Entre dos mundos

El arte de hacer ciudad desde la periferia

Antonio Moya Latorre
amoya@upv.es

UNA ESCUELA DE MÚSICA EN LA PERIFERIA URBANA

La Escuela de Música Santa Cecilia (en adelante, Santa Cecilia) es una institución cultural comunitaria situada en la localidad de Vicente Guerrero (Figura 1), un asentamiento autoconstruido a 15 km al este de la ciudad de Oaxaca, en el sur de México. En agosto de 2023, doce años después de que germinara la idea de la escuela de música y se impartieran las primeras clases, esta comunidad lograría un hito histórico: la participación de cuarenta de sus alumnos y alumnas en un festival de música clásica en la Normandía francesa. Este acontecimiento supuso la primera gran aparición internacional de Santa Cecilia. Enviar a tantos estudiantes de una institución musical sin reconocimiento oficial ubicada en un barrio sin estatus administrativo formal habría parecido una hazaña imposible una década antes. Para materializarla, cientos de personas de todo el mundo colaborarían en ella durante casi cinco años. La experiencia acabó convirtiéndose en un punto de inflexión en la vida de estos estudiantes y de la comunidad de Santa Cecilia, así como en la historia de Vicente Guerrero.

Santa Cecilia nació, en 2011, como un esfuerzo grupal liderado por cuatro vecinas de esta localidad preocupadas por la falta de actividades colectivas para la juventud de la zona. Con el apoyo del sacerdote local, el padre José Rentería, este grupo programó una serie de talleres artísticos tras la misa de los domingos. Su iniciativa se convirtió en un proyecto de escuela de música tras comprobar que el taller de música era el que más interés suscitaba entre los vecinos de Vicente Guerrero. Al poco tiempo, las mujeres fundadoras encontraron a un profesor de música dispuesto a comprometerse por tiempo indefinido. Con su compromiso, se formalizó el proyecto de la escuela.

Las primeras etapas del proyecto estuvieron marcadas por estrategias creativas para recaudar fondos para retribuir al profesor, comprar instrumentos musicales

Fig. 1. Una calle junto al centro de Vicente Guerrero (foto del autor, marzo de 2023).

y alquilar un local. Las cuatro fundadoras no dudaron en convocar tequios[1] para atraer a más vecinos. Como narra con nostalgia Ángeles Ramírez, una de las impulsoras, no les importaba vender tamales, memelas y elotes todos los domingos después de misa para reunir algo de efectivo. Estas agotadoras «tamalizas» autoorganizadas funcionaron bien para echar a andar la escuela de música durante los primeros meses.

El proyecto de la escuela se consolidó gracias al apoyo de Isabelle de Boves, una piloto de Air France sobrina de una monja francesa que llevaba más de dos décadas residiendo en la zona y oficiando en los alrededores de Vicente Guerrero. En una de las visitas a su tía, el padre Rentería le enseñó Santa Cecilia, e inmediatamente Isabelle se ofreció a transportar instrumentos donados de Francia la próxima vez que volara a México. Esta primera donación material cimentó una fructífera alianza entre la fundación de Air France y Santa Cecilia que perdura hasta hoy y que ha sido clave para que esta escuela de música se convierta en una verdadera «infraestructura cultural urbana» (BAIN y PODMORE, 2023) que resulta fundamental para el desarrollo de la vida social y material de los habitantes de Vicente Guerrero (Figura 2).

La historia de Santa Cecilia está repleta de hitos y desafíos. Tanto los participantes actuales como sus predecesores recuerdan experiencias memorables que dejaron una profunda huella en sus vidas. Una de ellas tuvo lugar en 2018, cuando

1. Los tequios son formas comunitarias de organización en Oaxaca basadas en la participación voluntaria de los vecinos en actividades destinadas a generar beneficios colectivos.

Fig. 2. Foto de grupo tomada antes del viaje de los estudiantes a Francia (foto del autor, agosto de 2023).

la Orquesta Sinfónica Santa Cecilia se presentó en la Ciudad de México con el Coro Air France en el Centro Nacional de las Artes. Como recuerda con nostalgia la profesora de viola Margarita Barrientos, este concierto –la primera actuación de la institución fuera del estado de Oaxaca– provocó todo tipo de reacciones emocionales entre el estudiantado y el público:

> Nos juntamos todos en los camerinos, alrededor del padre, y rezamos... Toda la banda, toda la orquesta llorando, no de tristeza, sino de emoción... Después del concierto, me acerqué a Armando (alumno de tuba) y lo felicité. Y le dije: «*híjole*, has tocado muy bien!». Hizo un esfuerzo enorme por no llorar. Estaba temblando cuando lo abracé. Y pensé: «¡oh, Dios!»[2].

La participación de Santa Cecilia en el festival de Francia en agosto de 2023 ha sido hasta ahora su intercambio cultural más ambicioso. Esta experiencia fue especialmente gratificante para quienes habían estado involucrados con la institución durante más de una década. A los residentes de Vicente Guerrero les llenó de orgullo ver a sus hijos e hijas actuar bajo la torre Eiffel y ser tratados como invitados honoríficos en un festival de música en Europa. A los propios estudiantes la

2. Entrevista a la profesora Margarita Barrientos, 25 de marzo de 2023.

experiencia les «cambió la vida», según manifestaron durante una sesión colectiva de reflexión ya de vuelta en Vicente Guerrero.

El primer ensayo de la orquesta tras el regreso de los alumnos de Francia fue diferente. Minutos antes, niños y jóvenes corrían de un lado a otro, hablaban en voz alta, saludando a los profesores y a quienes pasaban por ahí; parecían entusiasmados. El ensayo en sí fue más intenso que nunca. Los jóvenes músicos se mostraban desinhibidos y tocaban sus instrumentos con energía, como si todo fuera a ir bien mientras hicieran música juntos. Algo había cambiado en ellos.

Más allá de experiencias tan excepcionales como este intercambio cultural en Francia, la escuela de música ofrece a la juventud de Vicente Guerrero oportunidades únicas para cultivar su talento musical, relacionarse con sus compañeros y compañeras y explorar nuevas maneras de habitar el mundo que los rodea. La mayoría de estos jóvenes músicos ya han conocido a decenas de artistas y voluntarios de otras partes de Oaxaca, México y varios países del mundo, quienes visitan regularmente Santa Cecilia para colaborar en la medida de lo posible. Para los estudiantes de Santa Cecilia, la música es ya parte integrante de su identidad como seres humanos y dos docenas de ellos incluso han optado por dedicarse profesionalmente a la música. En cierto sentido, esta escuela de música comunitaria ubicada en un contexto tan periférico como Vicente Guerrero –lejos de los principales circuitos culturales del mundo– les ha abierto las puertas a un futuro tan inesperado como posible.

UN ESPACIO «LIMINAL» ENTRE REALIDADES

Los logros de Santa Cecilia son visibles sobre el terreno. Esta escuela de música, al igual que otras infraestructuras culturales erigidas y gestionadas por comunidades periféricas, demuestran ser instituciones urbanas eficaces para superar los estigmas sociales y materiales que condicionan gravemente la vida urbana periférica (ALLEN, 2022). De hecho, iniciativas de este tipo nacen, ante todo, para crear entornos sociales y materiales para que las poblaciones estigmatizadas de las periferias prosperen individual y colectivamente.

Sin embargo, hay espacio para examinar las iniciativas urbanas artísticas como Santa Cecilia por su potencial para *trascender* las realidades urbanas locales. Por una parte, esta propuesta sigue la línea de la literatura sobre arte social que ha investigado cómo determinadas actuaciones artísticas pueden desencadenar intervenciones en el mundo real más allá de la obra de arte (BOAL, 2014; COHEN-CRUZ, 2010; FINKELPEARL, 2013; OLSEN, 2019). Por otra parte, mi invitación para analizar las infraestructuras culturales periféricas más allá de sus efectos locales nace tras observar y experimentar de primera mano cómo los esfuerzos urbanos de esta naturaleza parecen transformar profundamente las vidas de sus participantes.

La premisa de partida es que iniciativas como Santa Cecilia, basadas en la «creación musical colectiva» –un concepto que es literal en este caso, pero que puede interpretarse en sentido figurado para referirse a otras actividades creativas colectivas que son igualmente transformadoras para sus participantes–, no son experiencias estéticas aisladas que únicamente ofrecen a sus participantes una vía de escape del mundo real, a menudo insoportable y ensordecedor. Estas iniciativas son también manifestaciones de un fenómeno urbano más amplio que operan en sus propios escenarios espaciotemporales que se encuentran a la vez dentro *y más allá* de dicha realidad.

Esa doble condición ha llevado a autoras como Shannon Jackson a preguntarse si «la *performance* desafía las divisiones estrictas sobre dónde acaba el arte y empieza el resto del mundo» (JACKSON, 2011: 15)[3]. Ciertamente, infraestructuras culturales como Santa Cecilia transmiten una sensación dual: por un lado, sus intérpretes difícilmente pueden ignorar el arduo entorno urbano que les rodea; por otro, estas infraestructuras son capaces de proporcionar un ambiente suficientemente independiente como para que sus participantes se abstraigan de dicho entorno y, al menos momentáneamente, se centren con total atención en la obra de música colectiva de la que son intérpretes.

La noción de *liminalidad* de Victor Turner resume elegantemente el significado y las posibilidades de la *performance* como un espacio intermedio entre mundos. Como señalan Andrews y Roberts, el adjetivo *liminal* tiene connotaciones tanto espaciales como temporales, ya que denota «un límite, frontera, paisaje de transición o umbral» y también «la etapa inicial de un proceso» que puede marcar «el comienzo así como el final» de otros procesos (ANDREWS y ROBERTS, 2012: 1)[4]. Es decir, *liminal* se refiere tanto a algo, alguien o una etapa situada en un estado transitorio entre dos realidades, como a ese estado transitorio en sí mismo. En esta línea, Turner define el término *liminalidad* en el contexto de los rituales humanos colectivos y la *performance* como la fase intermedia de un proceso de tres etapas:

> Los rituales asociados al paso de un estado o estatus humano básico a otro se dividen en tres etapas: (la primera), la separación de la vida mundana anterior; (la segunda), la liminalidad, una condición intermedia que a menudo implica la reclusión de la escena cotidiana; (y la tercera), la reincorporación al mundo cotidiano (TURNER, 1986: 101)[5].

Es decir, Turner conceptualiza la liminalidad como un pasaje de una realidad a otra posibilitado durante un ritual o *performance*. Dicha transición se produce cuando los seres humanos participan en una representación colectiva antes de la cual deben desvincularse de la «vida mundana» y tras la cual regresan a ella. Sin

3. Traducido por el autor.
4. Traducido por el autor.
5. Traducido por el autor.

embargo, el «mundo cotidiano» al que se «reincorporan» después no es exactamente el que existía antes de la representación, ya que quienes regresan habrán sufrido una transformación interna y, por tanto, navegarán las realidades con las que se reencuentren de forma algo diferente. Así pues, la liminalidad no es simplemente un momento de desconexión y reconexión con el mundo real, sino una etapa autónoma de modulación propicia para recrear las realidades sociales de las que partimos.

La liminalidad es un espacio momentáneo en el que puede florecer la creatividad colectiva. Durante este pasaje, la actuación colectiva no se ve constreñida por las normas y lógicas del mundo real y, por tanto, puede desarrollarse según los sistemas relacionales establecidos por los actuantes. Como argumenta Soyini Madison, los estados liminales de Turner son oportunidades únicas para reinventar los sistemas humanos:

> Relativamente libre de normas, directrices y requisitos, la liminalidad, para Turner, es el espacio de mayor invención, descubrimiento, creatividad y reflexión. Es en este estado de liminalidad donde nos encontramos en el umbral de los sistemas, no entrando en el sistema de la derecha, ni en el sistema de la izquierda, sino evaluando reflexiva, creativa o ceremoniosamente ambos... (MADISON, 2012: 158)[6].

Así, podemos considerar las infraestructuras musicales cooperativas como Santa Cecilia como escenarios propicios para la invención y la imaginación colectivas. Desde este punto de vista, las instituciones culturales creadas por los residentes de barrios periféricos como Vicente Guerrero funcionan como sistemas sociales delimitados en los que los participantes pueden experimentar con modelos organizativos alternativos mientras interpretan la obra musical colectiva en cuestión (literal o figuradamente).

La participación en este proceso colectivo de creación musical se convierte en una experiencia profundamente transformadora para individuos y comunidades. Al reincorporarse al «mundo cotidiano» del que se abstraen momentáneamente, estas personas y comunidades experimentan la realidad de forma algo diferente a como la percibían antes de participar en tales experiencias estéticas. Parafraseando a Augusto Boal –«el arte recrea... las cosas creadas» (BOAL, 2014: 20)–, podríamos afirmar que las iniciativas culturales dirigidas por la comunidad en las periferias urbanas se comportan, en buena medida, como escenarios espaciotemporales liminales donde *se recrea el mundo real* en el que se ubican.

La noción de liminalidad no refleja en sí misma el potencial emancipador de las iniciativas culturales periféricas como Santa Cecilia, que son visiblemente liberadoras para la mayoría de sus participantes. El concepto de Turner es suficientemente amplio como para abarcar cualquier tipo de ritual que los individuos y las

6. Traducido por el autor.

comunidades llevan a cabo para recrear el mundo en el que quieren vivir, que no tiene por qué ser más justo, más inclusivo ni más democrático que el existente[7]. Sin embargo, la noción de liminalidad es útil como marco para entender cómo las comunidades periféricas deciden hacer uso de este espacio-tiempo intermedio para allanar el terreno hacia entornos urbanos y sociales más habitables y equitativos.

Para enriquecer la idea de liminalidad, resulta útil el concepto de *prefiguración*. Surgida de los movimientos anarquistas de finales del siglo XIX, la política prefigurativa ha captado ampliamente desde entonces la atención de movimientos sociales y de intelectuales de la teoría política, quienes han experimentado con sistemas políticos horizontales que puedan plantear alternativas viables más justas que los regímenes políticos imperantes (FRANKS, 2018; YATES, 2015). Imbuidas generalmente de un aura utópica, las políticas prefigurativas abarcan una amplia gama de prácticas que están vagamente relacionadas entre sí por su objetivo común de derrocar los sistemas capitalistas actuales y erigir sociedades anticapitalistas en las que se superen las desigualdades sociales y materiales extremas.

La prefiguración también ha sido criticada por su falta de formulación teórico-práctica concreta. Al igual que la noción abstracta de liminalidad, el concepto de prefiguración corre el riesgo de convertirse en un «significante vacío» (LACLAU, 2005) que se refiera prácticamente a cualquier idea que suene como una alternativa política al *status quo*, aunque no se especifique qué prácticas nos llevarían a construir un orden alternativo más justo y deseable.

Para recuperar el atractivo original de la prefiguración, propongo yuxtaponer este concepto, antaño anarquista, a la noción de liminalidad. Si aceptamos la premisa subyacente de que la política prefigurativa nace en contextos de agudas desigualdades sociales para proponer sistemas sociales que sean intrínsecamente más justos, podemos empezar a apreciar de qué manera las instituciones culturales colectivas como Santa Cecilia funcionan como enclaves liminales prefigurativos muy tangibles.

Espacialmente, los enclaves prefigurativos son infraestructuras bien definidas y ancladas en sus áreas urbanas, como las instalaciones de esta escuela de música en el corazón de Vicente Guerrero (Figura 3). Temporalmente, estos enclaves escenifican una rica variedad de actividades que reúnen a participantes de un amplio espectro de orígenes y antecedentes durante períodos predefinidos, como los conciertos interpretados por la Orquesta Sinfónica Santa Cecilia y los numerosos eventos comunitarios que tienen lugar entre las paredes de la escuela, que abarcan desde reuniones comunitarias hasta festivales urbanos de raperos, grafiteros y patinadores de la zona. En conjunto, estos enclaves prefigurativos funcionan

7. Por ejemplo, se podría argumentar que los grupos extremistas hacen uso de sus propias actuaciones liminales para profundizar en formas estructurales de opresión y segregación tales como el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo.

como escenarios espaciotemporales donde sus protagonistas ponen en práctica sus propios órdenes sociales colaborativos.

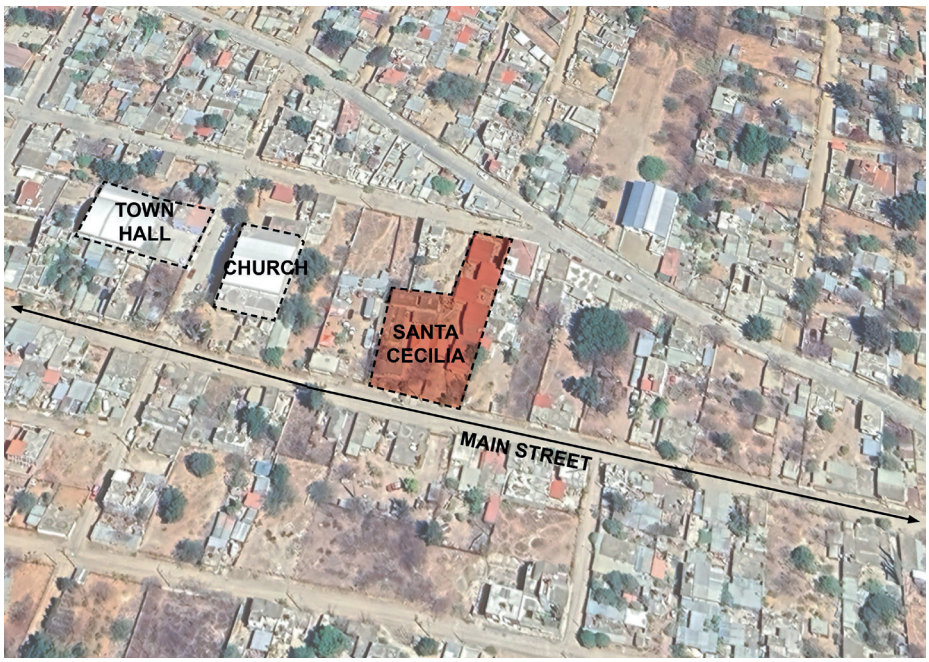

Fig. 3. Ubicación de Santa Cecilia en el corazón de Vicente Guerrero (fuente: Google Earth Pro).

Los cointérpretes de Santa Cecilia llegan a estos espacios liminales desde un contexto del mundo real y se encuentran en medio de una actuación generativa junto a una rica variedad de actores: estudiantes, instructores, personal y voluntarios de Oaxaca, México y otros países. Después de actuar en tales espacios, se reincorporan al mundo en un estado transformado, llevando consigo las lecciones aprendidas durante el acto colectivo de creación musical a sus contextos de origen. Isabelle ejemplifica de qué manera estos aprendizajes permean en el mundo real cuando explica qué puede aprender la gente de otros países de proyectos como Santa Cecilia:

> Hemos aprendido mucho. Cada voluntario que ha venido a Vicente Guerrero me dice: «¡No he enseñado, he aprendido!». Aquí aprendemos a organizar las cosas colectivamente. En nuestros países todo funciona individualmente... Pero aquí, la gente no espera nada de nadie y se autoorganiza. Y yo no había visto nada igual, una fuerza comunitaria y una autogestión tan fuertes[8].

Claramente, Isabelle quedó impresionada desde el principio de su relación con Santa Cecilia por el poder organizativo de los oaxaqueños (GOERTZEN, 2010).

8. Entrevista con Isabelle de Boves, 28 de febrero de 2023.

Fruto de sus propios aprendizajes, esta piloto francesa ha logrado coordinar a lo largo de los años grandes eventos colectivos en Francia y Suiza para recaudar recursos para Santa Cecilia y, más recientemente, para abrir una nueva institución musical que su fundación está apoyando en La Habana. Estas actividades nunca habrían tenido lugar si Isabelle no se hubiera convertido en una agente central de la escuela de música y hubiera experimentado por sí misma cómo la comunidad de Santa Cecilia se autoorganiza para materializar sus objetivos.

Podemos generalizar que el proyecto de la escuela de música, como enclave prefigurativo, ofrece oportunidades a individuos y grupos de diversas realidades culturales para aprender unos de otros y llevar sus aprendizajes por todo el mundo. Los intercambios culturales que se producen en y a través de Santa Cecilia impregnan las realidades de quienes participan. En otras palabras, los eventos culturales que tienen lugar en el contexto periférico de Vicente Guerrero acaban influyendo significativamente en otras realidades.

Como conceptualizo en la Figura 4, el mundo en que vivimos, que da origen a periferias urbanas estigmatizadas como Vicente Guerrero, puede ser ensordecedor, disonante e incluso insoportable. Por el contrario, los mundos (en plural) que imaginan y representan los protagonistas de iniciativas musicales colectivas como Santa Cecilia se caracterizan por una coexistencia relativamente *consonante* de diversos grupos de personas de distintos contextos urbanos y culturales unidas por su objetivo compartido de enriquecer las oportunidades vitales de la juventud nacida y criada en las periferias.

En esencia, la Figura 4 representa escenarios como el de Santa Cecilia como enclaves liminales y prefigurativos donde convergen el mundo real y el mundo anhelado en cuestión (que varía según la iniciativa, el contexto y los participantes). Estas infraestructuras no ignoran las duras realidades sociales y urbanas en las que se insertan ni proponen futuros utópicos inalcanzables, sino que permiten experimentar con los mundos por venir a través de actuaciones colectivas cotidianas en la intersección de ambas realidades.

PREFIGURANDO NUEVAS CIUDADANÍAS URBANAS

Existe abundante bibliografía que investiga las consecuencias culturales y políticas más amplias del arte urbano periférico (CALDEIRA, 2015; DABÈNE, 2020; FACINA, 2016; MAGAÑA, 2020; MOURA *et al.*, 2020; SITAS, 2020). La mayor parte de esta literatura se ha centrado en los efectos más amplios de los movimientos artísticos insurgentes *en general*, sin estudiar necesariamente la materialidad de estos movimientos y su influencia en la vida cotidiana de los residentes en las periferias. En este artículo, sostengo que es la propia naturaleza *material* de las actuaciones colectivas como Santa Cecilia la que propicia la creación de escenarios culturales y políticos alternativos.

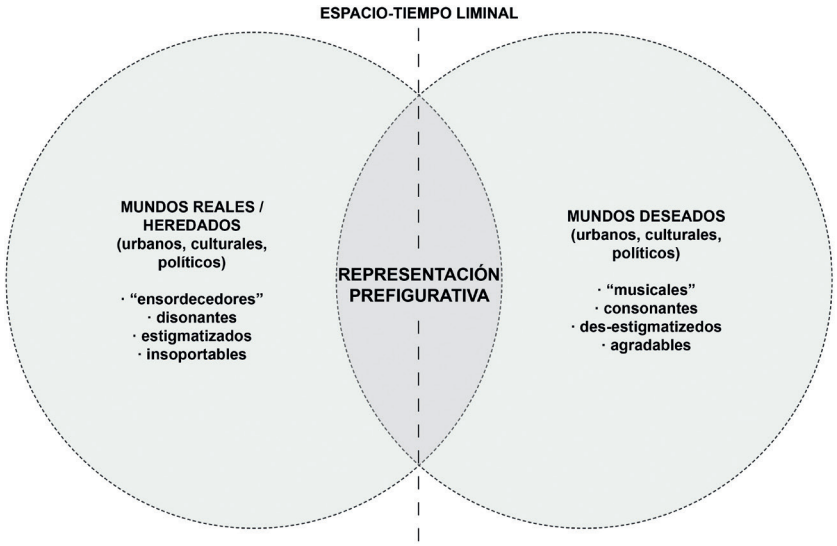

Fig. 4. Visualización del espacio liminal entre el mundo actual y los mundos deseados que se «representa» (perform) en Santa Cecilia.

Las infraestructuras culturales creadas mediante procesos comunitarios en las periferias de las ciudades latinoamericanas promueven el desarrollo de los derechos culturales de forma proactiva, incluso insurgente. La formulación de James Holston del concepto de *ciudadanía insurgente* sugiere por qué las formas de habitar las periferias urbanas basadas en la cultura, fuera de la mirada del estado (SCOTT, 1998), pueden desestabilizar los sistemas sociales erigidos sobre siglos de exclusión social y convenciones no representativas de las mayorías excluidas:

> Las políticas diferenciadas (es decir, las que afectan de manera diferente a los distintos grupos sociales) más desiguales pueden verse desmanteladas por movimientos ciudadanos insurgentes. Las nuevas propuestas no se convierten necesariamente en la base de nuevos privilegios, pero demuestran que los regímenes arraigados en desigualdades legitimadas siguen siendo el terreno, pantanoso y traicionero, en el que las nuevas democracias y sus ciudadanías deben echar raíces (HOLSTON, 2008: 33)[9].

En esta línea, podemos concebir las instituciones culturales en general no simplemente como espacios, agentes y prácticas culturales desagregados, sino como

9. Traducido por el autor.

parte de una infraestructura cultural urbana más o menos articulada donde se desempeñan ciudadanías –es decir, formas de habitar las ciudades– más variadas y complejas (BAIN y PODMORE, 2023). Así como los tribunales de justicia, los parlamentos y los sistemas educativos y sociales han sido tradicionalmente las instituciones estatales responsables de la definición y el cumplimiento de los derechos civiles, políticos y sociales, respectivamente (MARSHALL y BOTTOMORE, 1992), las infraestructuras culturales, ya sean públicas, privadas o comunitarias, se han convertido en los enclaves sociales y materiales contemporáneos donde ejercer nuestros derechos culturales y cultivar nuevas ciudadanías.

Más concretamente, los agentes que sustentan las infraestructuras culturales periféricas surgidas a través de iniciativas comunitarias están reimaginando sus ciudadanías en función de sus identidades culturales autodefinidas. En particular, los jóvenes artistas de las periferias no esperan (únicamente) integrarse en la sociedad tal como es ni ser reconocidos dentro de los parámetros sociales existentes. En su lugar, a través de sus prácticas culturales individuales y colectivas, están expresando su descontento con las sociedades y los sistemas democráticos que han heredado, al tiempo que *realizan* –en el sentido de que hacen reales– propuestas concretas para reconfigurar las infraestructuras urbanas y culturales.

Por ejemplo, Santa Cecilia no es una escuela de música «clásica» donde los jóvenes aprenden exclusivamente música europea de los siglos XVIII y XIX. Tampoco es una institución donde solo se estudia música oaxaqueña y mexicana. Por el contrario, la comunidad de Santa Cecilia optó por recoger y fusionar ambas tradiciones para crear su *propia* pedagogía musical, que no puede encontrarse en ningún otro lugar. Esta iniciativa musical encarna el concepto de un entorno social y material prefigurativo en el que diversos grupos de individuos y comunidades pueden empezar a imaginar futuras realidades culturales más diversas que al mismo tiempo sean más justas, llevaderas y representativas que las sociedades en las que hemos crecido.

Como explica la presidenta de Santa Cecilia, Modesta Hernández, los niños que asisten a la escuela de música no solo aprenden música para su bienestar actual. A través de su participación en las actividades de la escuela, también empiezan a «escuchar hacia» (to *listen into*) (SHOTTER, 2009) posibilidades futuras que, de otro modo, seguirían siendo inconcebibles –o inaudibles– para ellos:

> La escuela juega un papel fundamental en la zona oriente (del área metropolitana de Oaxaca); cambia vidas, cambia familias. Yo tiendo mucho a platicar con las niñas, los niños, las personas adultas y así, y hago un análisis después de todo eso y yo les decía en algún momento a algunas personas: «Miren, ustedes están apostando por una escuela, por un proyecto. Ustedes están apostando por un niño o una niña, pero créanme que no solamente lo que hagan va a impactar en la vida de ese niño o de esa niña. Está impactando en toda su familia y de ahí en toda su comunidad». ¿Por qué? Porque un niño que toca música tiene otra perspectiva, tiene otra forma de ver la vida, es más organizado, es más disciplinado, es más sensible, es más humano, comunica, socializa. Entonces si socializa, va

> a empezar a pensar y analizar su comunidad y va a decir «qué puedo yo hacer, qué puedo yo sumar a mi comunidad»[10].

Esta reflexión refleja elocuentemente por qué nuestro desempeño conjunto para sostener infraestructuras culturales como Santa Cecilia se convierte en un portal entre nuestras vidas pasadas y futuras y, en consecuencia, también entre las vidas pasadas y futuras de quienes nos rodean. Huelga decir que el hecho de que, en este caso, la presidenta de Santa Cecilia mencionara explícitamente el cultivo de cualidades humanas como ser «más organizado, disciplinado o sensible»[11] no significa que todos los proyectos culturales comunitarios de las periferias deban cimentarse en estos valores. De hecho, cada actuación colectiva se construye en torno a una combinación única de principios y objetivos según el contexto y las necesidades de las que parta. En este sentido, esta cita evoca de qué manera la comunidad de Santa Cecilia específicamente ha optado por cultivar en sus participantes la idea de un futuro alternativo y mejor (uno entre los muchos posibles), así como por convertirlos *hoy* en coautores de ese futuro.

Como enclaves urbanos prefigurativos, las instituciones culturales en las periferias urbanas como Santa Cecilia crean oportunidades para que sus protagonistas vayan más allá de la resignación y la crítica hacia los sistemas sociales y las normas culturales existentes y sean capaces de representar escenarios urbanos, culturales y políticos alternativos. Estas realidades escenificadas desafían las concepciones generalizadas de pobreza urbana, subdesarrollo y miseria humana que se asocian de forma recurrente a las comunidades periféricas (ARAÚJO y CAMBRIA, 2013; MOYA-LATORRE, 2022) y, en su lugar, proyectan sobre el mundo imágenes de futuros más prometedores para las periferias urbanas actuales y futuras.

RESONANDO EN LAS PERIFERIAS

Estudiar procesos musicales colectivos como Santa Cecilia desde una perspectiva política revela cómo dichos procesos forman parte de un fenómeno urbano derivado de los «nuevos movimientos sociales», que han configurado en las últimas décadas el «derecho a participar en la definición misma de los sistemas políticos» (ÁLVAREZ *et al.*, 1998: 21; véase también DAVIS, 1999). En la misma línea, los movimientos sociales apoyados en el arte están difuminando la distinción entre la política formal y la política cotidiana en todo tipo de realidades sociales periféricas

10. Entrevista con la presidenta Modesta Hernández, 1 de julio de 2021.
11. Esta cita puede parecer moralista. La afirmación de Modesta de que quienes realizan actividades musicales colectivas (entre otras posibles) amplían sus capacidades humanas no debe inferir la idea contraria, es decir, que aquellos niños que *no* tocan música son menos humanos. Es importante no olvidar que Modesta se refiere muy específicamente a Vicente Guerrero, donde Santa Cecilia es prácticamente la única institución cultural accesible para muchos de sus habitantes.

(ALLEN, 2022; ESCOBAR, 2020, 2018; LEMANSKI, 2018). A partir de la idea de esta fusión de política formal y cotidiana, esta sección reflexiona sobre los caminos que pueden trazar las infraestructuras culturales de las periferias urbanas hacia futuros órdenes políticos y culturales globales.

La Escuela de Música Santa Cecilia está siendo sostenida y acompañada por un público internacional allende los confines de Vicente Guerrero. Como explica Isabelle, la historia del proyecto puede haber llegado indirectamente, a lo largo de los años, a miles de personas de muchos rincones del mundo, algunas de las cuales acaban considerando esta escuela de música como un proyecto de referencia para espolear proyectos en otros contextos urbanos periféricos. De esta relevancia internacional de Santa Cecilia, la cual es ilustrativa del entusiasmo que suelen suscitar los proyectos culturales en las periferias (MOYA-LATORRE, 2024), puede deducirse que personas de todo el mundo están ávidas de historias inspiradoras que demuestren que es posible hacer ciudades más justas colectivamente y de manera creativa.

Inspirándome en cómo Santa Cecilia y otras iniciativas culturales periféricas parecen resonar entre personas de todo el mundo, propongo la noción de *resonancia transnacional* para explorar de qué maneras pueden reforzarse estos y otros proyectos culturales y movimientos urbanos periféricos para crear sinergias entre sí. El fenómeno físico de la resonancia se produce cuando un cuerpo vibra en cuanto otro empieza a emitir determinados sonidos. El cuerpo que resuena provoca, a su vez, que el cuerpo emisor vibre con mayor amplitud, lo que da lugar a un ciclo amplificador de resonancia que afecta a emisor y receptor. Cuanto más alineados estén ambos cuerpos, más resonarán juntos. En el caso de los cuerpos musicales, esa alineación depende de ciertas cualidades físicas de los instrumentos, tales como el tipo de material, la longitud y tensión de las cuerdas, etc.

Convertir la noción de resonancia en una metáfora para el estudio de las infraestructuras culturales urbanas puede ayudarnos a deducir cómo funciona la resonancia –y cómo puede amplificarse– cuando se trata de iniciativas periféricas basadas en «hacer música» en colectivo. Cuando un proceso cultural comunitario (o una acción o interpretación concretas), en un contexto periférico, inspira las acciones de quienes dirigen procesos análogos en otros lugares, decimos que el primer proceso *resuena* con el segundo. Cuando la resonancia se produce de forma recurrente y a través de contextos urbanos de todo el mundo, podemos hablar de resonancia transnacional.

Desde la perspectiva de los movimientos sociales, la resonancia transnacional es un fenómeno relativamente reciente que empezó a manifestarse con fuerza después de que el sistema-mundo capitalista se estableciera plenamente en la segunda mitad del siglo XX (WALLERSTEIN, 1974). Por ejemplo, cada vez que los movimientos feministas desbloqueaban una nueva forma de liberación de las mujeres en una parte del mundo, las líderes feministas de la mayoría de los demás países veían en ese logro una oportunidad para avanzar también hacia sus objetivos, como ocurre, por ejemplo, con el derecho al aborto en diferentes

naciones (FERREE, 2003). En cuanto a los movimientos indígenas de las Américas, la transnacionalidad también fue crucial en la articulación de las reivindicaciones locales, como sugiere Boaventura de Sousa Santos:

> Las luchas de los pueblos indígenas de América Latina han llamado la atención sobre un punto crucial: estas luchas deben su éxito y su resistencia a su capacidad para forjar alianzas entre diferentes pueblos y grupos étnicos, otros movimientos sociales, organizaciones no gubernamentales (ONG) y movimientos de solidaridad internacional. La consolidación de las luchas por los derechos colectivos y por la justicia a escala local depende, por un lado, de la movilización del Estado nacional como garante de estos derechos y, por otro, de la solidaridad transnacional (SANTOS, 2007: xxviii)[12].

La resonancia transnacional a través de lugares y culturas divergentes es posible gracias a dos procesos sociológicos. En primer lugar, la noción gandhiana de la «traducción intercultural» (SANTOS, 2018) es una práctica que permite la descolonización y el mestizaje de ideas liberadoras a través del intercambio de experiencias y sabidurías entre culturas y lugares, tanto entre el norte global y el sur global, como entre centros urbanos y periferias. Para ejemplificar la traducción intercultural, Santos explica cómo el pensamiento y la práctica inspirados en Gandhi influyeron en la formulación de los movimientos negros en Estados Unidos, que condujeron a los movimientos por los derechos civiles en la década de 1960; o, más recientemente, cómo las interpretaciones indígenas de la relación entre los seres humanos y la naturaleza se han incorporado a las constituciones boliviana y ecuatoriana a través del concepto «traducido» del «buen vivir» (SANTOS, 2018).

El segundo proceso sociológico es el que Ngũgĩ wa Thiong'o ha denominado «prácticas de re-memoración (*re-membering practices*)» (NGŨGĨ WA THIONG'O, 2009) para dar cuenta de la respuesta de las diásporas africanas de todo el mundo al «desmembramiento» sufrido por los pueblos africanos durante la trata de esclavos y las fases y expresiones posteriores de la colonización occidental. Como sostiene Thiong'o, el colonialismo no fue solo un período histórico que dio lugar al desarraigo físico de millones de individuos de sus territorios de origen, sino que es también una fuerza social recurrente que «ataca y distorsiona por completo la relación de un pueblo con su base natural, corporal, económica, política y cultural» (NGŨGĨ WA THIONG'O, 2009: 29)[13]. Este desarraigo histórico multidimensional hace necesario el acto de «re-memorar» motivado por una especie de lazo emocional que las personas desmembradas pueden *sentir* (a menudo mucho más de lo que son capaces de verbalizar) (NGŨGĨ WA THIONG'O, 2009: 37).

En resumen, las prácticas de re-memoración son actos de imaginación y experiencias creativas concebidos tanto para restaurar los vínculos desmembrados

12. Traducido por el autor.
13. Traducido por el autor.

como también para *conectar* experiencias y sentimientos de comunidades en lucha a través de lugares y culturas. De este poder para rememorar y remembrar viene la importancia de este tipo de prácticas colectivas para la resonancia transnacional.

Los fenómenos de resonancia transnacional se manifiestan a través de múltiples expresiones de la periferia (es decir, no son exclusivos de los entornos urbanos periféricos de ciudades del sur global como Oaxaca), motivados por indiviuos y comunidades que experimentan un excesivo distanciamiento político, cultural, social, económico y geográfico (DAVIS, 1999) de los poderes dominantes. Sus prácticas abarcan desde la poesía y la música hasta los actos culturales, pasando por actuaciones en la vía pública que resuenan en todo el planeta, como demostraron con fuerza el colectivo chileno de Las Tesis en 2019 con su performance «un violador en tu camino», replicada en ciudades de todo el mundo. Sorprendentemente, las prácticas de rememoración suelen estar impregnadas de un aura festiva que contribuye a conmemorar las culturas desmembradas al tiempo que son recreadas en términos contemporáneos.

En los últimos años hemos presenciado más expresiones de resonancia transnacional que se nutren de la traducción intercultural y las prácticas de re-memoración. Por ejemplo, la Primavera Árabe no solo supuso un desafío a la situación política de varios países de Oriente Próximo, sino que pronto fue «traducida» y adoptada por otras iniciativas de base, como los Indignados en España y Occupy en Nueva York. Desencadenados por la crisis económica mundial de 2008, estos tres movimientos fueron reacciones a las medidas de austeridad impuestas por las organizaciones multilaterales para paliar el desplome económico. Pero estos movimientos no surgieron únicamente para cuestionar (y finalmente desmantelar) los órdenes político-económicos imperantes, sino que también se alinearon para visualizar y *representar* nuevos futuros sociales.

Otras iniciativas transnacionales se han extendido rápidamente por todo el mundo desde la crisis financiera. El movimiento *#metoo*, basado en una larga historia de luchas feministas, se desencadenó a raíz de un sonado caso de abusos sexuales en la industria cinematográfica estadounidense y rápidamente resonó entre mujeres y feministas de todo el planeta. Del mismo modo, las acciones de denuncia del cambio climático han surgido en múltiples países bajo etiquetas como Fridays for Future o Extinction Rebellion, y aunque estas iniciativas siguen siendo un fenómeno mayoritariamente occidental, sus mensajes suelen ser reutilizados y adaptados por movimientos juveniles en otros lugares. Del mismo modo, la fuerza renovada de Black Lives Matter, catalizada por el asesinato de George Floyd, recibió un apoyo emocional desde muchas sociedades fuera de Estados Unidos.

Actualmente, la indignación mundial por el genocidio que el Gobierno israelí está perpetrando en Gaza refleja la rapidez con la que personas de todos los contextos y culturas pueden alinearse en torno a cuestiones de justicia social, a menudo enfrentándose a las élites políticas y culturales dominantes. El poder colectivo para alzar la voz y exigir que se respeten los derechos humanos está cuestionando ferozmente los discursos políticos hegemónicos. Así, fuerzan a nuestros dirigentes

a, como mínimo, reconsiderar sus discursos y posturas sobre el genocidio. Si, en este contexto actual, la resonancia transnacional resuena suficientemente en todo el mundo, podría llegar a motivar cambios gubernamentales más profundos que propiciaran procesos de paz más justos y duraderos.

Todas estas historias de resonancia transnacional ilustran cómo individuos y comunidades de todo el mundo están deseosos de participar en *performances* liminales globales que se desarrollen entre los órdenes político-culturales actuales y los posibles, más prometedores para las mayorías. Las comunidades periféricas leen estas historias de solidaridad y re-memoración más allá de fronteras nacionales como poderosas experiencias políticas y culturales que prefiguran mundos más justos para todos y todas, al tiempo que promueven *de facto* sus derechos culturales y de ciudadanía en el presente.

En esta línea, es posible visualizar el fenómeno cultural retratado en este artículo a través de la historia de Santa Cecilia como un movimiento urbano con el poder de resonar en todo el mundo. Por ejemplo, si bien sería ilusorio esperar que Santa Cecilia, como institución cultural relativamente humilde, acabe influyendo en las sociedades oaxaqueña y mexicana hasta el punto de, digamos, desencadenar un sistema político y democrático completamente nuevo en el país, sí que es realista afirmar que el modelo y las estrategias organizativas de la escuela van a ser reproducidos con mayor frecuencia en todos los territorios mexicanos y en otros contextos fuera de México con el paso de los años.

De hecho, *escalar a través de* enclaves prefigurativos como Santa Cecilia[14] parece una aspiración razonable para los procesos culturales periféricos que aspiran a trascender los territorios urbanos donde están arraigados. Este potencial transformador ha llevado a muchos movimientos sociales –desde las resistencias feminista e indígena hasta las actuales manifestaciones propalestinas en todo el mundo– de ser protestas localizadas a tener un impacto en los órdenes políticos y culturales globales. A través de estos mecanismos de escala, quienes se encuentran en la periferia de las sociedades en las que crecemos son capaces de intercambiar conocimientos y prácticas, así como de aprender de otros en nuestra búsqueda compartida de sistemas sociales y urbanos más justos a escala mundial.

Es difícil predecir cómo estas prácticas para «escalar» los aprendizajes de las infraestructuras culturales periféricas por todo el mundo podrían superar su condición periférica para influir de forma significativa en los órdenes culturales y políticos imperantes. Sin embargo, en el pasado, movimientos sociales periféricos como los mencionados en este apartado han moldeado profunda y positivamente nuestras sociedades contemporáneas. Por tanto, es tan razonable como necesario y esperanzador

14. Entrevista con Pete Noll, 21 de septiembre de 2023. Pete fue director ejecutivo de la Fundación Tash, uno de los principales patrocinadores de Santa Cecilia. Pete utilizó la expresión *escalar a través* (*scaling across*) durante nuestra entrevista para referirse al potencial transformador de la escuela de música.

anhelar que el éxito de los movimientos urbanos culturales, como el ilustrado por Santa Cecilia, trascenderá tarde o temprano las realidades materiales locales.

El hecho de que el camino para que este fenómeno urbano se convierta en un movimiento con el potencial de cambiar las estructuras sociales actuales sea arduo e impredecible no es una limitación. Las instituciones culturales periféricas deben interpretarse como una herramienta más de la que se sirven quienes habitan las periferias (urbanas) del mundo para vivir vidas plenas y justas. Así, interpretar Santa Cecilia y otras infraestructuras culturales no como proyectos aislados, sino como instancias diversas de procesos culturales y políticos más amplios que enriquecen y hacen más habitables nuestras vidas culturales y urbanas puede ser una visualización útil para planificar y diseñar prácticas, estrategias y políticas que contribuyan a amplificar la música de las periferias del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Adriana (2022): «Navigating stigma through everyday city-making: Gendered trajectories, politics and outcomes in the periphery of Lima», *Urban Studies*, 59, 3, pp. 490-508.

ALVAREZ, Sonia E., Evelyn DAGNINO y Arturo ESCOBAR, eds. (1998): *Cultures of politics, politics of cultures: Re-visioning Latin American social movements*, Boulder, Westview Press.

ANDREWS, Hazel y Les ROBERTS, eds. (2012): *Liminal landscapes: Travel, experience and spaces in-between*, Londres, Routledge.

ARAÚJO, Samuel y Vincenzo CAMBRIA (2013): «Sound praxis, poverty, and social participation: Perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro», *Yearbook for Traditional Music*, 45, pp. 28-42.

BAIN, Alison L. y Julie A. PODMORE, eds. (2023): *The cultural infrastructure of cities*, Newcastle upon Tyne, Agenda Publishing.

BOAL, Augusto (2014): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, São Paulo, Cosac Naify.

CALDEIRA, Teresa P. (2015): «Social movements, cultural production, and protests: São Paulo's shifting political landscape», *Current Anthropology*, 56, S11, pp. S126-S136.

COHEN-CRUZ, Jan (2010): *Engaging performance: Theatre as call and response*, Nueva York, Routledge.

DABÈNE, Olivier (2020): *Street art and democracy in Latin America*, Cham, Palgrave Macmillan.

DAVIS, Diane E. (1999): «The power of distance: Re-theorizing social movements in Latin America», *Theory and Society*, 28, 4, pp. 585-638.

ESCOBAR, Arturo (2018): *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*, Durham, Duke University Press.

ESCOBAR, Arturo (2020): *Pluriversal politics: The real and the possible*, Durham, Duke University Press.

FACINA, Adriana (2016): «Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro», en João F SOARES-QUADROS Jr. (coord.): *Discussões*

Epistemológicas: As Ciências Humanas Sob Uma Ótica Interdisciplinar, São Luis, Universidade Federal do Maranhão, pp. 87-111.

FERREE, Myra Marx (2003): «Resonance and radicalism: Feminist framing in the abortion debates of the United States and Germany», *American Journal of Sociology*, 109, 2, pp. 304-344.

FINKELPEARL, Tom (2013): *What we made: Conversations on art and social cooperation*, Durham, Duke University Press.

FRANKS, Benjamin (2018): «Prefiguration», en Benjamin FRANKS, Nathan JUN y Leona WILLIAMS (eds.): *Anarchism: A conceptual approach*, Londres, Routledge.

GOERTZEN, Chris (2010): *Made in Mexico: Tradition, tourism, and political ferment in Oaxaca*, Jackson, University Press of Mississippi.

HOLSTON, James (2008): *Insurgent citizenship: Disjunctions of democracy and modernity in Brazil*, Princeton, Princeton University Press.

JACKSON, Shannon (2011): *Social works: Performing art, supporting publics*, Nueva York, Routledge.

LACLAU, Ernesto (2005): «Populism: What's in a Name?», en Francisco PANIZZA (ed.): *Populism and the Mirror of Democracy*, Londres, Verso, pp. 32-49.

LEMANSKI, Charlotte (2018): «Infrastructural citizenship: Spaces of living in Cape Town, South Africa», en Kevin WARD *et al*. (eds.): *The Routledge handbook on spaces of urban politics*, Londres, Routledge, pp. 350-360.

MADISON, D. Soyini (2012): *Critical ethnography: Method, ethics, and performance*, Thousand Oaks, Sage.

MAGAÑA, Maurice Rafael (2020): *Cartographies of youth resistance: Hip-Hop, Punk, and urban autonomy in Mexico*, Oakland, University of California Press.

MARSHALL, Thomas Humphrey y Thomas B. BOTTOMORE (1992): *Citizenship and Social Class*, Londres, Pluto Press.

MOURA, Tatiana, Marta FERNÁNDEZ y Victoria PAGE (2020): «Power from the peripheries: Art, culture and masculinities in Rio de Janeiro», en Suzanne CLISBY, Mark JOHNSON y Jimmy TURNER (eds.): *Theorising Cultures of Equality*, Londres, Routledge, pp. 158-170.

MOYA-LATORRE, Antonio (2022): «Urban celebration in a Brazilian favela: From an art festival to a youth movement», *International Journal of Urban and Regional Research*, 46, 6, pp. 1035-1053.

MOYA-LATORRE, Antonio (2024): «Community weaving across Latin American peripheries: A listening infrastructure in Oaxaca», *Urban Studies*, 61, 12, pp. 2416-2434.

NGŨGĨ WA THIONG'O (2009): *Something torn and new: An African renaissance*, Nueva York, BasicCivitas Books.

OLSEN, Cecilie Sachs (2019): *Socially engaged art and the neoliberal city*, Nueva York, Routledge.

SANTOS, Boaventura de S., ed. (2007): *Another knowledge is possible: Beyond northern epistemologies*, Londres, Verso.

SANTOS, Boaventura de S. (2018): *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the south*, Durham, Duke University Press.

SCOTT, James C. (1998): *Seeing like a state: How certain schemes to improve the human condition have failed*, New Haven, Yale University Press.

SHOTTER, John (2009): «Listening in a way that recognizes/realizes the world of 'the other'», *International Journal of Listening*, 23, 1, pp. 21-43.

SITAS, Rike (2020): «Creative cities, graffiti and culture-led development in South Africa: Dlala Indima ('Play Your Part')», *International Journal of Urban and Regional Research*, 44, 5, pp. 821-840.

TURNER, Victor W. (1986): *The anthropology of performance*, Nueva York, PAJ Publications.

WALLERSTEIN, Immanuel (1974): «The rise and future demise of the world capitalist system: Concepts for comparative analysis», *Comparative Studies in Society and History*, 16, 4, pp. 387-415.

YATES, Luke (2015): «Rethinking prefiguration: Alternatives, micropolitics and goals in social movements», *Social Movement Studies*, 14, 1, pp. 1-21.

ANTONIO MOYA LATORRE es arquitecto por la Universitat Politècnica de València, pianista titulado por el Conservatorio Superior de Valencia, máster en estudios urbanos por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (EE. UU.) y doctor en planificación urbana por la Universidad de Cornell (EE. UU.). Actualmente es investigador postdoctoral en el instituto INGENIO (UPV-CSIC).