

## Discursos ciudadanos y arte callejero: retos y debates a partir de un caso de estudio

City discourses and street art: Challenges and debates based on a case study

Rubén Padrón Garriga<sup>1</sup>, Elizabeth Marrero Ramos<sup>2</sup>, Yamilé Ferrán Fernández<sup>3</sup> y Lissette Hernández García<sup>4</sup>

<sup>1,3,4</sup>Universidad de La Habana; <sup>2</sup> investigadora independiente

memorino93@gmail.com; eliza.ramos@infomed.sld.cu; yferran@fcom.uh.cu; lissette@rect.uh.cu

**Resumen.** La ciudad (en este caso, el centro histórico de La Habana) constituye *per se* memoria y escenario de interacciones simbólicas de una cultura patrimonial. Disímiles y diversas son sus expresiones discursivas; desde estas líneas reflexivas, se apuesta por otorgar acento al arte callejero, a través del análisis de una compañía de zanqueros que imprime a sus callejuelas, plazas y portales color, ritmo, sensualidad y fiesta desde sus estrategias creativas. Una provocación para el parroquiano y visitante, resignificando espacios de interacción con una urbe de cinco siglos de existencia. El estudio igualmente se aproxima a las mediaciones culturales, sociales, políticas, institucionales... que, en el caso cubano, interactúan con el proceso de producción simbólica ciudadana, al tiempo de actualizar este quehacer a partir del punto de inflexión que coloca la pandemia del Covid19 en la agenda cultural pública de la ciudad, tal y como ha acontecido a nivel global. Sobre esta plataforma analítica se propone sistematizar los retos y debates para el arte callejero en un escenario postpandémico cubano.

**Abstract.** The city (in this case the Historic Center of Havana) constitutes *per se* memory and scenario of symbolic interactions of a patrimonial culture. Dissimilar and diverse are its discursive expressions; from these reflective lines, we bet on giving accent to street art, through the analysis of a stilt-walkers company that prints color, rhythm, sensuality, and celebration to its alleys, squares, and portals, from its creative strategies. A provocation for the parishioner and visitor, resignifying spaces of interaction with a city of five centuries of existence. The study also approaches the cultural, social, political, institutional mediations... that, in the Cuban case, interact with the process of symbolic production in the city, while updating this task from the turning point that places the Covid pandemic in the public cultural agenda of the city, as it has happened globally.

**Palabras clave.** Discursos ciudadanos; mediaciones y estrategias; centro histórico; Gigantería Habana.

**Keywords.** City discourses; mediations and strategies; historical center; Gigantería Habana.

**Formato de citación.** Padrón Garriga, Rubén; Marrero Ramos, Elizabeth; Ferrán Fernández, Yamilé, y Hernández García, Lissette (2021). Discursos ciudadanos y arte callejero: retos y debates a partir de un caso de estudio. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 11(2), 53-66. [http://www2.ua.es/urbs/index.php/urbs/article/view/padron\\_ferran\\_hernandez](http://www2.ua.es/urbs/index.php/urbs/article/view/padron_ferran_hernandez)

**Recibido:** 1/10/2021; **aceptado:** 25/10/2021; **publicado:** 3/11/2021

**Edición:** Almería, 2021, Universidad de Almería

### Una introducción entre callejuelas de adoquines...<sup>1</sup>

Cualquier acercamiento a prácticas simbólicas en el contexto de un programa de desarrollo urbano de tipo patrimonial presupone de suyo articular un diálogo conceptual y teórico que otorgue apertura a nociones muy actuales que, comenzando por la connotación de discurso público, del cuerpo, de la ciudad, son de alta redituabilidad para ubicar a esta compañía de zanqueros en el entramado simbólico desde el cual habla e interpela cotidianamente el centro patrimonial a transeúntes y visitantes.

El fresco de corte científico que a continuación se despliega se articula como caso de estudio a partir de dos investigaciones de pregrado para acceder a la titulación de licenciado en comunicación y licenciada en gestión del patrimonio, respectivamente. Y al hacerlo, resuelve triangular enfoques de semiótica urbana, gestión, comunicación patrimonial, teoría de la comunicación, estética, entre tantas ramificaciones disciplinares; de la mano de técnicas como la revisión bibliográfica y documental, la etnografía con observación participante –que permitió a los investigadores vivir y formar parte del proceso de

<sup>1</sup> Este artículo propone reflexionar en torno a la experiencia performativa de la compañía Gigantería Habana. como uno de los tantos discursos en que el centro histórico patrimonial de la capital cubana expresa sus múltiples narrativas; al tiempo que interpela los hallazgos más importantes de dos esfuerzos de investigaciones de licenciatura, en Comunicación Social (Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana) y en Gestión Cultural (Colegio San Jerónimo, adscrito a la Universidad de La Habana), asumidos por los dos primeros autores, acompañados por sus tutoras.

producción simbólica del caso estudiado—, la entrevista semiestructurada y en profundidad a agentes institucionales vinculados a las políticas de desarrollo patrimonial, receptores finales, actores de la compañía, académicos..., en respuesta a los siguientes objetivos específicos:

- 1) Contextualizar el quehacer de la compañía Gigantería inserta en la estética del centro histórico, de los discursos públicos de tipo plural que desde allí se despliegan.
- 2) Examinar sus estrategias de gestión y posicionamiento cultural y creativo en su condición de compañía de teatro, performance y arte callejero.
- 3) Reflexionar sobre nuevos retos y desafíos a partir del impacto de la pandemia, y hacia escenarios futuros.

Se parte de la premisa que otorga a la ciudad, además de una lógica funcional, una lógica simbólica, desde la cual ella misma se convierte en sujeto expresivo, y sus agentes y actores en voces individuales e institucionales que hablan en tiempo presente (con anclaje sociohistórico y avizorando el futuro, en una reescritura semiótica constante) y remiten a discursos urbanos diversos y públicos, generando miradas múltiples, escenarios cambiantes, lecturas plurales. Por tanto, el espacio ciudadano es un espacio público polisémico, en el cual convergen tiempos y planos diferentes, y bien pueden ocurrir, proyectarse, pensarse y representarse las narraciones, algunas intencionadas y otras espontáneas, pero en ambos casos se constituyen en formas de comunicación en sus distintos niveles y aportan a los diferentes procesos de formación y constante reformulación de las identidades individuales y colectivas.

El panorama económico, político y cultural cubano ha ido cambiando de forma paulatina, pero significativa, en los últimos 25 años. Ello ha permitido que los espacios públicos también se asuman como espacios en disputa, donde a distintos actores les es posible ejercer su derecho a significar.

Estas dinámicas se objetivan en un centro histórico gestionado por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, convertida en la sombrilla institucional, topográfica y temporal de un emergente y a ratos pujante movimiento de arte callejero, teatro y performance que se está consolidando en cuanto a formas de actuar, construir mensajes, interactuar con los públicos, etc. La presencia del turismo, y una institución mediadora sobre sus aconteceres, con una visión inclusiva de los actores comunitarios en la gestión patrimonial, se erigen como mediaciones decisivas de legitimación para muchas de estas expresiones y prácticas culturales.

En este contexto, el caso de estudio analizado, la compañía de arte callejero Gigantería, resulta una institución y una práctica sui géneris al interior de procesos de gestión cultural y patrimonial que reclaman hoy sinergias más efectivas y una mirada aguda de la investigación en ciencias sociales de corte aplicado. A partir de un estudio introspectivo que permitió diagnosticar desde dentro sus lógicas procesuales, simbólicas y patrimoniales, el presente texto se propone una reflexión para la gestión patrimonial y de la producción simbólica de los discursos ciudadanos relacionados con el arte callejero y sus posibilidades, para convertirse en catalizadores de un desarrollo integral de los centros urbanos.

### **Centro histórico/centro urbano en tesitura conceptual**

Tras una perspectiva sociológica del centro urbano, Manuel Castells (2005) plantea que debe concebirse como reunión de funciones y actividades que desempeñan un papel de intercomunicación entre los diversos elementos de la estructura urbana. Se trata, pues, de una noción netamente sociológica que expresa antes un contenido que una forma, y a su vez designa simultáneamente un lugar geográfico y un contenido social.

En un nivel económico, el centro se define como la organización espacial de los puntos clave en que se desarrollan las diferentes fases del proceso de intercambio entre los procesos de producción y de consumo en una aglomeración urbana. Por su parte, en un nivel político-institucional, se muestra como la articulación de los puntos fuertes de los aparatos del Estado respecto a una estructura urbana; y en un nivel ideológico, pretende ser definido como lugar que condensa una intensa carga valorizante en función de la cual se organiza de manera significativa el espacio urbano (Manuel Castells, 2003).

La centralidad atribuida al centro urbano deriva de sus funciones, y no de su localización relativa; deriva, en parte también, de la accesibilidad, y ésta es directamente dependiente del sistema de transportes y de las redes de comunicación, que no tienen por qué responder a un modelo territorial radiocéntrico. Por tanto, a través de estos planteamientos, el centro urbano se encuentra alejado de una concepción geográfica (Emilio Martínez, 2001).

Desde esta perspectiva, se pueden establecer criterios que contribuyen a la caracterización de los centros históricos. Uno de estos criterios es, desde el punto de vista morfológico, representando en lo que a términos urbanísticos refiere, una estructura de espacios frente a la periferia funcionando como una estructura de volúmenes. Un segundo criterio, y en el entendido de las tipologías constructivas, el centro histórico se muestra como un espacio rico y diversificado, en el cual las diferentes sociedades que han pasado por ellos, a lo largo de su historia, han dejado su impronta, dando lugar a un conjunto variado sin estridencias. Por su parte, existe un tercer criterio, que destaca cómo la periferia se desarrolla y se diseña con vocación monofuncional, donde el equilibrio, si lo hay, es siempre posterior (Martínez, 2001).

Ante un análisis de los centros históricos, se muestran variables que han sido centrales en gran parte de los estudios y corrientes de interpretación, tras una definición conceptual de estos. De esta forma, Fernando Carrión (2020) sitúa lo espacial, lo temporal y lo patrimonial como variables alrededor de las cuales gira la definición; en su análisis, hace una separación de la categoría centro de la categoría historia, y posteriormente son integradas mediante otra categoría denominada relación social, tomando gran valor el patrimonio.

“Los centros históricos condensan el proceso histórico de una ciudad y, por tanto, muestran el incremento de valor producido a lo largo del tiempo en cada una de las zonas consideradas como tales; así como la incorporación de valor en otras zonas pueden definir otros tantos centros históricos” (Fernando Carrión, 2000, p. 13)

Por su parte, el centro histórico posee un carácter público central para el abordaje de la relación con la ciudad y sus dinámicas. Es necesario destacar, entonces, cómo la consolidación de este centro histórico es posible por ser parte importante de la historia de la ciudad, donde no solo se destaca por el intercambio social que posibilita, sino también por la relación que se da con el entorno construido y el significado de éste para el desarrollo de la identidad ciudadana.

Sería imposible analizar correctamente lo patrimonial sin ver su simbiosis con lo tradicional, término ampliamente estudiado por las ciencias sociales contemporáneas, que rechazan la idea de que lo tradicional sea una herencia genética estática de lo pasado, como a veces suele asumirse.

Hay quien entiende lo tradicional como aquellos rezagos de *habitus*<sup>2</sup> y sistemas de pensamiento que rechazan las lógicas de la contemporaneidad y pretenden un retorno a lo ya vivido. Si esto fuera así, la tradición entonces se convertiría en una traba para el desarrollo social, pues estaría haciendo una reminiscencia constante a ese pasado ya superado, y una apología de sus estructuras sociales ya afuncionales.

<sup>2</sup> «La mayor parte de las acciones humanas tienen como principio algo absolutamente distinto de la intención, es decir disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de ese fin» (Bourdieu, 1997, en Ferrán Fernández, 2017 p. 49).

Por ende, los conceptos de tradición manejados desde la contemporaneidad buscan una reconfiguración del término<sup>3</sup>, para entenderlo como diálogo entre el presente y la memoria histórica, o los *habitus* que se reconfiguran acordes con las condiciones de vida actuales.

Así, lo tradicional ha de asumirse como ese puente entre lo que se vive, que nunca es una ruptura total, con lo ya vivido; expresado así, la memoria histórica desempeña un papel importante para que el individuo comprenda su realidad, buscando los anclajes con esa realidad que otrora le precedía y que media su actuar social en el presente.

Entonces, el patrimonio, o *lo patrimonial*, se conceptualiza como una selección de las prácticas culturales que se han convertido en paradigmas de una determinada nación<sup>4</sup>. José Luis García García (1998) interpreta el patrimonio como un proceso selectivo de prácticas culturales, en el que, con el decurso del tiempo, algunas se convierten en patrimonio, y otras evolucionan hacia nuevas formas, o simplemente se olvidan.

Esta selección no está exenta de mediaciones hegemónicas que deciden convertir una práctica cultural *x* en patrimonial, por encima de otra; de hecho, Johnny Meca Ospina (2016, p. 28) afirma que «en el campo del patrimonio cualquier objeto puede convertirse en un sólido “referente patrimonial”, sobre todo si cuenta con un discurso sugerente que plantee interrogantes, cautive y sepa transmitir». Además de la mediación comunicativa, vendría a desempeñar un papel decisivo la hegemonía, cual interpretación mediadora para nuevas taxonomías de ese patrimonio, como la Arquitectura Monumental/Arquitectura popular, Arte/Artesanía, Religión/Religiosidad...

Por lo general, la atribución de valores patrimoniales a un objeto o acción cultural se gesta al calor de prácticas institucionales que *resemantizan* sus significados según sus propios intereses, o según las lecturas hechas por sus especialistas. El proceso de *patrimonialización* se complica aún más cuando se trata de prácticas culturales inmateriales, pues, por lo general, sus protagonistas no asumen esos *habitus* como elementos patrimoniales. Durante el proceso de institucionalización comienzan a reglamentarse y pautarse elementos que en el momento inicial fueron espontáneos, para diferenciar y registrar esos procesos como patrimonio, tal que pueden mantener su autonomía o transmutarse para convertirse en una recreación de lo que en algún momento fueron.

### **El turismo: ¿Aliado o mal necesario?**

La gestión del patrimonio cultural está estrechamente relacionada con la gestión turística. Los bienes patrimoniales, tangibles o intangibles, siempre han atraído la curiosidad tanto de nacionales como de extranjeros, por lo cual la industria del turismo se ha valido de esos valores para su desarrollo.

La relación entre patrimonio y turismo ha estado atravesada por un ejercicio de tensión entre industria cultural y memoria histórica, pues, por una parte, se corre el riesgo de tergiversar los símbolos reales para hacerlos más simples y adecuados a una industria turística; sin embargo, el patrimonio en sí pierde su sentido si se atesora de forma individual, sin ser exhibido o socializado, además de que la industria del turismo puede garantizar una rentabilidad a los altos costos de preservación, restauración, investigaciones, infraestructuras... que exigen un buen modelo de gestión patrimonial.

<sup>3</sup> «De manera que la tradición sería ahora algo así como el resultado de un proceso evolutivo inacabado con dos polos dialécticamente vinculados: la continuidad recreada y el cambio. La idea de tradición remite al pasado, pero también a un presente vivo. Lo que del pasado queda en el presente eso es la tradición. La tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo en el presente. La tradición no se hereda genéticamente; se transmite socialmente y deriva de un proceso de selección cultural. La parte de la cultura seleccionada en el tiempo con una función de uso en el presente sería la tradición» (Javier Marcos Arévalo, s. f., p. 927).

<sup>4</sup> «El patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas culturalmente. El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los “lugares de la memoria”, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el patrimonio posee un valor étnico y simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida. Las señas y los rasgos identificatorios, que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior, configuran el patrimonio» (Javier Marcos Arévalo, s. f., p. 928).

La actividad turística se ha diversificado ampliamente en los últimos años, y han aparecido varias modalidades y sus clasificaciones para referirse a ella. María Velasco González (2009) mapea las diferentes tendencias, entre las que se identifican, de especial interés para la gestión patrimonial, el turismo de ciudad, el turismo cultural, el turismo de espectáculos, el turismo idiomático, el turismo natural, el turismo religioso y el turismo de congresos.

Con el creciente auge de Internet y el desarrollo de la globalización, se ha generado un sobreinterés hacia el turismo patrimonial, antes restringido a sectores de elevado nivel socioeconómico. La masificación de la información ha permitido que los sectores populares acomodados (profesionales, estudiantes y niveles medios) se interesen por viajar a otros países y conocer otras culturas, al tiempo de acogerse a los diseños de productos de estándar medio.

Es por esto que el desarrollo de los centros patrimoniales, sobre todo en los contextos de subdesarrollo, se ha visto casi determinado por los posibles intereses de los turistas que permiten rentabilizar la costosa inversión que presuponen. El reto está en lograr políticas públicas que logren integrar las diferentes aristas del sector público y privado, para articular una gestión turística que no aplaste a la patrimonial, sino que la complemente, y así lograr un modelo sostenible desde el punto de vista cultural y económico.

### **Ciudad creativa, ciudad discursiva**

Las expresiones de una ciudad creativa se sustentan sobre la base del espacio urbano como un gran discurso. Un discurso en el que intervenimos todos, aunque no de la misma forma ni con el mismo éxito. La ciudad es un territorio estratificado, un texto con jerarquías. Los barrios, su ubicación, la arquitectura, los servicios destinados a una u otra zona, están denotando escalas sociales. Este mismo fenómeno se da en la producción simbólica consciente y articulada: una determinada zona de poder tiene acceso a colocar vallas, carteles publicitarios, emplazar estatuas..., otra se apropia de los espacios en forma de grafitis, propuestas artísticas callejeras..., quedando, como lo que llamaría Ugo Volli (2014), en el rumor semiótico.

En parábola ciudadina a nuestros escenarios más próximos, el centro histórico de La Habana asume una dinámica dualista, pues hay una parte restaurada que exhibe numerosos espacios urbanos, como plazas, parques, microjardines, bancos, iglesias, edificios, plazuelas...; mientras a pocos metros hay otras en las que la basura se amontona en las esquinas y el urbanismo estratégico se rompe en una ciudadela llena de barbacoas<sup>5</sup>. Ese es el texto de la ciudad, un texto que no se escribe por uno solo, y no se edita, ni requiere permisos para publicarse; es un texto que redactan los actores cotidianos inmersos en sus dinámicas funcionales (quienes la habitan, sujetos cotidianos que son emisores y receptores de la ciudad como texto), los agentes institucionales que piensan y modelan desde políticas, agencias y agendas la urbe soñada, tanto como legítimamente lo hacen transeúntes y visitantes de paso.

Según Yury Daniel Fancite (2016), la ciudad es un sistema propio, integrado por subsistemas que, al mismo tiempo, son sistemas. La ciudad se divide en dos espacios fundamentales, el centro y la periferia, pero el centro tiene a su vez su periferia, y las periferias, sus centros, aunque, en general, se subordinen al centro propio, que es donde suele existir mayor convergencia de público y presupone mayor interacción simbólica. El autor refiere que este fenómeno ocurre con mayor fuerza en América Latina, que mantiene aún algunas de sus ciudades estructuradas en torno a un epicentro único.

### **Discursos ciudadanos**

Desde las concepciones más primigenias de las ciudades son distinguibles los discursos de la arquitectura. Las construcciones de viviendas, espacios urbanos, iglesias, etc., constituyen discursos que no solo

<sup>5</sup> Entrepisos improvisados aprovechando los altos puntales de casonas y palacetes convertidos en ciudadelas.

exponen determinados valores estéticos, económicos, políticos, anclados a períodos sociohistóricos, sino que representan una estratificación social. Al igual que en las sociedades mesoamericanas eran claramente identificable los templos y palacios, respecto de las casas donde vivían los campesinos, en las contemporáneas, la arquitectura denota las diferentes clases sociales existentes, lo que constituye una narración en sí sobre los comportamientos, estratificaciones y posiciones ideológicas que se establecen en una estructura determinada<sup>6</sup>.

Los nombres de las calles y los barrios también forman parte del discurso ciudadano, al identificar una determinada zona. Aunque este pudiera parecer uno de los más simples, no escapa de ciertos entramados. Los nombres de los lugares se determinan de acuerdo con una identidad que se va forjando a lo largo del tiempo, y que también está mediada por los poderes políticos que deciden los nombres oficiales, aunque no los determinan en el ideario popular; en varios casos, una calle o una zona es oficialmente nombrada de una forma, pero sus ciudadanos la llaman de otra, a tal punto que en muchos planos es necesario reflejar el nombre oficial de la calle y el popular<sup>7</sup>.

Aunque el uso público de los carteles tiene antecedentes en Egipto y Grecia, y orígenes aislados —ya en concepto de cartel— en la Inglaterra de finales del siglo XVII y principios del XVIII, la revolución gráfica ocurre en el XIX. Desde ese momento hasta el presente, los espacios urbanos han estado acompañados de un discurso gráfico polisémico, emanado tanto de los grandes poderes (Estados y transnacionales), con amplios espacios de vallado, carteles lumínicos y sus versiones interactivas más contemporáneas, como aquellos más simples que denotan el nombre de un pequeño negocio local, la pérdida de un animal de compañía o la venta de un servicio público. Estos discursos ya forman parte de las sociedades contemporáneas, intervienen en el universo simbólico de referencia y con ellos interactúan los ciudadanos, cada vez más desde un punto de vista dialógico, y al tiempo dan cuenta de las tramas cotidianas de significación. «En los actuales movimientos sociales de *okupación* —actos masivos de contrapoder (o antiglobalización) que crecen y se multiplican en Europa y Norteamérica, desobediencia civil que cobra matices de subversión social con ciertos grados de organización—, los letreros y pancartas mantienen una presencia vital y contundente. Esto no sería relevante si no estuviésemos viviendo la llamada Era Digital, en la que la velocidad de las comunicaciones ha alterado por completo la percepción del tiempo por parte del hombre, y las nuevas tecnologías parecen convertir a las tradicionales formas de comunicación en asunto de arqueología; de manera que la persistencia de la gramática visual de los letreros confirma su fortaleza y consistencia» (Rafael Acosta de Arriba, 2013, p. 11)

Las nuevas narrativas buscan involucrar al propio ciudadano en las dinámicas de la ciudad para que participe e interactúe con dichas representaciones (algunas se materializan en pantallas táctiles que viabilizan la retroalimentación con los contenidos), deje de ser un mero observador, y se convierta en un productor de significados.

### *Los discursos de los transeúntes*

Probablemente sean de los más complejos, pero, a su vez, de los más importantes. Tal vez resulten los más difíciles de mediar con una estrategia, pues es imposible controlar la producción simbólica que se

<sup>6</sup> Este discurso de la arquitectura permitió a Martí proponer a los niños que leyeron *La Edad de Oro* la «Historia del hombre contada por sus casas»: «Con las guerras y las amistades se fueron juntando [en España] aquellos pueblos diferentes, y cuando ya el rey pudo más que los señores de los castillos, y todos los hombres creían en el cielo nuevo de los cristianos, empezaron a hacer iglesias “góticas” [...]. Y las torres cada vez más altas; porque cada iglesia quería tener su torre más alta que las otras; y las casas las hacían así también, y los muebles. Pero los adornos llegaron a ser muchos, y los cristianos empezaron a no creer en el cielo tanto como antes. Hablaban mucho de lo grande que fue Roma; celebraban el arte griego por sencillo [...]; y de todo eso vino una manera de fabricar parecida a la griega, que es lo que llaman arquitectura del “Renacimiento” [...]. Eran tiempos de arte y riqueza, y de grandes conquistas, así que había muchos señores y comerciantes con palacio» (José Martí, 1976, pp. 369-370).

<sup>7</sup> En La Habana, cualquier observador avezado se pecatará, recorriendo las calles, de que sus discursos están relacionados con el sistema social: La Cuevita, Palo Cagao, La Timba... son, desde los nombres, expresiones populares del sentir hacia esos espacios; el nombre es una representación de cómo se autorreconocen sus habitantes. Por otra parte, sus calles, sus grafitis, sus parques (o falta

produce de forma espontánea por los transeúntes, quienes, desde los inicios de la ciudad como concepto, han tenido un protagonismo en su entramado discursivo. Debe aclararse que, en esta tipología más que en otra, no cabe hablar de un solo discurso, sino de varios, inclusive en más de un soporte. Por ejemplo, un pregónero puede ser portador de un discurso visual (su ropa), de un discurso oral (el significado del pregón) y, tal vez, de un discurso escrito en el caso de que lleve un cartel en su cuerpo o vehículo motor para publicitar su producto. Lo mismo puede pasar con un manifestante, o con otros actores que se hacen notar en la ciudad. Además, están los ciudadanos comunes, con discursos posiblemente menos visibles, pero que también aportan a ese panorama simbólico.

#### *El discurso de las manifestaciones de arte urbano*

Lo integran modalidades más tradicionales, como las estatuas o los murales, y otras más espontáneas y que provienen de la contracultura, como el grafiti y las manifestaciones de arte callejero, teatro y performance, que aportan al panorama simbólico y serán analizadas más adelante.

Armando Silva (2006) analiza la ciudad con base en los imaginarios, que conceptualiza partiendo de una dualidad: lo que es y lo que representa para un determinado grupo de personas<sup>8</sup>. El imaginario es una representación de la realidad urbana y en ese proceso identifica tres mediaciones fundamentales:

- a) Concepciones psíquicas y sociohistóricas del que representa. O sea, sentimientos que actúan en el proceso de representación con la ciudad (implicación, rechazo, ideas preconcebidas...), además de los antecedentes en las representaciones que pueden mediar el criterio.
- b) Técnicas y tecnologías de representación que influyen en el carácter de esta. La escritura, la fotografía, el cine... tienen diferentes formas de representar la urbanidad, sin olvidar los géneros y los objetivos de esas representaciones.
- c) Los imaginarios como construcción social de la realidad. Se aleja la mirada del sujeto individual para centrarse en el sujeto social, con representaciones del proceso de identificación social.

Sobre esta interseccionalidad discursiva, Mario Margulis (2002) teoriza sobre la ciudad, asumiéndola como un espacio altamente funcional y significativo, en el que las acciones simbólicas se complementan con las acciones funcionales, todo ello mediado por los diferentes poderes que intervienen en ambos procesos. Así, la urbe es un texto abierto, siempre en reescritura, y se reescribe muchas veces sin tener una conciencia explícita del acto, pues el habitante común escribe mediante el *habitus* que refrenda, escribe por necesidad de escribir, no porque esté inspirado, y su escritura interactúa con otras, contemporáneas a él o que ya estaban ahí.

Por lo que se puede afirmar que la ciudad y sus textos son también narraciones resultantes de la interrelación con las estructuras sociales. Como se refería en líneas precedentes, la arquitectura siempre ha representado una forma de estratificación social, pero no es la única: los servicios, los espacios urbanos como parques y calles, la ropa y la gestualidad de los transeúntes, y hasta los nombres de algunos repartos reflejan las diversas estructuras sociales.

En este gran sistema de significados ciudadanos se destaca una manifestación constituida como un texto artístico, tipología semiótica establecida por Yuri Lotman, que le señala una complejidad especial por la abstracción de su mensaje y la convergencia de varios recursos expresivos en una misma unidad textual. Por tanto, las teatralidades callejeras se erigen como una de las principales.

---

de parques), los carteles que ofrecen diferentes servicios, también expresan otras dinámicas sociales, al igual que sus bancos, sus fuentes o los negocios anunciados por carteles minimalistas estratégicamente diseñados.

<sup>8</sup> «Cuando hablo de la percepción imaginaria lo hago ya no en tanto que sea “verdadera” o no su percepción; tampoco en cuanto sea o no un mensaje previsto por su enunciador, sino en la medida que su percepción, digamos de nuevo inconsistente, es afectada por los cruces fantasiosos de su construcción social y recae sobre ciudadanos reales de la urbe» (Silva, 2006, p. 99).

El centro histórico posee una centralidad urbana e histórica, es el lugar del cual se estructura la dinámica de la vida en la ciudad y la ciudad misma. Lo es, no por sus partes (visión monumentalista), sino por el gran significado público y colectivo que tiene el todo, porque le otorga un sentido de identidad colectiva a la población; si bien se trata de un contexto de disputa del poder simbólico, por ser un ámbito de encuentro donde la población conquista, socializa e intercambia bienes, servicios e información. Pero también lo es porque tiene un orden público altamente especializado y definido: por un lado, leyes, ordenanzas y códigos, y por otro, un marco institucional complejo que es capaz de producir una gestión pública de coacción, regulación y administración. En este espacio colectivo existe una apropiación pública, una forma de gestión pública, una mirada colectiva e identidades múltiples que provienen de distintos actores, tanto de dentro como de fuera de la zona, así como del ayer y el de hoy (Fernando Carrión, 2007).

En la actualidad, las nuevas tendencias de la urbanización en América Latina, la revolución científica y tecnológica en el campo de las comunicaciones y el proceso de globalización conducen a los centros históricos de esta región a ser memorias o protagonistas de la ciudad. Entonces, como proceso histórico de reestructuración, la globalización no es un proceso que se produce al margen de las ciudades, sino que, al participar activamente en ellas, se ve claramente la afectación de este fenómeno.

En los últimos años, las ciudades se están transformando sustancial y rápidamente, con una tendencia a la terciarización y gentrificación de las economías urbanas, y con un acentuado crecimiento de la economía informal, sobre todo en las ciudades subdesarrolladas. Como resultado del impacto de este fenómeno, se da la exigencia de una competitividad que implica un vínculo con los contornos más importantes de la información-telecomunicación en tres de los ámbitos de la vida moderna: lo global, lo regional y lo nacional, como resultado de diferentes cambios en las escalas de actuación para con los centros urbanos. En sentido general, como plantean Manuel Castells y Jordi Borja (1988, s.p), la ciudad global es: “una red de nodos urbanos de distinto nivel y distintas funciones que se extiende por todo el planeta y que funciona como centro nervioso de la nueva economía”.

### **Un caso de estudio: Gigantería y el centro histórico de La Habana Vieja, su intervención tradicional**

El centro histórico de La Habana Vieja es un escenario rico en experiencias y diversidad de expresiones de cultura, donde coexisten muchos grupos de creación, colectivos, figuras y personajes que practican diversas modalidades de arte callejero, teatro y performance. Entre estas se destacan personajes o individuos independientes, como las cartománticas, las trenzadoras, las tabaqueras, la manisera (con pregones tradicionales), los vendedores de dulces y suvenires (cuyos decorados llamativos dialogan con la estética del centro histórico), personajes «pintorescos» o figurantes (con animales o vestimentas atrayentes), estatuas vivientes... Todos responden a alguna de las modalidades de trabajo por cuenta propia (TCP)<sup>9</sup> autorizadas, poseen un permiso de la Oficina del Historiador de la Ciudad (OHC) para usar el espacio, y hacen su contribución monetaria (impuestos) a la Oficina Nacional de Administración Tributaria (ONAT) y a la OHC.

Además de Gigantería, existe otra compañía de arte callejero que se apropia del espacio público de manera itinerante: Danzancos. Aunque mantiene elementos comunes con Gigantería, su espectáculo es menos teatralizado, usa la danza como elemento fundamental para el pasacalle y no desarrolla con sistematicidad otras modalidades de arte callejero, teatro o performance, habituales en las rutinas productivas de Gigantería. Sin embargo, comparten hasta cierto punto la imagen pública, pues solo los transeúntes habituales del centro histórico son capaces de diferenciar ambas compañías, al tener en común el elemento más visible y pregnante: caminar sobre zancos.

<sup>9</sup> Con las siglas TCP (trabajo por cuenta propia), la legislación laboral cubana reconoce la forma productiva no estatal.





Gigantería opera desde una filosofía de cooperación y asociatividad que implica las relaciones intergrupales con otros artistas, callejeros o no. Su producción simbólica se ve favorecida en este sentido, pues no existen reticencias para complementar las modalidades de trabajo con colaboradores que se implican puntualmente en alguno de sus discursos por tener alguna habilidad necesaria. Con respecto a las modalidades individuales de teatro callejero, el trabajo de Gigantería se destaca por la multiplicidad de discursos sustentada en sólidos referentes estéticos y conceptuales. Además, la recaudación ocurre bajo las pautas del arte callejero, teatro, performance, que proponen la opción del público de pagar o no, y decidir el monto. Esto contrasta con la mayoría de los figurantes que operan legalmente en el centro histórico, que cobran un precio preestablecido por interactuar o usar su imagen, y reclaman ese dinero si alguien intenta tomarles una fotografía o involucrarse en su performance.

Dentro de las escenas callejeras no son pocas las que desde su concepción primaria ponderan dramáticamente elementos de la arquitectura patrimonial, e insertan en el discurso estético a ciertas instituciones del centro histórico con un rol activo. La Casa del Chocolate (otrora visitada asiduamente por el paseante nacional), el Museo de Arte Colonial o la tienda de las especias Marco Polo, se cuentan entre los sitios más recurrentemente pulsados, si bien no los únicos, pues también se resignifican y refuncionalizan elementos claves de la ciudad patrimonial, como los buzones, los postes, las fuentes, las columnas y estatuas emblemáticas, como el Caballero de París, acaso desde una propuesta *otra* de interacción con la ciudad, advirtiendo a los ojos del paseante y de la comunidad en general cuánto de su urbe, de sus figuraciones y estéticas, por cotidianas, suelen pasar inadvertidas.

Partiendo de lógicas de continuidad y no disruptivas, Gigantería ha sabido contemporizar su arte con los avatares de la cotidianidad. Aunque el centro histórico no tiene un gran tráfico, y precisamente en las calles en las que se objetiva esta modalidad la presencia de vehículos motorizados suele ser escasa, se da el caso de que, a veces, camiones cisternas (“pipas de agua”), pequeños camiones y transportes de carga se introducen en el pasacalle, para abastecer de mercancías o de agua algunas de las dependencias que operan en esas vías. El espectáculo tiene prevista la presencia de estos vehículos, y muchas veces sus choferes ya están acostumbrados a la presencia de los zanqueros, por lo que se produce una relación armónica; en la mayoría de las ocasiones, el medio de transporte se articula a la propuesta performática, y se potencian nuevos significados cuando los actores se suben sobre él para jugar, bailar o improvisar algún número acrobático.

Pero la dramaturgia natural callejera provee además a Gigantería de un personaje aún más atractivo y cómplice: el transeúnte, en ese caleidoscopio de posiciones y posibilidades de desdoblamiento en el cual transita, en plena complicidad con el acto representacional, de espectador a actor-personaje. En casi todos los momentos del pasacalle se apela a recursos participativos en los que el personaje de piso tiene un papel protagónico para estimular la interacción y medir el clima del público, que determinará improvisaciones y escenas. Durante el gran proceso de comunicación se desarrollan otros microprocesos hacia lo interno del grupo, que marcarán el transcurso de la puesta en escena.



### Desplazamientos de pandemia y ordenamiento

Lo anteriormente descrito bien puede caracterizar las lógicas funcionales tradicionales para esta compañía de arte callejero, si bien el impacto de la pandemia descolocó, constriñó y, por último, incentivó a asumir nuevas propuestas de significación, desde las cuales se reconfiguraron canales de comunicación, ámbitos callejeros, interacciones y discursos.

La pandemia de COVID-19 ha causado una crisis sanitaria global con efectos negativos en todos los continentes y sectores de actividad. Su escala planetaria ha tenido un grave impacto social, económico y geopolítico para la humanidad en su conjunto, afectando más a minorías, grupos de riesgo y poblaciones en desventaja socioeconómica. Como parte de su alcance, ha agudizado los problemas globales de salud. Para afrontarla, los gobiernos locales y nacionales, las entidades regionales y mundiales, han estimulado y establecido cambios de prácticas culturales (biomédicas, laborales, comerciales, pedagógicas, comunicacionales, etc.) a partir de la aplicación e innovación del conocimiento científico.

Como parte de esta estrategia país, se aplicaron rigurosas medidas de aislamiento físico que implicaron, entre otras acciones, la reducción de la movilidad en las ciudades, el uso obligatorio del nasobuco en los espacios públicos, así como la prohibición de cualquier actividad no imprescindible que implicara aglomeración de personas. A esto se le sumó una drástica reducción de los turistas, quienes constituían una de las fuentes más constantes y cuantiosas de ingresos para los artistas callejeros.

Para su directora actual, Elizabeth Marrero, gestora cultural y profesora de música en la Escuela Nacional de Teatro, y también coautora de este texto, el grupo se ha visto obligado a redefinirse y buscar estrategias de sustentos durante estos dos años:

«En un inicio suspendimos nuestras actividades por quince días, después un mes y ya llevamos un año en el que ha sido muy difícil mantener las economías del grupo, el arte, la creatividad [...] estuvimos manteniendo el contacto por teléfono y logramos pagar un salario con el fondo que teníamos. Luego como directora sentí la necesidad de unificar el grupo en un proceso teatral, artístico y creativo. Hicimos un grupo de Whatsapp, y yo tenía escrita una obra de teatro para niños que resulto ser muy flexible para hacer animación en distintos ámbitos, tanto abiertos como cerrados, pues sus racionalidades descansaban en el juego y la música. Empezamos a ensayar de forma virtual» (Elizabeth Marrero Ramos, 3/4/2021, comunicación personal).

Durante este período de inactividad, la compañía ha implementado varias tácticas de sobrevivencia. La principal ha sido desplazar varios de sus procesos creativos al entorno virtual. Esto no ha sido solo una práctica de Gigantería, sino de muchos artistas en Cuba. La imposibilidad de realizar actividades en el espacio público ha tenido como consecuencia un uso cada vez más sistemático y estratégico de las plataformas virtuales –aunque el acceso a Internet en el país sigue siendo insuficiente y gravoso económicamente para algunos segmentos de la población–, existe una expansión cada vez más creciente, y durante la pandemia ha sido evidente su uso no solo con fines artísticos, sino de trabajo, educacionales, comerciales...

Por otro lado, el lapso ya prolongado sin realizar pasacalles ha permitido al grupo encontrar un tiempo para desarrollar procesos creativos que tenía en pausa por absorbentes dinámicas del trabajo diario. Durante el año pandémico han trabajado en el montaje de dos obras de teatro y la conceptualización de dos performances callejeros. Unido a ello, han realizado una labor de organización de su amplio registro documental, la búsqueda de becas y otras alianzas con instituciones culturales que le permitan, al retomar la actividad en la calle, perfeccionar sus prácticas artísticas.

A la Covid19 se le suma otro reto: el ordenamiento monetario. La eliminación del CUC como moneda de circulación, así como el reajuste de salarios y precios (entre tres y cinco veces el monto anterior), imponen un gran desafío a una manifestación artística que, por lo general, no tiene subsidio estatal y se sostiene con lo que el público pueda aportar. Actualmente, el grupo intenta redefinir también su estrategia de autosostenibilidad teniendo en cuenta los nuevos costos de producción de los espectáculos, la nueva situación económica tanto de las organizaciones como del público cubano, así como la factibilidad del hecho estético en nuevas condiciones productivas.

### **Escenario futuro, retos para una nueva normalidad**

Sin dudas, la actual situación pandémica ha reconfigurado los espacios y dinámicas ciudadanas en todo el mundo. El centro histórico de La Habana, como muchos, depende del turismo para su sostenibilidad, y en este sentido, la caída del turismo de ciudad ha sido un duro golpe para su gestión cultural. El arte callejero ha sido uno de los sectores más afectados al no tener, en la mayoría de los casos, una subvención que le permitiera sostenerse durante la pandemia, y muchos artistas han tenido que dedicarse a otras profesiones para sostenerse.

El futuro del arte callejero en Cuba dependerá en buena medida de la articulación de voluntades y estrategias intersectoriales (entidades culturales, turísticas, gobierno local, gestores del patrimonio...), entre las que no faltará la recuperación progresiva del turismo cultural y de ciudad. En ese sentido, los artistas callejeros tienen el reto de buscar el equilibrio entre un producto que sea atractivo para los visitantes, pero que no pierda su esencia y autenticidad. Unido a esto, sobresale la necesidad de fortalecer los lazos institucionales con la Oficina del Historiador de la Ciudad y buscar una mayor integración entre las manifestaciones y prácticas simbólicas que configuran el discurso del arte callejero. Además, se hace perentorio establecer mayores y mejores nexos entre la gestión cultural y la gestión turística para la composición de un producto simbólico que permita aprovechar mejor de forma estratégica los valores de

la cultura cubana, máxima que puede ser muy útil para captar nuevos sectores dentro del turismo internacional.

También sobresale la reconfiguración de las lógicas productivas en aras de lograr un proceso que pueda ser rentable y a su vez no subordine sus valores estéticos a las exigencias del mercado. La pandemia en el país impuso un cese de las actividades artísticas, y por tanto, resulta imposible analizar las consecuencias del futuro ordenamiento monetario en la producción simbólico-artística, pero se puede presuponer la reconfiguración de varias lógicas de los procesos de producción simbólica que tendrán que readecuarse a un nuevo escenario socioeconómico que pondera la rentabilidad y, por otro lado, ha encarecido cualquier rutina productiva, pues exige un mayor costo tanto de las materias primas como la mano de obra y el pago por el talento artístico.

En tal sentido, una agrupación teatral como Gigantería, aunque trabaja en la resignificación y refuncionalización de los espacios y dinámicas ciudadinas, no es desacertado pensar que las consecuencias de esta emergencia sanitaria a nivel planetario le supondrá otras rutinas y lógicas, donde las mediaciones tecnológicas reconfiguren transmedialmente los discursos de/con/en los espacios y dinámicas que otrora tuvieron a la ciudad física como epicentro de su creación simbólica. Todo ello supondrá nuevos retos para la academia, y nuevas investigaciones e investigadores darán continuidad a este objeto de estudio atemperado a esta “nueva/otra” normalidad. A su vez, representa un desafío para las instituciones encargadas de gestionar y promover una producción simbólica en función del desarrollo cultural, urbano y socioeconómico: integrar espacios físicos y virtuales, centrales y comunitarios, abiertos y cerrados, públicos y privados, para que el relato ciudadano sea viable, atractivo y, sobre todo, se parezca cada vez más a sus ciudadanos.

De ahí se desprende otro de los retos que se visualizan con mucha fuerza en los últimos tiempos, el que radica en la necesidad de un diálogo más sostenido y eficaz entre las instituciones culturales estatales – sobre todo las pertenecientes al Ministerio de Cultura– y un pujante sector autónomo que se ha configurado como agentes culturales que producen y comercializan valores simbólicos. Dentro de este conjunto se encuentran los artistas callejeros, como también comerciantes, dueños de negocios que brindan servicios recreacionales –restaurantes, bares–, artesanos, entre otros.

Esto, además, se complementa con una máxima imponderable, con el creciente desarrollo y expansión de la TICs no puede seguirse pensando en dicotomías no redituables: una ciudad analógica vs una ciudad digital; ambos ámbitos de producción simbólica deben interconectarse mejor mediante el uso intencionado de los discursos transmedia, que incluyan de forma intencionada toda la variedad de simbologías e imaginarios ciudadanos antes mencionados y contribuyan a que los espacios analógicos complementen a los digitales, y viceversa.

### **A modo de epílogo**

La ciudad no es sólo el espacio físico dado y construido, cual obra humana tangible, sino también el resultado de una construcción mental de quienes la utilizan, la perciben y la configuran como espacio público urbano de interacción, convivencia y transformación cotidiana; es el lugar dialógico, primordialmente vivencial y socializado, fruto de una construcción colectiva, que, en los casos de los centros históricos, posee una carga simbólica adicional.

En el proceso de producción simbólica ciudadano del centro histórico de La Habana interactúan diversas mediaciones: culturales, sociales y políticas, económicas, entre otras, con la agenda cultural pública de la ciudad, decisiva como bisagra conectiva entre instituciones, ciudadanía/parroquianos<sup>10</sup> (incluye residentes, agentes institucionales de diverso tipo que laboran en el epicentro patrimonial) y turistas, que perpetúan el diálogo entre el presente y la memoria histórica.

---

<sup>10</sup> Término usado con frecuencia y gracejo por el historiador de la ciudad, Dr. Eusebio Leal Spengler, para referirse con especial proximidad a los actores sociales ligados al centro histórico.

El centro histórico de La Habana Vieja es un escenario rico en experiencias y diversidad de expresiones de cultura, donde coexisten muchos grupos de creación que practican diversas modalidades de arte callejero, teatro y performance, en el que destaca Gigantería por la multiplicidad de discursos, sustentada en sólidos referentes estéticos y conceptuales.

En La Habana, se han aplicado nuevos enfoques para la rehabilitación de su centro histórico desde una perspectiva de responsabilidad del sector público: gobernabilidad, sostenibilidad desde racionalidades económico-sociales, culturales y medioambientales; experiencia pionera en la gestión patrimonial del país que ha permitido articular una Red de centros patrimoniales, cuyos programas de desarrollo no solo incluyen a las primeras siete villas<sup>11</sup> fundadas, sino que alcanza ya a las urbes más jóvenes.

El quehacer de Gigantería en el esquema de gestión cultural de carácter institucional del centro histórico y de su institución rectora, Oficina del Historiador de la Ciudad, da cuenta de disfuncionalidades en la concepción y vínculo con entidades como ésta que gozan de un estatus de autonomía; se impone desacralizar prácticas, abrir la gestión institucional a nexos más cercanos; aprovechar con mayor eficacia capacidades y competencias culturales de los agentes involucrados; gestionar la imagen del centro patrimonial desde una visión más integradora y holística que pase por la concertación y encadenamiento de esfuerzos, al tiempo de articular políticas, discursos e intervenciones en la ciudad, cuyo impacto es básicamente cultural. Todo ello con el privilegio hacia un principio convergente de sostenibilidad y apalancamiento de un turismo en sí mismo más robusto y multidiscursivo, a saber: cultural, patrimonial, ciudadano y artístico.

## Referencias

- Arévalo, Javier Marcos (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de Estudios Extremeños*, 60(3), 925-956.
- Borja, Jordi (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Península.
- Borja, Jordi (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- Carrión, Fernando (2002). *El regreso a la ciudad construida*. Quito: FLACSO.
- Carrión, Fernando (2007). Espacio público: punto de partida para la alteridad. En O. Segovia (ed.), *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía* (pp. 79-96). Santiago de Chile: Ediciones SUR.
- Castells, Manuel (2005). La centralidad urbana. En Autor, *La cuestión urbana*. La Habana: Félix Varela.
- Castells, Manuel, y Borja, Jordi (1988). *Lo local y lo global*. Madrid: Península.
- Cuadernos Informativos (Nro. 3, 2016). Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, Plan Maestro, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.
- Dobertí, María Paula (s.f.). *Dialécticas performáticas urbanas*. IUNA-UBA.
- Faneite, Yuri Daniel (2016). La semiósfera urbana. La analogía entre la ciudad y el espacio semiótico cultura. *Portafolio. Revista Arbitrada de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia*, año 18, 1(33), 47-60.
- Ferrán Fernández, Y. (2017). *La Fecundidad del hacer: matrices para un acercamiento comunicológico a las prácticas culturales/simbólicas decimonónicas de entreguerras, en el espacio público habanero* (Tesis de Doctorado). Universidad de La Habana, Facultad de Comunicación. La Habana, Cuba.
- García Canclini, Nestor (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5), 109-128.
- García García, José Luis (1998). De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, (27), 9-20.

<sup>11</sup> A partir de 1996, comienza a concebirse esta Red, entonces con Baracoa, Puerto Príncipe/Camagüey, Trinidad y Sancti Spiritus; luego se incorporaron Cienfuegos y Matanzas, y hoy suman diez centros históricos.

Martínez, Emilio (2001). Centros históricos en perspectiva. Observaciones sociológicas al análisis y la planificación territorial. *Revista Catalana de Sociologia*, (14), 93-95.

Meca Ospina, Johnny (2016). Patrimonio cultural: ¿espacio de imaginación o de especulación? En Colectivo de Autores, *Cuadernos de patrimonio cultural. Reflexiones contemporáneas* (págs. 27-45). Tunja: UPTC TUNJA.

Michel, Bladimir (2005). La historia de la ciudad... es la de sus espacios públicos. *Arquitectura y Urbanismo*, 26(1), 10-13.

Rodríguez Alomá, Patricia (2008). El centro histórico: del concepto a la acción integral. *Centro-b, Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, (1), 51-64.

Serrano, Manuel Martín (1993). *La producción social de la comunicación*. Madrid: Alianza.

Trillos-Pacheco, Juan José (2017). La construcción del sujeto a partir de iconografías en buses urbanos. *Opción*, (83), 137-167.

Velasco González, María (2009). Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural. *Cuadernos de Turismo*, (23), 237-253.

Volli, Ugo (2014). Para una semiótica de la ciudad. *Criterios*, (61), 1029-1038.



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

arte callejero