

Colectivos (contra)culturales submetropolitanos (1982-2007)

*Pablo Gaytán Santiago**

El colectivo, línea de fuga juvenil frente al estigma¹

En 1979, cuando la ciudad de México materialmente se desvanecía por una modernización urbana derivada de la construcción de los ejes viales, al interior de las aisladas colonias y barrios populares periféricos, la primera generación de adolescentes netamente urbanos rayaban las paredes suburbanas para demarcar territorios y llamar la atención ante su paupérrima situación social. Dicho estallido juvenil fue escenificado masivamente por cientos de pandillas juveniles en la submetrópoli defecha.² Pronto sedimentó intercambios

* Profesor en el Departamento de Relaciones Sociales, División de Ciencias Sociales y Humanidades, y aspirante a doctor en ciencias sociales por la UAM-Xochimilco.

¹ De aquí en adelante utilizo las palabras *joven*, *jóvenes* o *juvenil* por mero convencionalismo, no como concepto sociológico, ya que desde esa perspectiva éste ha sido útil para segmentar y homogenizar al sector de la población ubicado entre los 12 y los 29 años, borrando con ello toda diversidad en las conductas, los entornos socioeconómicos, culturales y políticos en los que están inmersos los “jóvenes”. No las utilizo conceptualmente, ya que, por un lado, dichos conceptos originados en el pensamiento conjuntista-identitario nos remiten a una identidad demográfica, y del otro, porque al aproximarnos al universo de las subjetividades y los movimientos colectivos, se convierten en un límite que no nos permite mirar el carácter *transgeneracional* de dichos colectivos. Podemos postular que una primera característica de un colectivo no es juvenil, sino transgeneracional, ya que lo pueden integrar niños, adolescentes, adultos, padres de familia, hombres y mujeres de las más diversas condiciones y condicionantes *antroposociales*. En el colectivo antes que nada se diluyen las identidades demográficas impuestas por el orden instituido.

² *El espacio submetropolitano* está definido por su ubicación periférica en la ciudad, en donde se asienta un régimen de carencias en equipamiento público, cultural y educativo. Es un espacio deteriorado y zona de especulación inmobiliaria en el centro de la ciudad, o un espacio que vive el conflicto entre modernidad y comunidad como en los pueblos originarios

múltiples de ideas, afectos, lenguajes y acciones que crearon el *ethos* moral –en los bordes urbanos– y la estética –el grafiti y la vestimenta– de los primeros *focos locales de subjetivación colectiva* (Guattari 1996:23).

Estos focos fueron resingularizados por miembros de esas pandillas, entre los que se encontraban estudiantes preparatorianos, ceceacheros o de escuelas técnicas, los cuales crearon por iniciativa propia territorios existenciales, hasta ese momento inéditos en las experiencias colectivas de sus barrios y colonias populares.

De esos polos de resistencia emergieron grupos y consejos populares juveniles para contener la violencia policiaca y social de la cual eran objeto (Serna, 1994:25).³ Allí, cientos de jóvenes se desligaban del “afuera” que les imponía la clasificación estigmatizante de *chavos-banda*, asignada tanto por los medios de comunicación como por los especialistas académicos de la época.⁴ Para escapar al estigma, los jóvenes más radicales de la época opondrían la idea de *colectivo*.⁵ Entre ellos se encontraba un joven estudiante de artes plásticas llamado Chucho punk, que por 1982 hacía traducciones de las canciones de grupos hardcore punk de otros países, también

del sur de la ciudad de México. Asimismo, es espacio periférico de las unidades habitacionales, las colonias y los barrios populares de la ciudad y las llamadas zonas conurbadas con el Estado de México. Así entonces, la submetrópoli defecha estaría estructurada por las delegaciones políticas con altos índices de pobreza y pobreza extrema, tales como la Gustavo A. Madero, Azcapotzalco, Iztapalapa, Cuajimalpa, Milpa Alta y municipios conurbados del Estado de México como Atizapán de Zaragoza, Ecatepec, Nezahualcoyotl, Los Reyes, Chalco, entre otros (Gaytán, 2007:67).

³ Para 1982 ya existen el Consejo Popular Juvenil, de Santa Fe, y las Bandas Unidas Kizz (BUK), de Tacubaya, en la delegación Álvaro Obregón, en ese mismo año surgirá el Colectivo A, primer colectivo punk de la ciudad de México (Gaytán, 2001:102).

⁴ A los periódicos *Uno más uno* y *La jornada* les debemos la imagen-concepto periodístico de *chavo-banda*, construida a partir de reportajes, notas y editoriales escritas, entre otros, por el fotógrafo Fabrizio León Diez (1985) y el escritor Jorge García Robles (1985).

⁵ Habría que recordar que las diversas herencias filosóficas, lúdicas, estéticas, políticas que convergerán en el movimiento punk (primero de manera inconsciente y después de manera consciente) en la década de 1970 se sintetizan en el manifiesto como síntesis del ideario estético y filosófico del grupo; en el *collage* como una práctica deconstructiva de la formalidad visual capitalista; el grupo o más tarde llamado colectivo, asumido precisamente como vanguardia, sea política o contracultural.

escribía sus propias críticas a la sociedad y animaba el *Falzo magazine*.⁶ Éste se estructuraba con noticias, manuscritos y traducciones de cartas que recibía de punks, miembros de colectivos de otros países. Junto con el Güero Cadenas, el Demón, el Cabezón y el Aguarrás, producía conjuntamente el primer fanzine y colectivo suburbano del que se tenga memoria en la suburbe de la ciudad de México; originarios de la colonia San Felipe de Jesús, se reunían en el Tianguis Cultural del Chopo.

Poco después vendría un *boom* de fanzines producidos bajo el principio del “¡Hazlo tú mismo!”: *Furia y mensaje*, *Histeria*, *La peste underground*, *Caramelo*, *El motín*, *Germen en caos*, *Autopsia*, *Brigada subversiva*, *Urbanicidio*, *Interferencia psíquica*, *testimonio punk*, *La pared*, *Contraviolencia*, *Cambio radical*, *Sólo muertos nos podrán callar*, *Futuro sin límites*, *Universo suburbano*, *Feos y curiosos*, *Chaps*, *Utopía o muerte*, *Antitodo*, fueron algunos de los fanzines editados a lo largo de la década de 1980, animados por colectivos punks, anarquistas o anarcopunks. El colectivo-fanzine *Contraviolencia* definía de la siguiente manera el carácter colectivo y contrainformativo del fanzine:

Todos nosotros tenemos algo que decir y realmente no hay medios para poder decir lo que queremos decir, uno de esos medios son las paredes... otro es el fanzine, donde podemos expresar nuestros anhelos, nuestros sentimientos, todo lo que queremos hacer [...] el fanzine tiene un contenido social y un mensaje alternativo de comunicación para los jóvenes de las zonas marginales [...] *contraviolencia* para que la banda hable por sí misma, para que nadie hable por ella [...] escribimos sobre

⁶ Este es un dato esencial, tanto en nuestro país como en Estados Unidos e Inglaterra: los creativos de los colectivos y los fanzines son jóvenes que provienen de las escuelas de arte; como ejemplos están Hervey Kutzman y Willy Gisner, egresados de la School of Visuals Arts de Nueva York, los cuales en 1976 publicaron *Punk*, fanzine sobre el movimiento punk emergido en el bar GBH de la mencionada ciudad. Allí daban cuenta de los conciertos de los Ramones, Velvet Underground, Patti Smith, Talking Heads, entre otros. Por cierto, decían que lo hacían debido al aburrimiento que les producía la ausencia de medios de comunicación. En ese mismo año de 1976, el inglés Mark Perry produce el Sniffin”Glue, al mismo tiempo que otro estudiante de artes visuales, Malcom McClaren, producía la imagen de los Sex Pistols.

el movimiento punk, sobre el anarquismo, cosas importantes que acaban de pasar en nuestro barrio, hablamos de las necesidades de los chavos, por ejemplo, el desempleo, las *razzias* y toda la represión proveniente del sistema. Los códigos y los signos se editan en forma casera, casi siempre en *offset*, y, pues, la calidad es mala. El tamaño es carta blanco y negro. Le metemos dibujos, fotos, sátiras, lo decoramos con recortes de periódicos y revistas; rompemos esquemas. Le metemos varios tipos de letras... Somos de diferentes rumbos: de la Martín Carrera, El Rosario, Tlatelolco, Santo Domingo, La Merced, Santa Fe, San Pablo [...] Pero somos de la misma banda “nosotros somos el rostro de nuestro tiempo, porque vemos en todas las miradas de la juventud la iracunda rebeldía, el grito ensordecedor del amor por la vida y laviada” (Gaytán, 2001:104).

En suma, en las primeras experiencias colectivas suburbanas, la agrupación en colectivos respondía a la necesidad de sus miembros por fugarse de las clasificaciones que les imponía el orden social. Pero al mismo tiempo, el miembro del colectivo-fanzine, del colectivo-banda de música o del colectivo a secas, se identificaba con una serie de significados ideológicos, estéticos y éticos, los cuales encontraban en los manifiestos, crónicas, poemas, *collages* o ejecuciones musicales, auténticos vehículos de comunicación horizontal. El colectivo significaba participar de un proceso en donde el sujeto se transformaba de manera múltiple en el devenir existencial, social, ético y estético; el miembro del colectivo era él o ella misma en oposición a un orden social opresivo.

Además de contrainformar sobre la situación económica, política y social del momento, daban noticia acerca de los movimientos que se desarrollaban en países tan lejanos como Polonia, la URSS, China, Perú, Brasil, Estados Unidos o España. Hablaban del movimiento antinuclear, las ocupaciones de inmuebles abandonados, las revueltas violentas contra el autoritarismo estatal, la toma de casas de cultura, las bandas de música que tenían una posición política, entre otros temas y cuestiones ausentes en los medios sedentarios de comunicación (Gaytán, 2006:3). Sus nombres definían por sí mismos a los colectivos: Colectivo A, Chavas Activas Punks (CHAPS), Punks Nevers Died (PND), Los Mierdas Punks (MP); así como las bandas

de ruido punk: Histeria, Caos subterráneo, Muerte En La Industria (MELI), Secta Suicida Siglo 20 (SS20), Colectivo Caótico, Masacre 68, Atoxxxico.

En suma, esta primera oleada de jóvenes netamente urbanos, quienes se apropiaron de los significados estéticos, políticos y organizativos del movimiento punk internacional, abrieron las grietas urbanas para navegar colectivamente a ritmos de *slam*, lanzando mensajes a través de fanzines producidos bajo la premisa anarquista del “¡hazlo tú mismo!” Esta primera generación introdujo tres significaciones imaginarias sociales (Heller, 1989:175): el colectivo como una forma de agrupación autónoma que se oponía a las clasificaciones sociales de los jóvenes que huían de la sedentarización social; la danza del *slam* que vendría a modificar las prácticas corporales del baile, y el fanzine como un vehículo de comunicación autogestivo (Gaytán, 2001:150).

El colectivo, rizoma en expansión suburbana

Los días y años posteriores al terremoto de 1985 y la imaginación y la filosofía derivada de aquellas significaciones imaginarias sociales corroyeron el movimiento estudiantil en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), también rebasaron las elecciones de 1988, hasta confluir con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994. Así, el Tianguis Cultural del Chopo, como epicentro de la solidaridad desplegada por el terremoto, fue el lugar y el rizoma en donde confluyeron jóvenes de las mesetas barriales, estudiantes de las escuelas de educación media superior y estudiantes universitarios, así como activistas de la naciente cultura alternativa. La praxis de los colectivos se conectó rizomáticamente en la suburbe.

Las nuevas singularidades y desprendimientos de una subjetividad juvenil entretejida a la luz de los focos de subjetivación colectiva –los colectivos– irrumpieron nítidamente durante el movimiento estudiantil de 1987, en donde incidieron grupos que se reconocían ya no como células partidistas sino como colectivos. Entre ellos estaba la revista *La guillotina*, que tenía presencia en

el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) Vallejo y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM; en el Consejo Estudiantil Universitario (CEU) también tuvo presencia el Colectivo de Cultura rockanrolera del CCH-Oriente (CCRO), que a su vez estaban conectados con colectivos de lesbianas (*La guillotina*) o con pandillas como los Mierdas Punk en el caso del CCRO. Sobre el territorio de las acciones y los debates políticos, estos colectivos teñían el ambiente con discursos anarquistas, plurales, provenientes de la contracultura y el movimiento punk; con ello manifestaban la presencia de corrientes filosófico-políticas heterodoxas que ya no tenían que ver mucho con la izquierda comunista de la década de 1960 y mucho menos con el deber ser juvenil del momento. Atentaban desde la praxis colectiva contra la institución imaginaria de una juventud conformista, dispuesta a asumir el programa de la modernidad global.

Asimismo, el colectivo como foco mutante de subjetivación (ética y estética) se convirtió en la acepción bajo la cual jóvenes artistas plásticos comenzaron a identificarse. Surgirían colectivos como La Quiñonera, grupos de jóvenes periodistas, revisteros, nuevas bandas de música, colectivos de video, los primeros *crews* de grafiti. En la meseta anarcopunk destacan colectivos y fanzines como *Zyntoma*, *Taladro*, *Renegados*, *Un nuevo enemigo*, *Barrio Babylonia*, *Subersiv@s*, *Pensares y Sentires*, *Desde Abajo*, *La Vaca Loca*, *Unidad Punk Libertaria*, *Vamos a Matarlos*, *Patria Amarga Anarko-Punk*, *Red de Información Voces Autónomas Libertarias*, *Resistencia Zine Libertario*, *Conciencia de Clase*. Por el lado de la autodefinida “cultura alternativa” surgen la revistas *La pusmoderna*, *La regla rota*, *Atonal*, *Rompan filas*, *Moho*, o fanzines como *El taladro*, *La huevoné*, *Generación*, y *Sub*; grupos de video con nombres tales como Video dos, Negro Infinito, Tres Tristes Tigres. En las zonas suburbanas emergieron grupos de cultura urbana como Amigos, Bandas y Dos tres amigos de Neza, El Zahuan, Videar, Los Olvidados, Asalto diario.

A mediados de la década de 1990, enmarcados en el flujo del movimiento indígena del EZLN, proliferan grupos colectivos de jóvenes y no tan jóvenes, quienes promueven medios impresos, audiovisuales, radiales, escritos, intermitentes o permanentes: Ce Acatl, Desmadre,

Universo Suburbano, Radio Comunal, Radio Neza, TV Neza, El Norte También Existe, Subterráneo ilimitado, Video Popular y Cultural, Grupo multidisciplinario Los Olvidados, Tepito Crónico, La hija de la Palanca, Video Utopía, Producciones Rancho Grande, Tres Tristes Tigres, Salamandra, Revista Ya basta, El escriba, Centro de radiodifusión Malachtepec-Momoxco, Colectivo Perfil Urbano, Comunicaciones Dac Tey, El zaguán, Quiero Más, Teos, Onoxerradio; éstos eran algunos grupos de contrainformación que componían el nuevo cosmos del desorden comunicativo. Ondas, líneas de resolución, tipografías que dicen, hablan, vocean y trazan imágenes de un rostro humano submetropolitano. El manifiesto del colectivo InterNeta de producción documental decía que

Las imágenes no son gratuitas, ante todo son resultado de procesos complejamente humanos, en donde los sueños, las aspiraciones y los deseos se condensan para manifestarse en relatos rapsódicos [*sic*] que esperan el diálogo de quienes se encuentran con ellas. Expresan lo que son; iconos de los movimientos contraculturales, manifiestos políticos de los de abajo, aspiraciones de una libertad social, existencia individual y hasta los viajes interiores de una locura. Las imágenes muestran la iconografía del ser complejamente social, a veces son violentas, otras, espectaculares, fanáticas, ruidosas y otras más, poéticas, anónimas, festivas o emblemáticas, que al mismo tiempo exigen del videasta una narración, un testimonio, un documento o una resemantización.... y es así porque la libertad de creación para nosotros comienza con la aspiración a la autonomía en todos los sentidos posibles: el económico, el filosófico, el social, el individual, pero sin renunciar a las redes imaginarias que nos unen a nuestra *glocalidad*; somos locales y universales. Somos *tecnómadas*. Por eso proponemos la comunicación como acción, es decir, la información como método de combate a los sistemas de desinformación y alienación. Esta perspectiva nos permite estar siendo en el mundo, así como cultivar lo humano, lo comunitario, lo barrial, pero tratando de construir nuestro proyecto, el proyecto estético-autónomo del situacionismo caótico, a partir de imágenes en movimiento. De imágenes del ojo que te mira. Explosión imaginativa. Del arte en la vida y la vida en el arte, y sobre todo de los ojos que miran, aspiran y conspiran hacia la libertad (InterNeta, 1994:2).

A mediados de la década de 1990 la noción de *colectivo* ya estaba legitimada como una forma de autoorganización transgeneracional.⁷ Allí las diferencias de clase, la diferencia de edad, las razas y, algunas veces, la diferencia sexual y de género, se borraban. Así, el colectivo funge como espacio de confluencia de intensidades juveniles, relaciones estratégicas y rizomáticas de fuerza y deseo; se convierte en un movimiento molecular solidario con el movimiento indígena del EZLN y de acción contra la privatización de la educación pública y la cultura en la ciudad de México. La praxis de los colectivos como movimiento se instituye en oposición al cuerpo de lo social instituido, que pronto iniciaría los procesos de desterritorialización (Deleuze, 1974:235) de esa cartografía colectiva mediante estrategias que oscilaron entre las políticas públicas dirigidas a la juventud y una epistemología del conformismo.

La desterritorialización epistemológica de los colectivos

En esos años de intensidad rizomática de los colectivos contraculturales y contrainformativos, los especialistas en “problemas de la juventud” –influenciados por las tesis del libro *El tiempo de las tribus*, del sociólogo francés Michel Maffesoli (Maffesoli, 1988), y por los postulados de la Escuela de Estudios Culturales de Birbham (Gaytán, 2007:76)– vieron en dichos movimientos un grupo de “culturas juveniles” –antropólogos–, “identidades juveniles” –psicólogos sociales y sociólogos– y “tribus juveniles” –sociólogos y antropólogos–, a las cuales caracterizaron desde sus “estilos de vida”, gustos musicales, formas de vestir, los espacios de diversión y sus “usos del cuerpo”.

Las consecuencias de esta mirada no sólo sobre los jóvenes, sino sobre la singularidad de los colectivos, fueron la dilución de todo

⁷ Como ya había señalado, el colectivo es transgeneracional porque en él se agrupan individuos de varias edades y condiciones, a tales características también hay que agregar que dichos colectivos no se afiliarán a partidos políticos ni se reconocerán en programas ideológicos tradicionales, ni tampoco funcionarán bajo las jerarquías verticales. Funcionarán sabiéndolo o no, bajo la perspectiva de la tradición anarquista horizontal.

significado político del colectivo, sutilmente desaparecido por las categorías de “cultura e identidad juvenil” y “tribu urbana”. También fue extraída toda referencia a las relaciones de poder en las que están inmersos los miembros de los colectivos; y no se diga sobre la desaparición de toda alusión a las condiciones socioeconómicas de los jóvenes, en particular, y de los miembros de los colectivos, en general (Gaytán 2006:79). Cuando apareció en algún momento la noción de *colectivo*, ésta fue subordinada a las identidades juveniles (Reguillo, 1998:59); en suma, despolitizaron a los colectivos reduciéndolos a tribus folclorizadas, basándose en un pensamiento disyuntivo para reducir el “objeto de estudio” juvenil a una entidad encantadoramente trivial (Morin, 2006:25).

Los resultados de esta mirada reduccionista provocaron que los medios de comunicación adoptaran la conceptualización de las culturas e identidades juveniles y las *tribus urbanas*, lo cual trajo como consecuencia la clasificación, el estigma social y la persecución hacia quienes “parecieran” integrantes de alguna tribu. El efecto de este saber producido desde las universidades y los institutos estatales de atención a los jóvenes se hizo muy evidente a lo largo de 1999, a la luz del movimiento estudiantil sucedido en ese año, cuando los estudiantes submetropolitanos organizados en colectivos de la UNAM ocuparon las instalaciones en defensa de la educación pública y gratuita (Gaytán, 1999).

Pasmados frente al movimiento del Consejo General de Huelga (CGH), los especialistas nunca alcanzaron a mediar análisis ya que el marco teórico de los estudios culturales no les alcanzaba para reflejar la realidad de la acción política y cultural del movimiento estudiantil, con sus formas de lucha, lenguajes y demandas. Los que sí alcanzaron a resignificar sus teorías fueron los medios de comunicación, ya que de acuerdo a sus principios comunicacionales de dominio, construyeron las identidades socioculturales de los estudiantes; de un lado, crearon la imagen del estudiante “moderado”, es decir, el estudiante ligado a un partido político, consciente, negociador, que “quiere a su universidad”; y del otro, el estudiante “ultra”, es decir, el estudiante radical, mugroso, malhablado, vándalo, fachoso, sin militancia en algún partido político, sin ligas con las redes de la clase política de

izquierda, sin nombre, ya que se les conoce por sus apodos, seguramente adicto y violento, y obviamente miembro de alguna “tribu urbana”.

Ni los medios de comunicación ni los especialistas salieron a investigar y dar cuenta de quiénes eran estos jóvenes estigmatizados como “ultras”. Ignorantes de esa nueva realidad juvenil, nunca ubicaron la cartografía histórico-social, contracultural y socioespacial (Gaytán, 2007) del movimiento estudiantil. A juzgar por sus formas de organización en Consejo, la huelga estructurada como ocupación, el activismo molecular y la formación de redes sociales, el movimiento del CGH de 1999 fue un movimiento estructurado de abajo hacia arriba, con base en la significación imaginaria social colectivo, que políticamente funcionaba como foco local de subjetivación colectiva. La radio libre La KeHuelga y el auditorio ocupado de la Facultad de Filosofía y Letras, “rebautizado” como Okupa-Ché son dos espacios que han cobrado significado de comunicación y ocupación para los miembros de los colectivos, tanto al interior de la Universidad como al exterior; finalmente son obras de los colectivos mismos.

En los años siguientes, los miembros de los colectivos estudiantiles se involucraron en los movimientos populares de San Salvador Atenco y en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, por medio de una especie de ejercicio de transversalidad grupal. La transmisión de esa experiencia colectiva transgeneracional se evidenció en tomas de radios comerciales, la construcción de blogs de comunicación por internet y sobre todo en la trama de la apropiación de los medios electrónicos de comunicación para crear proyectos de arte, cultura y contrainformación. Periódicos como *Autonomía*, editado por el Colectivo Autónomo Magonista (CAMA); el *Centro de medios libres* (CEMEL); la *Gaceta Canábica*, editada por miembros de la generación “pacheca” de la década de 1980; La voladora Radio, una estación fundada por miembros provenientes de la generación del movimiento estudiantil de 1999; la continuidad de la KeHuelga; la proliferación de blogs individuales o colectivos, o la propuesta de Tescmogtitlantv e internet, son un síntoma de un movimiento de comunicadores y artistas que hacen de la comunicación una acción,

lo cual constituye, como diría Hakim Bey, la construcción de “zonas temporales autónomas” (Bey, 1999:135), la continuación de la tradición de los colectivos en la ciudad de México.

Colectivos submetropolitanos; artistas, colectivos, organizaciones⁸

Mientras los colectivos submetropolitanos cercaban el centro urbano y realizaban la huelga estudiantil del CGH en 1999, en el universo submetropolitano, los jóvenes, y no tan jóvenes, sin matrícula o los que decidieron hacer cultura y arte desde sus espacios naturales en las colonias y barrios populares siguieron produciendo experiencias en sus focos locales de subjetivación colectiva, ya sea promoviendo nuevos colectivos, ya sea ocupando espacios culturales; allá en la submetrópoli defeña, en donde la política del gobierno urbano impide la instalación de equipamiento cultural y educativo para concentrarlo en el centro de la metrópoli (mapa 1).

Ante las carencias de equipamiento cultural y educativo, los colectivos culturales submetropolitanos siguen produciendo focos locales de subjetivación social mediante la creación de espacios permanentes o efímeros. Del centro a la periferia, estos espacios en movimiento van de la Biblioteca Social Reconstruir a El rincón zapatista, El café de la red, pasando por la librería La realidad, el Centro Cultural La choza, la sala de exposiciones El puente, la casa de cultura Ché Guevara, hasta llegar al Frente de Expresión Independiente y el Tianguis Cultural del Chopo. Poblados por el anónimo pequeño gran ejército de *grafiteros*, músicos en la calle, *vagoneros*, colectivos de la imaginación

⁸ Este apartado es el resumen de una investigación-intervención social que realicé entre 1999 y 2007 titulada Los movimientos (contra)culturales (sub)metropolitanos en la ciudad de México (1982-2007). La primera parte (entre 2001-2002) fue financiada por el Museo Nacional de Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Realicé una muestra de 417 grupos y colectivos de distintas zonas de la ciudad de México y áreas conurbadas; en el anexo metodológico explico pormenorizadamente los datos, además de presentar tablas y gráficas estadísticas. Hasta ahora ha permanecido inédita la investigación. Algunos datos los utilicé para mi tesis de maestría en Estudios Urbanos en la UAM-Azcapotzalco, en 2007.

escrita, grupos de cuenta-cuentos, *truequeros* culturales, *tianguistas* del arte, promotores culturales, pintores sin galería, escritores con libros impresos marginalmente, *videastas* sin antena, *radioastas* comunitarios, espacios culturales móviles y un largo etcétera de creadores (sub) metropolitanos que cruzan subterráneamente de Ecatepec a Xochimilco, de Nezahualcóyotl a Santa Fe, de Tlalnepantla al Coyoacán negro o de Iztapalapa a Tepito y otros territorios submetropolitanos para producir, refrendar y ofrendar las obras artísticas y culturales que hacen seguir siendo a diversas comunidades de habitantes de colonias, barrios populares y pueblos originarios de la metrópoli defeña.

En la dispersión que impone el espacio (sub)metropolitano, este rizoma encarna la continuación-variación de una tradición viva (Castoriadis, 2000:130), esencialmente ligada a los valores sustantivos de los pueblos originarios, las comunidades indígenas migrantes y los barrios y colonias populares, por medio de obras dirigidas *para* quienes consideren tales expresiones de poesía, música urbana, grafiti, cartonería, comunicación, danza callejera u otras como un “valor” en el sentido más general del término. Los jóvenes y no tan jóvenes creadores submetropolitanos han tomado como *opción*, frente a la fama y el dinero, la producción de significaciones culturales colectivas;⁹ allí el público aprende, goza, se educa o asimila conocimientos e información en los espacios autogestivos construidos por los mismos protagonistas de esta cultura autónoma y comunitaria, si no es que en plazas, calles o todo tipo de transporte público.

Para el artista o colectivo submetropolitano, la creación es una ventana sobre el caos, que elimina la seguridad tranquilamente estúpida de la vida cotidiana; le recuerda a sus congéneres que siempre viven al borde del abismo, que la creación es la principal sabiduría de un ser autónomo y que a él no le impide vivir como un artista ateo que no desea trascender, o sí, pues su obra tiempo después será identificada con su nombre.

⁹ Los creadores y movimientos culturales como transformadores de la realidad desde el ámbito de la vida cotidiana a través de la producción de significaciones imaginarias culturales, es decir, esas visiones del mundo y filosofías que han promulgado los movimientos culturales. Porque ha sido en los propios movimientos que cambiaron las pautas de vida y empezó a crearse lentamente un nuevo grupo de culturas en la vida cotidiana (Heller, 1989).

Mapa 1. Centralización y privatización de la cultura en la ciudad de México



⊙ Centro Histórico

■ Áreas de concentración de la infraestructura cultural y educativa, en las delegaciones Cuauhtémoc, Coyoacán, Benito Juárez y Miguel Hidalgo

● Centros de entretenimiento *populight*

La creación submetropolitana permite una variedad indefinida de realizaciones y, al mismo tiempo, otorga un lugar de privilegio a la excelencia particular del intérprete, que no es sencillamente un mero intérprete, sino un ente creativo en su modulación: músico, cantor, comunicador, bailarín, alfarero, cartonista, grafitero, escritor, actor.

Los artistas y colectivos metropolitanos disponen su visión e interpretación del mundo en una cultura propia en momentos en que la cultura es corroída por el ascenso de la banalidad, el analfabetismo sentimental y los artificios impuestos por la lógica de la “economía cultural” (Yudice, 2002). Frente al imperio de la cultura desechable que ve a los colectivos como meros proveedores de contenidos, sin derechos de autor y a los que se impide el acceso a estos dominios, el creador metropolitano se caracteriza por el tipo de relación que mantiene con el tiempo. Incluso cuando la obra no ha sido hecha con el fin de durar, dura de todos modos, porque es parte del modo de ser de la colectividad misma. Dura donde persiste y resiste, mediante la presencia continua de valores y significaciones imaginarias sociales, propias de los habitantes de los barrios y colonias urbanas, de los habitantes de los pueblos originarios, de los indígenas migrantes, de los jóvenes submetropolitanos, los cuales orientan su hacer y su representar social para seguir siendo frente a una sociedad que los quisiera siempre fragmentados y aislados.

El tiempo paralelo que permite la permanencia del tiempo indígena en la ciudad, de los pueblos originarios o del hombre urbano plebeyo es el tiempo que sigue provocando la emergencia de una nueva creación metropolitana; subterránea, oculta, pero que transforma los valores de la sociedad; que penosa, fragmentaria, contradictoriamente se *presenta* sobre los territorios de la submetrópoli. Este tiempo metropolitano describe esa cultura que de repente estalla y tiñe los movimientos de masas no identificados o criminalizados por los medios electrónicos de comunicación. Esto se observa en la multitud de machetes del movimiento de campesinos de San Salvador Atenco, que primero resistieron ante el arrebato de sus tierras para la construcción del Aeropuerto de Texcoco, y ahora luchan por obtener la libertad de sus presos políticos; o como la huelga estudiantil de 1999, el movimiento de los colectivos culturales, los espacios auto-

gestivos y comunitarios, o bien en los cientos de bombas coloridas y grafiti clandestinos de jóvenes del oriente de la ciudad, los intentos de linchamiento de policías y ladrones por parte de poblaciones enteras de Milpa Alta o el Ajusco, las redes de indígenas migrantes para hacer su cultura y sobrevivir, así como en la ocupación de espacios públicos por parte de jóvenes que desean hacer tocadas y difundir su música y sus deseos.

Aunque parezcan hechos culturales inconexos, en el fondo es siempre el mismo ser humano urbano anónimo defendiendo su cultura y la vida misma. Así, las (contra)culturas (sub)metropolitanas se caracterizan por poner la correlación de fuerzas antes que la relación entre mundos; interconectan y rizomatizan las diversas islas del inmenso archipiélago cultural urbano; politizan la existencia cotidiana de miles de individuos que sobreviven como sujetos fragmentados (Trafal, 2002). En suma, se trata de la cultura metropolitana como proyecto de autonomía colectiva e individual ubicada en lo que hemos definido como la submetrópoli defeña. Sobre ese territorio fragmentado y aislado de barrios, colonias populares y pueblos originarios olvidados por las políticas culturales *extensivas*,¹⁰ se mueven centenas de grupos, colectivos y organizaciones sin posibilidad de consolidación, a quienes definimos como focos locales de subjetivación colectiva.¹¹

¹⁰ Lo que observamos es que dichas políticas culturales se siguen basando en una visión de la cultura como extensión, la cual marca desde su inicio “un arriba” que extiende y por tanto excluye lo de abajo, define al mismo tiempo lo que debe ser incluido y excluido. La extensión cultural da prioridad a obras y creaciones que están al servicio de los significados instituidos; el público que asiste a los festivales oficiales, a los espectáculos masivos o a los museos y actividades derivadas, encuentra ahí la confirmación e ilustración de los significados y de los valores colectivos de mercado y las tradiciones folclorizadas y muertas. Es decir que nuestra actual sociedad determinada por los parámetros económico-políticos clausura la posibilidad de dar paso a nuevas creaciones o significaciones culturales. Así provoca la marginación de las cuestiones éticas y estéticas de los sujetos sociales anónimos y segregados en las zonas submetropolitanas.

¹¹ Espacios o lugares sociales de constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples, caracterizados por sintetizar territorializaciones idiosincráticas (territorios existenciales) y de su apertura a sistemas de valor (universos incorporales) que llevan a producir creaciones sociales y culturales, en este caso en los espacios naturales del barrio, la comunidad originaria o la colonia popular (Guattari, 1992).

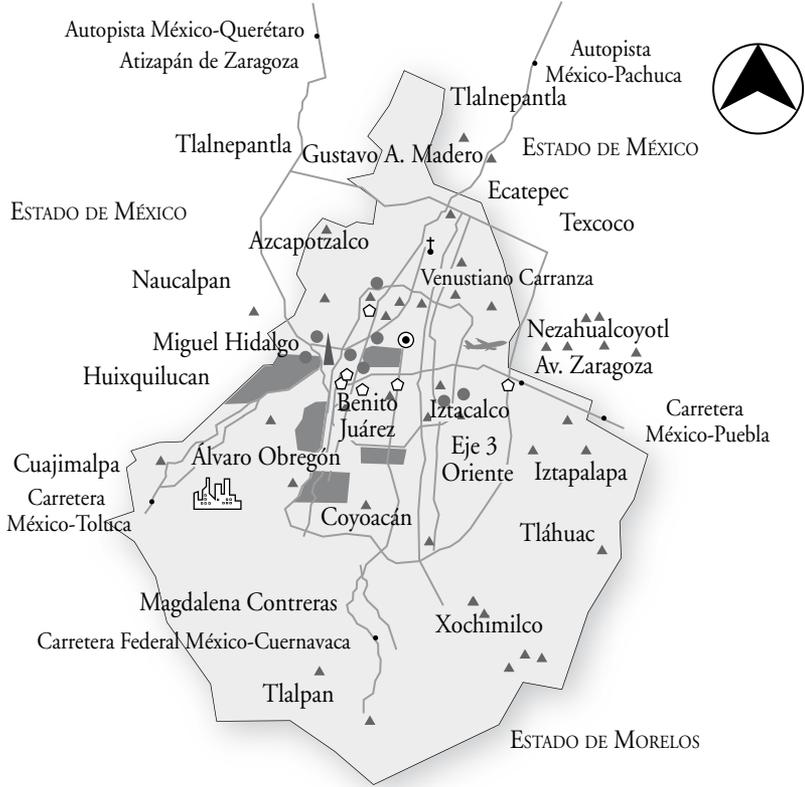
La composición social es muy heterogénea, pues está integrada transversalmente por individuos de distintas edades –transgeneracionales–, provenientes de distintas oleadas de inmigrantes. También están los netamente urbanos, individuos nacidos en la metrópoli, pero con un pasado campesino o indígena ya disuelto; estos son la primera generación urbana con una memoria cultural y redes familiares presentes y ocultas. Y los de reciente migración, que viven el conflicto del mestizaje cultural metropolitano. A todos los une la condición socioespacial de exclusión en los ámbitos escolares, culturales y sociales, así como la ausencia de las políticas culturales locales y federales. A las minorías activas –coaguladas como grupos culturales, de promoción, colectivos juveniles, grupos de música y danza–, las desigualdades en el acceso a la información, el conocimiento y los espacios públicos, las ha llevado a permanecer en el espacio de la esquina, la calle, el vecindario, el local abandonado –que después negocian con las autoridades territoriales– o la ocupación intermitente de espacios oficiales. Estas carencias hacen que sus creaciones oscilen entre la improvisación, el anonimato, la clandestinidad o el corporativismo político de las autoridades locales y los partidos políticos.

A vuelo de pájaro, podemos delinear una planicie difusa de grupos, *espacios comunitarios autogestivos*, colectivos y esfuerzos personales de comunicadores, escritores, promotores, artistas callejeros, músicos y otros creadores tales como: *Alterarte* (Neza), *La tinta Suelta* (Ecatepec), *Banda Rockera* (submetrópoli), *Al tiro* (Acatlán), *Conciencia* (Zaragoza), *Praxis* (Aragón), *Subterráneo ilimitado* (Neza), *Sociedad psicótica* (Iztapalapa), *Creación visual* (Iztapalapa), *Meztli* (Villa Milpa Alta), *La Choza* (Milapa Alta), *Cultura hibrys* (Portales), *Kayaumari* (Magdalena Contreras), *Red morfeus* (Acatlán), *Kronick* (Iztapalapa), *Radio libre* (Iztacalco), *ACV* (Barrio Norte), *Radio Interferencia* (San Juanico), *Ojo del Deseo* (Toluca), *Hierba Mala* (Meteppec), *Ayuda Mutua* (Toluca), *Kalpulli Tezcayolh* (Gustavo A. Madero), y un número interminable de *crews*, grupos de música, fanzines y colectivos intermitentes de todo tipo (mapa 2).

Mapa 2. Asociaciones, grupos, colectivos y artistas de cultura (sub)metropolitana, 1994-2004



Mapa 3. Espacios autogestivos, alternativos y comunitarios de (contra)cultura (sub)metropolitana



- Centro Histórico
- Áreas de concentración de la infraestructura cultural y educativa, en las delegaciones Cuauhtémoc, Coyoacán, Benito Juárez y Miguel Hidalgo
- Centros de entretenimiento *populight*
- ▲ Espacios autogestivos, alternativos y comunitarios de cultura (sub)metropolitana

Los más variados espacios comunitarios autogestivos dan cuenta de esta vitalidad; en Ciudad Neza se encuentra La casa Tláloc (Tlal-tenco), el Foro Arteria (Tláhuac), Centro Cultural Aguascalientes (Colonia Sifón), El Centro Educativo Cultural y de Organización Social (CECOS), Salitre Urbano, Centro Cultural José Martí, Café Galería Tacho, Cascarazo, La peña del Son; en Ecatepec está La Casa de Cultura de la Psicomotricidad Fina (UNIR), El Centro Cultural Hombres Ilustres (Colonia Melchor Múzquiz), el Centro Cultural Puente del Arte (en un puente en Av. Morelos) y el foro Cultural ANCA Center; asimismo, en Milpa Alta se encuentra el Foro La Choza, y en la colonia Gertrudis Sánchez, la Casa de Cultura Ernesto Che Guevara, y así podríamos nombrar aproximadamente un ciento de espacios comunitarios independientes ubicados en los pueblos originarios, barrios y colonias populares de la metrópoli defecha (Gaytan, 2004) (mapa 3).

En los espacios mencionados—gracias al teatro popular, por ejemplo— ha sido posible

realizar un gran número de proyectos culturales que han cristalizado en momentos llenos de alegría, emoción, admiración y sano esparcimiento de los niños y familias de escasos recursos, que en muchos casos jamás habían visto una obra de teatro, sorprendentemente los actores de las agrupaciones escénicas, nunca han dejado de hacer su mejor esfuerzo en cada montaje pese a que muchas veces, las condiciones no son las idóneas (Carmona, *apud* Garcí, 2003).

Los espacios comunitarios autogestivos están ubicados en bodegones, ex tiendas de la CONASUPO, pasos peatonales, camellones, terrenos baldíos, casas autoconstruidas o adaptadas con o sin permiso y mantenidas con recursos de los propios integrantes o autofinanciadas con talleres y ayuda ínfima de alguna institución pública. En ellos subyace la propuesta de que sólo nos hacemos verdaderamente individuos mediante la *dedicación* a algo que excede el marco de nuestra existencia individual. Es inmediatamente creación colectiva que transforma. Es decir que la novísima cultura popular urbana politiza la existencia, frente a la cultura oficial que se caracteriza por

“tolerar” o excluir actitudes derivadas de la función cognitiva de la política estatal. Es una fuerza anónima que escapa al aislamiento barrial y que pretende producir significaciones culturales para dar lugar a un sujeto autónomo. Asimismo, se plantea el reto de asegurar la continuación/variación de una tradición viva y esencialmente ligada a los valores sustantivos de su sociedad: solidaridad, educación, filias... Además propone mantener una *socialidad* positiva como valor sustancial.

La cultura metropolitana arma *transgeneracionalmente* la creación cultural del presente y la obra del pasado. Opone a los falsos valores de la modernidad una recuperación de la memoria histórica y de ser uno mismo. Es *heterofílica* porque reconoce en los individuos, los grupos, las etnias su verdadera otredad, y organiza desde este reconocimiento una coexistencia auténtica. Produce afectos, autoestima, valoriza recíprocamente; propone la forma suprema de la igualdad y libertad, es decir, la autonomía.

Anexo metodológico sobre la muestra de organizaciones, grupos, colectivos y creadores integrantes de los movimientos (contra)culturales (sub)metropolitano.

Para soportar la presencia de las diversas identidades que componen el movimiento (contra)cultural (sub)metropolitano del directorio de cultura metropolitana, recabé información a partir de la recopilación de propaganda, relación directa con los integrantes de los grupos o colectivos, directorios institucionales que, por cierto, carecen de una conceptualización sobre los grupos y colectivos. Dicha recopilación la realicé a lo largo de cinco años. Después de hacer una depuración, comparación, comprobación empírica de la constancia de sus actividades y acciones, me dediqué a sistematizar la información que sumó 417 referencias. Esta información me llevó, en primer lugar, a un sinnúmero de reflexiones sobre quiénes son los protagonistas de dichos movimientos; cómo se organizan, dónde se ubican, espacialmente dentro del archipiélago (sub)metropolitano, y sobre cuál podría ser su horizonte de desarrollo.

Como señalaba anteriormente, los movimientos se ubican fuera de las delegaciones políticas que concentran la infraestructura cultural –Cuahutémoc, Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Coyoacán– (Román, 1999) y fuera de la capital del Estado de México, en donde se ubican los centros culturales, los corredores culturales y los centros de entretenimiento, tanto públicos como privados. La concentración propia de las ciudades “duales” ha provocado que los habitantes de la submetrópoli defeña sean obligados a desplazarse a dichos espacios sólo como espectadores y pocas veces como protagonistas de la cultura; tienen que desplazarse de sus colonias, barrios y unidades habitacionales a los centros culturales, museos y escuelas, a lugares lejanos, lo que significa gastos de transporte, acceso que no pueden pagar. Ello ha propiciado una limitada apropiación de la cultura y conocimientos para elevar su calidad de vida.

Ante estas limitaciones, grupos de habitantes de las zonas submetropolitanas han desarrollado por sí mismos iniciativas, proyectos y expresiones diferentes, caracterizados por el financiamiento de sus propios medios, y sin una profesionalización adecuada. Son actividades de sobrevivencia e iniciativas con un débil *ethos* cultural, pero con un gran ánimo por realizar estas tareas a pesar de las carencias. Esa actitud nos habla de la necesidad que tienen los protagonistas de los movimientos por constituirse como sujetos que están produciendo una cultura urbana –la de los barrios y colonias populares–, que resisten ante los embates de la modernidad salvaje de la ciudad dual (la de los pueblos originarios), y la de los que reconstituyen su identidad (la de los migrantes indígenas y campesinos).

En términos generales podemos afirmar que los protagonistas de los movimientos se organizan mayoritariamente en grupos informales (165), le siguen los creadores individuales (151) y finalmente las asociaciones (85). En cuanto a las disciplinas que predominantemente desarrollan, son en primer lugar las artes plásticas (103), en segundo lugar la música (98), en tercer lugar las artes escénicas y efímeras (71), en cuarto lugar los medios audiovisuales y electrónicos (46), y finalmente el arte público y las artesanías (30); asimismo hay que mencionar que los jóvenes se organizan a través de colectivos y grupos (cuadro 1 y gráfica 1). Estas organizaciones, agrupaciones,

colectivos y creadores se encuentran dispersos a lo largo y ancho del archipiélago metropolitano, pero podemos observar que se ubican homogéneamente en tres ejes urbanos que podríamos definir como ejes submetropolitanos de los movimientos (contra)culturales (sub) metropolitanos.

Eje centro norte

Parte del nororiente del Centro Histórico de la ciudad de México en la delegación Cuahutémoc (colonias Centro, Morelos, Merced, y las zonas deterioradas de la colonia Roma y Juárez), se conecta con las zonas populares de las delegaciones Gustavo A. Madero, Azcapotzalco y los municipios conurbados de Ecatepec y Tlanepantla del Estado de México. Ahí la ciudad de México es protagonizada por las diversas manifestaciones artesanales de las organizaciones de migrantes indígenas (asociaciones civiles, coordinadoras, agrupaciones de vivienda y comerciantes) que producen y comercializan sus artesanías, hablan su lengua, preservan sus formas de vestir y realizan actividades musicales; predominan los triquis, los mazahuas, los nahuas, ñañus, mixes y zapotecas en la delegación Cuahutémoc. Los temas de su interés son el racismo, la preservación de sus tradiciones en la ciudad de México, la preservación y enriquecimiento de sus lenguas, la reconstitución de su identidad, la producción de su arte popular y la vivienda. Su forma fundamental de organización se da a partir de las Asociaciones Civiles (14) (cuadros 2 y 3).

Asimismo, los barrios de Tepito, la colonia Morelos, Valle Gómez, la zona deteriorada de la Roma y la unidad habitacional Tlatelolco y algunos puntos de las delegaciones Azcapotzalco y Gustavo A. Madero —zonas urbanas caracterizadas por la violencia callejera, el deterioro urbano y los problemas de delincuencia, prostitución, desempleo, economía informal y la falta de servicios educativos y culturales; es decir los “focos rojos” como las nombran las autoridades capitalinas— constituyen el espacio submetropolitano en donde los jóvenes y los adultos están organizados en torno a revistas; colectivos de artes plásticas; video; revistas electrónicas; espacios culturales; grupos de

música electrónica, hip hop, merenge, ritmos afroantillanos, punks, rockeros urbanos y hasta de música reggae; así como en grupos de danza y teatro callejero; todos ellos hablan de la cultura contra la violencia, la memoria de los barrios, el arte pedagógico para prevenir la violencia, las adicciones y las formas de resolver la delincuencia (gráfica 3).

Este eje se extiende hasta los municipios conurbados de Ecatepec y Tlalnepantla del Estado de México, en donde las organizaciones y colectivos transgeneracionales se desarrollan en torno a la música, las revistas, la radio, el video y las artes escénicas para crear espacios autogestivos. Son zonas en donde anteriormente existían industrias y ahora sólo perviven cientos de pandillas de jóvenes sin empleo, sin matrícula y envueltos en familias en proceso de desintegración.

En suma, a partir de la información recabada podemos decir que en el eje centro norte de la metrópoli defecha se concentran organizaciones de indígenas migrantes, colectivos y grupos de las disciplinas de las artes plásticas, música urbana, artes escénicas y medios audiovisuales, particularmente de video y radio comunitarias.

Eje submetropolitano oriente

Hacia el sur inicia en la delegación Iztapalapa, y en el oriente con los municipios conurbados de Nezahualcóyotl, Valle de Aragón, Chalco, Los Reyes la Paz e Iztapaluca. Son zonas conurbadas netamente urbanas o resultado de las recientes migraciones de campesinos e indígenas. Ahí el crisol urbano es definido por las familias y las redes familiares de origen zapoteco, mixe, amusgo, purépecha; y jóvenes que se agregan en pandillas de cholos, cholopunks, anarcopunks, grafiteros, y en colectivos y grupos de muralistas, teatreros callejeros, performancers, músicos de los géneros del rock urbano, punk, hip hop, ska o surf, así como en los colectivos de radio y video comunitario o en revistas y fanzines contraculturales.

Aquí la mayoría de organizaciones y creadores se concentran en el municipio de Ciudad Nezahualcóyotl (128), distribuidas de la siguiente manera: artes plásticas (40), literatura popular (39), artes

escénicas y efímeras (22), los artesanos (7), los medios audiovisuales (7), los promotores (6), los medios impresos (4) y el rubro de música (3); le sigue el municipio de Ecatepec con 17 organizaciones y, en menor importancia, Chalco, Tlanepantla y Toluca (cuadro 3 y gráfica 4). El carácter de las organizaciones, grupos y colectivos es eminentemente transgeneracional, interétnico y de apoyo mutuo. Tocan los temas identitarios, derechos indígenas, memorias colectivas, violencia, autogestión y los problemas cotidianos que atañen a las diversas comunidades, siendo las artes plásticas, la literatura popular, las artes escénicas y los medios audiovisuales las disciplinas predominantes.

Eje de los pueblos originarios

En las delegaciones Magdalena Contreras, Tlalpan, Milpa Alta, Xochimilco y Tláhuac, los jóvenes y adultos están agrupados en organizaciones comunitarias, asociaciones y colectivos de origen campesino y nahua. Se preocupan fundamentalmente por los temas ecológicos, desarrollo sustentable, defensa de sus recursos naturales, tradiciones comunitarias y la preservación de sus tradiciones y culturas originarias. El trabajo cultural de estas organizaciones se desarrolla en torno al teatro comunitario, la crónica, los cuentos, las artes escénicas, la música tradicional y la memoria audiovisual, siendo las disciplinas predominantes la promoción, las artes escénicas, los medios impresos y los medios audiovisuales.

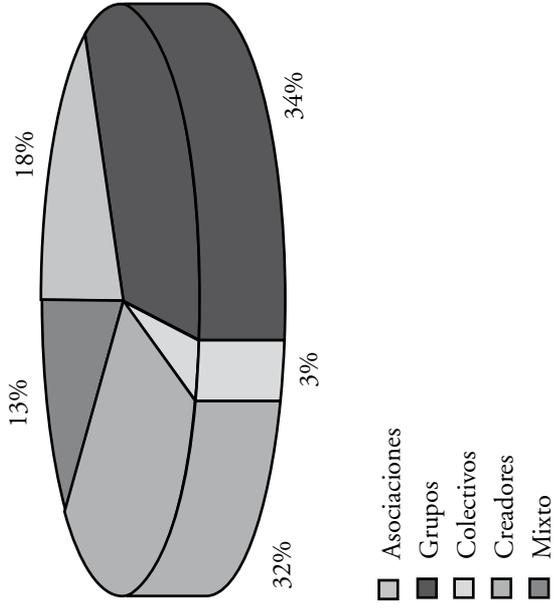
Finalmente, debo señalar que existen organizaciones dispersas en las delegaciones Álvaro Obregón, Iztacalco, Venustiano Carranza, Benito Juárez, y en los municipios de Naucalpan, Metepec, Toluca y Tenancingo, del Estado de México.

El perfil general de las organizaciones, grupos, colectivos y creadores que componen los movimientos (contra)culturales (sub) metropolitanos es el siguiente:

- Sus creaciones y actividades son realizadas, la mayoría de las veces, con sus propios medios.
- A mediano plazo entran en procesos de desprofesionalización, de ahí que desaparezcan constantemente.

- Tienen otras ocupaciones.
- Los que logran pervivir se debe a que se integran en agrupaciones transgeneracionales.
- La gran mayoría son promotores, activistas e intelectuales y creadores individuales.
- La proliferación de los grupos de artes escénicas y efímeras se debe a que es posible que realicen su trabajo con muy pocos recursos materiales y humanos.
- Los medios impresos son realizados de manera casera (fanzines y revistas intermitentes).
- Los medios audiovisuales y electrónicos no se desarrollan debido a los elevados costos de producción y de acceso a equipos.
- Resalta el hecho de que los jóvenes optan por grafiti, fanzines y grupos de música.

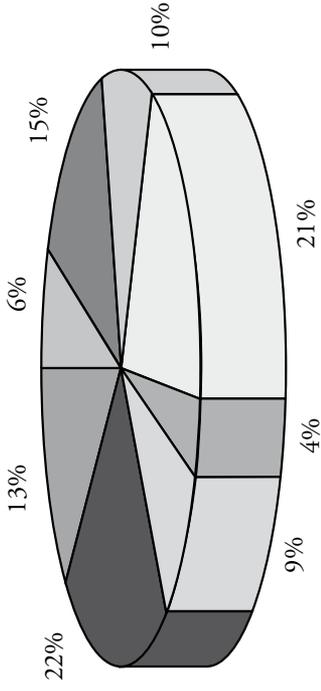
Gráfica 1. Distribución por tipo de organización



Cuadro 1. Distribución por tipo de organización y disciplina

| | <i>Asociaciones</i> | <i>Grupos</i> | <i>Colectivos</i> | <i>Creadores</i> | <i>Mixto</i> | <i>Parciales</i> |
|-------------------------------------|---------------------|---------------|-------------------|------------------|--------------|------------------|
| Artesanos | 17 | 12 | 0 | 0 | 8 | 30 |
| Artes escénicas y efímeras | 18 | 37 | 0 | 0 | 16 | 71 |
| Medios audiovisuales y electrónicos | 3 | 18 | 3 | 3 | 22 | 46 |
| Música | 5 | 90 | 0 | 0 | 3 | 98 |
| Medios impresos | 0 | 8 | 11 | 1 | | 20 |
| Literatura popular | 0 | 0 | 2 | 42 | | 44 |
| Artes plásticas | 43 | 0 | 0 | 0 | 60 | 103 |
| Promotores y espacios | 0 | 0 | 0 | 0 | 61 | 61 |
| Total | 85 | 165 | 16 | 151 | 61 | |
| Gran total | 417 | | | | | |

Gráfica 2. Distribución por disciplina



- Artesanos
- Artes escénicas y efímeras
- Medios audiovisuales y electrónicos
- Música
- Medios impresos
- Literatura popular
- Artes plásticas
- Promotores y espacios

Cuadro 2. Distribución por disciplina en las delegaciones del Distrito Federal

| | Artesanos | Artes escénicas y efímeras | Medios audiovisuales y electrónicos | Música | Medios impresos | Literatura popular | Artes plásticas | Promotores y espacios |
|---------------|-----------|----------------------------|-------------------------------------|----------|-----------------|--------------------|-----------------|-----------------------|
| Azacapotzalco | 1 | | | | | | 1 | 2 |
| Benito Juárez | | 2 | | | | | | 5 |
| Coyoacán | | 2 | 2 | 1 | | | | 2 |
| Cuahuotémoc | 14 | 5 | 15 | 4 | 3 | | | 11 |
| G. A. Madero | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 2 | 1 |
| Iztacalco | 4 | | | 1 | 1 | | | 3 |
| Iztapalapa | | 4 | 2 | 1 | 2 | | 3 | 6 |
| Milpa Alta | 3 | | | | | | 1 | 1 |
| Tlalpan | 1 | 1 | 2 | | | | 1 | 1 |
| Tláhuac | | | 2 | | | | | 1 |
| V. Carranza | | 2 | | | | | | |
| Xochimilco | 2 | | | | | | | 2 |
| A. Obregón | | | | | | | | |
| M. Hidalgo | | | | | | | | |
| M. Contreras | 1 | | | | | | | 1 |
| Total | 27 | 17 | 25 | 8 | 6 | 0 | 8 | 36 |

Cuadro 3. Distribución por disciplina en los municipios del Estado de México

| | Artisanos | Artes escénicas y efímeras | Medios audiovisuales y electrónicos | Música | Medios impresos | Literatura popular | Artes plásticas | Promotores y espacios |
|----------------|-----------|----------------------------|-------------------------------------|----------|-----------------|--------------------|-----------------|-----------------------|
| Chalco | 1 | | | | | | | |
| Ecatepec | | 14 | | | 2 | | 1 | |
| Nezahualcóyotl | 7 | 22 | 7 | 3 | 4 | 39 | 40 | 6 |
| Toluca | | | | 3 | | | 2 | |
| Tenancingo | | 2 | 1 | | | | | |
| Tlalnepantla | | 1 | 2 | | | | | |
| Los Reyes | | | | | | | | |
| Naucalpan | | | | | | 2 | | 1 |
| Total | 8 | 29 | 10 | 8 | 6 | 41 | 42 | 7 |

Bibliografía

- Bey, Hakim (1999), *T.A.Z. Zonas Temporales Autónomas*, Talasa, Madrid.
- Castoriadis, Cornelius (2000), “Transformación social y creación social”, *La exigencia revolucionaria*, Acuarela, Madrid.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1974), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barral, Barcelona.
- ____ (1980), *Mille Plateaux*, Minuit, París.
- García Vallejo, Juan Pablo (2003), “¿Qué ha sido la cultura popular urbana en la última década?”, *Expresiones de cultura popular en Ecatepec. Cuadernos de Cultura Metropolitana*, Museo Nacional de Culturas Populares, México.
- Gaytán Santiago, Pablo (2001), *Desmadernos: crónica suburpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- ____ (1999), “La rebelión de los invisibles. Ensayo sobre el extraño movimiento estudiantil submetropolitano”, *InterNeta*, México.
- ____ (2004), *Directorio de espacios autogestivos, alternativos y comunitarios de cultura popular metropolitana*, Museo Nacional de las Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- ____ (2006), “Del Falzo magazine al blog”, *Revista de comunicología*, Universidad Iberoamericana, México.
- ____ (2007), *Territorialización y desterritorialización de los movimientos culturales metropolitanos (1994-2003)*, tesis de maestría en Diseño, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Azcapotzalco, México.
- Guattari, Félix (1992), *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires.
- Heller, Agnes (1989), *Políticas de la postmodernidad*, Península, Barcelona, (Ideas).
- Maffesoli, Michel (1989), *El tiempo de las tribus*, Icaria, Madrid.
- Morin, Edgar (2006), *El método. La naturaleza de la naturaleza*, t. 1, Cátedra, Madrid.
- Reguillo, Rossana (1998), “El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano”, Fundación Universidad Central, Santafé de Bogotá.

- Román José (1999), *Laboratorio de la ciudad de México, zona metropolitana del valle de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Serna, Hugo (1994), *Rock y bandas juveniles; una cultura emergente alternativa*, Consejo Popular Juvenil/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Terrazas, Óscar (2000), “Las nociones de *centro* en la ciudad global”, *Anuario de Espacios Urbanos*, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Azcapotzalco, México.
- Traful, Mar (2002), *Por una política nocturna*, Debate, Barcelona.
- Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura, usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, (Culturas).