

Activismo artístico en los centros de São Paulo y la Ciudad de México*

Artistic activism in the centers of São Paulo and Mexico City

ORLANDO ELORZA GUZMÁN**

Abstract

Drawing on ethnographic research, this article explores the challenges, limitations, and potential value of artistic practice in complex and socially disadvantaged contexts. The participants in this comparative study are located in the Luz district of São Paulo and the Colonia Guerrero neighborhood in Mexico City. These artists have undertaken various initiatives tailored to the specific conditions of their environments –working-class, stigmatized urban areas– allowing vulnerable and marginalized populations who live and move through these spaces to engage with the arts. The study highlights the importance of art as a tool for sociocultural analysis, revealing urban identity markers, intercultural dynamics, and aspects of social vulnerability in the central zones of Latin America’s two most populous cities.

Keywords: social art, urban anthropology, cultural studies

Resumen

A partir de un trabajo etnográfico, el presente artículo ofrece una discusión sobre los desafíos, limitaciones y el valor potencial de la práctica artística en contextos complejos y socialmente desfavorecidos. Las(os) interlocutoras(es) de este estudio comparativo se encuentran ubicadas(os) en la región de la Luz en São Paulo y la colonia Guerrero en la Ciudad de México. Estas(os) artistas han llevado a cabo diversas actividades que han adaptado a las condiciones particulares de sus entornos, zonas populares y estigmatizadas, logrando que diversos grupos vulnerables y marginalizados que habitan y circulan por sus calles accedan a las artes. El estudio revela la utilidad de considerar el arte como un elemento de análisis sociocultural que, en este caso, identifica rasgos identitarios urbanos, dinámicas interculturales y aspectos de vulnerabilidad social en zonas centrales de las dos ciudades con mayor población en Latinoamérica.

Palabras clave: arte social, antropología urbana, estudios culturales

* Artículo recibido el 03/09/2024 y aceptado el 09/12/2024.
** Investigador independiente <orlandoelorza@gmail.com>.

Introducción: una etnografía del arte en dos megaciudades latinoamericanas

*El duende... ¿Dónde está el duende?
Por el arco vacío entra un aire mental
que sopla con insistencia sobre las
cabezas de los muertos, en busca de
nuevos paisajes y acentos...*

García Lorca, 1933

*Este artículo tiene una especial
dedicatoria al gran Paulo Faria
(1965-2024)*

A través de los cristales que componen el costado del Teatro de Contêiner Mungunzá¹ podía verse desde afuera el interior del teatro, donde se encontraban los siete actores y actrices saltando en círculo, dejando fluir la adrenalina, llevando a cabo una suerte de ritual en el que al acabar todas(os) gritaron en diversas ocasiones y de forma conjunta:

Vai ser do caralho, vai ser da buceta! (Va ser una verga, va ser una panocha)

Después gritaron en tres ocasiones la frase de la pieza “Las tres viejas” del cineasta Alejandro Jodorowsky:

—*É cu de puta velha, buceta de menina, em cu arranhado não se passa vaselina.* (Es culo de puta vieja, coño de chica, en culo agrandado no pasa la vaselina)

Y finalizaron gritando:

—*¡Merda!*

Al final, los siete actores y actrices se colocaron en sus respectivas posiciones, Lucas respiró profundamente y exhaló, hizo un conteo musical: “1-9-5-3”, todos cantaron en coreografía una suerte de rumba acompañados por un piano y percusiones. Y así comenzó la pieza *Luis Antonio Gabriela*, una de las principales obras del repertorio de la compañía. Al terminar la obra, pasadas las 11 de la noche, salí del teatro, decidí caminar por la calle Gusmões, la misma de mi casa, calle que aglutinaba un número considerable de usuarios de crack en sus banquetas y de niños jugando en ella; el encendedor de la pipa de crack era la única iluminación que existía en al menos dos cuadras. Esta descripción resume las motivaciones que me llevaron



1. Ilustración. Rodrigo Díaz Guzmán.

a realizar este estudio, que remiten a las dificultades, virtudes y contrastes que enfrentan artistas de distintas disciplinas con sectores marginales y populares de la colonia Guerrero en la Ciudad de México y la región de la Luz² en São Paulo, aspectos que serán tratados en este artículo. Ambas zonas se ubican en la parte central de cada ciudad, lo que genera dinámicas socioculturales particulares, al encontrarse en zonas con un gran valor histórico dentro de un contexto de dos megaciudades globales latinoamericanas. Además, estas dos áreas urbanas se caracterizan por ser estigmatizadas debido a la criminalidad a lo largo de su historia y en la actualidad; al mismo tiempo, el estigma se reproduce porque habitan y transitan por sus calles personas en condición de calle, narcomenudistas, consumidores de droga y trabajadoras(es) sexuales. La marginalidad es aún más notoria en la región de la Luz, pues tiene una zona denominada *Fluxo* o *Cracolândia*, donde habita una gran cantidad de consumidores de crack.

¹ La Compañía de Teatro Mungunzá de São Paulo creada en 2008 por siete artistas tiene como sede el Teatro Contêiner Mungunzá, mismo que fue construido por los miembros de la compañía a partir de contenedores portuarios (<https://www.ciamungunza.com.br/es/cia>).

² Debido a que no existe una delimitación política llamada el barrio de la Luz, hay confusión en cuanto a su territorialidad. Por ello, Frúgoli Jr. y Chizzolini entienden que el modo más pertinente para denominar aquella zona es la *región de la Luz* (Frúgoli Jr. y Chizzolini 2012, 1 y 5).

Muchos de los artistas entrevistados identifican su labor como arte comunitario, sin embargo, algunos teóricos³ definen estas prácticas como un activismo artístico (López Cuenca y Bermúdez Dini 2018-2019; Sholette 2011, 1; Sholette 2017, 28; Lippard 2006, 57), así como arte participativo (Bishop 2012, 275); es decir, son artistas comprometidos con acciones y cambios sociales, fuera de los sectores dominantes del arte. Por otra parte, a pesar de que en los casos aquí estudiados existe un fuerte compromiso por diversos sectores sociales, una diferencia marcada fue que muchas(os) de las y los artistas de São Paulo provenían de otras zonas de la ciudad y del propio estado de São Paulo, a diferencia de la colonia Guerrero, donde la mayoría había nacido ahí y hasta era parte de generaciones pasadas, por lo que la construcción socio-cultural y el sentido de pertenencia fueron distintos. El teatro es una de las prácticas más representativas del caso paulistano. Durante esta investigación había dos compañías y teatros con una perspectiva comunitaria: la Compañía Mungunzá (Teatro Contêiner Mungunzá) y la Compañía Pessoal do Faroeste (Teatro Pessoal do Faroeste); ambas con una propuesta artística contestataria y sofisticada, así como una visión de integrar a las poblaciones marginales locales. En el caso de la colonia Guerrero encontramos una mayor diversidad de artistas –cineastas, dramaturgos, promotores de la literatura, artistas de grafiti– involucrados con sectores vulnerables, por lo que no hay una interrelación entre la mayoría de los entrevistados.

A partir de mi trabajo etnográfico en ambas ciudades⁴ puede establecerse que los colectivos artísticos expuestos en este texto buscan romper con las prácticas tradicionales de acceso y consumo del arte, generando estrategias de inclusión y visibilización social en sitios y grupos sociales estigmatizados. Sus testimonios se obtuvieron a partir de diversos recorridos

en las zonas de campo e interacciones con ellos.⁵ Las prácticas culturales emprendidas por los artistas brasileños(as)⁶ y mexicanos promueven alternativas en cuanto al acceso artístico, con el fin de generar una mayor democratización y el ejercicio de derechos culturales, lo cual tiene como objetivo reducir las asimetrías sociales, dado que muchos sectores sociales ubicados en las zonas de estudio no cuentan con los repertorios socioculturales legítimos y hegemónicos que definen de manera simbólica y económica los “accesos a la cultura” promovidas por un gran número de los recintos e instituciones culturales. Cada una(o) de estas(os) artistas tiene en mente temas como cuál es el papel del arte en sectores vulnerables, la definición de arte y artista dentro de contextos populares y marginales, así como las limitaciones del activismo artístico y las vinculaciones con públicos provenientes de sectores vulnerables.

¿Qué es un artista?

Intercambiamos sonrisas de complicidad, mientras él semidesnudo en la rama de un árbol brincaba libremente ante el azoro de los comensales: “Cualquier espacio es un escenario”, dijiste y posaste tus pies descalzos en mi silla...

Pepe y Gabo, 2022.

Cuando hablamos de arte, uno de los aspectos más complejos es su definición. Lippard y Gell consideran que está compuesto de signos configurados que funcionan como un médium y/o transmisor de símbolos o representaciones (Lippard 1971, 260; Gell 2016, 35).

³ Historiadoras y críticas de arte, artistas, curadores de arte.

⁴ El trabajo se enmarcó en mi investigación doctoral: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I). Tesis: “La Luz y La Guerrero. Desafíos socioculturales del arte colectivo en los centros de São Paulo y la Ciudad de México”, financiada por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt).

⁵ Durante 2016 y 2017 comencé los recorridos de campo en la colonia Guerrero como parte de mi proyecto de maestría; además, en 2019 radiqué durante tres meses en dicha colonia. Posteriormente, del 2019 al 2020 habité en la zona de estudio de São Paulo por nueve meses; no obstante, la pandemia provocó mi regreso anticipado. Durante el año 2020 llevé a cabo varias entrevistas virtuales en los dos casos de estudio, y recomencé los recorridos en la colonia Guerrero en 2021. En total realicé 16 entrevistas en cada lugar, es decir, un total de 32 entrevistas (no todas se incluyen en este artículo). Los criterios para seleccionar a los informantes e interlocutores fueron que se tratara de artistas o agentes culturales que “habitaran” la zona de estudio; es decir, que tuvieran una dinámica cotidiana y un impacto social en zonas vulnerables, o que provinieran de las zonas de estudio e intervinieran con otros sectores vulnerables. Algo paradójico es que en ocasiones me sentí más extranjero en la colonia Guerrero que en la región de la Luz, debido a que algunos habitantes de la Guerrero mostraban curiosidad por mi estadía en el predio donde vivía. Por su parte, en la Luz, por ser una zona comercial, era menos reconocible la población local. A pesar de una favorable respuesta de muchas(os) agentes artísticos, coincido con Guber, debido a que hubo momentos de temor por “no ingresar y si hemos ingresado” (Guber 2001, 103), cada uno desde su propia complejidad emocional, manifestados en indiferencia, algunos insultos, “machismo”, dificultades lingüísticas, etcétera.

⁶ Todos los testimonios de las personas brasileñas fueron traducidos por mí del portugués al español.



2. Foto. Antonio Zirión.

A pesar de que esta descripción puede orientarnos para hacer un análisis antropológico, en este caso más allá del artista y su obra, así como de las instituciones culturales tradicionales (museos, escuelas de arte, galerías, teatros), es posible considerar que el arte puede redefinirse conforme a su vinculación, impacto y aplicación en distintos tipos de contextos sociales. Los artistas que proporcionan su testimonio –la gran mayoría con formación académica– cuestionan las prácticas excluyentes del arte; asimismo, crean manifestaciones simbólicas que denuncian las injusticias sociales, políticas, económicas y culturales.

El arte también puede darnos rasgos más personalizados desde el contexto en el que se encuentre. Conforme a lo anterior, Paulo, miembro fundador de *Pessoal do Faroeste*,⁷ entiende que el arte para sí mismo y para el barrio de la Luz tiene un efecto de curación religiosa y emocional (Paulo, São Paulo, 13 de octubre de 2019). Este director de teatro y dramaturgo se autodefine como alguien con una vida franciscana, sin bienes, por lo que su visión del arte se construye como una herramienta política y una función social. Además, Paulo resalta que la economía de mercado ha provocado una idea equivocada del arte, que asume al artista como una “celebridad”; para él, el arte es “ruptura, compromiso social, una militancia política, transformación”.

Por otra parte, Dário, también miembro de *Pessoal do Faroeste* y documentalista, considera que el arte es un vehículo de transformación (Dário, São Paulo, 20 de septiembre de 2019). Dário resume el proceso de socialización del arte a través de las tres fases básicas de Freud: oral, anal y fálica. La parte oral significa que el arte y la vida humana parten del principio de comer,

retener y absorber el mundo externo; en cuanto a lo anal: “la mierda es nuestra primera producción artística”. Finalmente, la fase sexualizada, Dário explica que es el entendimiento de nuestro erotismo corporal y espiritual: “ese arte, ese orgasmo” (Dário, São Paulo, 20 de septiembre de 2019). Ante esta definición, la parte creativa y artística se construye dentro de un “territorio social” como la Luz:

Si tú comes en esa región, cagas en aquella región, estarás haciendo arte con esas personas. Ellos te inspiran esa parte espiritual, ese proceso digestivo, la capacidad artística espiritual de un desprendimiento de saber, comer y cagar, u oír y hablar [Dário, São Paulo, 20 de septiembre de 2019].

A lo mencionado, Lucas, actor y fundador de la compañía *Mungunzá Teatro*, agrega que entiende que el artista tiene la posibilidad de desviarse hacia el “extrañamiento”, y con ello provocar una ruptura empírica a partir de sus propias vivencias, y así generar nuevas formas de sentir, ver y percibir el mundo por medio de una experiencia estética, sin ninguna introyección normativa (Lucas, São Paulo, 29 de octubre de 2019). De acuerdo con esta discusión, cabe la pregunta: qué es el arte. La respuesta puede resultar interesante y compleja, dado que los artistas de este estudio proponen muchos tipos de formas culturales, más allá de las tradicionalmente representadas por muchas instituciones culturales.

¿Esto es arte?

De acuerdo con el contexto y la diversidad en la que está el artista, puede discrepar de las visiones clásicas y académicas del arte. Desde esta perspectiva, Gregory Sholette considera que existen artistas profesionales y no profesionales vinculados con una transformación radical, social y política (Sholette 2017, 159). Sholette resalta que muchos de estos proyectos de activismo artístico enfrentan el desafío de la marginación; asimismo, confrontan los valores normativos con proyectos educativos, reflejando las fallas sociales desde un pequeño núcleo de valores (Sholette 2011, 4-6). En suma, de acuerdo con Tomás Ejea, muchas manifestaciones artísticas ajenas a la visión estética “eurocéntrica-americana” son excluidas y subvaloradas por parte de los circuitos artísticos institucionales, por juzgarlas “enigmáticas”, “exóticas” o “extrañas” (Ejea Mendoza 2015, 63-64).

⁷ Compañía creada en 1998, ubicada en una casa antigua en la región de la Luz.



3. Foto. Leticia Godoy. Obra Epidemia Prata.



4. Ilustración. Dentinho. Instagram Birico Arte.

Conforme los aspectos teóricos descritos, Rox,⁸ promotor cultural en la Guerrero, piensa que la condición social demerita o enaltece la “marca” de un artista; es decir, es un asunto que establece lo que es arte y lo que no lo es, dejando de lado la calidad de la obra. Rox nos pone como ejemplo las diversas festividades organizadas por la asociación Casa de Muñecas Tiresias, donde se llevan a cabo manifestaciones culturales sumamente representativas para la población trans, tales como imitaciones artísticas y show de cabaret (Rox, Ciudad de México, 17 de mayo de 2021). Rox resalta la calidad artística que la activista trans Kenia Cuevas demuestra en un escenario; sin embargo, los prejuicios por el contexto y la biografía de Kenia subvaloran sus cualidades creativas: “personas como Kenia, más allá de un sujeto de estudio o una musa artística, lo importante es que quiere transmitir los caminos por los que han transitado” (Rox, Ciudad de México, 17 de mayo de 2021). Respecto de lo anterior, Bourdieu establece que el arte legítimo tiene ese carácter sagrado, distante, ejecutado desde la solemnidad y el lujo del museo, óperas y teatros, por lo que hay una

suerte de censura a la expresividad popular (Bourdieu 1998, 32). Por ello, Luis Reygadas sostiene que los grupos dominantes autocalifican sus prácticas culturales como “puras, divinas, superiores”; por el contrario, las representaciones culturales de los grupos subalternos se satanizan e infravaloran, lo que les confiere un estatus inferior (Reygadas 2004, 13 y 15).

Por otro lado, el testimonio de Cleiton es sugerente –artista plástico, miembro de la compañía Mungunzá y antiguo habitante de cracolândia–, y hace el juego de palabras: “No soy artista, soy artero”. Además, Cleiton subraya que: “el artista va más allá, estudia, yo soy un artero de la calle, soy un tipo que crea arte a su forma, esa veracidad es muy loca” (Cleiton, São Paulo, 28 de noviembre de 2019). Él entiende su trabajo artístico como una forma de expresar emociones que reproducen el territorio y a sus habitantes “invisibles” desde una perspectiva de denuncia social (Cleiton, São Paulo, 28 de noviembre de 2019). En otro caso, ahora de la colonia Guerrero, Iván, del colectivo Planeta Salvaje,⁹ cuestiona que no se les dé una valorización artística a las ilustraciones y al tatuaje, dado que no

⁸ Habitante de la Guerrero y promotor cultural a favor de trabajadoras sexuales en zonas centrales como las colonias Guerrero y Tabacalera; también es colaborador de la asociación Casa de Muñecas Tiresias.

⁹ Colectivo con dos años de existencia y compuesto por Iván (Mono) de 27 años y Eduardo (Tlahc) de 22 años. Iván y Eduardo hacen fanzines, murales con grafiti, ilustraciones, serigrafías, etcétera.

cumplen con la categoría social de lo “intelectual” (Iván, Ciudad de México, 26 de enero de 2018). Por su parte, Eduardo, miembro del mismo colectivo, añade a la discusión narrando una supuesta carta que le escribe Ulises Carreón a Octavio Paz:

Le dijo (Ulises Carreón): “oye wey, no mames, yo estoy haciendo todos estos experimentos con poesía concreta y poesía visual, creo que ahí puede haber algo igual o de más contenido en un chiste, que en un soneto de los que tú escribes”. Y Octavio Paz le dijo: “Naaa... vete a la verga, estás pendejo”. Lo que Ulises Carreón contestó, es justo eso, habla de ver las cosas y vivirlas bien, no poner esas barreras, que luego esas barreras de acceso a la cultura se podrían dobletear, justo la gente que cree que es superiormente cultural o muy culta no puede ver estas ondas del barrio que están muy chidas [Eduardo, Ciudad de México, 26 de enero de 2018].

Las manifestaciones culturales de las que he hablado –imitaciones artísticas, cabaret, grafiti, ilustraciones, tatuajes, etcétera– pueden ser consideradas por sus propios autores como contraculturales.¹⁰ En este sentido, Dário entiende que la capacidad creativa del artista existe a través de “quienes son sus padres y para quienes quieres hablar” (Dário, São Paulo, 20 de septiembre de 2019); es decir, del contexto en el cual se desarrolla una obra, y las referencias culturales. Para Dário, el artista debe tener claras sus raíces, por ello critica a un sector del arte brasileño con una visión de una cultura “europea blanca”, que no está preocupada por su entorno.

Según estos agentes culturales, una simple pregunta como ¿qué es el arte? puede profundizar los significados aproximándonos a otras interrogantes con respecto a contextos socioculturales particulares, como en este caso con artistas ubicados en zonas populares de dos megaciudades latinoamericanas. Al mismo tiempo, los procesos creativos, así como las dinámicas con los públicos, representan compromisos sociales específicos. En sintonía con la discusión anterior, el sociólogo Guy Bellavance sostiene que el gusto artístico y su socialización recorre distintas direcciones, lugares y tiempos, por lo que los gustos intelectuales y los nuevos híbridos culturales deben replantearse desde otros enfoques (Bellavance 2016, 335).

Ante esto, los desafíos, definiciones y perspectivas referentes a las formas culturales y artísticas deben establecerse a partir de un entendimiento de los diversos procesos de socializaciones, resaltando que mu-

chos de estos procesos se encuentran en comunidades marginalizadas, lo que genera nuevas construcciones sociales del gusto artístico. Finalmente, cabe señalar que estas propuestas de arte rompen con esquemas tradicionales de muchas instituciones culturales y que, por otro lado, pueden existir ejercicios de poder en los que la práctica artística se centra en el individuo creador/productor por encima de la relación social del arte. Por ello debe hacerse hincapié en una posible invisibilidad de las propuestas, así como en una falta de reconocimiento y poco apoyo económico debido a prejuicios y condicionamientos sociales, sin tener en cuenta el impacto social y las capacidades estéticas de proyectos artísticos como los mencionados.

Reflexiones e implicaciones del activismo artístico

Con base en la visión del apartado anterior, resulta sugerente analizar qué es el activismo artístico desde la perspectiva de estos artistas, quienes promueven el arte de manera directa con sectores vulnerables y populares. Por ejemplo, Leo, actor de la compañía Mungunzá Teatro, defiende que el teatro tiene los medios para acceder a sectores populares con una transversalidad social. La propia condición de clase media de este artista lo obliga a tener una visión crítica dentro de su labor sociopolítica (Leo, São Paulo, 23 de mayo de 2020). Leo resalta que su trabajo tiene 50 % de contenido sociopolítico y 50 % de contenido estético, pues él piensa que no se puede dejar de lado la desigualdad social:

La vida siempre es más fuerte que el arte, si quiero hacer arte tengo que hablar de la vida y la vida es desigual, vivimos en un mundo lleno de problemas, voy a hablar de eso con una estética y con una política [...] no da para ser apático sobre lo que sucede en este mundo [Leo, São Paulo, 23 de mayo de 2020].

Marcos, colega de Leo en la compañía. Mungunzá, no concibe sus prácticas artísticas sin acciones activistas, su posicionamiento corporal en el escenario se conduce de acuerdo con su manera de percibir el mundo (Marcos, São Paulo, 26 de mayo de 2020). Este actor estima que, dejando de lado la visión del artista inalcanzable, el arte precisa de una vinculación con la realidad, en la cual debe haber una postura estética que manifieste y visibilice la ausencia del Estado

¹⁰ Movimientos socioculturales –sobre todo urbanos– cuya tendencia es contradecir valorizaciones culturales y artísticas hegemónicas y tradicionales.



5. Foto. Instagram *A Craco Resiste*. Operativo policiaco en contra de sectores vulnerables y activistas culturales en la región de la Luz, septiembre 2022.

en problemáticas específicas de la sociedad (Marcos, São Paulo, 26 de mayo de 2020). Leo agrega que los artistas de la compañía Mungunzá se “contaminan” de la marginalidad que se percibe diariamente en la región de la Luz, generando una conexión con el entorno (Leo, São Paulo, 23 de mayo de 2020).

Por otra parte, durante el año 2018, Micky –dramaturgo oriundo de la colonia Guerrero– y el colectivo Arte Sin Frontera impartieron talleres de teatro en el reclusorio norte. Al año siguiente (2019), los participantes de estos talleres presentaron la obra teatral “Tlamaquilitztl: no morirá la palabra, no encerrarán nuestra voz” en el Centro Cultural los Pinos y en el Centro Cultural Helénico. La dramaturgia de esta pieza fue realizada por Micky, quien incorporó las inquietudes de las personas en reclusión, por lo que se incluyeron temas sobre la cultura prehispánica y el periodo de la colonización. Micky tuvo la motivación de colaborar con personas en reclusión, pues un vecino suyo de la Guerrero fue llevado preso, y él conoce las fuertes afectaciones físicas y psicológicas de esta persona al cumplir su sentencia. Este dramaturgo busca darle a

este sector una visión crítica del mundo y fortalecerlos ante las precariedades e injusticias sociales. Micky subraya que la colonia Guerrero es una zona violentada por la pobreza, por ello ha buscado promover actividades artísticas y culturales tanto en la Guerrero como en otras zonas marginalizadas de la ciudad (Micky, Ciudad de México, 11 de febrero de 2021).

Otro caso relevante en esta discusión es el de Antonio, antropólogo y coautor del documental *Voces de la Guerrero*,¹¹ quien concibe que los significados de prácticas culturales y artísticas con acciones sociales son elementos de un proceso más que de un resultado. Antonio establece que el documental *Voces de la Guerrero* es parte de un experimento social de educación visual con niños y jóvenes en condición de calle. Dada la falta de interés por parte de los jóvenes participantes, el proceso creativo para realizar este documental fue complejo, e incluso uno de los jóvenes robó una de las cámaras del proyecto. Sin embargo, estos realizadores tenían en mente que, si fracasaban, esto sería un aspecto del propio experimento documentalista y pedagógico en un contexto de marginación social (Antonio, Ciudad de México, 23 de febrero de 2022). De conformidad con las experiencias anteriores, cabría concluir con las ideas de López Cuenca y Bermúdez Dini, quienes entienden que el artista activista desarrolla la práctica de socialización a través de un proyecto de cambio sociopolítico y subjetivo, al mismo tiempo que busca que su forma de trabajo sea accesible para cualquier sector social (López Cuenca y Bermúdez Dini 2018-2019, 22-23).

Limitaciones y capacidades del arte

Las carencias sociales a las que se enfrentan muchos de los habitantes de la región de la Luz y la colonia Guerrero, tales como personas en condición de calle, trabajadoras sexuales trans y consumidores de crack –con quienes interactúan los artistas presentados en este texto– evidencian la ausencia de instituciones sociales en todos los ámbitos. Con respecto a todos estos casos, Lippard es precisa al señalar que el arte es severamente cuestionado cuando pretende tener implicaciones políticas, debido a la visión de que el arte por sí solo no cambia nada, y que es una actividad inútil que funciona sólo a partir de exposiciones y el mercado al que pertenece como práctica legítima (Lippard 2006, 57-60). En contraparte, Bishop afirma que el discurso artístico tiene como ventajas la libertad y la creatividad, contrario a un discurso social

¹¹ *Voces de la Guerrero* es un documental realizado por Adrián Arce, Diego Rivera y Antonio Ziriñ en 2004.

que se limita a categorías establecidas, micropolíticas y acciones inmediatas (Bishop 2012, 276).

En consonancia con lo antes mencionado, los testimonios incluidos en esta investigación entienden que el arte es una herramienta favorable en cuestiones físicas, emocionales y psicológicas, aunque resulta insuficiente en cuestiones fundamentales para la subsistencia de la vida humana. Marcos es rotundo al afirmar que el teatro no cambia la vida, de igual modo el artista no salva y transforma el mundo, por lo que dice que: “es una falacia, es algo que no tiene sentido”:

Nadie está salvando a nadie, no puedes tomar pequeños ejemplos de que determinada persona iba a ser traficante, tomó la música y ahora es músico, es uno de millares que le sucede eso. Necesitamos un discurso más de acuerdo con la realidad [Marcos, São Paulo, 26 de mayo de 2020].

Marcos resalta que no es ningún salvador, simplemente reconoce la ausencia del Estado en la región de la Luz y su condición humana no le permite dejar morir a alguien en la calle. Al mismo tiempo, reconoce su contradicción al llevar a cabo representaciones artísticas con “un pensamiento estético refinado” en una zona marginada en extremo (Marcos, São Paulo, 26 de mayo de 2020).

En cuanto a las dificultades que conlleva promover el arte con grupos marginalizados en la colonia Guerrero, el filme *Voces de la Guerrero* puede ser ilustrativo, ya que Antonio reconoce que él y sus colegas fueron ingenuos al realizar el documental. Estos cineastas buscaban tener un impacto, darles una alternativa y un oficio a los jóvenes en condición de calle participes en este trabajo cinematográfico (Antonio, Ciudad de México, 23 de febrero de 2022). A pesar de las muchas frustraciones de Antonio y sus colaboradores, también obtuvieron resultados positivos, pues para este proyecto se donaron cámaras desechables y polaroid a los jóvenes en condición de calle, quienes hicieron uso de ellas para fotografiar y retratar a diversos habitantes de la Guerrero y cobrar por ello. Antonio es realista y deduce que muchas de estas ganancias fueron usadas para la compra y consumo de drogas; no obstante, se percibía una posibilidad de tener un impacto social. La incapacidad de conseguir un cambio profundo en aquel contexto provocó un fuerte desánimo en estos documentalistas: “Y eso en algún momento nos pegó, nos dolió darnos cuenta de nuestra propia inocencia” (Antonio, Ciudad de México, 23 de febrero de 2022).

Lippard resalta que a pesar de los intentos del arte subversivo de “escaparse” del arte hegemónico e institucional aún no entiende del todo su rol social

(Lippard 2017, XVIII). Bishop agrega que existe una cierta presión hacia los artistas activistas y también una falta de claridad de un proyecto político por parte de éstos (Bishop 2012, 284). Las ideas y experiencias anteriores nos enseñan que, tanto para teóricos como para los propios agentes artísticos, se tienen ciertas responsabilidades, limitaciones y alcances sobre estas acciones socioculturales en contextos con una gran cantidad de carencias y problemáticas sociales. Dentro de estas ópticas sobre el papel del arte y la sociedad, estos artistas se diferencian en términos ideológicos de sectores artísticos tradicionales, puesto que aspiran a reducir los niveles de injusticia social, llevando a cabo tareas creativas e inventivas de manera consciente, crítica y activa en sectores desfavorecidos.

Por último, reconocemos que estas formas experimentales del arte tienen la capacidad de apoyar un proyecto político, sin otorgarle toda la responsabilidad. El arte, histórica y transversalmente ha fortalecido a las sociedades y sus instituciones de diversa índole, por medio de sus formas de representar el mundo a través de los objetos, las imágenes, narrativas, frecuencias sonoras, formas corporales, o alguna manifestación cultural de otro tipo. Las subjetividades y emociones que conforman las prácticas artísticas tienen una retribución en toda clase de personas; por ello, estas herramientas integradas a las necesidades sociales, provocan estrategias particulares de recuperación social hacia sectores desprotegidos y violentados por las inequidades sociales. Las ideas anteriores expresadas por teóricos y artistas, quienes enfrentan estas carencias sociales, resaltan los factores positivos del arte, señalando la necesidad de otro tipo de instituciones y actores sociales con quienes se construyan redes y alianzas complementarias para encontrar alternativas sustentables que visibilicen a los “olvidados”.

“Shhhh”. Experiencias y perspectivas sobre los “otros públicos de arte”

En 2019 acudí a la obra de teatro *La maté por un pañuelo*, dirigida por Andrea Salmerón, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, Centro Cultural Universitario (CCU) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta pieza teatral era una adaptación de la obra clásica *Otelo*, de William Shakespeare; en ella se retrataba el racismo, el clasismo y el feminicidio en México. Durante esta presentación, el teatro estaba repleto, con la particularidad de que un número considerable de la audiencia eran jóvenes preparatorianos de distintas escuelas, quienes manifestaban emoción por llevar a cabo una actividad fuera de las aulas. La pieza con-



6. pulsoslp.com.mx/ Albergue Paula Buenrostro.

tenía una propuesta interesante, ya que *Otelo* es un militar discriminado por la alta clase política debido a sus orígenes indígenas. *Otelo*, de acuerdo con el texto original de Shakespeare, asesina a su esposa Desdémona a causa de los celos provocados por sus enemigos. La obra parecía fluir bien hasta que un balazo ficticio pareció descoordinado en el acto, lo que provocó risas y burlas entre los jóvenes preparatorianos. Fue en ese momento que se perdió el control del público, lo cual se evidenció en uno de los momentos más trágicos de la obra, cuando Desdémona huye aterrorizada de *Otelo* y estos mismos jóvenes reían cada vez más al no considerar creíble la escena. Los demás asistentes expresaron su descontento por medio del: “Shhh”. Las burlas de los estudiantes y la molestia del resto del público sólo provocaron que los actores en escena manifestaran un claro nerviosismo.

Las circunstancias presentadas cuestionan las necesidades y condiciones de nuevos públicos y públicos tradicionales de las distintas ramas del arte. Por un lado, el descontrol de estos adolescentes, quienes ignoraron las normas de comportamiento en un teatro; por el otro, el desconcierto de los artistas, quienes no consiguieron sobrellevar una situación de este tipo y, finalmente, la notable molestia de un “público tradicional” del teatro, al percibir el bullicio de los jóvenes. Aunque no tengamos una respuesta concreta ante estas circunstancias, podemos considerar una cierta rebeldía y falta de familiarización de estos preparatorianos con respecto al teatro; la cual contrasta con la solemnidad que exige asistir a un recinto cultural de este tipo.

Al salir del teatro entendí, desde otra perspectiva, la problemática del acceso cultural, debido al comportamiento convencionalmente inadecuado dentro de un espacio artístico; lo que no eliminó una cierta sensación amarga, al imaginar el malestar de los ar-

tistas al verse interrumpidos por la transgresión juvenil. Entonces, para comprender los derechos culturales en el acceso a actividades artísticas es necesario considerar diversas variables que impiden una mayor democratización cultural. De acuerdo con esto, los promotores de las artes y la cultura de este estudio responden ante situaciones similares y hasta más complejas que la mencionada. Por ello me pregunto: ¿las artes deben adaptarse al contexto?, ¿debe existir un proceso educativo en cuanto a la formación de públicos de arte? Artistas y promotores culturales de la Luz y la Guerrero encuentran este tipo de obstáculos, los analizan y me comparten su visión sobre el papel del arte en la sociedad, en los distintos grupos sociales a los que cada uno de ellas y ellos confrontan.

Desde la óptica de Verónica, actriz y dramaturga de Mungunzá, uno de los mayores problemas es la idea de que el artista cree estar por encima del público, por ello Verónica: “después del espectáculo nos tomamos una cerveza con el público, no somos el tipo de artista que se va directo para su casa”. Esta dramaturga piensa que el artista tiene que encontrar distintos medios para comunicar a los diversos tipos de públicos (Verónica, São Paulo, 14 de octubre de 2019). La condición sociogeográfica y cultural del teatro ha provocado que se mezclen personas con ciertas carencias sociales que no están acostumbradas a acudir a una función de teatro, personas más “simples”,¹² lo que se traduce en una falta de sensibilidad y paciencia por parte de usuarios tradicionales del teatro hacia estos nuevos públicos, al callarlos durante un espectáculo (Verónica, São Paulo, 14 de octubre de 2019).

Algunos de las y los artistas paulistanos comparan sus experiencias cuando han tenido que adaptar e improvisar sus piezas teatrales, al interactuar con sectores marginalizados. Por ejemplo, Paulo recuerda una puesta en escena en la que representaba la historia de sus hermanos al cuidado de su madre, quien padecía de alzhéimer. Paulo reconoce que no vivió las dificultades de sus hermanos durante la enfermedad de su madre, por lo que quería imaginarlo y representarlo en el teatro. Paulo me platicó que en la primera parte de la obra, durante un diálogo entre él y su madre, no logró controlar el llanto, rompió con el personaje y le dijo a la audiencia: “ya no puedo más”. Ante esta situación, una persona del público se levantó dijo: “yo voy a sustituirte”, con un teatro repleto, Paulo le respondió: “cómo así”. Aquel personaje del barrio le comentó a Paulo y a la audiencia: “usted habló que está cansado, es la primera vez que voy a un teatro y no sabía qué era eso”. Paulo sorprendido e intrigado,

¹² En Brasil la expresión simple quiere significar algo o alguien sencillo o humilde.

le propuso a aquel vecino de la Luz que, cuando terminara la pieza teatral, él contara su propia historia. Aquel personaje se tomó en serio las palabras de Paulo y narró la historia de su vida durante una hora y media, al final, era más de media noche, la sala vacía y Paulo tuvo que interrumpirlo para decirle que estaba cansado y tenía que cerrar el teatro (Paulo, São Paulo, 13 de octubre de 2019). Paulo también ha enfrentado situaciones más complejas con personas en condición de calle y usuarios de crack; no obstante, él resalta que antes que expulsar a una persona en condición vulnerable del teatro se cancela la obra. Este dramaturgo sostiene que su perspectiva artística consiste en ayudar y hacer entender al resto de la audiencia en dónde están inmersos (Paulo, São Paulo, 13 de octubre de 2019).

La compañía de teatro Mungunzá vivió una experiencia similar durante la presentación de la pieza teatral *Luis Antonio Gabriela*. En un momento de la obra que requería un silencio total por parte de los actores, y obviamente de la audiencia, se encendió una señal que indicaba silencio total durante alrededor de un minuto. Fue en ese instante cuando un joven consumidor de crack, amigo de los miembros de la compañía, ingresó al teatro llamando a gritos a Lucas –quien se encontraba en escena–, cantando la primera frase de la canción popular *entre tapas y beijos*:¹³ “¡Hey Lucas! ¿Tú conoces esa música de per...? ♪ perguntaram pra mim, se ainda gosto dela ♪” (Me preguntaban, si todavía me gusta). Por lo que, a mitad de la escena, Lucas le respondió con el resto de la estrofa: “Respondi: ♪ tenho ódio, e morro de amor por ela ♪” (Respondí, tengo odio, y muero de amor por ella). Finalmente, todo el elenco de actores –de forma improvisada– cantó al unísono lo que restaba de la canción (Verónica y Lucas, São Paulo, marzo de 2020).

En lo que respecta a la Ciudad de México, el albergue de Casa de Muñecas Tiresias, a través de Rox, llevó a cabo talleres de literatura y un cineclub. Rox explica que el enfoque de las películas que proyectaban se fue modificando en función de las necesidades de las espectadoras, es decir trabajadoras sexuales trans. En un principio se incluyeron películas con perspectiva de género o relacionadas con el trabajo sexual como: *Yo, Cristina F*,¹⁴ *Alucarda*, *La hija de las tinieblas*,¹⁵ sin embargo, estos filmes no tuvieron un impacto trascendente en las espectadoras. Más adelante, se proyectaron documentales como *Dormitorio 10*, que hace

referencia a Santa Martha, centro penitenciario donde Kenia (Casa de Muñecas Tiresias) y Claudia –una chica que actualmente vive en el albergue– fueron recluidas. También se exhibió el documental *Plaza de la Soledad*,¹⁶ donde participa Ángeles y su pareja Esther, conocidas de Rox y Kenia, quienes también son activistas en favor de las trabajadoras sexuales. Rox hace hincapié en que estos documentales generaron un gran impacto debido a que muchas de las trabajadoras sexuales se identificaban con las personas, los lugares y las experiencias que veían en pantalla, dado que estos filmes las hacían sentir más representadas (Rox, Ciudad de México, 17 de mayo de 2021). En lo que se refiere a los talleres de literatura, también se adaptaron las dinámicas conforme al contexto. Para Rox, realizar talleres con mujeres trans en condición de calle y trabajo sexual fue un proceso de aprendizaje sobre las verdaderas necesidades y particularidades artísticas y culturales que este sector social requería (Rox, Ciudad de México, 17 de mayo de 2021). Por ejemplo, Rox platica sobre una de las participantes en los talleres literarios, quien, aunque no sabía leer, era una de las personas más constantes y entusiastas en los círculos de lectura:

Abría los folletos que llevábamos, o los fanzines que llevábamos, o las copias que llevábamos y participaba mucho y era un espacio de escucha, a pesar de que no supiera leer, no era una promoción de lectura como tal, pero significó un proceso que a ella le gustó compartir y quizá pueda involucrar que quizá ella quiera aprender a leer [Rox, Ciudad de México, 17 de mayo de 2021].

Rox, comprendió que no podían llevarse a cabo actividades de promoción de la lectura de manera estricta o escolarizada, sino adaptada a las condiciones, capacidades y necesidades de las participantes (Rox, Ciudad de México, 17 de mayo de 2021). Para este promotor de la cultura, el contexto donde se realizan este tipo de talleres literarios confiere otro sentido pedagógico, cuyas herramientas y actividades creativas se involucran con las personas dependiendo de sus propias historias de vida. Desde la perspectiva de Bourdieu, el “arte legítimo” representa una contemplación pura que provoca una ruptura con la vida ordinaria y, por lo tanto, una ruptura social (Bourdieu 1998, 29). Estos códigos son definidos por Bourdieu como desigualmente complejos y refinados, por lo que el ni-

¹³ Autoría de Leandro y Leonardo.

¹⁴ Filme alemán, dirigido por Uli Edel en 1981.

¹⁵ Filme mexicano, dirigido por Juan López Moctezuma en 1977. Según Rox, es la primera película lésbica en México.

¹⁶ Dirigido por Maya Goded en 2016.

vel de recepción va acorde al dominio del código social exigido por la propia obra (Bourdieu 2010, 76). Con base en lo subrayado por Bourdieu, identificamos estas disparidades entre los estudiantes de preparatoria, las personas en condición de calle y las trabajadoras sexuales a quienes me he referido en este apartado. Puesto que la contemplación y los códigos de las expresiones artísticas tradicionales rompen con la vida ordinaria, los artistas entrevistados construyen otros códigos de acuerdo con las condiciones de tramas sociales bastante complejas y con rasgos sociales muy específicos.

El rechazo social, las carencias económicas y la falta de asistencia institucional hacia estos grupos sociales ha provocado que las compañías Pessoal Faroeste, y Mungunzá y Rox desarrollen distintas estrategias pedagógicas y manifestaciones artísticas dentro de dinámicas culturales concretas, para lograr insertarlas en las características de estos sectores violentados. Problemáticas como la dependencia de drogas, vivir en condición de calle, la explotación sexual y laboral, son aspectos que condicionan las capacidades creativas, el ocio y la contemplación del arte. Por ello, estas y estos promotores de las artes demuestran que la literatura, el cine y el teatro son una “válvula de escape emocional” y, al mismo tiempo, un reforzamiento afectivo ante los complejos contextos de violencia y precariedad a los que estos sectores sociales se enfrentan cada día. Los testimonios presentados en este apartado nos indican que los “otros públicos” narrados en sus propias experiencias significan un desafío sociocultural y artístico, debido a que adaptan y modifican las prácticas de socialización realizadas tradicionalmente en un espacio cultural, al buscar integrar en sus actividades y recintos culturales a sectores sociales no habituados al consumo artístico.

Ante esta discusión, Nicolas Bourriaud define la funcionalidad de una obra de arte como una proyección social infinita y flexible en el intercambio interactivo a través de una experiencia estética, una “dimensión concreta que permite unir personas y seres humanos” (Bourriaud 2008, 50-51). Esta flexibilidad infinita, a la cual alude Bourriaud, es una clara definición conceptual que cabe en lo descrito en este apartado, en virtud de que sectores violentados sobremanera en algunos casos, e invisibilizados en otros, son partícipes de dinámicas artísticas complejas que se adaptan al contexto popular de estas dos zonas centrales de São Paulo y la Ciudad de México. Los artistas mencionados entienden estas discrepancias y contradicciones, por ello demuestran la importancia de este tipo de prácticas culturales, mismas que deben ampliar sus esquemas socioculturales, con el fin de que los grupos so-

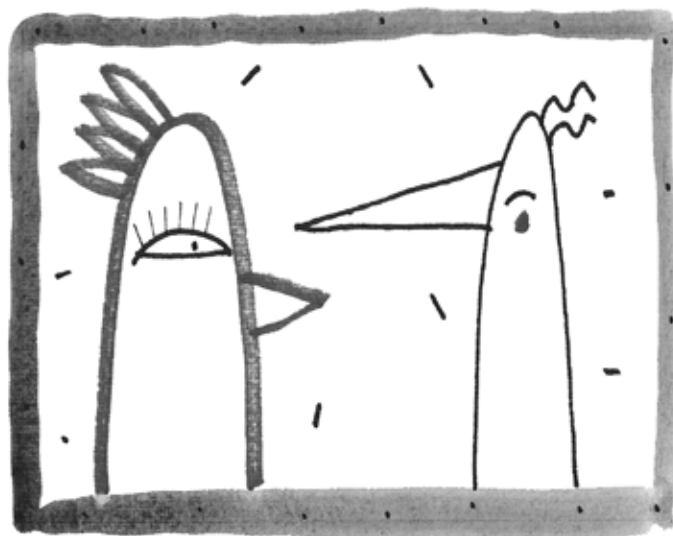
ciales normalmente invisibilizados encuentren mayores aproximaciones y afinidades dentro de las virtudes sociales del arte.

Reflexiones finales: ¿cuál es la utilidad del arte en la antropología urbana?

Con una conferencia llamada *Teoría y juego del duende* presentada en Buenos Aires y la Habana en 1933, Federico García Lorca propone un concepto artístico y/o creativo llamado *duende*, buscando dar respuesta a un fenómeno estético, cultural y artístico desde la visión de un poeta. Lorca establece, con herramientas poéticas, que el intérprete, el músico, el poeta, entre otro tipo de manifestantes de la cultura, transforman las ideas, los sonidos, los gestos, la lucha del creador:

Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre [...] La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales [García Lorca (1933) 2014].

Estos fragmentos metafóricos del *duende* son descritos como alteraciones del ánimo que el arte trasmite y trasciende en diversos contextos situacionales, tales como un dolor permanente cuando “el duende hiere y en la curación está la herida”; lo vital y espiritual como “bautizar con agua oscura”; así como



“porque con duende es más fácil amar”. Lorca centra la atención en las narrativas emocionales con las que ciertas convenciones del arte se guían; de ese modo podemos encontrar una herramienta analítica en la necesidad sociocultural del arte. En suma, desde la antropología, somos capaces de entender el arte como ideas y emociones manifestadas en objetos o representaciones corporales y sensoriales, transmitidas hacia diversos receptores, quienes construyen de acuerdo con sus propios esquemas otra serie de símbolos, valores y significados individuales y colectivos, constructos subjetivos estructurados o semiestructurados que conforman representaciones culturales.

En mi opinión, no corresponde al investigador juzgar si el arte debe realizar una representación ética con un compromiso social, o si debe enfocarse sólo en la contemplación, sino tomar en cuenta diversos elementos artísticos representados en el texto, e interpretarlos desde ciertas perspectivas teóricas que enriquezcan nuestra comprensión de los contextos de grupos sociales específicos. Por el contrario, las preguntas básicas se redefinen con respecto a sus agentes culturales y sus públicos, de ese modo se establecen las necesidades del arte en función de las condiciones donde se aplica. Por medio de una visión teórica del arte y la etnografía, las representaciones y manifestaciones artísticas son herramientas ideológicas, emocionales y sensoriales incapaces de solventar aspectos substanciales de la vida humana, como el alimento y la salud física; no obstante, estas herramientas resultan fundamentales en cualquier tipo de persona, dado que pueden fortalecer la salud mental y emocional en sectores violentados por las desigualdades sociales y la discriminación. Las capacidades creativas e inventivas del arte son elementos imprescindibles y favorablemente impredecibles; por ello, “los olvidados”, “los invisibles”, pueden revertir ciertos procesos sociales negativos “enduendando” momentos de su vida cotidiana. Por esto, las y los artistas presentados en este escrito construyen puentes para atravesar esas fronteras movedizas entre lo artístico y lo sociopolítico-económico; con el fin de equilibrar las notables desigualdades socioculturales que existen en ambas ciudades.

Fuentes

- Bellavance, Guy. 2016. “The multiplicity of highbrow culture. Taste boundaries among the new upper middle class”. En *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, editado por Laurie Hanquinet y Michael Savage, 324-336. Nueva York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- . 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Ejea Mendoza, Tomás. 2015. “Cultura y arte. Una aproximación orientada a la gestión cultural”. En *Gestión cultural y teoría de la cultura*, coordinado por Eduardo Nivón, 57-82. Ciudad de México: Gedisa.
- Frúgoli Jr., Heitor y Bianca Barbosa Chizzolini. 2012. “Moradias e práticas espaciais na região da Luz”. *Ponto Urbe* 11. Consultado el 20 de junio de 2024. <https://journals.openedition.org/pontourbe/1135>.
- García Lorca, Federico. (1933) 2014. *Mediopan y un libro/El juego y teoría del duende*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana. Consultado el 21 de julio de 2024. http://www.libreriasdelsur.gob.ve/wp-content/uploads/2020/04/Medio-pan-y-un-libro_-_Teor%C3%ADa-y-juego-del-duende3B11.pdf.
- Gell, Alfred. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB Editorial.
- Guber, Rosana. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Lippard, Lucy. 1971. *Changing Essays in Art Criticism*. Nueva York: E.P. Dutton & Comics.
- . 2006. “Caballos de Troya: arte activista y poder (1983)”. En *Fotografía y activismo*, editado por Jorge Luis Marzo, 55-82. Barcelona: Gustavo Gili. Consultado el 20 de julio de 2024. <https://theoryofimage.wordpress.com/2010/02/14/caballos-de-troya-por-lucy-lippard-1983/>.
- . 2017. “Foreword: Is another art world possible?”. En Gregory Sholette, *Delirium and Resistance, Activist Art and the Crisis of Capitalism*, editado por Kim Charnley, xvii-xix. Londres: Pluto Press.
- López Cuenca, Alberto y Renato David Bermúdez Dini. 2018-2019. “¿Pero esto qué es? del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 8: 17-28.
- Reygadas, Luis. 2004. “Las redes de la desigualdad: un enfoque multidimensional”. *Política y Cultura* 22: 7-25. Consultado el 22 de julio de 2024. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702202>.
- Sholette, Gregory. 2011. *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nueva York: Pluto.
- . 2017. *Activist Art and the Crisis of Capitalism. Delirium and Resistance*. Londres: Pluto.