia del Arte.
- Mendoza Enríquez, Hipólito. (2011). Los estudios sobre la juventud en México. *Espiral (Guadalajara)*, 18(52), 193-224. Recuperado en 13 de febrero de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-05652011000300007&lng=es&tlng=es
- Meneses Cárdenas, J. A. . (2020). Archipiélago juvenil: jóvenes indígenas y cultura digital. *Universitas Humanística*, 89. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh89.ajji>
- Meneses Cárdenas, Jorge Alberto. (2020). “Andar navegando: jóvenes universitari@s indígenas y afrodescendientes en WhatsApp”. En Pérez Reséndiz, Enrique; Montoya Gastélum, Gabriela Montoya (coords) *Jóvenes entre plataformas sociodigitales. Culturas digitales en México*. p. 151-198. UNAM, Colección Juventud. México.
- Moguillansky, M. (2021). La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadanías. Revista De Políticas Sociales Urbanas*, (8). Recuperado a partir de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ciudadanias/article/view/1127>
- Moreno Juárez, Sergio. (2019). Presentación. [Historia de las Juventudes en América Latina] Dossier. *Revista de Libros Rey Desnudos*.
- Montoya Gastélum, Gabriela Montoya. (2020). “Soy una mujer trans, si no sabes qué es ser mujer trans, te voy a explicar”: La construcción de la intimidad juvenil y la gestión de expectativas amorosas y sexuales en la era digital. En Pérez Reséndiz, Enrique; Montoya Gastélum, Gabriela Montoya (coords) *Jóvenes entre plataformas sociodigitales. Culturas digitales en México*. p. 151-198. UNAM, Colección Juventud. México.
- Nahón, Abraham. (2020). *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. UABJO-BUAP. Oaxaca, México.

- Neve, Eduardo (2012). Tararear el espacio: Evocación, expresión musical e imaginarios. En A. Lindón y D. Hiernaux (Eds.), Geografía de los imaginarios. Barcelona: Anthropos, UAM-I.
- Neve, Eduardo (2008). Geografía experiencial a la escucha. Tesis de Licenciatura en Geografía Humana, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, México.
- Noel Gabriel; Segura Ramiro (2016). “La etnografía de lo urbano y lo urbano en la etnografía” en Etnografías de lo urbano. DOSSIER. Vol.2 Núm 3. Etnografías Contemporáneas. Recuperado de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/issue/view/29>
- Nussbaum, Martha Craven (2014). Emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia? Madrid: Paidós. (Albino Santos, trad.).
- Okuda, Benavides, Mayumi & Gómez-Restrepo, Carlos. (2005). Métodos en investigación cualitativa: triangulación. Revista Colombiana de Psiquiatría , 34 (1), 118-124. Recuperado el 27 de mayo de 2022, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502005000100008&lng=en&tlng=es
- Ortega, Gutiérrez Enequina (2012) “Aprendices, emprendedores y empresarios” En: Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Ariel, Colección Fundación Telefónica.
- Olivier Téllez, G., & Tamayo, S. (2015). Tensiones políticas en el proceso de movilización-desmovilización: El movimiento #YoSoy132. Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, (79), 131-170.
- Ossa Swears, Carlos (2016), Migraciones simbólicas. Material del curso “Arte y Espacio Público”, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Osorio, S., y Vergara, M. (2016). La cartografía emocional y los paisajes sonoros: una manera diferente de entender la ciudad. *HojaLata*, 8, 35-46. <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/hojalata/article/view/1779/1871>
- Oviedo Chávez, Luisa Fernanda. (2018). Usos del arte y procesos formativos en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: una mirada a las organizaciones e instituciones de promoción cultural y artística. TESIS. Universidad Autónoma de Chiapas. UNACH.
- Paz, Martha. Vaca, Josue (2020). Los jóvenes en cuarentena: Miradas y propuestas desde el arte y la comunicación. Punto Cero, año25 n°41, diciembre de 2020. Pp 51-59. Universidad Católica Boliviana “San Pablo” Cochabamba.

- Pérez Reséndiz, Enrique; Montoya Gastélum, Gabriela Montoya. (coords.). (2020). Jóvenes entre plataformas sociodigitales. Culturas digitales en México. Colección Juventud. México, UNAM.
- Pinto, Astrid. (2021) “Muros alter-ados. Arte, migración y alteridad en Tapachula, Chiapas. En: Artesidades juveniles. Prácticas creativas y agencias culturales. Bermúdez Urbina, Flor Marina; López Moya, Martín de la Cruz; Pinto Durán, Astrid Maribel; Ascencio Cedillo, Efraín (coords.) Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/CONECULTA. México.
- Portillo Sánchez, Maricela; Urteaga, Maritza; González, Yanko; Aguilera, Óscar; Feixa, Carles. (2012). De la Generación X a la Generación @: trazos transicionales e identidades juveniles en América Latina. Recuperado de: <http://ri.iberomx.org/handle/iberomx/2796>
- Rebata Delgado, S. M. (2021). La experiencia del teatro digital durante la pandemia por la COVID-19 en Lima. *Conexión*, (16), 39-64. <https://doi.org/10.18800/conexion.202102.002>
- Reguillo, Rossana. (1998). "Organización y agregaciones juveniles: Los desafíos para la investigación", en Padilla, Jaime Arturo (coord.), *La construcción de lo juvenil*. Reunión Nacional de Investigadores sobre Juventud 1996. México: Causa Joven.
- Reguillo, Rossana. (2004) La performatividad de las culturas juveniles. *Revista de Estudios de Juventud*, págs, 49-56.
- Reguillo, R. (2013). Jóvenes en la encrucijada contemporánea: en busca de un relato de futuro. *Debate Feminista*, 48.
- Reynoso, C. (2000) *Apogeo y decadencia de los estudios culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Rivas Ontiveros, José René (2018). “Antecedentes, desarrollo y repercusiones del '68 mexicano” En: *Los '68 latinoamericanos: Movimientos estudiantiles, política y cultura en México, Brasil, Uruguay, Chile, Argentina y Colombia*. CLACSO.
- Rivera, Tobar Francisco (2018). “El '68 chileno: orígenes universitarios del triunfo y la derrota popular. 1961-1983” En: *Los '68 latinoamericanos: Movimientos estudiantiles, política y cultura en México, Brasil, Uruguay, Chile, Argentina y Colombia*. CLACSO.
- Rodríguez, Ernesto. (2000). Juventud y políticas públicas en América Latina: Experiencias y desafíos desde la gestión institucional. *Última década*, 8(13), 35-58. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362000000200003>

- Rodríguez, E., (2010). Políticas públicas de juventud en América Latina: Avances concretados y desafíos a encarar en el Marco del Año Internacional de la Juventud. En: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000188003_spa
- Rosaldo, Renato (2000) “Análisis narrativo.” En: Cultura y Verdad. La reconstrucción del análisis social. Quito: Abya Yala, pp. 153-169.
- Rozzak, Theodore. (1981) El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Editorial Kairós.
- Ruíz Garza, Edgar Joaquín (2014). “Los orígenes de Vayijel, un paraje en los senderos del Rock” En: Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México. Juan Pablos Editor, S.A.
- Sabbatini, M., (2021). Grafite em tempos da pandemia de Covid-19: uma análise folkcomunicação a partir da arte urbana. Revista Internacional de Folkcomunicação, 19(43), 97-126. <https://doi.org/10.5212/RIF.v.19.i43.0007>
- Salcedo Hansen, Rodrigo. (2002). El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno. EURE (Santiago), 28(84), 5-19. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612002008400001>
- Sanabria Ortiz, Lizeth Katherine. (2021) Antimonumento a los Héroes: El aporte del arte juvenil a la construcción de un sentido común crítico en Bogotá en el marco del Estallido Social. TESIS. Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez Capdequi, C. . (2022). El ethos creativo: Paradojas del modo de vida creativo. Imagonautas, 7(10), 51–64. Recuperado a partir de <https://revistas.usc.edu.co/index.php/imagonautas/article/view/110>
- Straw, Will. (2013). “Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas”. En: Cenas Musicais; Pereira de Sá, Simone; Janotti Junio, Jeder (orgs.) Anadarco Editora & Comunicação.
- Straw, Will. (2006). Scenes and Sensibilites. Revista da Asspcoacao Nacional dos Programas de Pós-Graduacao em Comunicação. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP/Downloads/83-Texto%20do%20artigo-241-248-10-20080612%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/83-Texto%20do%20artigo-241-248-10-20080612%20(2).pdf)
- Suárez Zozaya, María Herlinda. (2018). Génesis de la juventud de los estudiantes universitarios. Perfiles educativos, 40(159), 177-191. Recuperado en 12 de febrero de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982018000100177&lng=es&tlng=es

- Sued, Gabriela Elisa. (2022) Una mirada a la plataformización en México: desde las transformaciones económicas hacia las socioculturales. Recuperado de: DOI: <https://doi.org/10.29105/gmjmx19.36-470>
- Solnit, Rebecca. (2021). Wanderlus. Una historia del caminar. Editorial CAPITÁN SWING LIBROS.
- Tirado Villegas, Gloria A. (2018). “El ascenso de la izquierda a partir del ‘68 en la Universidad Autónoma de Puebla (México)” En: Los ‘68 latinoamericanos: Movimientos estudiantiles, política y cultura en México, Brasil, Uruguay, Chile, Argentina y Colombia. CLACSO.
- Tirado Villegas G. A. (2014). Puebla 1961, Genero y movimiento estudiantil. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362014000100008&script=sci_abstract
- Tránsit Projectes (2023) “Cambiar las Instituciones desde dentro: Desafíos para los mediadores culturales. Una conversación con Néstor García Canclini” En: Emergencias culturales: Instituciones, creadores y comunidades en Brasil y en México. Gedisa Editorial. Edición de Kindle.
- UNESCO (2021) Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380185?1=null&queryId=N-a3e3a6bd-cf60-40da-b09d-c604a0430750>
- Urteaga, Castro Pozo, M. (2009). Juventud y antropología: Una exploración de los clásicos. Rutas De Campo, (56), 13–27. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/rutasdecampo/article/view/7639>
- Urteaga Castro Pozo, M. (2014). Retos contemporáneos en los estudios sobre juventud. Alteridades, 0(42), 13-32. Recuperado de <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/111>
- Urteaga Castro Pozo, Maritza (2012) De jóvenes contemporáneos: Trendys, emprendedores y empresarios culturales en García Canclini; Cruces; Urteaga (coords.) (2012) Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. UNED, Universidad Autónoma Metropolitana, Ariel. Colección Fundación Telefónica. Madrid, España.
- Urteaga, Maritza (2011). La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ulloa Brenes, Gilbert. (2016). Tendencias epistémicas sobre la categoría juventud: Una perspectiva foucaultiana. Revista de Ciencias Sociales, 29(38), 103-122. Recuperado en 23 de octubre de 2023, de http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0797-55382016000100006&lng=es&tlng=es.

- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Varano, J. I. (2020). Estrategias y desafíos de la industria musical en tiempos pandemia y virtualidad. *Question/Cuestión*, 1(mayo), e306. <https://doi.org/10.24215/16696581e306>
- Vázquez Laba, V., & Pérez Tort, M. (2023). Movimiento feminista y políticas de género en el sistema universitario argentino. *Astrolabio*, (30), 93–111. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n30.33037>
- Vergara, Abilio (2013) *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*. ENAH/INAH.
- Vergara Andrades, Constansa, & Urteaga Castro Pozo, Maritza. (2022). «Vamos a ver de qué trata esto de las juventudes». De reproducciones, producciones y transformaciones socioculturales en la contemporaneidad. *Ultima década*, 30(58), 289-315. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362022000100289>
- Vich, Víctor. (13 de Mayo de 2020) *II Foro Navegar es preciso: el sector cultura en tiempos de coronavirus (miradas latinoamericanas)* (participación en mesa redonda). En *Navegar es preciso: el sector cultura en tiempos del coronavirus*. Instituto de Investigaciones Sociales UCR, Costa Rica.
- Villa Sepúlveda, María Eugenia (2011) Del concepto de juventud al de juventudes y al de lo juvenil. *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. 23, núm. 60, mayo-agosto, 2011, pp. 147-157.
- Williams, Raymond, 2020 [1977], *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: El Sudamericano.
- Wortman, Ana. (13 de mayo de 2020) *II Foro Navegar es preciso: el sector cultura en tiempos de coronavirus (miradas latinoamericanas)* (participación en mesa redonda). En *Navegar es preciso: el sector cultura en tiempos del coronavirus*. Instituto de Investigaciones Sociales UCR, Costa Rica.
- Wortman, Ana; Romani, Matías; Castagno, Pablo Andrés (compiladores). (2023). *Los usos de la creatividad*. TeseoPress.
- Yepes, R. (2023). Pandemia, Arte y sentido(s) de vida. *El Ornitorrinco Tachado. Revista De Artes Visuales*, (17), 1-15. doi:10.36677/eot.v0i17.18802
- Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Zallo, R. (2016). *Tendencias en comunicación. Cultura digital y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Zebadúa Carbonell, Juan Pablo; Rolando Chaparro, Héctor; Echeverry Díaz, Sergio. (2018). “Entre luces y bastidores: jóvenes y ciudadanías políticas alternativas en territorios urbanos de Chiapas,

México” En: Devenir. Revista de estudios culturales y regionales. Año XI. Número 34. Quinta época. p. 129.

Anexos

1. Instrumento guía de entrevistas semiestructuradas (2020- 2021)

| Preguntas 2020/2021 | Categorías teóricas |
|---|--|
| <p>Preguntas de apertura</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cuéntanos sobre ti, ¿dónde naciste? 2. ¿Qué opina tu familia sobre tu trabajo artístico? 3. ¿Has estudiado algo relacionado con las artes, si es así en dónde? 4. ¿Pertenece a algún colectivo o grupo artístico? 5. ¿Qué te preocupa como joven, en general? 6. ¿Qué te preocupa como artista? 7. ¿Han cambiado tus gustos o tu estilo a lo largo de tu trayectoria? Si es así ¿por qué y cómo se fue dando? 8. ¿Has salido a presentar tu obra a otros lugares fuera de Tuxtla Gutiérrez? 9. ¿Cómo definirías en este momento el artista que eres? ¿en qué lugar crees que estás? 10. ¿Cómo te ves en algunos años más? 11. ¿Hay algún recuerdo o situación que crees haya influido en tu forma de ser y de pensar? 12. ¿Cuál ha sido la mejora etapa de tu vida hasta el momento y por qué? | <p>Vínculo familiar</p> <p>Formación</p> <p>Identificación artística</p> <p>Experiencias vitales</p> |
| <p>Focalizar y profundizar. Segunda apertura</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Tienes alguna experiencia positiva o negativa que consideres sea importante mencionar, que haya marcado lo que eres y al artista que eres? 2. ¿Cómo fue tu acercamiento con el arte? 3. ¿Respecto a tu formación artística estás satisfecho con lo que hay en Tuxtla Gutiérrez? 4. ¿Qué cambiarías o mejorarías de lo anterior? 5. ¿Piensas seguir haciendo esto (expresión artística)? 6. ¿A quiénes admiras? 7. ¿Qué opinas de ti, de lo que haces, de lo que quieres hacer respecto a tu arte? 8. ¿Cuál sería el reto más grande al que te enfrentaste en tu práctica artística y cómo fue? | <p>Experiencias artísticas vitales previo a la pandemia por COVID-19</p> |
| <p>Desarrollo temático: pandemia</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué es el arte para ti? 2. ¿Por qué decidiste elegir esta expresión artística o cómo fue que dijiste “esto es lo mío”? 3. ¿Desde qué edad comenzaste? 4. ¿Cómo es tu proceso creativo, podrías describirnos algo? 5. ¿Cuáles han sido las mejores satisfacciones que te ha dejado el arte? 6. ¿Cuáles han sido los momentos más críticos en el que dijiste, “ya no más”? o en caso de que no hayas pensando en eso ¿En algún momento pasó por tu mente dejar de hacer lo que haces artísticamente? 7. ¿Por qué sigues haciendo esto? 8. ¿Qué opinas de Tuxtla Gutiérrez como escenario para lo que haces? | <p>Procesos creativos</p> <p>Programas y políticas culturales</p> |

| | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 9. ¿Qué opinas de los públicos? 10. ¿Cómo te ha ido con la pandemia? 11. ¿Cuál fue la primera idea que te llegó a la cabeza cuando empezaron a cerrar los lugares, los espacios, las escuelas dejaron de dar clases, algunos trabajadores se fueron al home office, todo eso? 12. ¿Cómo afectó eso en tu casa, con tu familia? 13. ¿Qué sentiste mientras los días pasaban y pasaban, qué emociones o sentimientos pasaban por ti? 14. ¿Te habías sentido antes así? 15. ¿Qué significa en este momento la pandemia para ti? 16. ¿Cómo crees que va cambiar o no, la escena artística de lo que tú haces después de la pandemia | <p>Posibilidades y/o limitaciones</p> <p>Percepciones y expectativas artísticas durante la pandemia</p> |
| <p>Desarrollo temático:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Antes de la pandemia cómo elegías los espacios para expresarte? 2. ¿Consideras requisitos especiales a la hora de seleccionar los espacios donde intervienes artísticamente? 3. ¿Cuándo estás ejecutando la acción artística qué sientes? 4. ¿Has tenido que cambiar la forma de hacer lo que haces para adaptarte al espacio? 5. ¿Qué sientes cuando terminas de intervenir el espacio? 6. ¿Escuchas música o prefieres el silencio cuando haces “lo tuyo” o hay algún “rito” que haces? 7. ¿Siempre queda como lo imaginaste? 8. ¿Qué has aprendido a mejorar o a cambiar conforme los años? 9. ¿Cuándo haces esto lo haces para ti o para quién? 10. ¿Te importa que los demás te vean o solo te importa dejar lo que hiciste? 11. ¿Cuándo ves tu obra terminada, esperas una pronta respuesta de los demás o no qué esperas? 12. ¿Pretendes dejar algún mensaje o contenido en lo que haces? 13. ¿Cómo quieres te identifiquen? 14. ¿Por qué decides hacerlo en los espacios urbanos y no en otros? 15. Y ahora con la pandemia, ¿cómo has vivido eso de los espacios para lo que haces artísticamente? 16. ¿Qué opinas de los espacios virtuales con tu obra? 17. ¿Usas alguna aplicación, red social u otra plataforma virtual para tu obra?, ¿Siempre fue así? 18. Podrías hacer una comparación entre el espacio público y el espacio virtual 19. ¿Si pudieras elegir de ambas, cuál elegirías? 20. Después de la pandemia o cuando esto vaya cambiando poco a poco, ¿qué significado tendrá para ti, para tu obra y para tu proceso creativo los espacios virtuales? 21. ¿apostarías por los espacios virtuales?, ¿por qué? | <p>Experiencia espacial por pandemia; espacio público y espacio virtual</p> <p>(Observación: se emplea el concepto virtual pero posteriormente, en el debate se usa el concepto de plataformas sociodigitales)</p> |

| Preguntas de triangulación (2021/2022) | Categorización diferida |
|--|---|
| <p>Preguntas de apertura</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Después de un/dos años que la pandemia por COVID-19 llegó a México, ¿cómo te sientes con eso? 2. ¿Afectó considerablemente algún área de tu vida? 3. ¿Crees que has cambiado a raíz de la pandemia? 4. ¿Qué es lo que más identificas como un cambio en tí?, y 5. ¿Qué es lo que identificas como un cambio fuera de tí? 6. ¿Algo no cambió? y ¿a qué crees que se deba? 7. ¿Sentiste que la pandemia por COVID-19 se instaló en nuestra cotidianidad? Y respecto a tu trabajo creativo, ¿cómo se instaló? 8. ¿Sentiste que la pandemia por COVID-19 se instaló en nuestra cotidianidad? Y respecto a tu trabajo creativo, ¿cómo se instaló? 9. ¿Piensas igual, de tu trabajo creativo, a lo que pensaste en la anterior entrevista? 10. ¿Cómo te sientes con el uso de plataformas? * 11. Para realizar tus proyectos desde esas plataformas, ¿con qué equipo cuentas o cuáles son las condiciones en que desarrollas tus procesos creativos? 12. ¿Qué es lo que más te gusta y disgusta en su aplicación o ejecución para tus propósitos artísticos? 13. La experiencia de usar esas plataformas ¿cambió tu forma de pensar sobre esas aplicaciones? 14. ¿Qué valor tuvo y tiene ahora el uso de esas plataformas? 15. ¿Sentiste que la pandemia te impulsó, motivó, limitó o pausó? | <p>Contraste percepciones y expectativas artísticas a uno o dos años de pandemia</p> <p>Equipamiento, capitales o recursos técnicos</p> <p>Valorización de uso y apropiación de plataformas sociodigitales *(diversificado en uso o apropiación para cada joven: Spotify, Instagram, Facebook, Zoom, YouTube)</p> |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué opinas de las políticas públicas culturales que surgieron a partir de la pandemia? 2. ¿Fuiste beneficiario? | <p>Política cultural durante la pandemia por COVID-19 en Chiapas</p> |

