

ALBERTO LÓPEZ  
CUENCA  
LEANDRO  
RODRÍGUEZ MEDINA  
EMILIA ISMAEL  
SIMENTAL

Profesor Titular de la Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla **alberto.lcuenca@correo.buap.mx**  
Profesor Titular del Departamento de Relaciones Internacionales y Ciencia Política. Universidad de las Américas Puebla **leandro.rodriguez@udlap.mx**  
Profesora Titular de la Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla **maria.ismael@correo.buap.mx**

# Prácticas culturales colaborativas y sociabilidad débil. Una caracterización a partir de experiencias autogestivas en Tijuana y Monterrey, México

## COLLABORATIVE CULTURAL PRACTICES AND WEAK SOCIALITY. A CHARACTERIZATION FROM SELF-MANAGED EXPERIENCES IN TIJUANA AND MONTERREY, MEXICO

### ABSTRACT

Although research on collaborative artistic projects and practices tend to emphasize the social ties and even the production of communities that they enact, normally, this very research does not pay attention to the singularity of the forms of sociality produced. This article engages in a double task – namely, a theoretical definition and an analytical application– derived from the fieldwork undertaken in the Mexican cities of Tijuana and Monterrey by means of which we developed the notion of “weak sociality” to name the modes of relationships produced by cultural actors from civil society enrolled in independent spaces or projects. We hold that the sociality these strategies produce is conflictive, ephemeral, spatially bound and affective. Both, our theoretical stance as well as our fieldwork findings will make us conclude that the relationships produced in this microspaces –where conflict is productive, ephemerality means open ended negotiations and affect implies care– work as an unavoidable process for the politicization of artistic collaborative practice in the neoliberal city.

#### Keywords

Self-management; cultural urban assemblage; alternative spaces; collaborative art

### RESUMEN

Si bien la investigación sobre prácticas y proyectos artísticos colaborativos suele enfatizar los lazos sociales e, incluso, la producción de comunidad que estos generan, es frecuente que no se atienda a la singularidad de las formas de sociabilidad que ahí se articulan. Este artículo propone un doble ejercicio, de definición teórica y de aplicación analítica, a partir del trabajo empírico realizado en las ciudades mexicanas de Tijuana y Monterrey. En nuestro análisis proponemos la noción de “sociabilidad débil” para nombrar los modos de relación producidos por agentes culturales de la sociedad civil en espacios o proyectos independientes. Sostenemos, así, que la sociabilidad que producen estas estrategias es conflictiva, efímera, espacialmente delimitada y afectiva. Tanto nuestra postura teórica como los hallazgos de nuestro trabajo de campo nos llevarán a concluir que las relaciones gestadas en estos microespacios –donde el conflicto es productivo, lo efímero predispone a la negociación y el afecto es cuidado– operan como un proceso imprescindible para la politización de las prácticas artísticas colaborativas en la ciudad neoliberal.

#### Palabras clave

Autogestión; ensamblaje cultural urbano; espacios alternativos; arte colaborativo

## 1 INTRODUCCIÓN

Se ha convertido en un lugar común afirmar que los artistas y sus prácticas son necesarios para sostener y fortalecer el tejido social y que el recurso a la clase creativa deviene fundamental para el crecimiento económico y el desarrollo social.<sup>1</sup> De esa forma, los “emprendedores culturales” son presentados como actores cruciales en la consolidación y transformación de las economías urbanas. Independientemente de sus contribuciones intrínsecas, tales argumentos evitan plantear algunas preguntas cruciales: ¿qué tipo de sociabilidad están promulgando estos actores culturales? ¿Cómo perciben su rol en la (re)configuración de las relaciones sociales en la ciudad? Nuestro objetivo en este artículo es responderlas centrándonos en las ciudades mexicanas de Tijuana y Monterrey. En estos lugares, nos hemos acercado a algunos proyectos y agentes culturales —entendidos en un sentido amplio— con el fin de rastrear los nodos y relaciones constitutivas dentro de la red de actores humanos y no humanos heterogéneos que llamamos “ensamblaje cultural urbano” (Autores, 2019). Al ensamblar estos elementos heterogéneos la cultura se redefine, ya que no se asume como un concepto monopolizado sólo por agentes institucionales o grupos sociales sancionados, sino que deviene desafiada y reconfigurada mediante la introducción activa de actores que, de entrada, no pertenecen al campo formal de la cultura institucionalizada (por ejemplo, organizaciones económicas o sociales, catástrofes naturales o infraestructura mediática).

En los estudios urbanos, existe un interés creciente en los modos como grupos o sectores específicos de la sociedad contribuyen a configurar nuevas formas de sociabilidad en el espacio ciudadano. De colectivos ambientalistas en torno a jardines urbanos a asociaciones ciclistas que reivindican formas de movilidad alternativas, el análisis ha demostrado que asumir la sociabilidad urbana como monolítica es cuestionable y requiere investigación empírica. Este artículo muestra cómo la sociabilidad promulgada por los agentes culturales es conflictiva, efímera, delimitada espacialmente y basada en el afecto. Sostenemos que estas relaciones sociales que emergen en los intersticios de poderosas instituciones políticas y económicas son inherentemente inestables y limitadas, y muchas veces contradictorias.

Nuestra apuesta con este texto es sostener teórica y empíricamente la noción de “sociabilidad débil” como una forma de caracterizar el trabajo colaborativo de iniciativas artísticas y culturales en zonas de intensa transformación urbana. Como se detalla más adelante, esta tarea la realizamos apoyándonos en un conjunto amplio de entrevistas y mediante una extensa revisión tanto hemerográfica como de bibliografía académica y de documentos oficiales.

Así, en lo que sigue, primero discutimos teóricamente la noción de sociabilidad y referenciamos una serie de trabajos académicos sobre prácticas colaborativas y espacio urbano realizados en América Latina con el fin de contextualizar y diferenciar nuestro análisis. Ello nos permite definir la noción de sociabilidad débil que, en principio, cabe enfatizar que no implica que sus lazos sean inconsecuentes o ineficaces, sino que se constituyen con rasgos distintos a los de la sociabilidad fuerte o institucionalizada —de los que frecuentemente da cuenta la sociología. A continuación, el apartado principal de este artículo comienza con una breve descripción del “ensamblaje cultural urbano” de Tijuana y Monterrey, para luego presentar material empírico que señala formas alternativas de sociabilidad activadas por distintos grupos y espacios independientes, las cuales ponen la colaboración en el centro de su proceso. Señalaremos que estas iniciativas aparecen, precisamente, cuando las instituciones fallan en el logro de sus objetivos y/o los actores sociales se resisten a ellas mediante estrategias divergentes. Las subsecciones de este apartado central

se concentran en las características específicas de lo que hemos denominado sociabilidad débil. Concluimos resumiendo los principales hallazgos y planteando nuevas interrogantes al estudio de la producción cultural como proceso colaborativo que, en las ciudades atravesadas por estrategias neoliberales de capitalización de la creatividad, deviene un factor clave para apoyar nuevas formas de sociabilidad.

La parte correspondiente a la investigación cualitativa para este trabajo se realizó entre 2015 y 2019 en tres ciudades: Tijuana, Puebla y Monterrey. Los datos fueron recolectados a través de 49 entrevistas en profundidad con funcionarios públicos (11), artistas (9), gestores culturales (10), académicos (9), activistas (4), emprendedores (3) y periodistas (3). Los entrevistados fueron seleccionados después de revisar la literatura secundaria pertinente sobre las ciudades analizadas. Al recopilar información primaria y secundaria, pudimos triangular narrativas y confrontar nuestras propias interpretaciones con las de otros, incluidos periodistas y expertos.<sup>2</sup> En el caso de Monterrey, nos concentramos en dos emplazamientos (a) San Pedro Garza y las galerías, espacios culturales y talleres que tienden a gentrificar la zona y (b) el Centro histórico, que reúne destacables instituciones culturales (como el Museo MARCO o el Museo del Noreste) y que ahora concentra proyectos autogestivos de reciente creación. Así, rastreamos el trabajo de actores como el espacio NoAutomático, Lugar Común, Espacio de Alto Riesgo o el proyecto del Museo Invisible de Monterrey junto a Colectivos como La Banqueta se Respeta, Caminando en Mi Barrio y Vecinos del Centro de Monterrey. En Tijuana, abordamos proyectos de diverso perfil, como Reactivando Espacios, Relaciones Inesperadas, COCUT LGBTI, y el Cine Tonalá, poniendo especial atención a los pasajes Rodríguez y Gómez, situados en la zona centro de la ciudad, junto a la icónica Avenida Revolución. En el periodo de análisis, tanto artistas como gestores lanzaron en esa área iniciativas independientes que tomaron forma de galerías, estudios, cafés de arte, etcétera.

## 2 SOCIABILIDAD Y SOCIABILIDAD DÉBIL EN LAS PRÁCTICAS CULTURALES URBANAS

En esta sección, definimos la sociabilidad y cómo esta es (re)producida por el Estado, el mercado y la sociedad civil en el contexto de los países en desarrollo. Con el fin de ampliar el horizonte para analizar una forma de sociabilidad que vaya más allá del orden social y económico institucionalizado, nos centramos en una forma particular de producción cultural, porque su trabajo simbólico y material ha sido considerado crucial para impulsar la transformación urbana, principalmente a través del desarrollo de una economía creativa y de procesos de gentrificación. Finalmente, después de revisar la literatura que pone de relieve las particularidades mexicanas y las limitaciones de la interacción entre prácticas culturales y ciudad, definimos la sociabilidad débil y explicamos su potencial analítico para el caso de iniciativas artísticas colaborativas.

La sociabilidad es un concepto que ha sido utilizado en las ciencias sociales durante mucho tiempo, sin demarcaciones claras. Siguiendo la sólida noción de Long y More (2013), entendemos la sociabilidad como “una matriz relacional dinámica dentro de la cual los sujetos interactúan constantemente de manera coproductiva y continuamente plástica y maleable” (p. 4).<sup>3</sup> Sin embargo, en línea con los estudios urbanos de formas específicas de sociabilidad, agregamos que la sociabilidad debe ser asumida como “formas particulares de estar juntos en la ciudad, de entablar relaciones de extrañeza y amistad” (Bookman, 2013, p. 9). A ese respecto, Giglia enfatiza que, específicamente, la sociabilidad urbana

es la capacidad de combinar el reconocimiento del otro con la reserva y el distanciamiento, la capacidad de tratar lo desconocido como si fuera uno y lo conocido como si fuera otro. Es una mezcla sui generis de lejanía y proximidad, de interés e indiferencia, que hace posible la convivencia pacífica de seres distintos. (Giglia, 2001, p. 803).

Cuando se trata de la forma como la sociabilidad es (re)producida por el Estado o el mercado, esta se caracteriza por un enfoque en el orden, la construcción de identidad, una visión higiénica del espacio público y el desempoderamiento de los actores locales, ya sea por el clientelismo, la cooptación o las prácticas paternalistas. Por un lado, existen formas de sociabilidad centradas en el Estado que enfatizan la homogeneización de la identidad lograda a través de la violencia, ya sea física, simbólica o epistémica. Esta sociabilidad agonística contrasta con las formas de sociabilidad económica centradas en el mercado. De acuerdo con Watson (2009), “los mercados han representado un espacio público y social significativo para diferentes grupos en la localidad, en tanto lugares propicios para los encuentros sociales intensos, la inclusión social y el cuidado de los demás, para ‘llevarse bien’ y resolver diferencias” (p. 1577). El poder y la producción/consumo han dominado gran parte de la discusión sobre la sociabilidad, lo que ha dado lugar a matices y distinciones conceptuales, como las que brindan las políticas multiculturales y las iniciativas de comercio justo. Sin embargo, el orden, político o económico, siempre permanece en el centro de estas formas de sociabilidad, minimizando otras alternativas, y enfatizando su estabilidad.

A nivel urbano, la sociabilidad impuesta por el Estado y el mercado ha sido resistida por movimientos frágiles y contradictorios de nuevos tipos de poder ciudadano y justicia social. Han surgido tensiones en torno a “la competencia por el espacio entre el uso residencial y comercial, los requisitos de capital financiero frente a los del capital industrial o las exigencias de una planificación urbana integral frente a la preservación de las identidades comunitarias” (Parker, 2004, p. 134). La resistencia, por lo general, conduce a la urbanización periférica debido a la falta de inversión pública (Caldeira, 2017), de solidaridades transversales para apoyar a los grupos desplazados (Ataç, Rygiel y Stierl, 2021) y de redes cívicas que otorguen un estatuto formal a la infraestructura (Dekel, Meir y Alfasi, 2019). Esto también contribuye “a la vitalidad de los urbanismos informales y a perturbar las visiones predominantes que ven [los espacios de producción cultural] simplemente como sitios de pobre infraestructura y exclusión social” (Mbaye y Dinardi, 2019, p. 578). La resistencia contribuye a producir “formas subterráneas de vida social que se invisibilizan a la sociedad en general por barreras geográficas, económicas, simbólicas, conductuales y culturales” (Jovchelovitch y Priego-Hernández, 2013, p. 21), fenómeno que estos autores han denominado “sociabilidad subterránea”.

En Latinoamérica, la bibliografía sobre la relación entre prácticas artísticas, ciudad y gentrificación es extensa, como lo ponen de manifiesto los trabajos de Checa-Artasu (2010), las revisiones de Janoschka, Sequera y Salinas (2014), Janoschka (2016) y las compilaciones de Delgadillo, Díaz y Salinas (2015) o Hernández, Ismael-Simental y Kurjenoja (2018). En el caso específico mexicano, la relación entre cultura y ciudad ha enfatizado tendencias similares a las señaladas por estos autores. Exploraciones pioneras como las de García-Canclini (1995, 1998) han reconocido nuevas formas de segregación a nivel de ciudad (por ejemplo, comunidades cerradas, vigilancia privada, etc.) Una de las principales consecuencias culturales de tales segregaciones ha sido que “el imaginario [de la ciudad] se vuelve hacia adentro, rechaza la calle, establece reglas cada vez más rígidas de inclusión y exclusión” (1998, p. 16). En este sentido, Méndez-Llopis

(2015) ha reconocido cómo el arte callejero y el *graffiti* pueden ser una forma de resistencia y, al hacerlo, tienen la capacidad de reivindicar una historia y una estética diferente. En otros casos, estos trabajos han enfatizado la dimensión cultural de las ciudades que comparten algunas características definitorias, como estar en la frontera. En efecto, Campos-Delgado y Hernández-Hernández (2015) han analizado las prácticas culturales de Tijuana y no sólo han concluido que el cruce de fronteras –un conjunto de prácticas y movimientos binacionales habituales– es definitorio de la cultura tijuana, sino que han enfatizado el papel central de las emociones en este proceso. Del mismo modo, Iglesias-Prieto (2014) ha argumentado que la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos es “uno de los factores centrales que ha marcado la vida cotidiana de Tijuana, y que también ha forzado su flexibilidad y estimulado su creatividad” (p. 97). En el caso específico de Monterrey, la intersección entre reconfiguración del espacio urbano, capital y prácticas artísticas es rastreada de una manera genérica en el trabajo de Ramírez Pedrajo (2009) y, específicamente, en su trabajo más reciente (2021). Asimismo, este entrecruzamiento se aborda en el caso de Monterrey en su relación con la gentrificación cultural (Jurado y Moreno, 2018), las estrategias de resistencia a dicho proceso (Jurado y Moreno, 2017) o el papel de la cultura en la “regeneración urbana” (Garza, Roca y Villares, 2020; Garza, Ramírez-Agudelo, Roca y Villares, 2021).

Esclarecedores como son, los trabajos anteriores tienen algunas carencias de las que este artículo pretende distanciarse. Muchos de ellos se centran demasiado en las instituciones de modo que los intersticios en los que emergen nuevas formas de sociabilidad, como los del trabajo artístico colaborativo, no pueden ser advertidos fácilmente. En segundo lugar, incluso cuando se identifican, se piensa en estas de manera limitada, como si fueran similares a la sociabilidad del poder estatal o del mercado. Con pocas excepciones, no se analizan las diferentes formas de sociabilidad para apreciar cómo funcionan. Finalmente, en la bibliografía producida en México, parece haber una brecha entre aquellos estudios que describen de manera rica casos y datos empíricos y aquellos que abordan el fenómeno en términos teóricos.

Como respuesta a estas deficiencias, proponemos caracterizar teóricamente la noción de sociabilidad débil apoyándola en hallazgos específicos en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Para mostrar la eficacia analítica del concepto, lo hemos proyectado en aquellas prácticas que hemos encontrado confluyendo en los intersticios entre la agenda cultural del Estado y la lógica del libre mercado. La sociabilidad débil se refiere a interacciones conflictivas, efímeras, espacialmente restringidas y afectivas entre individuos, que genera formas de estar juntos en la ciudad ayudando, así, a construir confianza y cooperación, pero también exclusión y límites. A diferencia de los países en los que son visibles patrones fuertes y de larga data de la sociedad civil, los países en desarrollo, debido a las formas de institucionalización del Estado, el mercado y la sociedad civil, son contextos más favorables para observar lo que definimos como sociabilidad débil.

Si bien las próximas secciones mostrarán las principales características de esta forma de sociabilidad, es importante resaltar que distinguimos la sociabilidad débil de nociones como lazos débiles, informalidad o precariedad, para enfatizar la falta de institucionalización y, en consecuencia, su flexibilidad, temporalidad y carácter afectivo. En este sentido, siguiendo la caracterización que Granovetter (1973) hace de los vínculos débiles o *weak ties*, según la cual “la fuerza de un vínculo es una combinación (probablemente lineal) de la cantidad de tiempo, la intensidad emocional, la intimidad (confianza mutua) y los servicios recíprocos que caracterizan el vínculo” (p. 1361), podemos aseverar que la sociabilidad débil se alinea con la noción de este

autor en lo referido a la cantidad de tiempo y quizás a la reciprocidad, pero es diferente en la medida en que tiene una alta intensidad emocional y de intimidad. Además, si bien para nosotros la espacialidad y el conflicto son inherentes a la noción de sociabilidad débil, Granovetter no les otorga ninguna relevancia especial en el funcionamiento de los vínculos sociales, debido a su énfasis en las redes para compartir información. Con respecto al papel del conflicto en la sociabilidad débil, vale la pena señalar que no implicamos que su debilidad signifique impotencia o falta de poder, por el contrario, mostraremos que la sociabilidad débil es crucial para que florezca la resistencia cultural porque surge de espacios intersticiales impredecibles. Más aún, con el uso del término apuntamos a una reivindicación de esa caracterización en formas de sociabilidad comúnmente desestimadas. Bajo la comprensión neoliberal de la cultura como una mercancía que debe ser capitalizada por el sector empresarial y planificada por el Estado, la sociabilidad débil se presenta como un emplazamiento de disputa política y económica.

### 3 SOCIABILIDAD DÉBIL EN EL TRABAJO CULTURAL COLABORATIVO EN TIJUANA Y MONTERREY

En este trabajo nos hemos centrado en dos ciudades de tamaño medio mexicanas en proceso de inserción en las redes globales financieras y culturales, un proceso acelerado con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994, a diferencia de optar por la megalópolis de Ciudad de México, por ejemplo, que ya está consolidada en esa red de flujos transnacionales. Entre ambas ciudades, hay un marcado contraste en la configuración de los campos de prácticas culturales y su institucionalización, pues en Monterrey juega un papel definitorio el empresariado y los corporativos internacionales radicados en la ciudad, mientras que en Tijuana esa función la desempeñan el Estado y la sociedad civil. Con esto, nos interesa advertir cómo se configuran en ellas, de modo específico, procesos de formación y resistencia culturales mediante la autogestión y el trabajo artístico colaborativo.<sup>4</sup>

Las últimas décadas en Tijuana están marcadas por un cambio entre dos modelos de política cultural. A finales del siglo XX, Tijuana se percibía como una ciudad transitoria, un cruce cuya identidad se basaba en la multiculturalidad y los contactos efímeros. Esto creó las condiciones para un entorno cultural efervescente que necesitaba una estructura sólida. Entonces, hasta fines de la década de 1990, el objetivo fue la institucionalización mediante la creación de aparatos oficiales como el Centro Cultural Tijuana (1982), el Programa Cultural de las Fronteras (1983) y el Instituto Municipal de Arte y Cultura (1999). La nueva infraestructura fue legitimada por un discurso de flujos fronterizos, una celebración de las relaciones temporales de su entorno urbano y su formalización bajo estructuras institucionales.

En los últimos decenios, sin embargo, una serie de crisis sociales, políticas y económicas marcaron una alteración en esta política. Los ataques terroristas del 11 de septiembre desencadenaron un fuerte proceso de control de la frontera física durante la próxima década, lo que impactó la economía de Tijuana, profundamente dependiente del turismo y del comercio con los Estados Unidos. Esto produjo una transformación de las actividades y la economía del crimen organizado, que resultó en una violencia urbana sin precedentes. A fines de la primera década, el deterioro fue visible en el abandono del centro de Tijuana, en los toques de queda temporales y en un sector empresarial local en apuros. De la violencia y el abandono de la vida pública emergió un sector civil empoderado que, decidido a volver a ocupar las calles de Tijuana, inició un proceso de rehabilitación urbana a través de un modelo de economía cultural. La reconversión de calles, callejones y espacios públicos mediante proyectos culturales

fue impulsada por la idea de rehabilitar y recuperar el control de la ciudad para sus propios ciudadanos y no para los visitantes extranjeros. Esta construcción de una identidad tijuana arraigada, visible en tendencias como la cocina Baja Med, contrasta con el modelo anterior que celebraba su carácter transitorio.

En Monterrey, el sector privado y las grandes corporaciones son la piedra angular. El primer período del ensamblaje cultural urbano de la ciudad tuvo lugar entre 1984 y 2008, cuando se desarrolló una intensa organización de la ciudad a través de intervenciones culturales y urbanas. El centro de la ciudad se transformó en 1984 con la construcción de una nueva ‘plaza principal’ (Macroplaza), donde se ubican el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1991), de propiedad privada, el Museo de Historia Mexicana (1994) y el Museo del Noroeste (2007). En 1988, se inauguró Parque Fundidora en las instalaciones de una antigua fundición de acero, albergando un museo, un centro de artes, una arena y un auditorio de 8.000 asientos. La Macroplaza y el Parque Fundidora se conectaron a través del Paseo Santa Lucía de 1,5 millas de largo, abierto durante el Festival Fórum Universal de las Culturas 2007.

El segundo momento está marcado por la violenta mutación producida en Monterrey entre 2008 y 2017. En esos años, el asombroso aumento de asesinatos y violencia provocado por la “guerra contra las drogas”, lanzada por el gobierno mexicano, obligó a una redistribución espacial fragmentada de las prácticas culturales a lo largo de la ciudad. Las personas se abstuvieron de reunirse en espacios públicos, de modo que estos se convirtieron –en muchas áreas de la ciudad– en “tierra de nadie”. Los eventos y prácticas culturales se trasladaron a espacios privados o a unas pocas zonas “seguras”, como el acomodado pueblo de San Pedro Garza García. Galerías de arte comerciales como Emma Molina, Heart Ego, Taller de Covachita, Alternativa Once y Drexler se movieron allí con la finalidad de abrir espacios para los lugareños. Por último, esta fragmentación de la ciudad se materializó en la tendencia hacia la apertura de *clusters* tecnológicos, industriales y educativos –como la actual zonificación de educación superior de la universidad privada ITESM, el denominado ‘Distrito Tec’.

La evidencia empírica y la revisión hemerográfica y bibliográfica nos permite apreciar una sociabilidad débil relacionada con las prácticas culturales colaborativas que, como ya hemos indicado, denominamos sociabilidad débil, caracterizada por, al menos, cuatro rasgos: es conflictiva, efímera, espacialmente delimitada y afectiva. En las siguientes subsecciones analizamos cada una de estas cuatro características asociándolas directamente a procesos específicos puestos en marcha en las ciudades de Tijuana y Monterrey.

### 3.1 CONFLICTO

Podría argumentarse que la política cultural y las estrategias corporativas culturales intentan controlar y homogeneizar, es decir, reproducir ciudadanos y productores/consumidores (Miller y Yúdice, 2002). Cuando las iniciativas culturales apuntan a cuestionar tales acciones, especialmente a nivel urbano, los actores capitalizan las “fisuras entre la planificación formal, la inversión especulativa y las posibilidades locales como intervenciones urbanas autogestionadas e improvisadas y ocupaciones como un tipo de urbanismo intersticial que va a funcionar en márgenes tanto físicos (...) como conceptuales” (Tonkiss, 2013, p. 313). Estas fisuras están “rodeadas de otros espacios más institucionalizados y poderosos económica y legalmente” (Brighenti, 2013, p. xvi). En tales intersticios, lo que emerge está inevitablemente en conflicto con la cultura dominante.



Estos pasajes callejeros [en Tijuana] son alternativos, llenos de arte emergente libre de censura. Los artistas pueden exponer incluso si son estudiantes. En estos espacios se crea una viabilidad de producción y se enlazan recursos para que todo sea posible. (...) Aquí es donde está lo más auténtico, más legítimo en el sentido... de una identidad emergente. (Gestor cultural/Tijuana)

En los intersticios, el conflicto no se ve como una solución, sino más bien como una tensión productiva. La tensión más importante reside en la producción del 'otro', un proceso excluyente, generalmente liderado por el Estado e impulsado por políticas neoliberales que apuntan a reducir la heterogeneidad. Por el contrario, los proyectos culturales, como el Proyecto del Museo Invisible en Monterrey, tienen como objetivo aumentar la 'tolerancia a la diferencia' (Middleton, 2018, p. 309).

El Museo de la Fundición [en el Parque Fundidora], es una versión idealizada del paseo industrial donde los trabajadores eran representados como súperhombres de hierro (...) la fundidora fue construida como la infraestructura del México moderno. Nuestro proyecto empezó porque descubrimos que había ex trabajadores que querían recuperar un espacio para construir un museo donde ellos mismos pudiesen gestionar su memoria. Esto fue contra el discurso, muy romántico, de la grandeza del acero y la infraestructura como un intento de legitimar la historia oficial. (Artista/Monterrey)

El Museo de la Fundición de Monterrey, en el que los antiguos trabajadores son extraños, y no son bienvenidos, es parte de un nuevo modelo de gentrificación en el que el Estado utiliza las políticas públicas como un "motor de la revitalización urbana". La extrañeza de estas personas es lo que el Museo Invisible quiere desafiar. Así, el trabajo del museo permite relacionar con la comunidad a los que antes estaban excluidos, reconfigurando lo que significa el 'nosotros'. "El proyecto ha devenido una suerte de comunidad hacia adentro. Es decir, una comunidad de trabajadores, con nosotros, produciendo recuerdos que terminan siendo procesos internos en los cuales la idea de museo finalmente se dispara hacia adentro, no hacia afuera" (artista/Monterrey).

La sociabilidad débil es conflictiva debido a que contribuye a procesos que intentan reconfigurar la ciudad para enfrentarse a las expectativas e intenciones del Estado o del mercado, como la gentrificación (Vallance, Dupuis, Thorns y Edwards, 2017). En estos casos, el impacto negativo del conflicto es reconocido, pero no siempre se acepta como tal.

La escena cultural ahora en Tijuana es muy atractiva a nivel nacional e internacional. Este pasaje callejero, lleno de proyectos culturales, es un punto de atracción turística, es una especie de centro comercial-cultural, por lo que si tiene su negocio aquí o en los alrededores se beneficia. Están aquí por eso (...) De lo que se habla mucho en Tijuana es que, ahora, el centro es la onda. (Gestor cultural/Tijuana)

Hay algunas consecuencias de la naturaleza conflictiva de la sociabilidad débil. No existe una conexión causal fácil entre la sociabilidad débil y otros fenómenos urbanos y culturales. No se puede elogiar como la solución ante todos los problemas del Estado y del mercado, pero tampoco se puede ignorar como irrelevante, porque algunas relaciones sociales pueden realmente ser reconfiguradas. El conflicto tiende a polarizar a los actores involucrados incluso sin saberlo, lo que a su vez aumenta el antagonismo con las instituciones culturales, políticas y económicas y anima a los actores a pensar en sí mismos en términos afectivos, como amigos.

Finalmente, dado que emerge en los intersticios, la sociabilidad débil no tiene el poder suficiente para sostener las relaciones sociales en el tiempo, como veremos en el siguiente apartado.

### 3.2 LO EFÍMERO

En los intersticios, los actores culturales urbanos recurren a intervenciones efímeras. Estas interferencias en los flujos de la ciudad, que interrumpen y se cruzan en las actividades de las instituciones culturales, buscan reconocer sus limitaciones en términos de flexibilidad, compromiso con los actores locales y articulaciones con temas que, en un primer momento, podrían considerarse ajenos a la (alta) cultura, tales como la migración o la discriminación de género.

Lo efímero parece enfatizar la disrupción porque los proyectos pueden durar tan sólo unas pocas horas, aunque son reconocidos en el ámbito cultural local. En Tijuana, un entrevistado argumenta: “vamos a hacer una *pop-up store* que dura un día. Ya tuvimos una en la apertura y haremos otra a mediados de mes (...) tendremos proyectos de jóvenes diseñadores que están en los pasajes o en otras partes del centro” (artista/Tijuana). Lo más interesante es que los actores locales buscan activamente proyectos efímeros. Como lo resume un entrevistado, “los agentes culturales no quieren institucionalización (...) lo suyo son ocurrencias que duran muy poco tiempo” (crítico cultural/Monterrey). ¿Por qué los actores culturales favorecen los proyectos efímeros? Se puede argumentar que la creatividad requiere formas organizativas que enfatizen encuentros breves pero intensos, o que los agentes culturales suelen depender de “redes flexibles y efímeras para abordar los problemas que rodean la implementación de políticas de ciudades creativas de maneras que se oponen a ella pero también buscan alternativas” (Borén y Young, 2016, p. 1). Otra respuesta es que el trabajo cultural se ha vuelto tan inestable y precario que los actores culturales no pueden comprometerse con ningún esfuerzo a largo plazo sin demasiado riesgo. Incluso en los países desarrollados, los proyectos temporales son una respuesta a los crecientes costos de alquiler de espacio y equipamiento que enfrentan los artistas, especialmente aquellos que trabajan en ciudades globales (García Díaz, 2018). En estas condiciones laborales,

la precariedad emerge como un terreno generador de subjetividades ambivalentes (...). La fuerza de trabajo se moviliza espontáneamente y se organiza de manera autónoma mediante la concreción de los deseos, la expresión y la autorrealización, más allá de las meras recompensas económicas, (y) el trabajo en sí se vuelve cada vez más entrelazado con la vida de uno, además de inconmensurable (Turrini y Chicchi, 2013, p. 507).

La precariedad obliga a los agentes culturales a depender de los ahorros familiares y personales o a realizar una variedad de actividades que les permitan obtener algunos ingresos. “Hay un momento en el que ya no puedes producir (porque lo haces con tus propios recursos), una vez has gastado el dinero de la hipoteca de tus padres y de la tuya propia” (crítico cultural/Tijuana). “Existe mucho intercambio también entre artistas, se les paga o sobreviven haciéndole trabajo a otros, siendo sonidistas y luego ayudan con la cámara o como actores. La multitarea es otra característica de esta ciudad” (crítico cultural/Tijuana). En consecuencia, es perceptible una compenetración tan fuerte entre la vida personal y la profesional que los problemas en una de ellas se traducen, inevitablemente, en dificultades en la otra. “Recuerdo un lugar que estaba en el centro de Monterrey donde se hacían reuniones y exposiciones. El artista que lo dirigía estaba casado y su suegra era la dueña del local. Entonces, cuando se divorciaron, todo

se perdió” (funcionario/Monterrey). Estos fragmentos muestran que la informalización de la mano de obra creativa calificada fomenta el surgimiento de una sociedad precaria al reforzar una sociabilidad débil caracterizada por lo efímero. Sin embargo, la propia transitoriedad del trabajo cultural efímero “permite que los intersticios entre lo real y lo posible se exploten de manera innovadora” (Vallance et al., 2017, p. 83) cuando la gente toma la inestabilidad como normalidad. “Una característica del proyecto es que es completamente efímero, para que las personas no se casen con una ubicación y entiendan que cada año cambiamos no sólo porque vence la renta, sino por buscar nuevos lugares y adecuarlos para fines expositivos” (gestor cultural/Monterrey).

Tal carencia contribuye a crear espacios cuya lógica desafía a las instituciones. Experimentan “con prácticas tales (como) la toma de decisiones descentralizada, la acción directa o incluso formas alternativas de intercambio económico” (Vallance et al., 2017, p. 84). Como narra un entrevistado en Monterrey,

una vez nuestro espacio fue solicitado por un grupo de mujeres para presentar una charla sobre una enfermedad (...) Una de las mujeres, encargada de la investigación, acudió a las exposiciones que organizamos. A ella le gustó el espacio y me dijo que quería presentar su libro aquí. Así que le prestamos el espacio y le pedimos que nos apoyara sólo trayendo papel higiénico o jabón (...) Eso se agradece bastante (Gestor cultural/Monterrey).

Entre las formas alternativas de intercambio, los actores culturales cuentan con contactos personales y amigos para mantener vivos sus proyectos y adaptarlos a cualquier espacio o condiciones que puedan encontrar. En consecuencia, lo efímero, a menudo, se traduce en continuos desplazamientos y reubicaciones. “Empecé con una casa pequeña. En 2008 conseguí otra, en una zona bohemia y este espacio me lo acaban de facilitar algunos amigos (muy generosos). ¡Pero todo es un poco al azar!” (gestor cultural/Monterrey).

Los proyectos culturales efímeros difícilmente pueden dar lugar a tradiciones, memorias, continuidades. En ningún lugar se hace esto más claro que en Tijuana. “En esta ciudad, nada dura demasiado. Hay una sensación de ‘estar de paso’ (...) por mucho tiempo Tijuana fue un espacio de tránsito y aunque ya no es así, en el imaginario social perdura esta idea”(crítico cultural/Tijuana). A menudo, la falta de memorias es el resultado del (re)diseño urbano de acuerdo con las necesidades de los bienes raíces y de otras fuerzas económicas. Espacios que emergen siendo prósperos y vibrantes, sacudiendo la escena cultural –como un espacio de *co-working* que había sido una estación de autobuses y estaba abandonada– terminaron siendo demolidos (gestor cultural/Tijuana).

La efímera disrupción choca con la tenacidad y perseverancia de artistas y agentes culturales que tienden a seguir explorando caminos alternativos de producción. Como señala un entrevistado, “ha habido ciclos, como burbujas que crecen y después se desinflan. Y luego, por distintos factores, sucede una y otra vez” (artista/Monterrey). Por tanto, el panorama cultural de la ciudad parece tener ciclos en los que prevalecen determinados proyectos o colectivos. Sin embargo, luego de su desaparición, los esfuerzos efímeros y la sociabilidad dan lugar a nuevos actores y dinámicas, haciendo que el escenario cultural sea tan agitado como arriesgado. De esta forma, lo efímero puede conducir a la negociación de diferencias. Pasemos ahora a la espacialidad de esos proyectos.

### 3.3 MICROESPACIOS

Ubicada en los intersticios, la sociabilidad débil emerge y se reproduce en espacios específicos y ensamblados. Frente a la clusterización y la urbanización artística, en la que los agentes culturales contribuyen a segmentar la ciudad fomentando el desarrollo inmobiliario, la sociabilidad débil se entrelaza con lo que Jacobs ha llamado “modestas transformaciones urbanas” (1998, p. 274). Estos microespacios no son un espacio extenso euclidiano, sino lugares fluidos, “difíciles de mapear y regular y delimitados en términos de sus cualidades intensivas y por la forma en la que son ocupados” (Munro y Jordan, 2013, p. 1497). Al (re)producir estos espacios, los agentes culturales crean zonas habitables en los intersticios.

Esos lugares ensamblados están delimitados, aunque sus límites tienden a ser porosos y los convierten en una especie de espacio público (Godrach, 2009). En ellos, los artistas y agentes culturales buscan aislar sus proyectos de la lógica económica, transformando la forma en que esos espacios –y eventualmente partes de la ciudad– están habitados, y reconectando las necesidades, recursos, habilidades y visiones locales. Aquí, se pueden desafiar las convenciones de la vida diaria y traducir la cuestión de la ‘diferencia’ en el acto performativo de generar y habitar un refugio de diversidad, como han argumentado Mayblin, Valentine, Kossak y Schneider (2015, p. 79). En ese sentido, un agente cultural entrevistado afirma:

Conseguimos este espacio con mucho esfuerzo y lo hemos remodelado y activado para que pueda ser utilizado por otras organizaciones civiles. Hemos atraído a otros y les hemos dado el espacio gratis. Además, hemos preparado el lugar a modo de foro, un salón de usos múltiples, un estudio fotográfico para trabajar y realizar proyectos, áreas de co-working para jóvenes (...) Esto, aunque raramente nos ayuda a recaudar algunos fondos, al menos sirve para brindar apoyo. (Gestor cultural/Tijuana)

Una vez asegurado un espacio para sus proyectos –siempre temporalmente–, los agentes culturales tienden a reconfigurar las relaciones con otros agentes y con sus vecinos, quienes son más que un público. Cuando se comprometen con su entorno, estas iniciativas corren el riesgo de que su trabajo sea visto como improductivo o poco influyente por su acción local o por tener audiencias limitadas (Hawkins, 2012, p. 58). Sin embargo, esta integración genera una sinergia entre ambas partes bajo el entendimiento de que pueden beneficiarse mutuamente de manera colaborativa. Estas nuevas relaciones entre agentes culturales y vecinos provocan cambios en las formas de conducirse, de pensar en su lugar, de cuidarlo. “Tenemos una buena relación con los vecinos, todos han estado de una u otra forma con nosotros, en el mismo espacio (...) contamos con una *boutique* donde más de sesenta artistas y diseñadores emergentes han participado y mostrado su trabajo.” (gestor cultural/Tijuana).

Intencionado o no, un efecto secundario del ensamblaje de microespacios para proyectos culturales es la potencial gentrificación. Estos espacios de sociabilidad débil crean un ambiente donde los desarrolladores inmobiliarios capitalizan la atmósfera bohemia y artística que aumenta el valor económico de algunas áreas (Low, 2017, p. 193). Sin embargo, si la sociabilidad débil es capaz de producir nuevas relaciones sociales lo suficientemente fuertes como para contrarrestar las tendencias gentrificantes, entonces, se observa su principal contribución al cambio social: la resistencia (Carrillo, 2018). Justamente, la cuestión de cómo las personas se unen y se mantienen unidas es el tema central de nuestra próxima sección.

### 3.4 AFECTIVIDAD

La sociabilidad débil, circunscrita espacial y temporalmente, de naturaleza conflictiva, se basa sobre todo en la afectividad o en las estructuras generales del sentimiento que regulan nuestra participación en situaciones sociales. La afectividad se refiere a experiencias cualitativas del entorno social y encarna aquellas relacionadas con el poder capaz de transformar la sujeción social. “Los afectos tienen una vida compleja y autorreferencial que da profundidad a la existencia humana a través de nuestras relaciones con los demás y con nosotros mismos” (Hemmings, 2005, p. 552). Según Low (2017), “los afectos fluyen entre cuerpos por circulación, transmisión y contagio y permiten la eliminación de las fronteras entre humanos y no humanos, posibilitando así formaciones sociales alternativas como ensamblajes, nudos, colecciones y redes de flujos afectivos” (p. 152).

Sin intentar reducir la reciprocidad a la afectividad, un arquitecto entrevistado describe cómo el compromiso surge desde la supresión de la lógica del mercado.

La arquitectura es un intercambio, es algo más humanista, es irresponsable pensar en estos esquemas corporativos que se manejan en Monterrey (...) Entonces, ¿cómo podemos dejar de trabajar por dinero? (...) Empezamos a cambiar el esquema y decíamos: “Te vamos a regalar el proyecto si, y sólo si, te comprometes a darnos algo que iguale nuestro valor”. (Si tú) limpias las casas, como este proyecto vale 20.000 pesos, tendrías que limpiar una oficina durante cinco meses. Si te juntas con tu vecina que hace salsas, ella me puede dar algo de salsa y así. Entonces, todo cambiaba. (Emprendedor cultural/Monterrey)

La afectividad va más allá de las intensidades y la capacidad del cuerpo individual para afectar y ser afectado por las experiencias —es siempre social en cuanto es producida y movilizada a través de encuentros, ya sean humanos o no humanos, directos o indirectos. Las estructuras del sentimiento se pueden realinear a través de una amistad efímera o compartiendo algunos microespacios, como calles principales o anfiteatros abiertos. Las fuerzas afectivas contribuyen “a la intensidad o sensación de los espacios y dan como resultado amistades fugaces entre extraños en el espacio público. Estos encuentros fugaces o breves tienen el potencial de realinear los afectos negativos del miedo, la ansiedad, la ira y la indignación que circulan en el espacio público” (Lobo, 2018, p. 624). La siguiente cita muestra cómo un concierto de música se convirtió en una declaración colectiva contra la violencia, pero sólo una vez que la afectividad circuló y se reensambló cuando la gente se congregó para ello:

En 2007, cuando estaba anunciada Lila Downs para cantar en la explanada, yo empecé a recibir algunas opiniones diciendo ‘no hagas eso, te vas a arriesgar y puede no salir bien’. Total, que le pregunté a Lila Downs: “¿Tú quieres salir?”. Y ella dijo: “¡Si ustedes están, yo salgo!” Entonces, se hizo y de los ocho años que yo estuve ahí (frente al Centro Cultural Tijuana), el año que más problemas de violencia hubo fue ese y sin temor a equivocarme puedo decir que fue el año que más gente salió (...) Cuando les di la bienvenida y dije: “Muchas gracias por estar aquí”, la calle gritó: “La noche es nuestra. ¡Queremos salir y ocupar la ciudad!” Y eso fue realmente emotivo. (Funcionario/Tijuana)

Duff (2010) ha llamado a esos lugares espacios densos o *thick places*, los cuales “se construyen en las imbricaciones del afecto, el hábito y la práctica, presentando oportunidades para el enriquecimiento personal y una profundización de la experiencia afectiva” (p. 881). Al igual que los lugares fluidos, los *thick places* no son fijos ni delimitados, sino más bien experimentados y vividos, creando geografías emocionales. La afectividad en tanto cualidad de vida es siempre interpersonal. En este marco, la geografía emocional se relaciona con cómo las personas se sienten unas por otras y por los lugares, los paisajes y los objetos con los que se involucran, en situaciones específicas (Pile, 2010).

Dado que el afecto puede conceptualizarse como una “fuerza que circula dentro y entre los cuerpos de maneras que aumentan o disminuyen su capacidad para actuar” (Lobo, 2018, p. 624), el empoderamiento de los individuos o grupos marginados es una forma crucial de afectividad. En este sentido, la sociabilidad débil se relaciona con la suscripción problemática de asuntos políticamente relevantes, como la discriminación contra las minorías o la violencia de género. Como señala un entrevistado, “la idea de crear la Comunidad Cultural de Tijuana LGBTI (COCUT) (...) era hacer alianzas para cuando las personas lleguen por alguna discriminación, los encaminemos al lugar indicado donde sabemos que los van a atender correctamente” (activista cultural/Tijuana).

En un contexto de sociabilidad débil a través de proyectos culturales, el ejemplo más claro de los efectos de la circulación del afecto es la amistad. Lamentablemente, como han argumentado Kathiravelu y Bunnell (2018), “las formas más dinámicas, elásticas, latentes y subrepticias de afinidad, parentesco y conexión dentro del entorno urbano a menudo quedan sin examinar (y) la amistad es una de ellas” (p. 491). Es notable que los agentes culturales dentro del alcance de nuestra investigación no se refieren a otros actores como clientes o colegas, sino principalmente como amigos. Por un lado, la amistad aparece como una condición previa para que se desarrollen los proyectos culturales y, por otro, la sociabilidad débil produce posteriormente amistades:

Conocí a uno de los fundadores en un seminario de cine (en Nueva York). Nos hicimos muy amigos y eso fue un mes después de que él abriese este espacio (...) Yo ya me dedicaba, desde hacía muchos años, al cine independiente, había dirigido un festival, había hecho producción y había trabajado con el Instituto Mexicano de Cine. Él también era productor, por lo que teníamos un perfil muy parecido. (Activista cultural/Tijuana)

Lo que surge de los proyectos culturales, independientemente de su situación financiera o conexiones políticas, es una forma de compromiso que enfatiza la afectividad. Los proyectos culturales se desarrollan a partir de estructuras afectivas identificadas como amistades y reproducen aún más este tipo de compromiso, que se convierte en el elemento aglutinante de lo que llamamos sociabilidad débil. Estos proyectos desencadenan el compromiso de los activistas como agentes o instancias mediadoras que permiten comprender las preocupaciones de grupos particulares y sus procesos participativos. Como apunta un agente cultural, “organizamos el proyecto *Vivamos la calle* (...) en las áreas con más violencia y se dejaron grandes amigos, grandes promotores, grandes ciudadanos en esas zonas (...) seguimos de una u otra forma en contacto con ellos apoyándolos en lo poco que podemos, o en lo mucho” (gestor cultural/Tijuana).

Ya sea una condición previa para la sociabilidad débil o su resultado, Kathiravelu y Bunnell (2018) tienen razón al señalar que “es dentro de esferas tan inexploradas (de vínculos informales como la amistad) donde existen posibilidades de cuidado y una vida urbana acogedora” (p. 491).

Ahora bien, lo que los actores identifican como amistad varía según los grados de solidaridad y movilidad que ellos encuentran en su estructura social, las necesidades de apoyo emocional o la movilidad social instrumental. Lo que podemos apreciar en las citas de entrevistas anteriores es que la sociabilidad débil en los esfuerzos culturales está marcada por sentimientos de afinidad, lucha compartida y apoyo social en un contexto específico, por ejemplo, de violencia o discriminación.

## 4 CONCLUSIONES

En estudios urbanos que han explorado formas de sociabilidad de grupos específicos parece aceptarse que la sociabilidad a la que se refieren es la misma que se observa a mayor escala en la ciudad. Implícitamente, la diferencia sería que dicha socialización es pensada o concebida como opositora: se basa en la resistencia a formas de subjetividades impulsadas por el estado neoliberal. Por tanto, la principal implicación de nuestros hallazgos en México es que la sociabilidad débil es más compleja.

Al explorar ciudades medias como Tijuana y Monterrey, nos enfocamos en cómo los proyectos culturales colaborativos producen relaciones sociales. Aunque se destacaron importantes diferencias entre ambas ciudades, esta forma de sociabilidad fue detectada en todos los casos. Teóricamente, la sociabilidad débil se refiere a la emergencia, sobre todo en los países en desarrollo, de nuevas formas de estar juntos entre una variedad de actores en las ciudades, que es conflictiva, efímera, espacialmente restringida y afectiva. Hasta qué punto este concepto puede iluminar realidades más allá de México, incluidas las observadas en los países desarrollados, es algo que merece una investigación adicional.

Debido a que la sociabilidad débil desafía las prácticas institucionalizadas (por ejemplo, instituciones financiadas por el Estado o exposiciones de galerías privadas), las ciudades no han respondido a ella de manera homogénea. Mientras que en Monterrey el peso del sector privado en la economía ha afectado el mecenazgo de las artes y la cultura, en Tijuana, por el contrario, es donde mejor se puede observar la sociabilidad débil. Al carecer de una fuerte tradición de políticas culturales lideradas por la ciudad y de un sector emprendedor comprometido con la transformación urbana por la proliferación de sus negocios, en Tijuana los intersticios son más claros y los agentes culturales saben que deben depender de sí mismos para sobrevivir.

Estos agentes y proyectos no siempre se oponen de manera abierta a esas tendencias de gentrificación y mercantilización, como lo han hecho históricamente los movimientos sociales y algunos partidos políticos progresistas. En cambio, abren espacios de negociación entre mundos: el actual y el producido en/desde los proyectos en los que se involucran. Así, como sostiene Müller (2019), una de las mejores formas de observar estas negociaciones es en la lenta pero constante transformación de cómo es vivido el espacio público. Al final, estos nuevos espacios, ya sean privados, autogestionados o públicos, son “esferas de polémica en torno, entre otras cosas, a la justicia en y de la ciudad. Pero también inspiran a los urbanistas a diseñar las ciudades para la diversidad y, en última instancia, para la justicia” (Müller, 2019, p. 56). Además, como Shaw (2005) ha detectado en Melbourne, Berlín y Amsterdam, las nuevas formas de planificación enfrentan paradojas ya que, en culturas alternativas, existen las condiciones para los flujos de capital, cultura y diferencia, que permiten la continuidad cultural en interés de la diversidad y la apropiación del capital por parte de la cultura en función de la ‘autenticidad’ y la ‘calidad especial’ (p. 167).

Por lo tanto, ¿es posible el cambio social a partir de la sociabilidad débil? Si entendemos el cambio social como una gran narrativa de planificación urbana ambiciosa, transformaciones sociopolíticas y conflictos violentos, la respuesta es no. Podría decirse que estas formas de cambio social están dentro del ámbito del Estado y del mercado. No obstante, si conceptualizamos como hipótesis, que el cambio social es el resultado de micro-resistencias, de resiliencia e intervenciones liminales, entonces podemos ser más optimistas. El reciente reconocimiento en 2020 de los espacios culturales autogestionados a través de la Ley de espacios culturales independientes en la Ciudad de México se puede leer como resultado de esta tensión continua, aunque sutil, entre prácticas colaborativas independientes e instituciones oficiales. En última instancia, dentro de esos microespacios en los que el conflicto es productivo, lo efímero es oportunidad y el afecto es cuidado, la sociabilidad débil puede entenderse como un proceso imprescindible para la politización de las prácticas artísticas colaborativas en la ciudad neoliberal.

## CONTRIBUCIÓN DE AUTORES

Los autores han contribuido en la misma medida en la realización del artículo.

## APOYOS

Este artículo se ha beneficiado del apoyo económico del proyecto “El reposicionamiento nacional y global de ciudades mexicanas ante problemas transnacionales: energía, medio ambiente, migración, seguridad ciudadana y cultura” (247777) sufragado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México en la modalidad Proyectos Científicos para atender Problemas Nacionales y del proyecto “Política cultural y transformación urbana: de las industrias culturales a la autogestión en Tijuana, Puebla y Monterrey” (No. 511-6/17-8017) del programa de Apoyo para Nuevos Profesores de Tiempo Completo de la SEP.

## 5 REFERENCIAS

Ataç, I., Rygiel, K. y Stierl, M. (2021). Building Transversal Solidarities in European Cities: Open Harbours, Safe Communities, Home. *Critical Sociology*, 47(6), doi: <https://doi.org/10.1177/0896920520980522>

Blanco, Paloma (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. En *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. España: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.

Borén, T. y Young, C. (2016). Artists and creative city policy: Resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden. *City, Culture and Society*, 8, 21-26.

Bookman, S. (2013). Brands and Urban Life: Specialty Coffee, Consumers, and the Co-creation of Urban Café Sociality. *Space and Culture*, 17(1), 85-99.



Brighenti, A. M. (2013). *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between*. Farnham, Inglaterra: Ashgate.

Caldeira, T. (2017). Peripheral urbanization: Autoconstruction, transversal logics, and politics in cities of the global south. *Environment and Planning D: Society and Space*, 35(1), 3-20.

Campos-Delgado, A. E. y Hernández-Hernández, A. (2015). Vivir en la frontera. Una mirada a las prácticas socioculturales en la región Tijuana-San Diego. En A. Hernández-Hernández y A. E. Campos-Delgado (Coords.), *Líneas, límites y colindancias. Mirada a las fronteras desde América Latina*. Ciudad de México, México: CIESAS y COLEF.

Carrillo, J. (2018). *Space invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*. Madrid, España: Brumaria.

Checa-Artasu, M. (2011). Gentrificación y cultura: algunas reflexiones. *Biblio 3W. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, XVI (914).

Dekel, T., Meir, A. y Alfasi, N. (2019) Formalizing infrastructures, civic networks and production of space: Bedouin informal settlements in Be'er-Sheva metropolis. *Land Use Policy*, 81, 91-99.

Delgadillo, V., Díaz, I. y Salinas, L. (Coords). (2015). *Perspectivas del estudio de la gentrificación en México y América Latina*. Ciudad de México, México: UNAM.

Duff, C. (2010). On the role of affect and practice in the production of place. *Environment and Planning D: Society and Space*, 28(5), 881-895.

García-Canclini, N. (1995). Mexico: cultural globalization in a disintegrating city. *American Ethnologist*, 22(4), 743-755.

García-Canclini, N. (1998). ¿Ciudades multiculturales o ciudades segregadas? *Debate Feminista*, 17, 3-19.

García Díaz, L. (2018). Precarity as a common foundation for 'Networks of Subsistence'. *Arte y políticas de identidad*, 19, 165-180.

Garza, F., Roca, E. y Villares M. (2020). Cultura local y regeneración urbana: un caso de estudio en Monterrey, Nuevo León. *Estudios demográficos y urbanos*, 35(3), 761-801.

- Garza, F., Ramírez-Agudelo, N. A., Roca, E. y Villares, M. (2021). La cultura como estrategia de regeneración urbana en Monterrey, México. *Documents d'anàlisi geogràfica*, 67(1), 103-132.
- Giglia, A. (2001). Sociabilidad y megaciudades. *Estudios sociológicos*, XIX (57), 799-820.
- Granovetter, M. S. (1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360- 1380.
- Grodach, C. (2009). Art spaces, public space, and the link to community development. *Community Development Journal*, 45(4), 474-493.
- Hawkins, H. (2012). Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice. *Progress in Human Geography*, 37(1), 52-71.
- Hemmings, C. (2005). Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn. *Cultural Studies*, 19(5), 548-567.
- Hernández, A., Ismael-Simental, E. y Kurjenoja, A. (Ed.). (2018). *Ciudad, capital, cultura*, Ciudad de México, México: Editorial Ítaca.
- Iglesias-Prieto, N. (2014). Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos. En J. M. Valenzuela-Arce (Coord.), *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Ciudad de México, México: COLEF.
- Ismael, E. Kurjenoja, A, Rodríguez Medina, L. y López Cuenca, A. (2019) Building the City through Culture: Puebla's cultural urban Assemblage (1987-2017). *Social & Cultural Geography*. DOI: <https://doi.org/10.1080/14649365.2019.1698759>
- Jacobs, J. (1998). Staging difference: aestheticization and the politics of difference in contemporary cities. En R. Fincher y M. Jacobs. (Eds.), *Cities of Difference* (252-278). Nueva York, Estados Unidos: Guilford.
- Janoschka, M. (2016). Gentrificación, desplazamiento, desposesión: procesos urbanos claves en América Latina. *Revista INVI*, 31(88), 27-71.
- Janoschka, M., Sequera J. y Salinas, L. (2014). Gentrificación en España y América Latina. Un diálogo crítico. *Revista de Geografía Norte Grande*, (58), 7-40.

- Jovchelovitch, S. y Priego-Hernández, J. (2013). *Underground Sociabilities. Identity, culture and resistance in Rio de Janeiro's favelas*. Brasilia, Brasil: UNESCO.
- Jurado, M. A. y Moreno, R. (2018). Expresiones del proceso de gentrificación en el centro de Monterrey. *Trayectorias: revista de ciencias sociales de la Universidad Nacional de Nuevo León*, (47), 54-76.
- Kathiravelu, L. y Bunnell, T. (2018). Introduction: Urban friendship networks: Affective negotiations and potentialities of care. *Urban Studies*, 55(3), 491-504.
- Lobo, M. (2018). Re-framing the creative city: Fragile friendships and affective art spaces in Darwin, Australia. *Urban Studies*, 55(3), 623-638.
- Long, N. J. y Moore, H. L. (Eds). (2013). *Sociality. New Directions*. New York and London: Berghahn Books.
- Low, S. (2017). *Spatializing Culture. The Ethnography of Space and Place*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Mayblin, L., Valentine, G., Kossak, F. y Schneider, T. (2015). Experimenting with spaces of encounter: Creative interventions to develop meaningful contact. *Geoforum*, 63, 67-80.
- Mbaye, J. y Dinardi, C. (2019). Ins and outs of the cultural polis: Informality, culture and governance in the global South. *Urban Studies*, 56(3), 578-593.
- Méndez-Llopis, C. (Coord.). (2015). *La Otra Ciudad. Recorridos de una Gráfica Disidente*. Ciudad Juárez, México: UACJ.
- Middleton, J. (2018). The socialities of everyday urban walking and the "right to the city". *Urban Studies*, 55(2), 296-315.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2002). *Cultural Policy*. Londres, Inglaterra: Sage.
- Moreno, R. y Jurado, M. A. (2017). El proceso de renovación urbana en el centro metropolitano de Monterrey. Artistas y activistas: habitar el centro como una forma de resistencia social. En J. Calderón y S. Aguiar (Coords.), *Segregación socio-espacial en las ciudades latinoamericanas* (pp. 295-315), Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo.
- Munro, I. y Jordan, S. (2013). 'Living Space' at the Edinburgh

Festival Fringe: Spatial tactics and the politics of smooth space. *Human Relations*, 66(11), 1497-1525.

Müller, A-L. (2019). Voices in the city. On the role of arts, artists and urban space for a just city. *Cities*, 91, 49-57.

Parker, S. (2004). *Urban Theory and the Urban Experience. Encountering the city*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Pile, S. (2010). Emotions and affect in recent human geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 35(1), 5-20.

Ramírez Pedrajo, E. (2009). *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*. Monterrey, México: Fondo Editorial de Nuevo León.

Ramírez Pedrajo, E. (2021). El Cuauhtémoc de Troya. Uso y resignificación del espacio público en Monterrey. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León-CEIIDA.

Shaw, K. (2005). The Place of Alternative Culture and the Politics of its Protection in Berlin, Amsterdam and Melbourne. *Planning Theory & Practice*, 6(2), 149-169.

Tonkiss, F. (2013). Austerity urbanism and the makeshift city. *City*, 17(3), 312-324.

Turrini, M. y Chicchi, F. (2013). Precarious subjectivities are not for sale: the loss of the measurability of labour for performing arts workers. *Global Discourse*, 3(3/4), 507-521.

Vallance, S., Dupuis, A., Thorns, D. y Edwards, S. (2017). Temporary use and the onto-politics of 'public' space. *Cities*, 70, 83-90.

Watson, S. (2009). The Magic of the Marketplace: Sociality in a Neglected Public Space. *Urban Studies*, 46(8), 1577-1591.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, España: Gedisa.

## NOTAS

---

1. Aquí nos remitimos a George Yúdice cuando, en su texto *El recurso a la cultura. Usos de la cultura en la era global*, argumenta que la cultura, en los últimos decenios del siglo XX, ha devenido un recurso. “En la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales [...] sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano (...)” (Yúdice, 2002, pp. 24-25).
2. De manera más específica, efectuamos una revisión de la literatura para detectar actores culturales relevantes en cada ciudad y, a partir del entrecruzamiento de esas entrevistas, identificamos actores tanto centrales como ausentes en dichos relatos, algunos de los cuales no eran necesariamente previsibles actores del campo cultural sino del inmobiliario, político o activista. La forma que tomó el muestreo fue la de “bola de nieve” que permite, a raíz de la información presentada por los entrevistados, ir enrolando por citas y señalamientos a los subsecuentes y, una vez saturadas las referencias cruzadas, dar por satisfactorio el campo definido.
3. En los casos en que la fuente original no está en castellano, las traducciones son de los autores.
4. No es este el lugar para entrar en detalle en la historia de la conformación y uso del término “arte colaborativo”, sin embargo, para un recorrido respecto a cómo se consolida esta tendencia véase: Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En J. Billing, M. Lind y Lars Nilsson (Eds.), *Taking the Matter into Common Hands. Contemporary Art and Collaborative Practices* (pp. 15-31). Londres, Inglaterra: Black Dog Publishing. En español, puede consultarse: Del Río, A. y Collado, A. (2013). Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas. Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades. *Creatividad y Sociedad*, (XX), 1-30. En todo caso, seguimos aquí la caracterización de Paloma Blanco: “Todas estas prácticas tendrían los siguientes rasgos en común: vinculación de la actividad artística con el espacio público; interés por incidir en el proceso de trabajo y de investigación; deseo de estimular el debate y la comunicación y de hacer visibles los conflictos y las problemáticas particulares; sus propuestas tienen en cuenta los factores de interacción con la comunidad y proponen mecanismos de implicación en el ámbito social; sus proyectos de intervención e interacción social en el espacio público conllevan un análisis crítico de la realidad contextual, tanto económica como política, a la que se hace referencia” (Blanco, 2005, p. 193).