

Libro: **Street Art and Democracy in Latin America**

Olivier Dabène

Palgrave-Macmillan, Cham, Suiza, 2020 (261 pp.)

Juan Bautista Lucca

Docente e investigador en el Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario y en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

E-mail: juanbautistalucca@gmail.com

Dentro de las ciencias políticas y sociales, la pregunta por la democracia, sus lindes, fisonomía y derroteros ha tenido un extenso desarrollo y reflexión, muchas veces atado al interrogante en torno al sujeto político y el espacio público de su *praxis*. Es posible rastrear este interrogante inclusive hasta la *polis*, el *ágora* y el *zoon politikón* de la Atenas de Pericles en el siglo V antes de Cristo. Sin embargo, aunque el maridaje entre democracia, ciudadanía y espacio público ha tenido muchos vectores para el análisis, el libro de Olivier Dabène titulado *Street Art and Democracy in Latin America* introduce una mirada singular, novedosa y atractiva para pensar la imbricación de estos elementos en la América Latina contemporánea.

El autor francés, un erudito en los estudios de la política latinoamericana a nivel nacional y supranacional, pone el foco en este libro en la –muchas veces olvidada– dimensión subnacional de la democracia, para advertir las características que adquiere la ciudadanía urbana al ocupar activamente el espacio público a través del arte callejero de pintar con grafitis y estenciles las paredes de la ciudad. Para Dabène, esta manifestación artística requiere de un análisis politológico en tanto es una forma habitual –pero poco estudiada– de desafiar las normas establecidas en las grandes urbes, que se instaura como alternativa a la creciente desafección cívica que atraviesa América Latina, y permite la aparición de los artistas callejeros como verdaderos ciudadanos urbanos. Para Dabène, leer el grafiti y/o estencil en su faceta política de (des)encuentro entre artistas, gobernantes y vecinos/as, permitiría comprender cómo se extiende el espacio público al incorporar un nuevo sujeto político, se resignifica políticamente un espacio urbano habitualmente perimido y se amplifica su manifestación gracias al avance tecnológico de las redes sociales.

El libro tiene una profunda claridad y riqueza metodológica, que redunda en una precisión analítica y una dúctil comprensión empírica de los casos. Para ello, tras partir de una mirada teórica fundamentada en datos, el autor apela a un sinnúmero de fuentes: entrevistas a artistas callejeros, vecinos/as y gobernantes responsables en el área; ordenanzas y reglamentaciones municipales; fuentes hemerográficas; y un extenso registro fotográfico de los grafitis y estenciles pintados en esas ciudades. Esta mirada comparativa le permite al autor advertir en cada uno de los casos cómo se conjugan dos dimensiones de análisis: la democracia al nivel callejero

(*Street-level Democracy*) y la gobernanza colaborativa (*Collaborative governance*). Cabe señalar que el criterio de selección de los casos parte de Bogotá (Colombia), como ejemplo paradigmático de sinergia positiva entre ambas dimensiones y –apelando a la lógica de John Stuart Mill– toma en cuenta casos “más similares” (San Pablo, en Brasil), “más diferentes” (Oaxaca, en México), “desviantes” (Valparaíso, en Chile) y “negativos” (La Habana, en Cuba). Con ello, logra una riqueza analítica en términos del control y formulación de generalizaciones a partir de un número pequeño de casos a nivel subnacional en diferentes países de una misma región, lo cual es poco usual en los estudios comparados de tipo cualitativo.

La estructura del libro se organiza a partir de la revisión teórica y metodológica del arte callejero como manifestación política en el espacio público en los dos primeros capítulos. En el tercer apartado, el autor analiza el caso paradigmático de Bogotá –considerada la “capital latinoamericana del grafiti”– durante los gobiernos progresistas de Luis Eduardo Garzón, Samuel Moreno y Gustavo Petro entre 2003 y 2015. En este período, el arte callejero sirvió como canal de expresión de la juventud con ideas políticas disruptivas en áreas densamente pobladas, como Ciudad Bolívar, Fontibón o Engativá, en el marco de un extenso diálogo, reglamentación y colaboración con las autoridades locales.

En el cuarto capítulo, se trabaja la experiencia de la ciudad de San Pablo, una de las localidades latinoamericanas con mayor cantidad de pintadas en sus paredes. A partir de las experiencias pioneras de artistas callejeros como Vallauri y Junecca en las décadas de 1970 y 1980, el autor focaliza en la masiva aparición en las décadas de 1980 y 1990 de pintadas de letras y símbolos, denominada *pixação*, que agrupa a un conjunto de jóvenes densamente articulados con una práctica pictórica agresiva y poca predisposición al diálogo con el Estado, a pesar del marco legal democrático y la apertura gubernamental, en especial, en la gobernación de F. Haddad.

La ciudad de Valparaíso y el arte callejero es, según Dabène, una clara expresión de la dualidad del Chile contemporáneo entre, por un lado, murales elegantes y turísticos en los cerros, y pintadas dislocadas en la parte plana de la ciudad. Si bien la tradición del arte callejero se inaugura con la visita del muralista David Siqueiros en 1947, el crecimiento del grafiti local se remonta a la elección de 1964 entre Eduardo Frei y Salvador Allende. Pasa a través de la clausura propia del pinochetismo y la apertura a la furia pictórica en el marco de la democracia y el neoliberalismo. Llega, por último, a su apogeo en las manifestaciones del movimiento estudiantil de 2006-11. Sin embargo, los artistas callejeros chilenos nunca ni se encontraron en la dualidad anteriormente señalada ni en el individualismo neoliberal, a pesar de los esfuerzos gubernamentales al convocarlos para embellecer turísticamente la zona de patrimonio declarada por UNESCO.

La ciudad de Oaxaca, aunque inserta en la tradición del muralismo mexicano desde 1920, ha desarrollado –en palabras del propio Dabène– una “escuela propia” en un marco político que puede ser descrito a lo largo de su historia como un enclave autoritario. Esto deriva en una fuerte expresión del grafiti como manifestación artística de la ciudadanía a nivel de calle, que se evidencia en la construcción de ASARO (Asociación de Artistas Revolucionarios de Oaxaca), pero con una

clara ausencia de prácticas colaborativas a nivel gubernamental. La defectuosa elección de 2006 y la construcción de formas alternativas de lo político –desde el zapatismo hasta MORENA– radicalizaron y expandieron las prédicas y espíritus de los artistas callejeros en Oaxaca –al punto tal de ingresar en las galerías de arte–, sin un correlato similar en la reconversión del autoritarismo subnacional a una situación protodemocrática.

El caso de La Habana tiene un derrotero inusual, ya que permite observar la convivencia de prácticas de democracia directa a nivel local con la matriz de un régimen socialista que tiene en la promoción cultural uno de sus basamentos o pilares. Con inicios más marcados en la década de 1980, los cambios dentro del modelo socialista en los primeros años de los años dos mil envalentonaron a los artistas callejeros a desplegar un sinnúmero de consignas sobre paredes abandonadas – convertidas en verdaderos medios masivos de comunicación– que tensionaban y subvertían los sentidos del orden propuestos por el régimen político, a pesar de los severos límites a la libertad de expresión entre los grupos que no son promovidos desde el estado, como sí fue el caso del rap.

En definitiva, el libro de Olivier Dabène es una aproximación curiosa, informada y sesuda a repensar la ciudad, la ciudadanía, la democracia, el estado y el espacio público a partir de la práctica del grafiti y/o estencil en América Latina. Su lectura es una recomendación obligada para quienes pretendan, en primer lugar, adentrarse en los estudios de la democracia a nivel subnacional; en segundo lugar, para quienes busquen la maestría de un diseño metodológico comparado desde una mirada cualitativa; en tercer lugar, para quienes se sientan interpelados por hacer dialogar las ciencias sociales y las humanidades desde una mirada académica; pero, sobre todo, para aquellos analistas que recogen su inspiración en la mística del paseante (*flâneur*), allí donde se entrecruzan los fragmentos de la libertad y la igualdad con el pulso real de una sociedad en continuo movimiento.