

Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo

Dina Comisarenco Mirkin
Coordinadora



**Fracturas de la memoria:
un siglo de violencia y trauma cultural en el arte
mexicano moderno y contemporáneo**

DINA COMISARENCO MIRKIN
COORDINADORA

Contenido

Introducción	4
1. El trauma cultural: entre lo personal, lo social y lo histórico	9
1.1 El ciclo mural del Apocalipsis (1942-44) de José Clemente Orozco y el fantasma de la conquista <i>Dina Comisarenco Mirkin</i>	10 10
1.2 Lugar común / \ tres experiencias desde la producción artística mexicana en torno al VIH/Sida <i>Tonatiuh López</i>	25 25
1.3 Seducción, perversión y transgresión en <i>Post Tenebras Lux</i> (2012) de Carlos Reygadas <i>Judith Sacal H.</i>	42 42
2. Sobre violencias simbólicas y feminicidios	53
2.1 "Caminar por estas calles, a plena luz del día, da miedo": representaciones y artefactos culturales contemporáneos de artistas mexicanas sobre el feminicidio en Ciudad Juárez <i>Elena Rosaura y Tania Sordo Ruz</i>	54 54
2.2 Memoria cultural de los feminicidios de México. Un análisis del cine de Alejandra Sánchez sobre el caso de Ciudad Juárez <i>Claudia Arroyo Quiroz</i>	65 65
2.3 Articulaciones de exclusión en <i>A True Story Based on Lies</i> (2001) de Jennifer Clement <i>Karen Cordero Reiman</i>	81 81
3. La represión de los movimientos estudiantiles	91
3.1 Resistencia, testimonio y memoria: Rina Lazo, Arturo García Bustos y la gráfica de la Escuela Mexicana en 1968 <i>Inda Sáenz Romero</i>	92 92
3.2 Ayotzinapa: acción y memoria visual <i>Giulia Degano</i>	115 115
3.3 Imágenes dialécticas que iluminan lo oscuro de la memoria oficial: murales en Ayotzinapa <i>Ana Torres</i>	127 127
4. Tortura, desapariciones y narcotráfico	143
4.1 Réquiem por la equidad: los murales de Rafael Cauduro en el Palacio de la Suprema Corte de Justicia <i>Leticia Torres Hernández y Ana María Rodríguez Pérez</i>	144 144
4.2 Exhumar la tierra hasta encontrarlos. Cerámica de Francisco Toledo <i>Carmen Gómez del Campo H.</i>	154 154
4.3 México y la cartografía del narco <i>Antonio E. de Pedro</i>	164 164
Semblanzas de autores	180

Introducción

En la medida en que realmente pueda llegarse a superar el pasado, esa superación consistiría en narrar lo que sucedió.

Hannah Arendt

El presente libro está orientado a ampliar el estudio del arte mexicano de los siglos XX y XXI desde perspectivas interdisciplinarias, que en el marco de los estudios recientes sobre memoria cultural, teoría de género, y psicoanálisis contribuyan a profundizar en el conocimiento y en la difusión de procesos creativos relacionados con la memoria, el olvido y los encuentros con las huellas de traumas de carácter colectivo, especialmente en su potencial para la transformación social.

Si de acuerdo con la teoría freudiana entendemos el trauma como una herida en la psique, provocada por experiencias horribles y excesivas, que reprimidas no pueden ni siquiera ser recordadas por los mecanismos normales de la memoria sino de forma compulsiva, a través de sueños, *flashbacks* y otros síntomas de parálisis emocional como la culpa y la depresión, resulta fácil entender que existen también traumas históricos compartidos, de carácter social, provocados por excesos de violencia, que normalmente los seres humanos no estamos preparados para procesar adecuadamente. Sin embargo, de acuerdo con la teórica Griselda Pollock, la expresión artística, constituye una de las formas que sí permiten que dichos traumas sociales afloren a la superficie y se formulen creativamente, posibilitando su trabajo de elaboración no curativo, pero sí reparador, proceso que, en el caso de la cultura mexicana contemporánea, resulta sumamente urgente y necesario.

Las rupturas de paradigmas iconográficos llevadas a cabo por algunos artistas a lo largo de los siglos XX y XXI, precisamente en relación con los traumas culturales ocasionados por el exceso de violencia que se vive a diario, frecuentemente entran en conflicto con la memoria hegemónica que prefiere desvanecer o incluso borrar dichos acontecimientos históricos violentos y traumáticos. Consiguientemente, la historiografía del arte tradicional no se ocupa del estudio profundo de sus imágenes, in-visibilizando así sus muy significativos aportes a la construcción de la memoria colectiva. El título de la antología, "fracturas de la memoria," refiere precisamente a los trozos o fragmentos de las memorias personales e históricas de eventos traumáticos, comúnmente invisibilizados, pero que si se intentan suprimir, regresan con todo su horror original.¹

Con el presente proyecto editorial proponemos realizar un análisis crítico de algunas de dichas imágenes paradigmáticas en relación con las temáticas traumáticas que abordan, con un propósito de carácter no sólo retrospectivo sino y fundamentalmente prospectivo, como un elemento importante para que, a través de su conocimiento y difusión, se pueda contribuir a la recuperación de la memoria colectiva y a la construcción de nuestro presente y futuro social. Efectivamente, tal como señalaba Hannah Arendt en el epígrafe

¹Cabe señalarse que lo evocador de la metáfora del título principal del presente libro tiene antecedentes en la obra clásica de Maren Ulriksen y Marcelo Viñar, *Fracturas de memoria: crónicas para una memoria por venir*, Montevideo, Trilce, 1993, que contiene conmovedores testimonios sobre la tortura y el exilio durante la dictadura en Uruguay, y más recientemente en la obra de Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, sobre las prácticas artísticas críticas durante la dictadura chilena. En este contexto resulta interesante señalar que el presente texto continúa elaborando otros horrores históricos que fracturan nuestras memorias colectivas, que dramáticamente siguen ocurriendo en otros tiempos y lugares, particularmente en México en los siglos XX y XXI, y sus expresiones artísticas que intentan curarlas.

citado en la presente introducción, resulta absolutamente necesario que podamos narrar lo sucedido para poder por fin seguir adelante.

¿Por qué el estudio de los marcos sociales de la memoria puede enriquecer la interpretación del arte mexicano moderno y contemporáneo? ¿Qué nos revela el arte mexicano sobre el trauma, en relación con el poder, la identidad, la ausencia, el género, el olvido y la subjetividad? ¿Cómo ha influido el arte mexicano en la construcción de la memoria colectiva y la negación/elaboración de los traumas sociales? Estas son algunas de las preguntas de las que parte esta antología de textos de carácter interdisciplinar, realizada con el objetivo de contribuir al entendimiento de algunos de los procesos sociales de construcción de la memoria colectiva, a través de las artes plásticas, como así también del estudio de la lucha ideológica propia de la historiografía nacional que ha invisibilizado a varias figuras destacadas del arte nacional de los siglos XX y XXI y con ellos, a los significativos eventos históricos que intentan narrar contraponiéndose así a las políticas del olvido.

Desde los aportes fundacionales sobre la dimensión social de la memoria de Maurice Halbwachs, Walter Benjamin y Pierre Nora, distintas áreas de las ciencias sociales y las humanidades, particularmente a partir de la década de 1980, con los estudios de Jan Assmann, Ernst van Alphen, Jill Bennett, Lisa Saltzman, Astrid Erll, Griselda Pollock y muchos otros, se han interesado por el concepto de la "memoria cultural," reconociendo que ésta se transmite en distintos soportes, abordando temáticas y problemáticas sociales muy actuales, incluyendo los eventos traumáticos colectivos, cuyo análisis permite cuestionar críticamente, las versiones tradicionales del pasado con interesantes perspectivas. ¿Es acaso el fenómeno del trauma social tan general que sirve para unir a las distintas culturas que lo sufren? O por el contrario podemos cuestionar si ¿son estos modelos teóricos, predominantemente eurocéntricos, los más adecuados para investigar nuestras propias problemáticas sociales y artísticas en relación con los traumas culturales característicos de nuestro país? ¿Debemos recurrir a las críticas formuladas desde los estudios poscoloniales y construir nuestras propias teorías?

Así, recurriendo a dichos estudios y remontándonos a Freud quien a lo largo de su carrera afirmó la importancia del contexto y el hecho de que un suceso resulta traumático no en sí mismo, sino por el valor traumático que se le atribuye,² consideramos que distintas situaciones, tales como la pobreza, las migraciones o el desempleo masivo, pese a no ser puntuales, pueden ser entendidas como traumas culturales, más allá de su permanencia y durabilidad a través del tiempo. Así, una sociedad afectada por un acontecimiento dramático que aunque tenga el potencial, en sí mismo no califica como trauma, puede ser vivido como tal, cuando existen circunstancias socioculturales anteriores, tales como un trauma no elaborado del pasado, que ocasiona que el nuevo acontecimiento haga revivir una vez más, los mismos afectos negativos.

Otro aspecto que sin duda influye en esta asignación traumática a algún suceso histórico vivido, se relaciona también no solo con el mismo fenómeno de la "represión" inconsciente, que hace que algo muy doloroso o vergonzoso no quiera ser recordado, sino además con las luchas ideológicas o los antagonismos históricos en torno a dicho suceso, por parte de uno y otro grupo político, comenzando por la misma elaboración o negación sobre si existe o no dicho acontecimiento histórico, por ejemplo cuando se trata de una agresión armada de fuerzas estatales en contra de la población civil, disputa que genera enconados afectos

² Sigmund Freud, "Estudios sobre la histeria," en *Obras Completas*, 2, Etcheverry, J. L. (trad.), Bs. As., Amorrotu Editores, 1995, p. 189.

según se trate de los perpetradores o de las víctimas, o de distintos grupos en conflicto según el caso.

Tomando en cuenta los estudios del sociólogo norteamericano Kai Erikson (1931) en relación con los efectos de experiencias traumáticas comunes sobre sus posibles efectos en el tejido social, en el sentido tanto del aislamiento más extremo, pero también, en su papel como posible base de lo comunal,³ una experiencia como la que puede provocar el arte, al incitarnos a reconocer el hecho traumático reprimido en la sociedad por distintos medios, tanto naturales como inducidos, puede convertirse en un catalizador importante que ayude a las sociedades traumatizadas por la violencia de Estado y por otros tipos de traumas más o menos sostenidos a través del tiempo, a iniciar su proceso de elaboración.

Si bien son muchos los tipos de sufrimiento que han herido a la sociedad mexicana en los últimos años, y que consiguientemente podrían ser considerados dentro de la categoría general de trauma cultural, en aras de dar cierta coherencia interna y facilitar la creación de sentido de los lectores, hemos estructurado el libro en distintas secciones temáticas en las que los autores analizan las respuestas de distintos artistas para resignificar y favorecer la elaboración de dichos traumas. Acontecimientos como la represión del movimiento estudiantil de 1968, los feminicidios de ciudad Juárez en la década de 1990, o la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa en el 2014, son considerados como traumas sociales, no necesariamente porque los hayamos experimentado directamente como grupo, sino porque su violencia impactó a la colectividad, socavando su sentido de identidad y generando así un profundo malestar social, que efectivamente cuando es silenciado e invisibilizado se convierte en una crisis de carácter traumático.

En la presente antología invitamos a la participación de autores de distintos campos de especialidad, interesados en escribir textos sobre artistas y colectivos artísticos, u obras particulares relacionadas con el tema de la violencia y la traumatización de la cultura en México, desde el estallido de la Revolución mexicana hasta el presente. Si bien como en toda antología los textos pueden leerse de forma independiente y en cualquier orden, para facilitar la lectura de aquellos interesados en el tema general del libro, hemos agrupado a los distintos capítulos en cuatro secciones principales: 1- el trauma cultural y las relaciones entre lo individual, lo social y la historia; 2- las violencias simbólicas y los feminicidios; 3- la represión de los movimientos estudiantiles; y 4- la tortura, las desapariciones y el narcotráfico.

En cada una de dichas secciones se han incluido dos o tres capítulos correspondientes a autores de distintas formaciones y filiaciones institucionales, que en conjunto nos permiten comenzar a desentrañar las dimensiones éticas de la representación de traumas sociales en las artes plásticas, en la literatura y en el cine, y el rol esencial del arte en la articulación teórica del concepto mismo del trauma social. Así, en la primera sección dedicada al *Trauma cultural y las relaciones entre lo individual, lo social y la historia*, contamos con tres textos que desde distintas perspectivas analizan distintos estudios de caso que ponen de relieve algunas de las múltiples interrelaciones que existen entre dichos tres términos: el de Dina Comisarenko, que se basa en la obra *El Apocalipsis (1942-44)* de José Clemente Orozco y que a través del concepto freudiano de "nachträglichkeit," le sirve a la autora para explicar como la Segunda Guerra Mundial actuó como catalizador para significar a la Conquista como trauma cultural; el texto de Tonatiuh López, que en base al estudio de las obras de *Renaciendo a la Vida* de Patricia Quijano, la producción de Manuel Solano y la película de Claudia Sainte-Luce, *Los insólitos peces gato*, el autor reflexiona sobre cómo

³ Ver Kai Erikson, "Trauma y comunidad," en Francisco Ortega, editor, *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, CES, Universidad Nacional de Colombia Bogotá, 2011, pp. 63-84.

la experiencia personal también debe ser considerada histórica, y cómo la memoria no solo sirve para recordar sino además para construir nuevas identidades culturales y políticas; y finalmente, el texto de Judith Sacal H., con el caso de la película *Post tenebras lux* (2012) de Carlos Reygadas, de carácter semi biográfico o documental, la autora revela la profunda crisis social por la que atravesamos, que se manifiesta incluso en los espacios y en los deseos y fantasías aparentemente más íntimas.

En la segunda sección, titulada *Sobre violencias simbólicas y feminicidios*, hemos reunido tres textos, en los que se pone de manifiesto la profundidad y gravedad del tema de la violencia de género que mina a nuestra sociedad contemporánea. Elena Rosauero y Tania Sordo Ruz, a través de varias obras realizadas por artistas mexicanas, analizan el tema del feminicidio en Ciudad Juárez, uno de los casos de violencia de género más impactantes de los muchos ocurridos en el país; Claudia Arroyo, también se refiere a dicho tema, pero recurriendo esta vez al cine, particularmente a los documentales *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2006) y *Seguir viviendo* (2015), ambos de Alejandra Sánchez, y los dos centrados en el caso de Lilia Alejandra García Andrade, una joven asesinada en el 2001; y, finalmente, Karen Cordero, basada en este caso en una obra literaria de Jennifer Clement, pone el acento en la violencia de género y de clase, en este caso en el ámbito doméstico, y prestando especial atención a los recursos narrativos de la autora que activan los afectos de los lectores y la comunicación multisensorial.

En la tercera sección, dedicada a *La represión de los movimientos estudiantiles*, sin lugar a dudas, otro de los temas de violencia más escalofriantes de los últimos tiempos, incluimos tres textos, el primero a cargo de Inés Sáenz Romero, centrado en un momento clave de la historia nacional, la violenta represión estudiantil de 1968, y sus expresiones plásticas, principalmente en la obra de Rina Lazo y Arturo García Bustos; un texto de Giulia Degano, centrada en la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa del 2014 y su impacto en el arte mexicano e internacional; y finalmente, nuevamente en torno a Ayotzinapa, un texto de Ana Torres, que en este caso aborda los murales realizados por los mismos estudiantes en la Escuela Normal Isidro Burgos, contextualizando su historia dentro del proyecto de las escuelas rurales, la represión estudiantil como una práctica de control social y político, y la obra mural como dispositivo de resistencia.

Finalmente, en la sección cuarta, *Tortura, desapariciones y narcotráfico*, reunimos tres artículos, a través de los cuales nuevamente realizamos un recorrido histórico, comenzando por el texto de Leticia Torres y Ana Rodríguez Pérez que a partir de los murales de Rafael Cauduro en el Palacio de la Corte Suprema de Justicia (2006-2009) visibiliza la falta de justicia; el texto de Carmen Gómez del Campo, que a través de la producción cerámica reciente de Francisco Toledo, analiza la relación del duelo nacional por las víctimas y la memoria; y finalmente el texto de Antonio E. de Pedro, donde el autor reflexiona sobre la violencia, en especial en relación con el narcotráfico, reconstruyendo así una cartografía del narcotráfico a través de los medios masivos y las redes sociales, y de la consiguiente estigmatización de territorios a partir de los cuales puede cuestionarse el proyecto moderno del Estado mexicano.

En conjunto nos enfrentamos a un panorama muy significativo de textos que nos permiten comenzar a analizar el serio problema de la violencia que caracteriza al siglo XX y a las primeras décadas del XXI y sus consiguientes traumas culturales en relación con la memoria colectiva y el olvido, incitándonos a la reflexión en torno a la teorización sociológica y psicológica sobre el trauma colectivo causado por los distintos tipos de violencia y su posible elaboración social a través de las artes plásticas, en el caso concreto de la sociedad y del arte mexicano moderno y contemporáneo.

Todo mi agradecimiento más profundo a la Dra. María Emilia Lucio Gómez-Maqueo, Directora Interina de la Facultad de Psicología, UNAM, a la Lic. Claudia Rodríguez Esquivel, Jefa del Departamento de Publicaciones, y a nuestra querida coautora Inda Sáenz Romero, por su contagiosa tenacidad y entusiasmo, sin los cuales no hubiéramos podido concretar la publicación del presente libro y por la evocadora imagen de la portada, *Adela Velarde y otras rieleras* (2010). Su obra recupera la memoria del importante papel desempeñado por las mujeres durante la Revolución mexicana de 1910, relevante en el contexto del libro, por su acción no solo como combatientes, sino como activistas y como enfermeras, encargadas de atender a los heridos.

1. El trauma cultural: entre lo personal, lo social y lo histórico

1.1 El ciclo mural del Apocalipsis (1942-44) de José Clemente Orozco y el fantasma de la conquista

DINA COMISARENCO MIRKIN
SUBDIRECCIÓN DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS,
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

*La relación que haya de encontrarse con el Apocalipsis,
es la relación que nuestro tiempo quizá
tenga con el libro de San Juan.*
Justino Fernández

Resumen

Partiendo del concepto freudiano de "nachträglichkeit," en el presente trabajo se postula que en el ciclo mural del Apocalipsis, las alegorías bíblicas, y el "fantasma" de Hernán Cortés que permeaban el espacio de la Iglesia del Jesús, en medio del inenarrable horror de la Segunda Guerra Mundial que se estaba viviendo en aquel entonces, le permitieron al artista re-significar el pasado nacional como un trauma cultural, para intentar catalizar así la muy necesaria elaboración del duelo de la Conquista que hasta la fecha acecha como una sombra a la identidad social mexicana.

Palabras clave: José Clemente Orozco, Apocalipsis, Conquista, Segunda Guerra Mundial, trauma cultural.

Introducción

El ciclo mural *Apocalipsis* (figura 1), obra cumbre del muralismo mexicano, fue creado por el artista mexicano José Clemente Orozco (1883-1949) entre agosto de 1942 y enero de 1944.⁴ Para intentar vencer la frustrante imposibilidad de representar el horror de la Segunda Guerra Mundial en el mismo momento en que estaba ocurriendo, el artista recurrió al mito judeo-cristiano de la destrucción definitiva del mundo, inspirándose, principalmente, en el "apocalipsis" del evangelio de San Juan. En la doble acepción de la palabra apocalipsis, como "catástrofe final" y como "revelación," a través de la adaptación de algunos de los símbolos bíblicos (tales como lo divino, lo demoníaco, y lo humano) la obra al mismo tiempo "profetiza" el catastrófico resultado final en caso de que triunfara el nazismo, y "devela" el trauma colectivo generado por dicho devastador y violento abismo existencial propio de la época recuperando al mismo tiempo, el trauma nacional de la Conquista con el que la iglesia de Jesús está íntimamente relacionado.

⁴ De acuerdo con el hijo del artista, Clemente Orozco, las fechas exactas de la realización del ciclo mural fueron el 5 de agosto de 1942 y el 19 de enero de 1944. Ver Clemente Orozco V., *Orozco, verdad cronológica*, Guadalajara, Jalisco, EDUG, Universidad de Guadalajara, 1983, pp. 429 y 457.



Figura 1. José Clemente Orozco, *Apocalipsis*, 1942-44, fresco, 357.87 m,² Iglesia de Jesús Nazareno, Hospital de Jesús, Calle República del Salvador No. 119, esq. Pino Suárez, Centro Histórico. C.P. 06060 (©Herederos de José Clemente Orozco, 2020).

Consiguientemente, en este trabajo utilizaré el concepto freudiano de “nachträglichkeit,” traducido frecuentemente en francés como “après-coup,” y en español como “posterioridad” o “acto diferido,” para postular que la Segunda Guerra Mundial que se estaba desarrollando cuando Orozco pintaba su mural, las alegorías del Apocalipsis bíblico, y el “fantasma” de Hernán Cortés y la Conquista que permeaban el espacio de la Iglesia del Jesús, le permitieron al artista re-significar el pasado nacional como un trauma cultural, para intentar catalizar así la muy necesaria elaboración del duelo de la Conquista que hasta la fecha acecha como una sombra a la identidad social mexicana.

El muy dramático acontecimiento de la Conquista, empezando por el genocidio brutal de los vencedores extranjeros, documentado tanto por testimonios escritos por los mismos vencidos, como por ejemplo el *Manuscrito de Tlatelolco* (1528), como por algunos de los cronistas españoles más o menos contemporáneos a los mismos hechos como el libro XII de la famosa *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (1553-1555) del franciscano fray Bernardino de Sahagún que basó su narración en los testimonios de sobrevivientes indígenas que habían resistido a la Conquista; pasando por una larga historia en la que la memoria de la violencia fue reprimida, silenciada o negada como tal por la historia oficial; hasta llegar a la irreconciliable querrela historiográfica entre indigenistas e hispanistas, característica del siglo XX, reaparece así en la pintura de Orozco como un “non-lieux de mémoire” o un “sitio del trauma” de los que habla el famoso director de cine francés Claude Lanzmann (1925).⁵

En las escenas del *Apocalipsis* de Orozco la ausencia, el duelo imposible,⁶ el pasado no elaborado de la Conquista, que aparentemente el artista pensaba explicitar en una segunda etapa de trabajo, regresa la memoria a partir de la vivencia de la Segunda Guerra Mundial. El *Apocalipsis* de Orozco se convierte así en un alegato en contra de todas las guerras y de todos los acontecimientos límites de la historia de la humanidad, que atentan contra la humanidad misma.

El contexto histórico

⁵ Claude Lanzmann, “Les Non-Lieux de la mémoire”, en *Au sujet de la Shoah: le film de Claude Lanzmann*, ed. Michel Deguy, París, Belin, 1992, p. 282.

⁶ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 46.

Las dos fuentes principales de la imaginería apocalíptica, el libro de Daniel y el apocalipsis de Juan o Libro de las revelaciones (en gran parte inspirado por el anterior),⁷ surgieron en períodos de persecuciones y matanzas (el de Daniel muy posiblemente fue escrito durante el cautiverio de Babilonia [586-537 aC] y el de Juan, durante la persecución del emperador Domiciano [81-97]).

Esta estrecha relación entre los símbolos utilizados por los textos bíblicos y sus respectivos contextos históricos opresivos, también están en la raíz de la selección iconográfica de Orozco para su ciclo mural *Apocalipsis*, pues la obra fue producida, como acabamos de mencionar, en pleno desarrollo del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial. Recordemos que, si bien México se había mantenido neutral durante los primeros años de la Guerra, finalmente, el 28 de mayo de 1942, tras el hundimiento de algunos buques mercantes mexicanos en la zona del Golfo de México, y bajo el mandato del entonces presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), el gobierno declaró la guerra contra el Eje (Alemania, Italia y Japón). En medio de un país dividido en torno a su participación en la contienda mundial, Orozco inició su ciclo mural con el tema del fin del mundo.

Efectivamente tal y como señalaba el destacado historiador del arte Justino Fernández en el epígrafe del presente texto, la relación entre el tema y la época no fue casual, pues aclaraba “que frente al espectáculo que el mundo actual presenta, el artista ha encontrado precisamente la relación entre nuestro tiempo, sórdido y amargo, con los grandes castigos que Dios envió en otras edades a los impíos, a los injustos, a los obcecados en el error y la ignominia.”⁸ Acertadamente concluía así Fernández que la obra de Orozco no se trataba entonces “de ilustraciones del libro de San Juan, sino de una aguda visión del tiempo nuestro que tiene el único tono que le corresponde, el apocalíptico.”⁹ Fiel al texto de Revelación 20, el artista no concluye su ciclo con la segunda llegada de Cristo y el triunfo de la Jerusalén Celeste como anuncia la Biblia en otros pasajes y como suele representarse el devenir de la historia a través del tiempo, sino con la vuelta de Satán desatado, que regresa para engañar a las naciones.

El edificio del Hospital de Jesús de Nazareno

El hospital en donde se encuentra la Iglesia donde Orozco pintó su ciclo mural, fundado originalmente como Hospital de la Purísima Concepción por Hernán Cortés,¹⁰ y considerado como el más antiguo de América, se construyó en el lugar mismo en donde se cree que el conquistador Hernán Cortés y Moctezuma Xocoyotzin se encontraron por vez primera, el 8 de noviembre de 1519.¹¹

El hospital se fundó en 1524, es decir tan solo unos pocos años después de iniciada la Conquista, precisamente para atender a los soldados españoles heridos en la guerra contra los aztecas. Diseñado originalmente por el alarife español Pedro Vázquez, el conjunto tardó varios años en ser terminado e inaugurado. En el siglo XVII Alonso Pérez de Castañeda, el gran maestro de la Catedral intervino la construcción y el techo artesonado original de la

⁷ Otros textos bíblicos que pueden considerarse como proto-apocalípticos son: Isaías 24—27 y 34—35; Zacarías 1—6 y 9—14; Daniel 7—12; y Ezequiel 37—39.

⁸ Justino Fernández, “Los frescos de Orozco en el Templo de Jesús de Nazareno,” *El Hijo Pródigo*, vol. III, núm. 12, 1994, p. 143.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Para un estudio completo de la construcción del Hospital, ver Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, CDMX, IIE, 2010.

¹¹ También en época prehispánica se cree que en aquel lugar se había producido una gran inundación por imprudencia en la construcción de un acueducto, por parte de Ahuizotl, el tlaoani azteca que gobernó entre 1486 y 1502, año en que murió, precisamente en dicho accidente.

iglesia del conjunto edilicio se transformó en una bóveda de cañón corrido, que es precisamente en la que en la década de 1940 Orozco finalmente habría de realizar sus frescos.

Con respecto al espacio de la Iglesia decía Orozco que era el lugar en el que más a gusto se sentía para pintar, pues consideraba que se trataba de “un templo impresionante por su belleza y por su silencio, severo, a pesar de su florido barroquismo e imponente por lo que significa en nuestra historia,” a lo que agregaba que cuando comenzó a considerar la temática para dicho impresionante templo, fue ganando terreno en él “la idea de pintar el apocalipsis,” aunque “según versión de nuestro tiempo” cumpliendo así con la representación de una “idea eterna” aunque con una forma de “realización pictórica actual.”¹²

La comisión

La obra inmediatamente anterior al ciclo del *Apocalipsis* que había realizado Orozco en la ciudad de México había sido el ciclo comisionado originalmente por el entonces presidente de la República, Lázaro Cárdenas (1934-1940), para el nuevo edificio de la Corte Suprema de Justicia, entonces a punto de ser inaugurado. Los murales, ubicados en el segundo piso del edificio, en el salón conocido como el de “los pasos perdidos” al que se accede subiendo una majestuosa escalera ubicada frente a la puerta de acceso principal del edificio, están organizados en cuatro secciones tituladas respectivamente *Las riquezas nacionales*, *La justicia de los hombres*, *La justicia metafísica*, y *El movimiento social de los trabajadores*. El carácter profundamente crítico de los murales de Orozco, principalmente del que representa a la justicia humana, en el que el artista representó a la alegoría de la justicia como una mujer completamente indiferente a la corrupción de los funcionarios que la rodean, provocó que, en ese momento, cuando llevaba ejecutados apenas 130.28 m² de los 462 para los que había sido contratado, la Corte le rescindiera su contrato y a cambio, le ofreciera un nuevo espacio para seguir pintando en otro edificio.

Dicho espacio resultó ser el Templo de Jesús, ubicado a una muy corta distancia de la Corte,¹³ y que según la especialista Raquel Tibol, fue seleccionado por el mismo artista.¹⁴ El nuevo ciclo, una vez más quedó incompleto, pues de acuerdo con el destacado crítico de arte Luis Cardoza y Aragón, el artista llegó a pintar tan solo alrededor de 200 m² de los 2000 que se había propuesto. Dicho crítico no aclara el motivo concreto de la interrupción de la comisión, pero señala que la obra ocasionó al artista “incontables contrariedades” y que en aquel entonces “se crearon comités en el barrio para oponerse a que pintara el templo.”¹⁵

Cabe considerar también que la obra sufrió mucho con los avatares del tiempo. El mismo Cardoza y Aragón consigna que ya en 1943 el artista “reparó por su cuenta” el mural; y que en 1948 realizó “gestiones para proseguir los murales y llevó a término nuevos trabajos de protección.”¹⁶ Recientemente, con el sismo de 2017, tanto el edificio como la obra sufrieron importantes daños.

La Sociedad de Estudios Cortesianos

¹² Orozco, *Verdad cronológica*, Guadalajara, Jalisco, EDUG, Universidad de Guadalajara, 1983.

¹³ Ver Orozco, *Verdad ... op. cit.*, acta del 8 de mayo de 1944, p. 462.

¹⁴ Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, CDMX, FCE, 2009, p. 204.

¹⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México, IIE, UNAM, 1959, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

El Templo de Jesús, como dijimos anteriormente ubicado dentro del complejo creado por iniciativa de Cortés como Hospital, albergaba en ese entonces, a principios de la década de 1940, a la Sociedad de Estudios Cortesianos, presidida en ese momento por el ingeniero e investigador Rafael García Granados, y entre cuyos miembros se encontraban destacados intelectuales mexicanos tales como Justino Fernández, uno de los principales historiadores del arte mexicano de aquel entonces y como vimos anteriormente amigo de Orozco, junto con Gonzalo Castañeda, Edmundo O'Gorman, José Rojas Garcidueñas, Carlos Sánchez Navarro, Salvador Toscano, Manuel Toussaint, y José Miguel Quintana.

Según parece en aquel momento el destino final del recinto no estaba decidido y todavía se dudaba si seguiría funcionando como iglesia o bien como museo cortesiano.¹⁷ Consecuentemente, y aparentemente por sugerencia de Justino Fernández, Orozco dio un informe de su proyecto artístico a dicha Sociedad de Estudios Cortesianos, misma que sugirió a su vez, que el artista dedicara su ciclo a la "glorificación y justificación de la conquista española de México," pidiéndole además que entregara bocetos.¹⁸

El artista, en defensa de su libertad de expresión alegó que ya había tratado el tema en otras obras,¹⁹ "con verdadero espíritu crítico, con respeto y serenidad," y aclaraba también que

*no es posible hacer el boceto de una sinfonía, ni de un soneto, que son meras aventuras del espíritu. El hecho de poner límites y condiciones sería la negación absoluta de la obra que pretendiera hacer. El problema de las relaciones entre la pintura mural y la arquitectura solo puede ser resuelto directamente sobre el terreno y en el momento mismo de la ejecución. Son tantos los elementos que entran en juego: proporciones, distancia, luz, tonos, color, ambiente, etc., que no es fácil en modo alguno prever de antemano el resultado final.*²⁰

Si bien es cierto que a medida que el proyecto avanzó el artista realizó muchos bocetos preparatorios de algunas de las figuras ubicadas en las secciones que efectivamente concluyó, no existen bocetos de la composición como conjunto, y mucho menos de las secciones de la bóveda que no llegó a concretar.²¹

El plan iconográfico de *El Apocalipsis*

Para los escritores especialistas en símbolos Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el Apocalipsis es ante todo una revelación de realidades misteriosas; es también una profecía porque dichas realidades vendrán a futuro; y es también una visión, colmada de símbolos.²² Orozco organizó su ciclo sobre dicho tema bíblico en cinco partes principales, en cada una de las cuales recurrió a símbolos iconográficos religiosos que adaptó libremente, para expresar el sentimiento apocalíptico del fin del mundo que, al igual que muchos de sus contemporáneos, con mucha razón experimentaba por aquel entonces.

¹⁷ Clemente Orozco V., *Orozco, verdad ... op. cit.*, p. 456.

¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁹ Efectivamente recordemos que Orozco había representado a Cortés en repetidas oportunidades, en la mayoría de sus ciclos murales principales: junto a la Malinche en el ex-Colegio de San Ildefonso, en el Dartmouth College, en el Hospicio Cabañas y en la exposición de los teules, realizada en 1947 como parte del programa de entregas que le había encargado El Colegio Nacional, donde busca desmitificar el tema de la Conquista.

²⁰ Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, CDMX, FCE, 2009.

²¹ En palabras de su nieto Emmanuel Herrero Morales "Orozco realizó 82 bocetos (lápices, tintas, temple) para la iglesia del hospital de Jesús, además de cuatro temples de formato mediano y grande, con el tema de muerte y resurrección." Emmanuel Herrero Morales comunicación por correo electrónico del 11 de enero de 2018.

²² Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, pp. 110-111.

Así, a pesar de la aparente confusión de escenas que se percibe a primera vista en el ciclo mural, y de que el orden de las imágenes no sigue al del texto bíblico de forma lineal, el artista organizó su composición de forma muy clara y estructurada. Así, en las dos partes que llegó a concluir, el coro y la primera bóveda de la nave, reitera a través de distintas imágenes, el mensaje principal sobre la compleja relación que existe entre la Divinidad, el Mal y la humanidad sufriente que caracterizaba a su programa iconográfico completo. Cada una de dichas partes se corresponde, como veremos a continuación con un fragmento concreto del texto de San Juan.

El coro

La obra comienza en el coro de la Iglesia (figura 2). En la clave central de la bóveda Orozco representó a la Divinidad, acompañada por ángeles, pues de acuerdo con el texto bíblico "...Yo soy el Alfa y la Omega, dice el Señor Dios, "Aquel que es, que era y que va a venir," el Todopoderoso..."²³ La muy abstracta Divinidad de Orozco, "con un gran dado por cabeza,"²⁴ en palabras de Justino Fernández, es el comienzo y el final. El fuego que sale de sus ojos y la espada afilada de su boca expresan claramente la ferocidad del castigo divino que de acuerdo con la visión de San Juan desencadenaría sobre el mundo. La Divinidad está rodeada por ángeles justicieros con trajes que parecen de guerreros. Son los encargados de lanzar terribles castigos sobre los no creyentes ofreciendo así una última y muy temible oportunidad de arrepentimiento.



Figura 2. Bóveda del coro (©Herederos de José Clemente Orozco, 2020).

En las partes bajas de la bóveda el artista pintó otras dos escenas memorables: de un lado el reino de los mil años y el segundo combate escatológico, escenas conocidas una vez más de acuerdo con su fuente bíblica como el ángel que ata al demonio y el que lo desata mil años después. De acuerdo con la visión de Juan, el profeta vio "un ángel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del abismo y una gran cadena. Dominó al Dragón, la serpiente antigua –que es el diablo y Satanás– y lo encadenó por mil años. Lo arrojó al abismo, lo encerró y puso encima los sellos, para que no seduzca más a las naciones hasta que se cumplan los mil años. Después tiene que ser soltado por poco tiempo."²⁵ Una vez más Justino Fernández realizó una extraordinaria descripción del fabuloso diablo orozquiano, de quien dice que "retuerce su monstruoso cuerpo,

²³ "Apocalipsis," 20, en la Biblia de Jerusalén, CDMX, Editorial Porrúa, 1998, p. 1823.

²⁴ Justino Fernández, "Los frescos de Orozco en el templo de Jesús Nazareno," *El Hijo Pródigo*, vol. III, núm. 12, 1994, p. 143.

²⁵ "Apocalipsis," 20, en la Biblia ... *op. cit.*, p. 1840.

enmarañándose entre las cuerdas; la cabeza hecha de ojos y cuernos, en el suelo; las patas, que rematan en garras de afiladas uñas, por lo alto; y entre ellas el sexo toma forma de cabeza semihumana, mientras la cola, roja y erizada de pelos, se ciñe al mástil a que está sujeta.”²⁶

Del otro lado de la bóveda, continúa Orozco desarrollando plásticamente la visión de Juan, de acuerdo con quien “cuando se terminen los mil años, será Satanás soltado de su prisión y saldrá a seducir a las naciones de los cuatro extremos de la tierra, a Gog y a Magog, y a reunirlos para la guerra, numerosos como la arena del mar.”²⁷ Se trata de una nueva etapa de engaño y dolor, que precede a la instauración final del triunfo de la Iglesia.

En este contexto resulta interesante señalar que el ciclo correspondiente al ángel que ata y luego desata al demonio, está en sintonía con una de las características propias de la visión de Orozco. Efectivamente, tal y como señaló hace ya tiempo el destacado historiador del arte Fausto Ramírez, en sus obras siempre existe una “perenne amenaza de retorno al caos ...”²⁸ En el caso concreto del ciclo mural del Apocalipsis, el retorno al caos se refiere a la violencia extrema de la Gran Guerra, y a las guerras y persecuciones de todos los tiempos, como la Conquista, a través de algunas referencias más o menos explícitas, que analizaremos a continuación y otras que posiblemente Orozco hubiera expresado de forma más concreta de haber podido terminar la segunda bóveda de la Iglesia.

En este ciclo atroz de terror o de retorno al caos en el que la humanidad cae una y otra vez, la única constante parece ser el dolor humano, representado de forma extraordinariamente conmovedora por el artista en el muro del fondo del coro (figura 3). Allí Orozco recurrió a una muy expresiva representación de “el hombre,” y a otra imagen característica de la iconografía cristiana, que él mismo identificó como la de la Piedad.



Figura 3. Muro del coro (©Herederos de José Clemente Orozco, 2020).

Con una gran sensibilidad describía esta sección, una vez más, Justino Fernández, señalando que era un acierto sin igual en donde “unos altos y lisos muros, unas losas o peldaños en perspectiva y unos trapos que forman una figura de mujer, sentada, en cuyo regazo se perfilan dos cuerpos que sostienen algo que parece un libro, componen el tema; pero qué certeramente ha evitado la representación del cuerpo que cubren los paños, qué dolor tan intenso debe sentir la madre por aquellas criaturas que encorvadas frente a ella tienen el libro de la vida cerrado entre las manos.” Concluyendo así que “es la Pietá más

²⁶ Justino Fernández, “Los frescos de Orozco ... ,” op. cit., p. 144.

²⁷ Ibid.

²⁸ Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco,” en *Orozco, una relectura*, p. 63.

extraordinaria que se ha pintado, la que no puede verse, la que sólo puede intuirse a través de unos cuantos signos, de amor profundo y obscuro dolor."²⁹

La primera bóveda de la nave

En la primera bóveda de la nave (figura 4), el artista representó a la gran meretriz sobre la bestia, a los jinetes del Apocalipsis sembrando la destrucción a su paso y entre esta explosión de violencia desenfundada, nuevamente Justino Fernández describe la presencia de "un viejo barbado que arrastra cadenas como alegoría del tiempo, la eternidad o la divinidad."³⁰



Figura 4. Primera bóveda de la nave (©Herederos de José Clemente Orozco, 2020).

La figura de la gran meretriz de Orozco sigue el texto bíblico de acuerdo con el cual Juan vio "una mujer, sentada sobre una Bestia de color escarlata, cubierta de títulos blasfemos; la Bestia tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución, y en su frente un nombre escrito –un misterio–: "La gran babilonia, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra."³¹

Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant "la Bestia herida evoca al imperio romano quebrantado y tal vez al suicida de Nerón. Más generalmente, la Bestia representa al Estado perseguidor, al Adversario por excelencia de Cristo y de su pueblo. La Bestia resucitada es la parodia caricaturesca de Cristo, el anticristo de los tiempos futuros. Las cabezas de la Bestia evocan las cabezas innumerables y sin cesar renacientes de la Hidra tradicional. Los cuernos simbolizan la potencia de la Bestia, las diademas, su pseudorealeza."³²

Desde muy temprano Orozco dio muestras del conocimiento profundo de este relato bíblico que según parece, incluso era parte de su lenguaje metafórico cotidiano. Así, por ejemplo, en una carta dirigida a su amigo Crespo de la Serna, del 13 de julio de 1931, señalaba con respecto a sus colegas muralistas, especialmente a Rivera, que aspiraban a triunfar en el mercado norteamericano, específicamente en la ciudad de Nueva York, a la que refiere precisamente como "esta Babilonia (dizque)."³³

Consiguientemente, con la prostituta, tema que el artista había representado ya en obras anteriores ya sea con un sentido de denuncia social (como en la serie *La casa del*

²⁹ Justino Fernández, "Los frescos de Orozco ... op. cit., p. 144.

³⁰ Ibid., p. 146.

³¹ "Apocalipsis," 17, *Biblia ... op. cit.*, p. 1837.

³² Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario ... op. cit.*, pp. 110-111.

³³ Orozco, carta a Crespo de la Serna, 13 de julio de 1931, citada en Luis Cardoza y Aragón, *Orozco, op. cit.*, p. 24.

llanto (1910-1915)) o bien con un sentido alegórico en relación precisamente con la guerra (como por ejemplo en *Catarsis* (1934) o en *La victoria* (1944)), Orozco expresaba desde su postura crítica el peligro del imperio y del colonialismo moderno, que desde su perspectiva histórica se había iniciado en México precisamente con la violencia atroz de la Conquista, asociada tan íntimamente con el espacio de su ciclo mural; y que ahora se ponía de manifiesto con el estallido brutal de la Segunda Guerra Mundial.

Los metales retorcidos y los alambres de púa incluidos en la escena, similares a los que Orozco ya había pintado en otras pinturas como por ejemplo en las escenas tituladas *La masa militarizada* y *Los dictadores*, del Hospicio Cabañas (1937-39), hacen una alusión clara a dicha guerra, específicamente a los atroces campos de concentración nazis, y a los muchos peligros del mundo mecanizado que tanto le preocuparon a lo largo de toda su vida.

La mayor parte de la bóveda está ocupada por las escenas correspondientes al exterminio de las naciones paganas de la Biblia a través de los cuatro jinetes del Apocalipsis que a lo largo de la historia han inspirado a numerosos artistas. Para citar tan solo algunos ejemplos, recordemos las ilustraciones realizadas en Navarra en el sXII del Comentario al Apocalipsis creado por el Beato de Liébana del sVIII; el tímpano de San Pedro de Moissac o el de Sta. Fe de Conques también del sXII; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1498) de Alberto Dürero; la *Visión del Apocalipsis o Apertura del Quinto Sello del Apocalipsis* (1614) de El Greco;³⁴ *La Guerra* (1896) de Arnold Böcklin; y para concluir con un ejemplo más cercano al que aquí nos ocupa, citemos a la obra *El destino de los animales* (1913) de Franz Marc.

Por otra parte, vale la pena recordar aquí que Orozco había recurrido en varias oportunidades a la representación de caballos, precisamente en el contexto de la Conquista, pues efectivamente, se sabe que dicho animal jugó un papel determinante en todo el proceso. Recordemos muy especialmente el panel titulado *Lo trágico, La belicosidad, La España de Carlos V, y Los caballos en la Conquista*, todos del Hospicio Cabañas (1937-39). En el caso del ciclo de la Iglesia de Jesús, si bien los jinetes del texto bíblico son los encargados de castigar a los impíos, trátase en este caso de los enemigos miembros del Eje, o bien de los indígenas paganos, despliegan una brutalidad tal que resulta imposible permanecer indiferentes.

En primer lugar, Juan señala en su profecía que una vez que Jesús rompió los siete sellos del pergamino que Dios sostenía con su mano derecha, oyó "al primero de los cuatro Vivientes que decía con voz como de trueno "Ven." Miré y había un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; se le dio una corona, y salió como vencedor y para seguir venciendo."³⁵ En la pintura de Orozco el caballo blanco se encuentra por debajo de la bestia bermeja de la gran meretriz. Al igual que sus otros tres compañeros se encuentra expresivamente escorzado y sus crines se confunden con los alambres de púa a los que hicimos referencia más arriba como símbolo de la Gran Guerra contemporánea. El jinete con casco, se desprende del caballo y también cae víctima del propio castigo que pretende impartir.

Señala el texto bíblico que cuando Jesús abrió el segundo sello, oyó "al segundo Viviente que decía: "Ven." Entonces salió otro caballo, rojo; al que lo montaba se le concedió quitar de la tierra la paz para que se degollaran unos a otros; se le dio una espada grande."³⁶ En

³⁴ Recordemos que en el Hospicio Cabañas Orozco retrató a El Greco precisamente por ser uno de los pintores emblemáticos de los valores humanos que también él profesaba.

³⁵ "Apocalipsis," 6, *Biblia ...*, op. cit., p. 1828.

³⁶ Ibid.

el fresco de Orozco el caballo rojo, que parece un puerco, se encuentra en la parte derecha de la bóveda, si miramos hacia el coro, y en la pared que desciende sobre la nave, se despliegan las víctimas asesinadas salvajemente.

Continúa describiendo el texto del Apocalipsis que cuando se abrió el tercer sello Juan vio "al Tercer Viviente que decía: "Ven." Miré entonces y había un caballo negro; el que le montaba tenía en la mano una balanza, y oí como una voz en medio de los cuatro Vivientes que decía: "Un litro de trigo por denario, tres litros de cebada por denario. Pero no causes daño al aceite y al vino." En el fresco, este caballo y su monstruoso jinete se asoman entre el caballo rojo y la copa de la gran meretriz.

Finalmente, cuando abrió el cuarto sello, narra Juan que oyó "la voz del cuarto Viviente que decía: "Ven." Miré entonces y había un caballo verdoso; el que lo montaba se llamaba Muerte, y el Hades le seguía."³⁷ En el fresco de Orozco el jinete verdoso o amarillo se ubica entre el negro y el rojo, rodeado por una forma metálica y retorcida que una vez más en palabras de Justino Fernández "cae también y un fragmento de la misma, como un dardo, atraviesa el abdomen de un cuerpo andrógino que moviendo sus brazos y piernas se retuerce de dolor."³⁸

Continúa Juan su terrible visión señalando que "Se les dio poder sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra,"³⁹ a lo que siguieron degollados, terremotos y todo tipo de calamidades provocadas por la ira divina, de la que en la versión de Orozco no parece salvarse nadie, ni siquiera los elegidos.

Finalmente, en medio de toda esta infernal visión, Justino Fernández reconoce a una figura de un viejo barbado que arrastra cadenas y retóricamente se pregunta si "Es el tiempo que pasa, que corre, que esclaviza?" o si "¿Es la eternidad que pone cadenas de sufrimiento sin fin?" concluyendo finalmente que no lo sabe, y que quizás se trate más bien de "el dios justiciero que agita la tormenta sobre la impía humanidad" para concluir que "así el tema se completa y cobra sentido metafísico el humano existir, porque se vive el castigo, la injusticia, el mundo mecanicista y bárbaro que nos ha tocado vivir."⁴⁰

Tomando en cuenta la iconografía propia de Orozco, como su representación de Quetzalcóatl en la escena correspondiente a *La profecía* que antecede la correspondiente a *Cortés y la cruz*, del Darmouth College (1932-34), y el lugar mismo de la Iglesia de Jesús, me atrevo a sugerir que quizás, dicha figura fue pensada por el artista como una nueva representación del dios, quien de acuerdo con el mito, después de abandonar Tula había partido hacia el oriente con la promesa de regresar, y que fue confundido precisamente con el conquistador. Así, el caos atroz que lo rodea puede ser leído también como algunos de los muchos presagios narrados en el Códice Florentino: una como espiga de fuego, un incendio de una columna del templo, la caída de un rayo sobre el templo, el paso de un cometa, una inundación, el llanto inconsolable de una mujer, y un ave con un espejo en el que Moctezuma vio la llegada de un ejército a caballo tal y como efectivamente sucedería poco después, en la violenta ocupación llevada a cabo a partir de 1521.

El fantasma de Hernán Cortés en la Iglesia de Jesús

Aunque Hernán Cortés (1485-1547) murió en España, en 1794, poco tiempo después sus restos fueron trasladados a México, peregrinando al principio por varios lugares hasta llegar finalmente a la Iglesia de Jesús. Poco tiempo después, se pensó en erigir un monumento

³⁷ Ibid.

³⁸ Justino Fernández, "Los frescos de Orozco ...," *op. cit.*, p. 145.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Justino Fernández, "Los frescos de Orozco ...," *op. cit.*, p. 146.

mortuorio en su honor, mismo que fue diseñado por el famoso arquitecto y escultor Manuel Tolsá.⁴¹

Sin embargo, tras la larga guerra de Independencia, el historiador y político conservador Lucas Alamán (1792-1853), con el objeto de proteger a los restos del conquistador de un posible ataque de violencia popular, misma que había sido promovida expresamente cuando se exhumaron los restos de los caudillos de la Independencia para llevarlos a la Catedral, el 16 de septiembre de 1823, hizo correr la voz de que dicho busto y los huesos serían trasladados a Italia.

Paralelamente y de forma clandestina, Alamán ordenó que dichos restos se depositaran en un nicho anónimo y secreto dentro de la Iglesia de Jesús. 110 años después, el 25 de noviembre de 1946, documentos resguardados en la Embajada española, que fueron develados sin autorización, demostraron que allí habían estado escondidos durante todo ese tiempo. Poco después, el 9 de julio de 1947, las reliquias fueron devueltas a su sitio original, en el muro del lado izquierdo del altar de dicho Templo, donde actualmente se encuentran señalados muy discretamente por una sencilla placa conmemorativa.

Como señalamos más arriba, el ciclo mural del *Apocalipsis* de Orozco quedó incompleto. En el texto escrito por el hijo del artista, Clemente Orozco, se reproduce una nota de *Excelsior* del 4 de agosto en la que se señala que de las siete bóvedas que tiene la iglesia, Orozco tenía planeado pintar "dos, así como también los muros que la sostienen."⁴² A continuación expondré algunos documentos que parecen sustentar que el "fantasma" de Cortés que habitaba la iglesia cuando Orozco realizó su pintura, estaba muy presente en el plan iconográfico del conjunto mural y específicamente en el proyecto para la segunda bóveda de la nave.

La segunda bóveda de la nave no pintada

De acuerdo con el testimonio de Antonio Rodríguez, Orozco quería pintar en dicha segunda bóveda precisamente "la Conquista de México" pues decía el artista que "esto también forma parte del Apocalipsis," a lo que agregaba que era su "mayor ambición artística concluir esta obra,"⁴³ hecho que lamentablemente no llegó a concretar. Agregaba al respecto Luis Cardoza y Aragón, que como mencionamos más arriba Orozco sólo llegó a pintar alrededor de 200 metros cuadrados de los 2000 que esperaba pintar, y decía que para poder concluir la estaba dispuesto incluso "a trabajar gratis" y que hasta sería "capaz de pagar los materiales" de su propio peculio.⁴⁴

Corroborando la importancia que Orozco asignaba a las partes no concluidas de su ciclo, y la posibilidad de que el tema principal hubiera sido efectivamente el de la Conquista, cabe destacar que en una entrevista del 3 de enero de 1944 el artista señaló en relación a su selección del tema del Apocalipsis para la Iglesia, que consideraba que: "*el templo es apocalíptico, tan sombrío, tan dramático [...] Es un templo digno de guardar las cenizas de Hernán Cortés [...] que deben estar allí, de seguro [...] pero no quieren decir*

⁴¹ Aunque Cortés murió en Sevilla, España, en 1547, sus restos fueron trasladados a distintos lugares en la Nueva España, hasta que el 8 de noviembre de 1794, se depositaron en el Hospital de Jesús. Para un recuento completo de todos los traslados de sus restos ver Iván Vélez, "Hernán Cortés y la peripecia de sus reliquias," en *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, no. 163, septiembre de 2015, en <http://www.nodulo.org/ec/2015/n163p01.htm>

⁴² Clemente Orozco V., *Orozco, verdad ...*, op. cit., p. 428.

⁴³ Orozco citado en Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, p. 124, tomado a su vez del texto del mismo autor, "El fuego en el hombre y en la obra de Orozco," Suplemento de *El Nacional*, dedicado a Orozco, 25 de septiembre de 1949.

⁴⁴ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, op. cit., p. 79.

dónde [...],⁴⁵ demostrando así claramente que la presencia del conquistador estaba en la mente de Orozco desde que inició sus pinturas.

Corroborando esta información, nuevamente Antonio Rodríguez, amigo personal de Orozco, señaló que el artista creía y le reveló a manera de una revelación secreta, que en el momento mismo de realizar su obra, que la tumba de Cortés todavía se encontraba en la iglesia en aquellos años.⁴⁶ Esta creencia, que además resultó ser cierta, resulta crucial para entender el significado histórico y filosófico que el artista dio a su ciclo mural, tal y como veremos más adelante.

Los teules, ¿bocetos para la segunda bóveda?

A lo largo de su carrera, antes y después del ciclo mural del Apocalipsis, Orozco recurrió frecuentemente al tema de Cortés y la Conquista, por lo que podemos especular sobre el sentido profundo que el artista hubiera dado al tema en el recinto mismo donde como vimos sospechaba con razón que todavía se hallaban sus restos mortales.

Efectivamente, el tema de la Conquista española y del conquistador, Hernán Cortés, fue muy frecuente en la iconografía del artista partiendo de su paradigmático retrato de *Cortés y la Malinche* (1926), en la Escuela Nacional Preparatoria, donde con un gesto contundente del brazo del conquistador, como señala la especialista Ana Torres, logra expresar la dominación del pueblo español sobre el indígena;⁴⁷ pasando por el panel titulado *Cortés y la cruz*, parte de su *Épica de la civilización americana* (1932-34) en el Dartmouth College de New Hampshire, donde representó a un Cortés guerrero y triunfante delante de una pila de cadáveres indígenas; su imponente figura de Cortés en el Hospicio Cabañas de Guadalajara (1937-39), donde claramente, principalmente a través de la armadura, personifica al decisivo poder militar de los españoles en la Conquista, apoyado por la monarquía y la Iglesia representadas en los paneles cercanos;⁴⁸ el óleo *La Conquista* (1940-45), que parece ser una variante del anterior; y hasta llegar, muy especialmente, a su serie de pinturas de caballete en piroxilina, *Los teules* (1947) (figura 5).

Dicha serie, basada en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, es un muy poderoso conjunto de alrededor de 66 obras, que toma su nombre del vocablo con el que los indígenas designaban a los conquistadores españoles. Al respecto se suele afirmar que los indígenas confundieron a los españoles con deidades (ya que *teotl* o *teutl* en náhuatl significa "dios" y *teul* sería su plural) pero paradójicamente se afirma también que en la obra de Díaz del Castillo,⁴⁹ los *teules* eran entendidos como demonios o dioses malignos, por lo que, para la especialista Dafne Cruz Porchini "esta palabra se relacionó directamente con los conquistadores."⁵⁰ Realizada para la quinta y última exposición con la que el artista participó en El Colegio Nacional del que fue miembro fundador desde 1943, la serie tuvo por objeto principal narrar visualmente la Conquista.

Su amigo, el destacado crítico de arte Justino Fernández, miembro como mencionamos anteriormente de la Sociedad de Estudios Cortesianos cuando Orozco realizó su ciclo *El*

⁴⁵ José Clemente Orozco, en entrevista con Enrique Uthhoff, 3 de enero de 1944, *El Universal*, reproducida en Clemente Orozco V., *Orozco, verdad ... op. cit.*, p. 456.

⁴⁶ Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, CDMX, SEP, 1983, p. 124.

⁴⁷ Ana Torres, "Paradojas en las imágenes sobre la Conquista: murales de José Clemente Orozco y Jorge González Camarena," *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Nueva Época (Sevilla), n. 5, ene-jun, 2017, p. 17.

⁴⁸ Orozco Valladares, Clemente, "José Clemente Orozco", en Antonieta Cruz (coord.), *Hospicio Cabañas*. México, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco-Landucci Editors, México, 2001, p. 157.

⁴⁹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, edición, índices y prólogo de Carmelo Sáenz de Santa María, México, Patria, 1983, p. 155.

⁵⁰ Dafne Cruz Porchini, *Los teules*, CDMX, Carrillo Gil, p. 23.

apocalipsis, conoció la serie de *Los teules* antes de ser formalmente exhibida, y expresó que era estupenda y que

cuando me las mostró en su taller me dieron la impresión de un inmenso dolor humano, pues, en efecto, es el dolor, es el horror de un lado y del otro sin politiquerías. Nunca se había pintado o hablado así de la Conquista [...] Cuando se inauguró y pude contemplarla en conjunto pensé que era una de las mejores y más impresionantes de cuantas [Orozco] ha presentado.⁵¹

Efectivamente, más allá de la revisión historiográfica que significaba para la época el representar a la Conquista mostrando la violencia propia de ambos bandos, superando así las parcialidades propias de indigenistas e hispanistas, el comentario antes citado de Justino Fernández pone de manifiesto el dolor y el horror propio de toda guerra, muy de acuerdo con la visión característica de toda la vida y la obra orozquiana.

En el presente contexto resulta importante destacar que algunas de las escenas de la serie, especialmente *Los teules I*, *Los teules III. Cortés dirigiendo la batalla*, o *La noche triste*, parecen ser extensiones de algunas de las partes de la bóveda de *Apocalipsis*, "murales en potencia," como diría Enrique Gual, o dicho en otras palabras, bocetos de lo que posiblemente en algún momento el artista pensó pintar en las otras partes de la bóveda de la Iglesia de Jesús, proyecto que como vimos más arriba, continuaba siendo para ese entonces una tarea prioritaria que le hubiera gustado mucho poder concluir. Precisamente en 1948, según el testimonio de Cardoza y Aragón citado más arriba, el artista había reiniciado las negociaciones para continuar con la obra mural inconclusa.



Figura 5. José Clemente Orozco, *Los Teules I*, 1947, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA (©Herederos de José Clemente Orozco, 2020).

La actualidad y el trauma social de la Conquista

Específicamente con relación a la serie de *Los teules*, pero pudiendo extender el comentario al tema de la Conquista en general, señalaba Justino Fernández que "se trata de ese choque brutal entre hombres de dos culturas de signo radicalmente diverso, que conocemos por la Conquista de México."⁵² Es este choque brutal entre dos culturas, reactivado en el artista tanto por el espacio de la Iglesia tan íntimamente relacionado con la Conquista, como con los cruentos hechos históricos que se estaban viviendo a nivel

⁵¹ *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1955, p. 133, citado por Dafne Cruz Porchini, *Los teules*, CDMX, Carrillo Gil, p. 18.

⁵² Justino Fernández, "Los teules de Orozco." *Universidad de México: Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México (Mexico City)* 2, no.13 (October 1947): n.p. Consultado en ICAA, registro 773438, consultado el 20 de febrero.

internacional con la Segunda Guerra Mundial, el que nos permite considerar al ciclo mural del Apocalipsis como un "sitio del trauma."

Refiriéndose a la teoría freudiana, Francisco Ortega Martínez señala que "el trauma no se produce como resultado de la agresión detonante, sino como reactivaciones de contenidos primarios reprimidos; es decir, a partir de la relación entre la memoria de la temprana agresión sexual, que había permanecido dormida o latente, y el momento de su reactivación por una segunda experiencia, la cual a su vez, se dota de sentido traumático retroactivamente."⁵³ En este caso, considerando la dimensión social del trauma, en lugar de la temprana agresión sexual, consideramos como el contenido primario reprimido a la Conquista, cuya memoria fue reactivada en el artista y seguramente en muchos de sus contemporáneos, por la entrada de México en la Segunda Guerra Mundial, ocurrida, como señalamos antes, precisamente por aquellos años.

Es a partir de esta "posterioridad" o "acto diferido," que la Conquista se interpreta como trauma y gana en aquel entonces una actualidad abrumadora. En este sentido señalaba el mismo Orozco que

el antagonismo de razas está exacerbado. La Conquista de México por Hernando de Cortés y sus huestes parece que fue ayer. Tiene más actualidad, en cualquier momento, que los desaguisados de Pancho Villa. No parece que han sido a principios del siglo XVI, el asalto al gran Teocalli, la Noche Triste y la destrucción de Tenochtitlan, sino el año pasado, ayer mismo. Se habla de ello con el mismo encono con que pudo haberse hablado del mismo tema en tiempos de Don Antonio de Mendoza. Este antagonismo es fatal porque todas las razas son orgullosas en extremo. Ninguna admite la derrota y la sumisión definitiva. Reconocen haber perdido una batalla, pero esperan la revancha, que puede tardar, pero vendrá sin remedio algún día en que los vencidos de ayer serán los vencedores.⁵⁴

Conclusiones

El *Apocalipsis* de Orozco, emplazado en la iglesia del hospital fundado por Cortés durante la Conquista funciona, así como un "no-lugar de la memoria", como dice Lanzmann invirtiendo la popular expresión de Pierre Nora. El fantasma del pasado se hace presente por el acto diferido de la interpretación que la Segunda Guerra reactiva en la memoria latente del traumático hecho de la Conquista que parece así que ocurrió, como decía Orozco "ayer mismo."

En un extraordinario análisis del trauma de la Conquista en América, Francisco Ortega señala que el trauma como ruptura del tejido simbólico "no es más que la salida de la historia, el modo por medio del cual el pasado se instaura agobiadoramente en el presente" a lo que agrega más adelante que la melancolía, o un evento que se niega a significar en su plenitud, "persiste en una insinuación obstinada" que es espectral.⁵⁵ Concluimos entonces, que la selección del tema de Orozco del apocalipsis para el edificio cortesiano del Hospital de Jesús, fue una estrategia artística muy eficaz de visibilizar el trauma histórico de la conquista española, y su carácter espectral, re-activado retroactivamente por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial en la década de 1940.

⁵³ Francisco A. Ortega Martínez, *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011, p. 23.

⁵⁴ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, SEP, 1983, p. 77, citado en Dafne Cruz Porchini, *Los teules*, op. cit., pp. 19 y 22.

⁵⁵ Francisco A. Ortega Martínez, "Crisis social y trauma: perspectivas desde la historiografía cultural colonial," *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 30, 2003, pp. 45-96.

1.2 Lugar común / \ tres experiencias desde la producción artística mexicana en torno al VIH/Sida

TONATIUH LÓPEZ

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

... entre dos accesos de tos, se deleitaba evocando sus últimas bacanales en las saunas de San Francisco. Ese día le dije: "A causa del sida no debe de haber en esos lugares ni un alma." "Desengáñate", me respondió, "nunca ha habido, por el contrario, tanta gente en las saunas, y además el ambiente es ahora extraordinario. Esa amenaza que existe ha creado nuevas complicidades, una ternura nueva, nuevas solidaridades."

Hervé Guibert, *Al amigo que no me salvó la vida*, 1991.

Resumen

Cuando se narra la historia del VIH/Sida el discurso está dado en términos de progreso, de visibilidad, de luchas libradas y terreno ganado. Y es desde este lugar, al menos en el caso de México, que se rescatan los ejemplos artísticos para hablar del tema. Sin embargo, en temas como éste, la experiencia personal debe ser también considerada histórica, pues la memoria de los individuos —plasmada en obras, textos, pinturas, videos, anécdotas, gestos, etc.—, es un instrumento necesario no sólo para rememorar sino para construir nuevas identidades culturales y políticas. Este artículo refiere algunos ejemplos de la producción artística reciente en México que abordan el tema del VIH/Sida desde una perspectiva personal, más bien emotiva, en la que los afectados y quienes los rodean están directamente implicados: el mural *Renaciendo a la VIHda* de Patricia Quijano, la producción de Manuel Solano y la cinta de Claudia Sainte-Luce, *Los insólitos peces gato*. No es éste, pues, un intento por contar la historia del VIH/SIDA en México desde el arte, sino de hacer una exploración a ciertas historias individuales como analogías de la historia de un grupo; con el fin de ebozar los posibles usos de la experiencia traumática de una enfermedad para plantear nuevas relaciones, nuevas solidaridades.

Palabras Clave: VIH, sida, arte contemporáneo, política, cuidados

La aparición del Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH) y el consecuente Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (Sida) en la década de los 80 del siglo pasado fue un acontecimiento que transformó irreversiblemente no sólo el panorama de la medicina sino el de las relaciones afectivas. Una crisis de salud pública se tornó también una crisis social. La irrupción de una nueva enfermedad sin explicación ni cura aparente, que cobró —y sigue cobrando— millones de vidas, conmocionó a la sociedad mundial. Aquellos que estadísticamente contraían el virus con mayor facilidad, los denominados grupos de riesgo: homosexuales, drogadictos, sexoservidores, migrantes, y otros habitantes de los márgenes, generaron pronto redes de apoyo y protección que garantizaron su visibilidad y reforzaron las luchas por su reconocimiento. Entonces, la idea de que la enfermedad atacaba sólo a unos cuántos desapareció y al caer en cuenta de que la pandemia tenía un alcance global las posibles soluciones y cuidados pasaron a ser también una responsabilidad colectiva.

El VIH/Sida es aún hoy una enfermedad de narrativas irresueltas; en sus orígenes ni siquiera poseía un lenguaje que le permitiera ser hablada, ni un nombre, ni imágenes siquiera que nos permitieran imaginarla —más allá de las fotografías. Es también una enfermedad que nace con un discurso marcado por la omisión, el silencio, los tabúes y la mentira. A todo esto hay que añadir el trauma de las pérdidas: “sentir que nuestro amigo, nuestro hermano, se hallaba tan desamparado ante lo que sucedía era algo físicamente repulsivo.”⁵⁶

Ante la falta de un lenguaje que permitiera articular la enfermedad con certeza, el arte y la literatura proveyeron un terreno fértil para describir lo que significaba vivir en presencia de la muerte, pero sobre todo se convirtieron en un medio que permitió registrar la vida de quienes padecían esta condición, antes de que fuera demasiado tarde. Durante la parte más dura de la crisis de la epidemia, el arte sirvió a los artistas para socializar la experiencia de su enfermedad, para cuidar de sí al tiempo que involucraban a los otros en su cuidado. La inserción de las memorias privadas en el discurso público se transformó en un acto de subversión. Sirvió también para hacer un activismo militante de concientización y educación en torno a las realidades, cuidados y prevención de la enfermedad.

Sin embargo, cuando se habla de VIH/Sida pocas veces se habla de memoria. Nadie quiere ir atrás. El discurso está dado en términos de progreso, de visibilidad, de luchas libradas y terreno ganado. Y es desde este lugar, al menos en el caso de México, que se rescatan los ejemplos artísticos para hablar de tema. Desde luego es de reconocer el trabajo de colectivos como el Taller Documentación Visual del maestro Antonio Salazar, en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas —creador de un cuerpo nutrido de carteles que dentro y fuera del ámbito universitario sirvieron para difundir información a propósito de la enfermedad, las prácticas de sexo seguro y los mecanismos de cuidado—; o las acciones implementadas por los organizadores y expositores de la Semana Cultural Lésbica-Gay, hoy Festival Internacional de la Diversidad Sexual (FIDS), que desde el Museo Universitario del Chopo y otras sedes han abierto espacios para la visibilización de las identidades que integran a la comunidad LGTBTTIQ, y para la discusión de las problemáticas que ésta enfrenta.

Sin embargo, muy pocos esfuerzos se han hecho por revisar la obra de artistas que viven, o vivieron, con dicha condición, y hay ahí una labor importantísima pendiente, pues estas obras conforman, por su parte, una suerte de archivos con la historia emocional de esta enfermedad. Quizá ése sea el principal error de la lucha contra esta enfermedad, no reconocer que el VIH/Sida no es solo un tema de salud, de no discriminación, de derechos y militancia, sino también de emotividad. El énfasis en el activismo parece negar algo de ese pasado extremadamente doloroso. El compromiso con la noción de progreso, con la imperiosa necesidad de saber que vamos a estar mejor, evita también la superación del trauma a nivel colectivo, permite a su modo la proliferación de estigmas, e impide el reconocimiento de las pérdidas que se siguen sumando.

Las manifestaciones artísticas en tanto formas de registro del dolor, el sufrimiento o el miedo, son fundamentales para entender cualquier proceso de memoria y olvido de los problemas y catástrofes que afectan a la sociedad. La consigna del feminismo que hace lo personal político debe ser ampliada. En temas como este, la experiencia personal debe ser también considerada histórica, pues la memoria de los individuos, plasmada en obras, textos, pinturas, videos, anécdotas, gestos... es un instrumento necesario no sólo para

⁵⁶ Guivert, Hervé, *Al amigo que no me salvó la vida*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, p.138.

rememorar sino para construir nuevas identidades culturales y políticas, desde una reflexión más profunda, consciente y ampliada.⁵⁷

En este artículo discutiré algunos ejemplos de la producción artística reciente que aborda el tema del VIH/Sida en México, con el objetivo de trazar un camino desde el arte hacia las posibles implicaciones políticas del tema una vez superado el trauma. Se trata en todos los casos, de ejemplos posteriores a las crestas de la crisis, tanto a nivel local como internacional, y esto es intencional, pues creo que, distancia temporal de por medio, estas obras reactivan contenidos traumáticos irresueltos y permiten una reconfiguración de nuevas metáforas en torno a la enfermedad.

Éste no es, pues, un intento por contar la historia del VIH/Sida en México desde el arte. No es, ya dije, un recuento de las luchas por el reconocimiento de derechos y espacios. No obstante, no deja de ser un texto virado hacia la toma de conciencia y responsabilidades, pero desde una exploración de las historias individuales como analogías de la historia de un grupo. Éste es, sobre todo, un esbozo de cómo podemos usar la experiencia traumática de una enfermedad para plantear nuevas relaciones, nuevas solidaridades. ¿Puede una amenaza crear, efectivamente, una ternura nueva? Intentaremos probar que sí, que una vez superada la crisis, el trauma puede ejercerse también con amor y rabia, e inocular así a las personas ante la posibilidad de cambio.

Un activismo otro / \ Renaciendo a la VIHda de Patricia Quijano

En el constante ciclo de la existencia, las personas que padecen esta enfermedad tienen mucho que enseñarnos.

Patricia Quijano

En 2001, la pintora y muralista Patricia Quijano recibió por parte del activista Josué Quino, director de Teatro y SIDA A.C., la comisión para pintar un mural transportable que serviría para que la organización a su cargo desarrollara campañas de educación y prevención de VIH/Sida con distintas poblaciones a lo largo del país. *Renaciendo a la VIHda* (figura 1) es el título de la obra realizada por Quijano, un mural sobre bastidor con una superficie de veinte metros cuadrados que puede ser leído como un esfuerzo de síntesis iconográfica para facilitar la discusión respecto al tema. En la parte inferior central de la pieza se puede observar a un recién nacido y sobre él a un hombre y una mujer recostados, alzando cada uno un brazo, como quien al despertar se estira lo mismo para acabar de accionar el cuerpo que para intentar alcanzar lo inasible. El hecho de que el centro de la obra lo ocupe una pareja heterosexual refuerza, para la artista, la idea de que el VIH es un problema que afecta a todos. Los cuerpos de esta pareja se pierden bajo un conjunto de otros símbolos que se les superponen. Del lado de él, una pareja homosexual que se funde en un beso y un elemento fálico con una espiral de arcoíris que, según la artista, simboliza “la fuerza de la lucha que ha librado la comunidad sexodiversa por el derecho que todos tenemos a

⁵⁷ La del VIH/SIDA es una historia de muchos nombres y nunca podrá ser contada en su totalidad, un afán por construir memoria al respecto sólo puede ser hecha a partir de la creación de una constelación que incluya la mayor cantidad de aristas y microhistorias posibles. En este sentido un ejercicio que me parece fundamental es la cuenta de Instagram @theaidsmemorial, que cada día publica, acompañada de imágenes, la historia de una persona fallecida a causa de esta enfermedad o involucrada en las luchas libradas al respecto.

mostrarnos como queramos, a amarnos como queramos."⁵⁸ Sobre el cuerpo de ella, fácilmente reconocible, un condón desenrollado que en su interior contiene elementos vegetales y frutales que, por su similitud con los órganos sexuales humanos, son referentes constantes de una sexualidad gozosa e inquieta en el conjunto de obra de la artista (figura 2). A las orillas de este colorido centro, celebrador de la vida, el amor, la diversidad y la sexualidad responsable, el panorama de la pieza cambia: en el extremo izquierdo dos rostros se funden en un doloroso abrazo y en la oscuridad de un entorno desolador —según la artista esta escena pretende mostrar, lejos del morbo y la alarma, el dramatismo que supone esta enfermedad, pues, en sus palabras, “esto no es una broma, hay que tomarlo muy en serio, porque es cierto que sin los cuidados correctos se van tus hijos, se va tu familia, se van tus amigos, y éso es necesariamente desgarrador.”⁵⁹ Sobre estos rostros, una máscara blanca, inexpresiva, símbolo de la evasión, los miedos y los tabúes, a nivel de los individuos y en colectivo, que aún existen de frente a esta condición y que impiden, en muchos casos, que el problema sea afrontado como es debido. En el extremo derecho, la madre Teresa de Calcuta, quien en 1986 abrió en Nueva York un dispensario para los enfermos de sida carentes de familiares y recursos, es representada como un puente entre lo terrenal y lo espiritual, extendiendo la mano a los vivos pero también a un conjunto de cuerpos-alma que buscan honrar a los que partieron a raíz de esta enfermedad.



Figura 1. Patricia Quijano, *Renaciendo a la VIHda*, 2001, acrílicos/tela, 4 x 5 m, Colección de Teatro y Sida A.C. (Foto cortesía de la artista).



Figura 2. Patricia Quijano, *Gozosas*, 2004, acrílico s/tela, 119x84 cm, (Foto cortesía de la artista).

El título de la obra, *Renaciendo a la VIHda*, intenta referir el cómo una consigna de muerte, el modo más común de entender el VIH, puede convertirse en una consigna de vida. En palabras de la artista

⁵⁸ Quijano, Patricia, entrevista realizada por el autor, el 20 de abril del 2018.

⁵⁹ *Idem*.

este es un mural cargado de vitalidad, que habla de las posibilidades que tiene cualquiera de ir hacia la oscuridad, que está ahí latente, pues uno no puede hacerse tonto, y de la necesidad —no opción—, de trabajar en conjunto para cuidarnos y garantizar nuestro bienestar. En el momento en que pinté el mural, y creo que aún hoy, cuando se trata el problema del sida, se habla de él en abstracto, se refieren a él como “la enfermedad”, y esto es no tomar en cuenta que es un problema que afecta la realidad a otra escala, más humana, pues hay cientos de personas viviendo con VIH que sienten que ya murieron. Por eso el título dice *renaciendo*, porque intentó lanzar una pregunta que yo misma vi que mis amigos al ser detectados seropositivos se hacían: ¿qué pasa cuando, por la razón que sea, descubro que estoy infectado con VIH, cómo voy a llevar mi vida a partir de ese momento? Yo creo que una enfermedad de esa magnitud es una invitación a reevaluar nuestra vida y a reencaminar nuestras acciones por una existencia más amorosa hacia nuestro cuerpo y hacia los demás.⁶⁰

En este sentido las palabras de Quijano concuerdan con las del escritor francés Hervé Guibert, quien en una de sus novelas autobiográficas escribe:

El sida era una enfermedad maravillosa. Y es cierto que yo descubría algo suave y embelesador en su atrocidad; era, por supuesto, una enfermedad inexorable, pero no fulminante, una enfermedad de niveles, una escalera muy larga que conducía evidentemente a la muerte, pero en la que cada peldaño representaba un aprendizaje inigualable; se trataba de una enfermedad que te daba tiempo para morir, y que le daba a la muerte tiempo para vivir, tiempo para descubrir el tiempo, y para descubrir por fin la vida, era en cierto modo una genial invención moderna que nos habían transmitido los monos verdes de África. Y una vez abismados en ella, la desdicha era mucho más soportable que su presentimiento, mucho menos cruel en definitiva de lo que hubiera podido imaginarse. Si la vida no es más que el presentimiento de la muerte y nos tortura sin cesar a causa de la incertidumbre final, el sida al fijar un término seguro a nuestra vida [...] nos convertía en hombres plenamente conscientes de ella, nos liberaba de nuestra ignorancia.⁶¹

Lo cierto es que, a pesar de sus declaraciones, el mural de Quijano no es tanto una obra que hable de vida con VIH cuanto de la necesidad de cuidarse para evitar caer en dicha condición. O, mejor dicho, no habla de *una* vida con VIH, sino de la vida en general, en la que el VIH se inserta como un factor más que puede llevar a cualquiera a oscilar entre los extremos que ésta siempre presenta: vida-muerte, libertad-represión, prevención-inconsciencia, amor-soledad. En todos los casos la vida es un oxímoron.

Por otro lado, ésta es también una pieza que habla de un momento específico en la historia de esa enfermedad y del activismo realizado en su entorno, en el que era necesario dar un siguiente paso en la creación de redes de cuidado. Una vez garantizada la cobertura universal de medicamentos para los enfermos, arrancaba la lucha por la no discriminación y el reconocimiento de sus derechos humanos; los individuos y colectivos dedicados al tema notaron la necesidad de crear grupos y situaciones de encuentro para compartir experiencias y desarrollar una educación más efectiva respecto al VIH y, sobre todo, la urgencia por educar a una nueva generación de jóvenes que no habían presenciado la crisis y a la que había que brindar mecanismos para la prevención del contagio. En este sentido, la obra de Quijano habla también de un momento en el que la

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Guibert, Hervé, op. cit., pp. 167-168.

sociedad mexicana empieza a ser más consciente de la magnitud del problema y es capaz de notar que, como dice la artista en una entrevista de radio en la que comenta este proyecto, "es tiempo de darnos cuenta de que, lo tengamos o no, en cualquier momento, el VIH puede formar parte de nuestra vida."⁶²

Así, el mural de Quijano más que una tribuna desde la que la artista denuncia alguna situación o problema es un punto de encuentro, un lugar común de llegada y partida, un pretexto para el diálogo. En la entrevista de radio antes mencionada, Josué Quino habla de la necesidad que existía entonces, y me atrevería a decir que persiste, por "hacer circular más información en un lenguaje apto y coloquial", y la urgencia por encontrar "estrategias para discutir el tema con personas analfabetas."⁶³ Podemos entender *Renaciendo a la VIHda* como una respuesta inmediata y efectiva a esta cuestión. En palabras de la artista, el mural "siempre fue pensado como una herramienta de trabajo. La especialidad de Josué, quien comisionó la obra, es la concientización de los jóvenes por medio de los talleres y el teatro, y yo antes que artista soy psicóloga educativa; yo tenía claro que el mural iba a ser un instrumento de educación."⁶⁴

Así, *Renaciendo a la VIHda*, es una obra de arte público que, en su afán por despertar una discusión en torno al riesgo latente del contagio con VIH, viene de un activismo otro, que no denuncia ni reclama atenciones, viene de la voz y pincel de una mujer artista con una posición neutral que crea una iconografía sobre el tema luego de reconocer la necesidad de una educación efectiva al respecto. En palabras de la propia Quijano:

Yo me acerqué a este tema primero por mis amigos, pero, más importante, porque creo firmemente que es necesario que estos temas se traten. Sólo cuando estos temas se hablan y se muestran, la gente puede poner palabras a las cosas, y nombrar las cosas es hacerlas reales. En una sociedad machista y sexista —y *me gustaría agregar homofóbica y serofóbica*—, que no quiere ver esto como un problema de todos, sino como sólo de unos cuantos, es importante crear imágenes al respecto, porque cuando las ves dices "¿sabes qué?, sí sucede."⁶⁵

Para Quijano, la realidad es el abrevadero de su obra, hay que mirarla constantemente, detectar los lugares en los que la sociedad se precipita y lanzar gritos de cuidado, en eso consiste su trabajo.

En el momento en que una obra se vuelve pública y se usa para detonar conversaciones, entonces la obra toma ciertamente un tono político. Tenemos que aprender a querernos como somos. Una obra es proponer una situación y hacer al espectador una pregunta sobre qué vamos a hacer si no queremos que las cosas sigan así. Sin embargo, no se trata de enseñarle a la gente lo que debe ser. Este mural no es un dogma de cuidados, representa algo que es real. En el tema del VIH, si te cuidas vives, y si no, ya sabes lo que puede pasar. Hay que tomarlo en serio. Hay que tomarnos en serio. Hay que cuidarnos en serio. Mi mural es simplemente una propuesta de responsabilidad de los unos con los otros.⁶⁶

Creo que ése es el señalamiento más importante de esta obra, en el tema del VIH/SIDA y en cualquiera que nos involucre como sociedad, debemos tomar una responsabilidad los unos con los otros. Entre las muchas cosas que esta enfermedad puso en crisis se encuentra

⁶² Quijano, Patricia, Entrevista en *Radio-bitacora de VIHda*, 26 de septiembre del 2001.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Quijano, Patricia, Entrevista realizada por el autor el 20 de abril del 2018.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Idem*.

el culto a la individualidad que el neoliberalismo propone: las personas como seres autoconstruidos y autosuficientes. El VIH, padecimiento *ad hoc* al proceso globalizador que vivió el mundo en la misma época, hizo evidente que somos un gran grupo que se debe no sólo respeto sino cuidados recíprocos. Nunca la sentencia de Rimbaud fue más real: yo es otro. Y esto es, precisamente, porque todos somos candidatos para pasar *una temporada en el infierno*. En relación con el VIH, cuidar de uno mismo es también cuidar de los demás, y hablar del tema, socializar nuestros padecimientos, es involucrar a los demás en los cuidados, es aligerar la carga. Es más fácil de lo que parece.

El cuerpo perdido / \ La biografía (de Facebook) de Manuel Solano

Oh, you don't take dancing anymore / Oh, it's been a long time since I've been on the floor /

There's something dark in me / I can't live with these wounds / Grab me by the feet / And throw me into the groove.

Is Tropical

El 16 de abril del 2014, el artista Manuel Solano publicó el siguiente texto en su biografía de Facebook:

Estaba bien. Yo solía bailar. Puedes estar realmente bien y no darte cuenta qué tan bien estás —era hermoso, también. Piel clara, un físico pequeño, extremidades largas. Sin embargo, digo yo, nunca poseí una belleza atractiva. También tengo que decir, ya que hablamos del tema, que estoy casi seguro de que no fui tan bello como me sentí. Ni tan feo como me pensé cuando me sentía feo, lo cual era bastante frecuente.

Era un vampiro, pero fracasaba en serlo. Estoy seguro de que mis víctimas del sexo masculino podían oler mi naturaleza desde lejos. En cualquier caso, yo era bellísimo. Como un vampiro tiene que ser, necesita ser.

Pero ahora ya no soy hermoso. Soy repulsivamente, mórbidamente, feo. La enfermedad ha comido y roído mi piel. Ojalá pudiera ir a bailar otra vez, hablar de cualquier basura. Hablar tonterías es señal de que uno está bien.

De cualquier manera, como iba diciendo, mi belleza está perdida. La belleza física, que es la que importa entre los homosexuales. La llave que un vampiro como yo necesita para atraer a los hombres, divertirlos, complacerlos, a la espera de poder construir una intimidad tal que me permitan acceder a un poco de su sangre, para beber antes que el sexo. No es más como en los viejos tiempos, o como en los cuentos, donde uno podía simplemente seducir a alguien, y morderlo a placer, y matar personas, y todo eso.

De cualquier manera, como estaba diciendo: fealdad. Soy muy feo. Y todo aquello sucedió antes de que perdiera mi vista. Tengo manchas oscuras, ovaladas, que dan cuenta de donde las bacterias han carcomido mi piel. Algunas de ellas se hunden en mi carne. Aunque no puedes ver la carne, pues está cubierta de una piel oscura, semitransparente, que recorre todo mi cuerpo. Incluso perdí un trozo del párpado inferior de mi ojo derecho. En cualquier caso, es el tipo de fealdad que no es

socialmente aceptable. Es el tipo de fealdad que grita “¡Cuidado! ¡Corre! Infección, enfermedad... ¡Vampiro!”

Así, esta noche se cumple un año desde la última vez que tuve un contacto sexual (el hombre en cuestión, un rubio de treinta años cuyos besos y esperma eran tan deliciosos que mi ansia por ellos solo fue superada por el hambre de su sangre —que nunca conseguí probar); y dos años desde la última vez que comí sangre, así es.

Luego, después de la fealdad que me desgarró completamente por dentro y por fuera, vino la ceguera. Fue tan rápido, tan implacable, que no tomó más de 5 días. Es difícil de creer, incluso para mí ahora.

Aquí estoy, así, ahora. Ciego, feo, débil, solo, caliente, hambriento. Roto. Un vampiro sin género que ni siquiera puede comer o alimentarse él mismo. Tachemos lo último. Es “sí mismo” y no “él mismo”, como si se tratase de una cosa y no de una persona. Lloro para dormir y lloro cuando abro los ojos al día siguiente, o la noche siguiente, lo que sea. Me acurruco y en la oscuridad siento las cicatrices sobre mí y dentro de mí y caigo en cuenta de que lo que impulsa a un vampiro, lo que realmente lo impulsa, no es la lujuria, ni siquiera el hambre. Es la soledad.

En el contexto de este artículo está de más decir que la enfermedad a la que Solano se refiere es el VIH y que la infección en su piel fue producto de una fase de sida que ahora, no sin estragos, ha superado.

Siempre he creído que la proliferación de las películas de vampiros durante la década de los 90 y años posteriores, así como la romantización que a menudo se hace de estos personajes, no es sino una manera más en que la cultura de masas, de modo colectivo y quizá inconsciente, aprendió a lidiar con la historia real de terror venéreo que supuso en esos años la crisis de VIH/Sida. Necesitábamos alternativas, saber que alguien podía amar y salirse con la suya. Recurrimos entonces a un arquetipo de personaje, suficientemente trabajado con anterioridad, que luego seducir, coger, nutrirse con los otros, y, como consecuencia inevitable contaminarlos, no transmite una sentencia de muerte, sino la promesa de la vida y la belleza eterna —pese a estar condenados a pasar su existencia en la oscuridad. Ésta es una idea que quizá desarrolle en otro momento, lo importante de traerla a cuenta es vincularla con las palabras de Solano, quien también es un vampiro, pero un vampiro vulnerable que fracasa de frente a la soledad. Un vampiro que en su afán por experimentar con modos distintos de amar se topa con la realidad más desgarradora, y, sin embargo, encuentra también, a su propio modo, el camino hacia la oscuridad, literal y definitiva.

Como mencioné con anterioridad, el objetivo de este artículo, más que hacer un recuento exhaustivo de la obra de artistas que han trabajado al respecto de este tema, es trazar un camino desde el arte hacia las posibles implicaciones políticas de la vida con VIH/Sida una vez superado el trauma. En el caso específico del trabajo de Manuel Solano —como el de muchos otros artistas que vivieron y viven con esta condición y que desarrollan una obra que podría entenderse más como la configuración de un archivo emotivo personalísimo que con un activismo militante—, es importante ver cómo los individuos son capaces de ser espectadores de su propio trauma y de encontrar medios para representarlo a sí mismos, es decir, de construirlo como una narrativa desde su pasado, y observar también cómo cuando la obra se pone a circular se crea otro tipo de lugar común, uno mucho más íntimo en el que una pieza permite diseminar el sufrimiento personal

al tiempo que se transforma en un instrumento casi telepático⁶⁷ que permite sentir a distancia el malestar de los otros como propio.

Luego de que Solano perdiera la vista, retomó la pintura con una serie titulada *Blind Transgender with AIDS* (2014-2015).⁶⁸



Figura 3. Manuel Solano, *What's Left of Me*, 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm, Colección privada (Foto cortesía del artista).

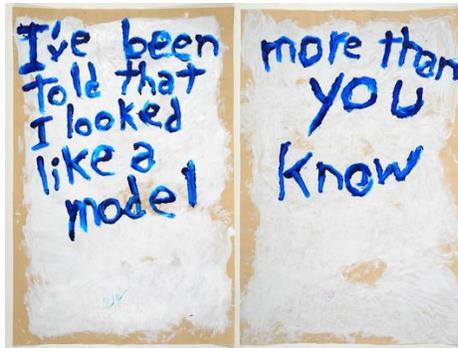


Figura 4. Manuel Solano, *I Looked Like A Model* (díptico), 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm c/u, Colección del artista (Foto cortesía del artista).

⁶⁷ La telepatía, un término que inventó la psicología de finales del siglo XIX y que etimológicamente quiere decir sufrir o experimentar lejanía de por medio, no son en realidad sentimientos distantes. Entiendo la telepatía como un flujo de pensamientos de una mente a otra en un espacio y tiempo reales, pensamientos capaces de afectar mutuamente los estados de ánimo y sensaciones de los implicados (no estoy seguro que en una relación de reciprocidad absoluta).

⁶⁸ La serie está compuesta por muchas otras pinturas, todas en el mismo formato y dimensión, en las que Manuel Solano, como en el resto de su obra, hace referencia a elementos de la cultura *pop* —caricaturas, películas, canciones—, que se han insertado en su vida dotándolos de una dimensión autobiográfica. En todos los casos esta serie está cargada de una fuerza, tanto sensacionalista respecto a la condición física del artista, como un melancolía por aquellas cosas que aparentemente no podrán ser recuperadas. La selección de imágenes que he incluido en este ensayo se inserta en la narración que he decidido crear.



Figura 5. Manuel Solano, *Gollum*, 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm, Colección del artista (Foto cortesía del artista).

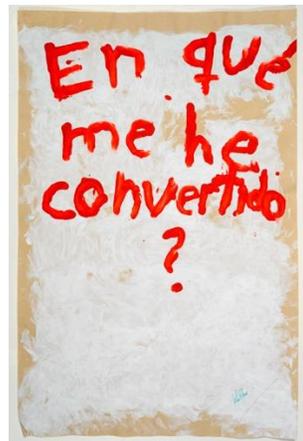


Figura 6. Manuel Solano, *¿En qué me he convertido?*, 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm, Colección del artista (Foto cortesía del artista).



Figura 7. Manuel Solano, *Shit Paintings / Miracle*, 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm c/u, Colección del artista Montaje de la exposición *My Life In Gray*, en No Space, Ciudad de México, 2014 (Foto cortesía del artista).

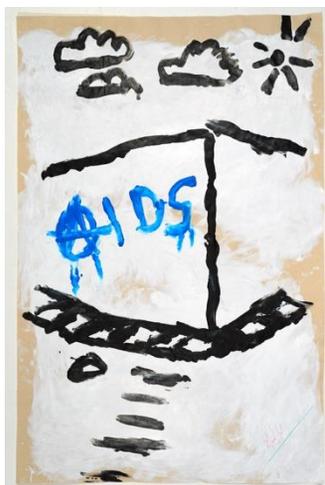


Figura 8. Manuel Solano, *Graffiti*, 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm, Colección privada. (Foto cortesía del artista).

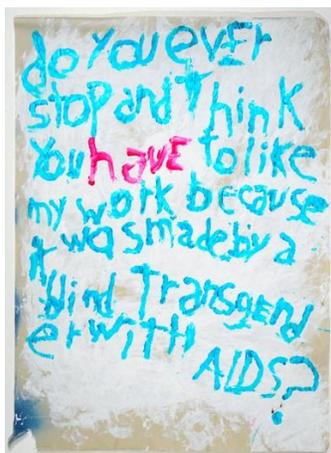


Figura 9. Manuel Solano, *Blind Transgender With AIDS*, 2014, acrílico sobre papel, 87 x 57 cm, Colección privada. (Foto cortesía del artista).

Las imágenes hablan por sí solas. La melancolía y la rabia son evidentes. Primero vemos a Manuel. Luego, nos recuerda que fue guapísimo. Como un modelo. Ahora, vemos a Gollum, un personaje de ficción que todo el tiempo se lamenta por haber perdido su tesoro, un anillo que ahora todos buscan y que él tontamente extravió. *¿En qué me he convertido?* Pregunta retórica que él mismo responde: en un pintor de mierda.

*“Hola. Soy Manuel Solano y solía ser un pintor. De hecho, solía ser uno de los mejores pintores que conozco. Tristemente perdí mi vista. Sin embargo, decidí que quizá debía hacer algunas pinturas aún ciego. Gracias por amarlas.”*⁶⁹

Y luego, el sida, que en su anarquía e ingobernabilidad se impregna incluso en las paredes de las calles. Por último: ¿te imaginaste alguna vez que esto tenía que gustarte porque fue hecho por un transgénero ciego con sida?

⁶⁹ Extraído del Facebook del artista, publicación del 22 de abril del 2014.

Es importantísimo el papel que en este momento jugaron las redes sociales en la difusión de la obra de Manuel, sin una galería que lo representara, sin espacios de exposición, su Facebook se transformó en un aparador, una tribuna, una suerte de pieza de arte público en la que amigos y otros espectadores pudimos seguir su producción. En la misma línea que la narración anterior, en el mismo 2014, Manuel compartió un video, *El cuerpo perdido*, en el que él no dudaba en desnudarse para mostrar, por casi 8 minutos, una a una, las heridas de su cuerpo.⁷⁰ Y unos días más tarde, el 17 de octubre, *S.O.L. (Sobbing Out Loud)*, un video en el que se muestra llorando inconsolablemente.

Otra obra, de otro artista, exige ser citada en este contexto: *I'm so Sad to Tell You* (1971) del holandés Bas Jan Ader. Se trata, también, de un video en el que un artista llora sin parar, al respecto Alexander Dumbadze escribe:

No hay principio, no hay final, no hay razón dada para las lágrimas, no hay signos de consuelo para una angustia que parece inaguantable [...] Sus lágrimas descienden, algunas se precipitan notablemente por su barbilla. No hay sonido lo que abisma el sentimiento de la emoción representada. Los espectadores están abandonados para proyectar sus sentimientos sobre la puesta en escena de Ader.

[...] Actuado o no, en su video Ader evoca en el espectador una inquietud. Proyectado en la pared, el rostro de Ader muestra el sufrimiento amplificado, literalmente. Es difícil no ser afectado por el *film*, no sentir algún tipo de empatía, algún sentido de que es Ader quien realmente ofrece tal pasión descarnada para quien sea que esté dispuesto a mirar.

Las representaciones del *Ecce homo* han sido invocadas como un modo para entender esta pieza. La imagen de Cristo mostrando sus heridas, usando su corona de espinas, parece una analogía correcta.⁷¹

Salvo porque el video de Manuel sí tiene sonido y podemos escuchar que efectivamente solloza con fuerza, la descripción de Dumbadze podría vestir bien a su pieza; pero hay una diferencia fundamental: el video de Manuel no es una proyección. Aquí, el sufrimiento no está literalmente amplificado, al menos no en tamaño, quizá sí en alcance. El video fue hecho para ser visto en soledad, para sorprender a su espectador, uno no espera revisar su muro y encontrar el llanto desconsolado de sus conocidos. En el monitor de una computadora o desde la pantalla táctil de un teléfono celular, éste es un acto de intimidad, o mejor, de vulnerabilidad compartida. Todo llanto tiene un destinatario, y aunque aquí tampoco conocemos la razón de las lágrimas del artista, al menos en inicio, el video fue puesto ahí para los miles de personas que seguimos la actividad de Manuel en internet. El medio es el mensaje. Manuel es, de hecho, en más de un sentido, un artista *viral*.

¿Si llora Manuel por su enfermedad? o, ¿cuál era su intención con todo esto? Son preguntas que no me gustaría hacer siquiera. Me gusta suponer que, para él, en aquel momento, el arte era el instrumento idóneo para vencer la soledad, la misma que hace que los vampiros vayan a buscar sangre para beberla desesperados, aunque sea la sangre equivocada.

En ese mismo periodo de tiempo, Manuel también compartió una de las tantas cartas suicidas que desde hace años envía, desde hoteles dublínenses, la cantante irlandesa Sinéad O'Connor. Compartió también, en un sinnúmero de ocasiones, los videos virales de

⁷⁰ El video puede ser visto en el siguiente enlace: <https://youtu.be/AX7lsgib3eg>

⁷¹ Dumbadze, Alexander, *Bas Jan Ader. Death Is Elsewhere*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, pp.152-153.

“la loca Aide”, una suerte de indigente, extremadamente delgada, que deambula por las calles de alguna ciudad mexicana pidiendo limosna y profiriendo a gritos lamentos como: “Yo estaba acá bien nalgona ¿me entiende?, ¿me da unos 5 pesos?”, o “Es que estaba bien culona, estaba bien nalgona, estaba bien hermosa, pinche estúpida”, o “Qué asco me doy, yo tenía un cuerpazo. ¡Qué vergüenza! Estoy *pior q' un joto*.” El chiste /o la tragedia/ se cuenta solo. Si el arte de hoy es referencial, si usamos las ideas, las vidas, los contextos, los objetos y las palabras de otros para decir cosas de nosotros mismos; si citamos, nos apropiamos, plagiamos, copiamos, editamos, entonces, necesariamente, hoy menos que nunca, estamos solos.

En 2016, como parte de la participación de su galería en la feria de arte Zona MACO, en la Ciudad de México, Manuel mostró una instalación en la que rescató los videos que la gente ha tomado para mofarse de Aide. Empatía. Quien conoce a Aide por Manuel, no puede ver en ella sino la tragedia misma del artista verbalizada y representada de otra manera. Y es que no es Manuel Solano, no es Bas Jan Ader, no es Cristo, son muchos los que sufren en lugar nuestro, y somos todos los que eventualmente sufriremos en lugar de otro. La mediatización del sufrimiento, en este caso de la enfermedad, debe tener un sólo fin, la minimización de los daños, la ampliación de los cuidados.

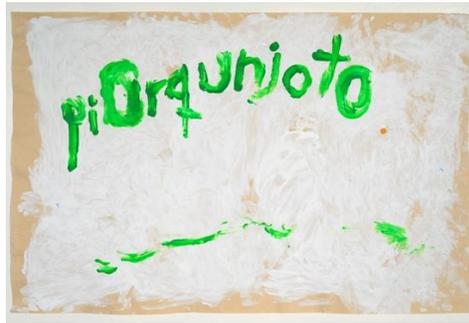


Figura 10. Manuel Solano, *pior q' un joto*, 2014, acrílico sobre papel, 57 x 87 cm, Colección del artista. (Foto cortesía del artista).

En una sociedad en la que la variedad de juegos, roles, actitudes, identidades, etc., respecto a la sexualidad y el género aún no son completamente aceptados; en la que es necesario *salir del clóset*, y esto es decirle a los demás, incluso a quienes te quieren, “yo soy así y suplico su respeto”, es terrible que una condición de salud como el VIH arroje a quienes lo padecen a otro lugar de ocultamiento y plantee más barreras y discriminación que alianzas y solidaridades, sobre todo si pensamos que muchas de las personas afectadas tienen ya como tarea difícil la afirmación de su existencia. La gente no debería sentirse culpable por algo que le causa ya suficiente daño. El trabajo de Manuel Solano que he citado a lo largo de este ensayo es para mí un conjunto de acciones de resistencia. Producir esta obra, mostrar así sus llagas, compartir su llanto, hacer suyos los lamentos de otros, seguir pintando, aunque todo indique que sería mejor parar, es, para mí, abrazar la muerte, desde el lugar consciente que menciona el ya citado Hervé Guibert. Abrazar la muerte, la enfermedad, la infección, y todos los otros lugares de la abyección como herramientas de supervivencia es una gran lección. Y ésto es, también, un modo de cuidar de uno mismo y de los otros.

Hace no mucho, atravesé por una severa depresión. Me llenaba de coraje al darme cuenta cómo caía en todos los lugares comunes de la gente que está triste: dormía de más, estaba ansioso, no comía, o comía mucho, desarrollaba especies de adicciones para

lastimar mi cuerpo, enfermaba, buscaba compañías que no acompañan, etc. Y me daba cuenta, y me parecía patético estar ahí. Me ponía triste pensar que mi tristeza era igual que la de los demás; reconocer que era una mentira eso de que uno está a la altura de su propio sufrimiento, porque el sufrimiento no es sino el lugar en el que todos estamos, de una u otra manera, más o menos igual. Y luego pensé en las ventajas de esto: si el sufrimiento nos lleva, por paradójico que parezca, a averiguar que no estamos solos, si sufriendo somos todos iguales, entonces justo ahí estamos todos unidos y acompañados. Como la loca Aide y Manuel y Ader y Cristo y ustedes y yo. Todos hemos perdido lo irrecuperable y estamos aquí, justo porque la vida, en tanto acertijo, no tiene solución.

En sus días de amor y rabia, también en Facebook, Manuel Solano colgó otro video: una suerte de *performance* en el que se hacía acompañar de una de sus esculturas, *Facehugger* (2015) (figura 11). En el video interactuaba con la pieza mientras repetía una línea sacada del guion de *Alien: el octavo pasajero* (1979), de Ridley Scott, en la que un androide desmembrado y al borde de la muerte se dirige a Sigourney Weaver para hablarle del organismo que incuba en su interior:

Todavía no entiendes con lo que estás lidiando, ¿verdad? El organismo perfecto. Un superviviente, despejado de conciencia, remordimientos o delirios de moralidad. Su perfección estructural sólo se corresponde con su hostilidad. No puedo mentirte acerca de tus posibilidades, pero... tienes mi simpatía.

El mensaje me parece muy claro.



Figura 11. *Facehugger*, 2015, plastilina, poliestireno, uñas de acrílico, 30 x 35 x 45 cm, Colección del artista. (Foto cortesía del artista).

Elegir en quién confiar / Los insólitos peces gato

Agárrate mi amiga / él no es lo que creías / puede que tenga el sida

Agárrate, Gloria Trevi, 1991

Verónica Castro: Al inicio de la epidemia había un caso de mujeres por cada 25 hombres, en la actualidad hay un caso por cada 6 hombres, ¿qué opina La Doña de esto?

María Félix: Mira, cuando yo estaba recién casada no existía el sida. Yo estaba muy chica, inocentona, todavía no aprendía cosas, ahora sé unas cuantas. Pero fíjate que un día, llevando la ropa de mi marido a la tintorería, en su saco vi un papel; y en ese papel que era como de una farmacia yo vi que decía "gonorrea." Yo creí que gonorrea era una medicina. Le pregunté a la abuelita de Quique que qué era eso. Me dijo, es una cosa horrible, si tú sigues haciendo el amor con tu marido te vas a morir. Y bueno, la gonorrea en realidad se sana, el sida es una enfermedad terrible. Por eso existen y deben existir siempre, y hago un llamado a todas las mujeres, cuidados y precaución en la cama. El sida ha traído una sola cosa buena: algunos son más fieles por miedo, sólo por eso, porque no quieren contagiarse, pero el hombre es infiel por naturaleza... bueno... y la mujer también.

Entrevista a María Félix por Verónica Castro en el programa *La Tocada*, Televisa, México, 1996.

A modo de cierre me gustaría elaborar un comentario en torno a *Los insólitos peces gato*, una película mexicana estrenada en 2013, dirigida por la veracruzana Claudia Sainte-Luce. La trama es sencilla, Claudia, una joven extremadamente introvertida y solitaria es internada de emergencia en el hospital pues necesita ser intervenida a causa de una apendicitis. Su vecina de cama es Martha, una jefa de familia en una etapa avanzada de sida que, como tantos otros pacientes en el sistema de salud mexicano, no alcanzó un espacio en el área de especialidad que correspondía a su padecimiento. El deterioro de la salud de Martha es notorio y sus cuatro hijos la rodean para brindarle cuidados y preocupaciones. El día en que ambas son dadas de alta, Martha le ofrece un aventón a Claudia, ésta accede y termina por instalarse de forma indefinida en casa de la primera.

Está de más decir que la familia de Martha es disfuncional, cuatro hijos de tres matrimonios: Alejandra, la hija mayor, es aprehensiva y siente venir el peso de tener que hacerse cargo de sus hermanos ante la inminente partida de su madre; luego Wendy, una adolescente tardía e irresuelta, dueña de una espiritualidad *new age*, suicida sonriente y comedora compulsiva; por último, Mariana y Armando, ella una niña con un despertar sexual anticipado y él, el menor, un niño inocente y juguetón, con la tristeza anticipada y abismal de aquellos que ya enfrentan a la muerte cuando ni siquiera han logrado hacerse de suficientes palabras para entender y nombrar el mundo, aún moja la cama por las noches.

Los hijos de Martha aún no acaban de entender cuál es el papel que Claudia desempeñará en su familia. Wendy incluso se atreve a preguntar: "¿Por qué estás con nosotros? ¿En serio te hace feliz?" Claudia es huérfana, y aunque se inventa historias sobre su familia, acabará por reconocer que no tiene a nadie. Martha, sin proponérselo, brindará a Claudia la oportunidad de tener lo que nunca tuvo, compañía. Junto a Martha, Alejandra, Wendy, Mariana y Armando, Claudia hace todas aquellas cosas que siempre es mejor evitar hacer solo: peinarse, jugar, caminar rumbo a la escuela, o de regreso a casa, dormir, cocinar, ir de fiesta, curar una herida o el piquete de un insecto, planear el futuro, pensar en morirse, incluso. Por su parte, Martha, aún antes de partir es más fantasma que madre. Va y viene todo el tiempo del hospital, y su enfermedad inexorable nos recuerda que no siempre la muerte instaura la soledad en los vivos. Martha se contagió de VIH por su

último marido y no duda en admitir que "al principio cuando me infectó yo ya no quería saber nada de él, pero luego entendí que yo no podía regresar el tiempo, y estuve con él hasta que se murió." Esta frase me parece reveladora, porque Martha, lejos de ser un arquetipo de mujer abnegada, con una sexualidad reprimida, ejercida a voluntad de su cónyuge, da la sensación de ser una mujer libre, con una educación suficiente. Y entonces ¿por qué toma esa decisión? ¿por qué decide continuar queriendo y procurando a quien le transmitió aquella enfermedad? ¿qué significa este gesto? ¿seremos capaces, alguna vez, de amar así, sin temor?

En todo el guión el VIH es mencionado una sola vez. Sólo una vez en los 90 minutos del largometraje se pronuncian esas tres letras. En una de sus visitas al hospital, Claudia, acompañada de Mariana, se asoma con asombro en uno de los pasillos. No sabemos lo que ve. Mariana le dice "Todos tienen VIH, ¿tienes miedo?" Claudia responde que no, Mariana hace una mueca tranquila y remata diciendo "No se pega." Continúan su camino. De esta escena podemos inferir que los hijos de Martha están al tanto de su condición, informados también de las pericias e implicaciones. Es particularmente interesante este abordaje porque las particularidades de la enfermedad, tanto sus realidades como sus tabúes y prejuicios, se vuelven aquí tangenciales y esto hace que, más que un filme al respecto de esta condición, *Los insólitos peces gato* sea una cinta sobre los puentes de solidaridad que podemos tender los unos hacia los otros a partir de cualquier desventura, mala jugada del destino o bache de la cotidianidad.

Un pez gato, en inglés *catfish*, es una expresión que se utiliza cuando, por ejemplo, yendo a pescar, arrojas el anzuelo y suponiendo que has pescado algo tiras fuerte de la caña sólo para descubrir que no conseguiste más que un zapato viejo. Así sucede con esta cinta, con sus personajes y con el espectador. Claudia entró al hospital para deshacerse de su apéndice y salió con una familia. Martha entró para morir y salió tejiendo redes de acompañamiento y ayuda. Uno entra en el *film* esperando una tragedia y termina haciéndose una pregunta ¿qué es lo que quiero yo de los demás?

Hezy Leskly, poeta, coreógrafo y artista israelí, quien en 1994, a los 43 años perdió la vida víctima del sida, escribió un poema en el que se quejaba porque la poesía no tenía ni brazos para abrazar ni hombros para colocar la cabeza cuando requerimos apoyo. Quizá tenía razón, la poesía y el arte no tienen brazos, ni hombros, ni boca, sin embargo, como he intentado dejar ver a lo largo de este texto, las palabras y las imágenes son medios efectivos para vencer la soledad, para despertar discusiones y para extender los cuidados.

Cuando el artista español Pepe Espaliú salió del clóset respecto a su enfermedad, padeciendo ya un estado avanzado de sida, publicó en el periódico *El País*, una convocatoria para realizar un performance titulado *Carrying* (1992) en el que parejas de personas cargarían su cuerpo débil en procesión por las calles de Madrid hasta llegar al Museo Reina Sofía, antaño hospital de apestados. Parte del desplegado incluía un poema en el que se hacía una analogía entre los aristócratas y los enfermos, pues ambos coinciden en que los demás hacen cosas por ellos: los visten, asean, les preparan sus alimentos, etc. Es cierto, pero noto una diferencia esencial. Mientras el aristócrata es asistido porque posee las facultades y recursos para hacer que los demás hagan cosas en su lugar; el enfermo va perdiendo dichas facultades y recursos, y es el reconocimiento de esta condición por parte de la gente que le rodea lo que lleva a éstos a ofrecer su ayuda. En cualquiera de los casos, es mejor ser enfermo o enfermero, que aristócrata o sirviente. Es mejor hacer de los cuidados una voluntad natural, y no trazar sistemas para hacer que los otros sirvan a tus propios beneficios. En este sentido, porque nos permite darnos cuenta de esto, el VIH es también, salvando todas las distancias, un privilegio.

Respecto al registro del *performance* de Pepe Espaliú, las fotografías en que las personas lo cargan evitando a toda costa que sus pies impolutos toquen jamás el suelo me recuerdan a las representaciones que desde la antigüedad se han generado del titán Atlas, quien fue obligado llevar sobre sus hombros todo el peso del mundo. En las imágenes, Atlas hace un esfuerzo tremendo, su posición con la cara gacha es casi la de un hombre derrotado, cansado de su tarea. Pienso que quizá así estaba Espaliú en el momento en que decidió hacer esa obra, y que la obra es el resultado de su necesidad de repartir el peso que llevaba encima. Y luego recuerdo, y me calma, que todos lo que han representado a Atlas han cometido todo el tiempo un error: Atlas no lleva el mundo, sino el cielo a cuestas.

1.3 Seducción, perversión y transgresión en *Post Tenebras Lux* (2012) de Carlos Reygadas

JUDITH SACAL H.

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Resumen

El cine de Carlos Reygadas se distingue por mostrar realidades posibles que confrontan y confunden al espectador. Fluctuando entre la poética de una estética visual y una temática que deviene compleja por su simplicidad aparente nos brinda reconfiguraciones de realidades de la condición humana que, a pesar de la carga fáctica de una narrativa pseudo-documental, nos obliga a cuestionarnos acerca de la subjetividad humana en un mundo encarnado. A través del análisis de su película *Post Tenebras Lux* (2012) podemos atisbar una búsqueda de la exploración de los opuestos, sin embargo, lo que revela Reygadas, es el malestar que existe desde el sitio íntimo, el espacio privado y el lugar común que surge en estas tensiones en los modos de sociabilidad contemporánea, a la que llamamos comunidad, que en el intento de simular una aparente realidad unificadora lo único que logra es liberar la violencia contenida que subyace en los sueños anhelados, en las memorias afectivas, en los futuros imaginados y en la tiranía de los presentes. Seducción, perversión y transgresión de la dimensión humana, sexual y social que nos muestra la pérdida de la inocencia de una comunidad que se encuentra dislocada y que quizás anhela poder visualizar la luz que aparece detrás de las tinieblas.

Palabras clave: seducción, perversión, transgresión, comunidad

Introducción

El lenguaje de la obra cinematográfica de Carlos Reygadas resulta compleja y profunda por su realismo y simplicidad, su propuesta se convierte en un gran reto para el espectador que es llevado lentamente a ser testigo de la condición humana despojada de artilugios bajo la lupa de la cotidianeidad; su cine se percibe en un movimiento que se desborda para construir un flujo de temporalidades que deviene en una narrativa aparentemente caótica. Las situaciones, confunden por su inminente accesibilidad, pero en realidad fluctúan constantemente de un nivel conceptual hacia un grado de sensibilidad tal, que provoca un reordenamiento trascendental y revelador de nuestra propia condición en la vida en comunidad.

Post Tenebras Lux (2012)

Post Tenebras Lux es acerca de Juan, un arquitecto, que decide abandonar la vida de la ciudad para migrar con su esposa Natalia y sus dos hijos, Rut y Eleazar al campo en busca de una vida idílica en contacto con la naturaleza, instalándose en la casa de campo que construyó a las afueras de una comunidad rural en algún lugar de México, su vida deviene entre la calma aparente y la rutina del día a día.

La película inicia con una primera mirada que se posa en el campo abierto donde una pequeña niña corre jugueteando con los perros y las vacas, ante una aparente diforsión provocado por un desdoblamiento visual de la lente, mientras comienza a oscurecer y una tormenta se aproxima, el campo en su inmensa totalidad se presenta extraño y amenazador ante la pequeña Rut quien parece frágil y desprotegida (figura 1).



Figura 1. Rut, Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

Al interior de una casa en penumbras irrumpe un fauno de luz roja que porta un maletín, el fauno recorre el pasillo y se asoma a una habitación donde una pareja duerme, enseguida, abre otra puerta donde un niño pequeño lo mira inmóvil, el fauno se aleja y cierra la puerta tras de sí. Al paso de los días, el matrimonio parece encontrarse en un estado latente de letargo existencial donde las insinuaciones van develando una crisis de pareja que se evidencia con la adicción de Juan a la pornografía cibernética, los arranques violentos de maltrato en contra de su perra y la subsecuente sensación de arrepentimiento (figura 2).



Figura 2. Natalia, Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

Poco a poco Juan comienza a relacionarse con los miembros de la comunidad rural asistiendo primero a una reunión de alcohólicos anónimos invitado por Siete, y posteriormente acude con su familia a la fiesta del pueblo (figura 3).



Figura 3. Natalia y Rut en la fiesta del pueblo, Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

A lo largo de la película se van presentando las memorias de Juan a partir de su infancia en un partido de rugby (figura 4) y los recuerdos de su vida familiar en Navidad, donde se resalta su origen y pertenencia a una sociedad de clase alta, educada y con valores occidentales que subrayan la equivalencia de las demostraciones afectivas a través del dinero; mientras que en Natalia los sueños y fantasías suceden en el marco de un espacio orgiástico de una sauna en algún lugar de Francia, donde ella participa de forma dócil y pasivamente para convertirse en objeto de deseo mientras es mirada y halagada constantemente por todos; dichas escenas confluyen a través de las sensaciones provocadoras y evocadoras sumiéndonos dentro de diversos niveles de confusión y desamparo (figura 5).



Figura 4. Memorias de Juan, Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).



Figura 5. Fantasías de Natalia, Carlos Reygadas. *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

Confiándole a Jarro que cuide su casa en su ausencia, por un viaje a la ciudad con su familia, Juan olvida en su casa la maleta, al regresar por ella sorprende a Siete y su cómplice que se encuentran robando en su casa, Juan le pide a Siete que deje sus pertenencias y se vaya, le promete denunciarlo ni decirle a nadie lo que sucedió; en medio del enfrentamiento Siete le dispara a Juan y lo hiere. Al pasar los días la salud de Juan empeora por la lesión de la bala. Su situación empeora y en los momentos de agonía experimenta una especie de nostalgia originaria donde le habla a Natalia del amor y la alegría de la vida, como un último acto de expiación o purificación. Juan muere sin querer confesar quien lo atacó (figura 6).



Figura 6. Juan agonizando, Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

Días más tarde, Siete acude a la casa de Juan y Natalia para saber acerca de la condición de Juan, los pequeños Rut y Eleazar se encuentran jugando en el patio, al ver a Siete acercándose lo invitan a jugar con ellos porque su papá, le dicen a Siete, ya se murió. Al interior de la casa aparece de nuevo el fauno rojo con un maletín, entra en una habitación iluminándola de rojo (figura 7).



Figura 7. Fauno rojo, Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

El paisaje natural de las montañas enmarca la escena donde se encuentra Siete, lo observamos de espaldas atando una cuerda a su cuello de la cual tirará con ambas manos para autodecapitarse, su cabeza cae al suelo, al tiempo que el cuerpo acéfalo deviene inmóvil la lluvia que cae y los sonidos de la naturaleza inundan la escena (figura 8).



Figura 8. Siete autodecapitandose Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*, 2012 (Foto cortesía del autor).

La estructura cinematográfica que construye Carlos Reygadas en *Post Tenebras Lux* (2012) se desdobra para profundizar a través de la aparente ingenuidad de lo ordinario, la sucesión de imágenes intervenidas por un filtro fotográfico que a veces duplica y a veces desdibuja las escenas va generando la incertidumbre de un velo que nos posiciona en estado de ensoñación; esa libertad estética constituye en sí misma una narrativa en torno a los entrecruces temporales, realistas, mnemónicos o imaginarios que conllevan una carga perceptual y desorientadora frente a la evidencia de los sucesos que nos muestra. La cotidianidad de los temas a los que alude es detonada bajo los juicios o dogmas aparentes de la transmisión de los códigos culturales que imprimen un sentido de pertenencia y que nos permite historiarnos a nosotros mismos dentro de nuestro entorno, sin embargo, Reygadas hace visible la condición humana de la sociedad y la comunidad contemporánea con la fragilidad y la violencia que ha devenido ordinaria. Sus planteamientos emergen lenta y pausadamente, no establecen una lectura formal, se intuyen y perciben al tiempo que nos van acompañando en un ejercicio de reconocimiento en nosotros mismos para sumergirnos en la obscuridad de los temores y acciones del hombre contemporáneo, como registro dislocador de quiebres emocionales

y conceptuales que operan como los residuos encontrados después de una gran explosión ocasionada por el choque resultante de las tensiones sociales y culturales dentro de un marco territorial de la comunidad que reclama la diferencia como ley.

En *Post Tenebras Lux* el camino por el que nos lleva Reygadas es el de la exploración del sitio íntimo, el lugar privado y el espacio común, entrelazando acciones de seducción, perversión y transgresión nos enfrentamos a la dimensión humana, sexual y social que nos muestra la pérdida de la inocencia a través de una comunidad que se encuentra dislocada y que quizás anhela poder visualizar la luz que aparece detrás de las tinieblas.

Seducción, perversión y transgresión

Frente al vasto paisaje natural posamos la mirada contemplativa y placentera, el origen de la vida que actúa como el marco indisoluble de la inocencia primaria, la naturaleza protectora que nos cobija deviene desorientadora al paso del tiempo ante la evidencia de la dimensión frágil de la criatura inocente que se va a perder dentro de esa inmensidad. La intuición de pertenencia al mundo y la certeza del cuerpo propio se disloca para generar una tensión que pone en cuestión el posicionamiento del cuerpo encarnado en un mundo que aparece violento al momento de interiorizarlo, es decir, ese mundo originario se va transformando a través de nuestros ojos, nuestra irrupción en él nos arroja siempre hacia un devenir del espacio desbordado que anticipa un futuro cuya violencia es la incertidumbre, ello nos da entonces la única certeza, que es, que nos perderemos en el camino, que la amenaza se cierne precisamente a partir de la soledad y el abandono.

Retornar a la naturaleza siempre responderá a la inquietud del conflicto humano, de cara a sus debilidades o a sus defectos siempre se anhela como una vía de escape a la civilización, pero el problema es que este anhelo se aloja en el imaginario y se le exigen cosas que no puede dar. Si entendemos la civilización como una especie de ordenamiento y de domesticación de la barbarie del ser humano y sus relaciones, abandonarse a la naturaleza es al mismo tiempo el camino para recuperar el placer de la existencia, el retorno al goce y la libertad que solamente puede ser dado a partir del cuerpo, un cuerpo que se vuelve presente al colocarse hacia afuera habitando un mundo para existir ante el otro y retornar hacia sí mismo para hacer mundo, como apuntaba Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)⁷². El ser humano está inserto en un mundo que es naturaleza que no cesa de intercambiarse, siendo siempre naturaleza, nos muestra un mecanismo constante de transformación, de necesidad vital y si la esencia de toda comunidad es la vida, como plantea Michel Henry⁷³, toda comunidad es de los vivientes, de lo que se tiene en común que es la experiencia inmediata de sí mismo, es entonces que naturaleza y comunidad comparten el rasgo vital como sustento. Constituir comunidad responde a una forma de agrupación social cuya esencia son las relaciones de unidad, ello es una forma orgánica o espiritual de convivencia. El ser humano, entonces, acude a la noción de comunidad no solo como condición, sino que surge también como necesidad de dar para así recibir lo que el "otro" de igual manera necesita ofrecer.

⁷² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción* (1945), Buenos Aires, Planeta Agostini, 1993. Merleau-Ponty plantea la intencionalidad del individuo por comunicarse con el mundo a través del cuerpo, como la experiencia de la percepción corporal que le permite a partir de todas sus posibilidades sensoriales establecer una relación con el mundo que hace inseparable el adentro y el afuera: "...el sujeto que yo soy, tomado concretamente, es inseparable de este cuerpo y de este mundo. El mundo y el cuerpo ontológicos que encontramos en la mismísima médula del sujeto no son el mundo en idea o el cuerpo en idea, es el mismo mundo contraído en punto de presa global, es el mismo cuerpo como cuerpo-cognoscente.". p.417.

⁷³ Michel Henry, *Fenomenología Material*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.

El primer sitio de comunión es el lugar privado, el de la pareja, el de la familia y el hogar como el primer síntoma de comunidad responde a un cierto ordenamiento que obedece a la ley del intercambio. Operando a partir de la individualidad, la sexualidad deviene un contrato que pone en juego la intimidad, Desde el sitio íntimo, la vida de Juan y Natalia se convierte en un letargo que debilita por la costumbre y se pierde en la nostalgia. Relación de dos seres que se domestican para llevar a cabo esta tarea, pero que denota el cansancio del hábito. Conscientes que al amar siempre va a existir una desigualdad de intensidades. Que nos situaremos frente al "otro" y esa responsabilidad, más bien, gravedad, nos empujará sin piedad a un abismo en el que incluso podemos desaparecer. Al emerger los recuerdos, los sueños y las fantasías de Juan y Natalia, sustraemos los límites y las ataduras de una condición social que nos conforma, los de Juan son aquellos que se asumen sin elección; los de Natalia son deseos de sumisión y de placer. Muestran, en común un rasgo singular, ambos parecen actuar sin resistencia frente a su circunstancia, dirigidos, manejados y guiados operan solamente como un fragmento necesario de una voluntad mayor. La fragilidad de la resignación o la aceptación los convierte en duplicación o multiplicación de sus propios cuerpos. El de Juan por las apariencias, el de Natalia por su desnudez, ambos, se neutralizan y son despojados de su individualidad.

La comunidad no es algo que se pone en relación con lo que es, sino el ser mismo con la relación. Lo que une no a la manera de la convergencia, sino de divergencia, lejos de producir efectos de comunidad, la "comunitas" expone el riesgo de perder la individualidad.⁷⁴

La idea de comunidad, partiendo de los fundamentos de Ferdinand Tönnies⁷⁵, se basa en la sangre, en la relación benévola y respetuosa entre padres e hijos y en la vecindad; al establecer la propiedad colectiva y el derecho de la tierra. Es entonces que la casa y la aldea son los dos lugares autosuficientes donde hay claros límites espaciales y todos se encuentran a la vista de los demás. Al tiempo que la vida en comunidad es privada, la vida en sociedad es pública.

Dentro del proceso de modernización se ha sembrado la idea de individualización, idea que se puede entender como la consecuencia de la liberación humana de sus destinos sociales asfixiantes y la confrontación con la tarea ardua y solitaria de construirse otra "identidad" humana, con las consecuencias y responsabilidades de su realización. Bajo el término "Modernidad líquida", Zygmunt Bauman⁷⁶ ha definido esta condición de la vida contemporánea donde prevalece la incertidumbre, la inseguridad y la ansiedad donde las estructuras y las instituciones ya no brindan un marco de protección común y la búsqueda de bienestar se presenta como una tarea necesaria que se emprende en soledad y que opera en dos direcciones, por un lado emerge como una nostalgia al pasado y los placeres de la comodidad heredada y por otro lado proyecta una incertidumbre de un futuro desconocido. Esta nostalgia de humanidad provoca la seducción de inventar un mundo liberado de las impurezas de la vida social, de sus compromisos y perversidades, encontrar un refugio donde hacer un mundo que inspira a re-conocer y re-configurar la existencia, a sabiendas que ésta renuncia o retirada implica el abandono de un lugar de origen o de un grupo de pertenencia para enraizar en un nuevo lugar. En la búsqueda de identidad la propia exigencia de construcción de identidad siempre se apunta a un destino inminente, la comunidad, entendida como el hogar, como el refugio, como el lugar que me resguarda

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ Ferdinand Tönnies, *Comunidad y asociación*. Barcelona, Península, 1979.

⁷⁶ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, CDMX, CFE, 2003.

y brinda seguridades, ello se convierte de pronto en el movimiento del errante en la búsqueda de la libertad, uno que es errante (quien ya no es un viajante ni un conquistador) adquiere la "identidad rizoma"⁷⁷ se esfuerza por conocer la totalidad del mundo sabiendo que nunca lo logrará, es consciente de la dinámica que se establece a partir de un movimiento perpetuo de impenetrabilidad y sabe precisamente que éste vínculo hacia la tierra, al parecer tan inmediato, es necesariamente amenazante. Como lo plantea Edouard Glissant⁷⁸: "El errante, desafía y descarta lo universal, este edicto generalizado que resume el mundo como algo obvio y transparente, clamando por él un presupuesto sentido y un destino propio".

Arraigar, destino al que se le mira como un lugar donde echar raíces y germinar, pero pareciera que cuando intentamos reunir los términos de errancia y arraigo el resultado no apunta como una oportunidad de construir pertenencia y continuidad, es necesario entenderlo como un ancla que se va a posar en tanto reine la calma, pero que tarde o temprano va a tener que volverse a levar.

Un modelo cultural basado en la errancia, inclinación orgánica a otra forma de ser y conocer, experiencia que induce al sujeto a dejar los pensamientos de sistema por los pensamientos de indagación de lo real, por pensamientos de traslación, por pensamientos de incertidumbre y de ambigüedad, escudos contra la intolerancia y el sectarismo de los pensamientos del sistema.⁷⁹

La cuestión de identidad y la de estar en comunidad, parecen no poder conciliarse para encontrar el lugar común, el lugar de las igualdades. La necesidad de, no transformar el ser en común, sino más bien, en dejarlo coexistir en una relación entre las distintas singularidades no resuelve el conflicto por completo, nos presenta una posibilidad, la más cuestionable de todas quizás, el instante en que la libertad y la comunión devienen una confrontación. La vida en comunidad puede ser el síntoma atemporal de la perversión puesto que se encuentra necesariamente vinculada a una territorialidad fija y delimitada, no permite la llegada de nadie distinto, el desconocido se establece en ese sitio sin estar invitado, no se sabe si es el amigo o el adversario ya que no cuenta con la singularidad de un origen vinculado a esa tierra; irrumpe convirtiéndose en una amenaza para ese orden puesto que tiene la libertad de quedarse con la posibilidad de evadir su pasado o de marcharse en cualquier momento y desaparecer ignorando las responsabilidades de los miembros de la comunidad, eso altera la existencia preservada de la comunidad provocando la desconfianza, porque el extranjero no puede borrar su origen.

Y entonces, ¿Acaso es posible vivir-junto como singularidades? Frente al principio de igualdad se opone el principio de desigualdad. Como lo plantea Jean-Luc Nancy en *La comunidad inoperante*⁸⁰. La comunidad es una cuestión de sentido y no de significación, sentido que precede y rebasa toda significación y la fuerza a revalorizarse en cada instante donde ella se instala:

Lo que no puede decirse nuestro en el corazón de lo que nos pertenece, lo que sigue siendo estructuralmente de los otros, es la línea que conecta, y hace común lo inconfesable, lo imposible, lo inactivo de la comunidad.⁸¹

⁷⁷ Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Libros ARCES-LOM, 2000.

⁸¹ Ibidem.

Entender que lo común no es lo igual, sino aquello que se impone cada vez, una y otra vez, de nuevo y cada vez, de manera distinta. Que exige movilidad, que demanda posibilidades de suspensión permanentes e indefinidas puestas en circulación, como bien dice Alain Badiou en *Condiciones* que prohíbe la historización y nos recuerda que hay que olvidar.

La comunidad es imposible, pero es aquel imposible real que conduce lo posible a una transacción con lo imposible, que busca por tanto arrastrar el posible hacia el imposible, pero es menester, todavía insistir en ello a aquel imposible "que lo real es ya"; ésta exigencia proviene por tanto de una necesidad de lo real, de una real necesidad, que se presenta siempre hincada como una astilla, abierta como una herida, astilla y herida que significa una ruptura, una parada en la circulación de sentido.⁸²

Al momento en que lo privado de la intimidad deviene un producto público, y lo público en contraparte se introduce en la esfera de lo privado, se genera un choque que cimbra con fuerza en el principal producto del capitalismo actual. Esta irrupción y quebrantamiento de los límites, desatan la incertidumbre, ya no existe la referencia mediante la cual el margen de seguridad abriga, la imagen del propio cuerpo se desborda más allá de su propia fisicidad para reinventarse y aparecer como mercancía de consumo; la interpretación de la economía como sustituto, como alienación de la vida convertida en determinación económica trae como consecuencia que las relaciones vivas transformadas en relaciones económicas resultan relaciones mecánicas.

En esta sensación de desnaturalización, de pérdida, uno deviene valor de cambio, los mecanismos de circulación simulan los aspectos de la sociedad como un órgano regulador, normalizador y productivo; la ley emerge para regular las prohibiciones, normalizar las conductas y producir bienestar dentro de los límites, al momento que surge la trasgresión de la prohibición se da una alteración de dicho ordenamiento de la vida social. No existe sociedad sin prohibiciones que regular, ni prohibiciones que no puedan ser transgredidas. La transgresión, dice Georges Bataille⁸³, tiene una finalidad sociopolítica en tanto mecanismo de apertura y reordenamiento social, de reafirmación de la comunidad moral, pero lo particular de dicho proceso es que en él el acento está puesto en las tensiones del deseo, en el contacto con lo prohibido, donde encontramos la violencia como forma de disolución del tejido social racional es a través del sexo y la muerte, como los dos medios de transgresión de los límites del cuerpo.

Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía de aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser.⁸⁴

Esta relación entre el cuerpo y el mundo es trascendente y se da a través de la carne, emerge de la encarnación física del mundo y su materialidad temporalizada como experiencia de lo posible, de la fantasía o de la normalidad llevada al exceso produciendo

⁸² Alain Badiou, *Condiciones*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A. de C.V., 2002.

⁸³ George Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets Editores, 2008.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 68.

esta alteración en la relación que mantenemos con nosotros mismos: al desbordamiento por el deseo o como una posibilidad de existencia diferente, como una apertura.

Pero esta apertura suele encontrarse condicionada por el descubrimiento de uno mismo que se da, como lo señalaba Max Scheler en 1912, por medio de la comparación⁸⁵ con la consecuencia del reconocimiento de nuestras carencias y ello, solamente se puede dar de cara al "otro" como la única referencia, es ahí donde emerge la sospecha consciente de imposibilidad que genera el sentimiento de humillación y resentimiento, este sentimiento de vulnerabilidad ante el derecho de comunión solamente evidencia la gran incapacidad de una igualdad que nunca se va alcanzar y paradójicamente, como plantea Roberto Espósito reflexionando en torno al origen etimológico de la palabra *communitas*⁸⁶ al establecer que lo que une a la comunidad es una "propiedad" (atributo o determinación), incluso algo producido por esa unión, lo que lo califica como perteneciente al mismo grupo: *Ellos tiene en común lo que les es propio, son propietarios de lo que les es común.*⁸⁷ Y es en el análisis de la raíz *munus* que Espósito dirá que *communitas* no es un ente que pertenece a un sujeto o a una entidad formada por ellos, sino una existencia, un estar expuesto (a lo "otro") disolviendo y expropiando toda pretendida identidad, es entonces el "nada en común":

Como indica la etimología compleja, pero a la vez unívoca, a la que hemos apelado, el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un "deber" une a los sujetos de la comunidad –en el sentido de "te debo algo, pero no "me debes algo"– que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad.⁸⁸

Emigrar de lo político a lo ontológico no es solamente una demanda, parece una urgencia, en tanto que el conflicto lo encontramos en la moralidad que opera en torno a las opciones libres, la exigencia ética no es una necesidad ontológica, como apunta Emanuel Levinás: "Matar no es dominar, sino aniquilar, renunciar, absolutamente a la comprensión. El homicidio ejerce un poder sobre aquello que se escapa al poder."⁸⁹

La muerte de Juan a manos de Siete como la ruptura y discontinuidad de vida, conlleva el problema de la muerte de la comunidad, lo que habría que replantearse es el verdadero sentido de la palabra "comunidad", no como el lugar que más que permitirme explorar mi identidad, como factor común de relación entre los entes que me nombra y me autoafirma, sino como el ámbito que me obliga y potencia a revelarme como un ser complejo, relacional y múltiple, con el derecho a la diferencia, y a "mi" diferencia para existir y coexistir, confluir desde mis construcciones en este presente. Poder habitar un territorio, o

⁸⁵ De acuerdo a la teoría de los valores de Max Scheler en 1912, los valores se estructuran bajo dos rasgos fundamentales. 1. La polaridad: valores positivos o negativos y 2. La jerarquía: igual, superior o inferior a otros valores. Para la realización de los valores morales se lleva a cabo la una mediación en la que uno compara las condiciones (posesiones, cualidades, situaciones, etc.) de la otra persona.

⁸⁶ Espósito parte de la palabra *communitas* (comunidad, estado o carácter común, aquello que vincula o relaciona) y consecuentemente desarrolla su análisis en torno a *cum* (como, cómo) y *munus* (derivación de *donnum*, *officium* y *onus*: oficio, funciones, obligación, etc.).

⁸⁷ Roberto Espósito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. .25.

⁸⁸ Ibidem. p.30.

⁸⁹ Emanuel Levinás, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002.

varios, en el que la comprensión y la aceptación no se encuentren sujetas a los juicios, sino respetar mis entradas y salidas, mi movilidad, no como consentimiento del reordenamiento caótico, sino como encuentros cargados de afecciones e intensidades.

2. Sobre violencias simbólicas y feminicidios

2.1 “Caminar por estas calles, a plena luz del día, da miedo”: representaciones y artefactos culturales contemporáneos de artistas mexicanas sobre el feminicidio en Ciudad Juárez

ELENA ROSAURO
UNIVERSITÄT ZÜRICH (UZH) Y

TANIA SORDO RUZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (UAM)

Resumen

Desde los años noventa del siglo XX, la violencia por razón de género contra las mujeres y los casos de feminicidio que están ocurriendo en Ciudad Juárez han cobrado notoriedad ante la sociedad civil mexicana y la comunidad internacional. Un activismo intenso en la búsqueda por la verdad y la justicia ha ocasionado el interés por esta violación a los derechos humanos de las mujeres desde diversas disciplinas. Las obras de artistas mexicanas que trabajan este tema nos dan pie a reflexionar sobre su significado y el tratamiento que se da a esta violencia en el arte contemporáneo del país. A partir de una aproximación contextual sobre los ciclos de la violencia feminicida en Ciudad Juárez, en este artículo analizamos representaciones y artefactos culturales contemporáneos de artistas mexicanas sobre el feminicidio en esta parte de México desde una perspectiva de género y comprendiendo la memoria y el trauma como resistencia y denuncia.

Palabras clave: feminicidio, género, artefactos culturales, memoria.

Introducción

Hacia el final de “La parte de los crímenes”, en la novela *2666* de Roberto Bolaño, el investigador policial Albert Kessler visita la ficticia ciudad de Santa Teresa –*alter ego* urbano de Ciudad Juárez–, en la frontera norte de México, para colaborar como experto en la investigación de los asesinatos de mujeres por ser mujeres que la asolan. Tras recorrer los barrios en los que aparecieron gran parte de los cadáveres, Kessler afirma, en rueda de prensa, que “caminar por estas calles, a plena luz del día, [...] da miedo”.⁹⁰ Esta cita del personaje de Bolaño y la alusión a su novela encierra muchos de los elementos que abordaremos a lo largo de este texto, a saber, por un lado, el feminicidio, la impunidad reinante ante la violencia por razón de género contra las mujeres y el consiguiente riesgo real que supone, tanto para las activistas como para las artistas, abordar estos temas en México. Y, por otro lado, precisamente el trabajo de investigación y denuncia que, a pesar de todo, numerosas mujeres y feministas desde diferentes plataformas y disciplinas están llevando a cabo en la búsqueda por la verdad, justicia y reparación; trabajos que han sido cruciales para que estas violaciones a los derechos humanos hayan cobrado notoriedad en el ámbito local, nacional e internacional.

Los casos de feminicidio en Ciudad Juárez se encuentran enmarcados en un contexto de violencia generalizada contra toda la población y de violencia específica por razón de

⁹⁰ Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009, p. 756.

género contra las mujeres, en donde la violencia generalizada desencadena, facilita o precipita la violencia por razón de género contra las mujeres, pero no es su causa directa.⁹¹ En este sentido, siguiendo a Marcela Lagarde:

[...] la violencia contra las mujeres que se vive en Ciudad Juárez, si bien está enmarcada en un clima de factores de violencia como puede ser aquella relacionada al narcotráfico y diversos tipos de crimen organizado, misma que cobra víctimas mayoritariamente masculinas, se ha comprobado una evidente violencia que se ejerce directamente contra las mujeres por el hecho de ser mujeres. La continuidad de dicha violencia contra las mujeres, sustentada principalmente por la impunidad por parte de las autoridades ante los hechos, está en riesgo de incrementarse por el clima de violencia generalizado que se vive en dicha ciudad –como sucede ahora con la militarización de la ciudad por políticas contra el narcotráfico-. Sin embargo, la violencia contra las mujeres no está determinada por esos factores, sino que su causa tiene que ver con las históricas relaciones de desigualdad entre los géneros. Los factores externos incrementan o agravan esa violencia pero no son su causa directa, por ello es necesario especificar los sujetos y sus necesidades en las políticas y acciones que se realicen.⁹²

Una de las manifestaciones de la violencia por razón de género contra las mujeres, la más extrema, es el feminicidio.⁹³ En 1993 los casos de feminicidio comenzaron a ser documentados en Ciudad Juárez, lo cual no quiere decir que éstos no ocurrieran con anterioridad. Julia E. Monárrez acuñó el tipo de “feminicidio sexual sistémico” a partir de los feminicidios de esta parte de Chihuahua. Estos casos paradigmáticos, que se mantienen en la memoria colectiva, constituyen violencia por razón de género contra las mujeres y son una forma de discriminación que ha sido negada, minimizada y normalizada por un discurso oficial que ha trasladado la responsabilidad de los crímenes a las mujeres, justificado a las feminicidas y enviando así un mensaje de legitimación y (re)producción de esta forma de violencia.

Si bien nosotras nos centramos en los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, éstos no ocurren exclusivamente en esta parte de México o del mundo, ya que son resultado de la organización patriarcal de la vida social, en cada lugar con sus propios matices y contextos, pero común a todas las sociedades. De la misma manera, nos enfocamos en los casos de feminicidio sexual sistémico, pero existen otros tipos de feminicidio y otras manifestaciones de la violencia por razón de género contra las mujeres. Por otro lado, cabe subrayar que, aunque se ha señalado que todas las mujeres víctimas de feminicidio tenían características determinadas (jóvenes, inmigrantes y trabajadoras en maquilas) y algunas de ellas pueden encajar en este perfil, ciertamente no todas lo hacen.

⁹¹ Tania Sordo Ruz, *Violencias en contra de las mujeres en base al género en el Estado mexicano. Un análisis interseccional*, Tesis inédita de doctorado, España, Universidad Autónoma de Madrid – Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2017.

⁹² Marcela Lagarde, “Peritaje de la Dra. Marcela Lagarde y de los Ríos”, en Red de Investigadoras por la Vida y la Libertad de las Mujeres (ed.), *Sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos y Peritaje del Caso Campo Algodonero vs. México*, Volumen 5 de la Serie por la Vida y la Libertad de las Mujeres, México: Red de Investigadoras por la Vida y la Libertad de las Mujeres, 2010, pp. 33 y 34.

⁹³ El concepto de feminicidio/femicidio ha tenido un desarrollo desde la academia feminista hasta su tipificación en algunos países. Sin pretender ser una lista exhaustiva, algunas autoras que trabajan el feminicidio con diversas propuestas son: Graciela Atencio, Cynthia Bejarano, Ana Carcedo, Jane Caputi, Silvia Chejter, Rosa Linda Fregoso, Marcela Lagarde, Elena Laporta, Andrea Medina Rosas, Julia E. Monárrez, Jill Radford, Diana Russell, Montserrat Sagot, Rita Segato y Patsilí Toledo.

Ciclos de la violencia feminicida

Partimos del trabajo de la organización Nuestras Hijas de Regreso a Casa sobre los ciclos de la violencia feminicida para hacer una aproximación contextual que nos permita enmarcar las representaciones y los artefactos contemporáneos de artistas mexicanas sobre el feminicidio en Ciudad Juárez.⁹⁴

Durante el primer ciclo -1993 a 1998, coincidiendo con el gobierno de Francisco Barrio Terrazas del Partido Acción Nacional (PAN)- se hizo pública la desaparición de varias mujeres, muchas de ellas niñas, y comenzaron a descubrirse los cuerpos de mujeres mutilados, violados y arrojados en basureros o predios abandonados. Las autoridades criminalizaron a las propias víctimas, culpándolas a ellas por los delitos cometidos en su contra. Aparecieron las primeras organizaciones encabezadas por madres. Esther Chávez Cano y el grupo feminista Ocho de marzo se manifestaron, pintaron de rosa farolas y postes e interrumpieron conferencias de prensa de funcionarios.⁹⁵

En el segundo ciclo de la violencia feminicida -1993 a 2004, siendo gobernador Patricio Martínez García, del Partido Revolucionario Institucional (PRI)- los grupos de madres se agruparon en organizaciones, se documentó el aumento de desapariciones y asesinatos a partir de un mismo patrón y se empezó a utilizar el término "feminicidio". Tanto el gobierno estatal como el nacional llevaron a cabo una campaña de desprestigio en contra de las organizaciones, a la cual se sumaron empresarios con el discurso de que su lucha "afectaba la imagen de Juárez". También se implementó el discurso de que solamente "las mujeres malas" eran víctimas de desapariciones y feminicidios. Ante la creciente presión internacional el gobierno tuvo que brindar resultados y se dio la fabricación de culpables.

Asimismo, en los años 1999 y 2000 visitaron Ciudad Juárez la que fuera Relatora de Naciones Unidas, Asma Jahangir, y el entonces Relator, Dato Param. La Relatora Jahangir manifestó en su informe que "los sucesos de Ciudad Juárez son el típico ejemplo de delito sexista favorecido por la impunidad".⁹⁶ Entre otros informes de organismos internacionales, también la Relatora sobre los Derechos Humanos de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), Marta Altoaguirre, visitó el país en 2001 y la CIDH publicó el informe "Situación de los derechos de las mujeres en Ciudad Juárez, México: el derecho a no ser objeto de violencia y discriminación".⁹⁷

Es durante este segundo ciclo que en el Teatro de Chihuahua se realizó el primer Tribunal de Conciencia sobre Violaciones a Derechos Humanos de las Mujeres de Ciudad Juárez y Chihuahua, en el que se juzgó a funcionarios públicos.⁹⁸ Igualmente, se realizaron los documentales *Performing the Border* (Ursula Biemann, 1999) y *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001), entrando así los casos de feminicidio en el circuito audiovisual y artístico internacional.

⁹⁴ Nuestras Hijas de Regreso a Casa. "Los ciclos de la violencia feminicida en Ciudad Juárez", México, publicado el 8 de julio de 2016. Recuperado el 30 de enero de 2018, de nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com.es/2016/07/los-ciclos-de-la-violencia-feminicida.html

⁹⁵ Melissa Wright, *Manifiesto contra el feminicidio*, Madrid, Centro de Documentación Crítica, 2010, p. 19.

⁹⁶ Comisión de Derechos Humanos. *Derechos civiles y políticos, en particular las cuestiones de las desapariciones y las ejecuciones sumarias. Informe de la Relatora, Sra. Asma Jahangir, relativo a las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias y presentado en cumplimiento de la resolución 1999/35 de la Comisión de Derechos Humanos Adición Visita a México, 1999, Párrafo 89.*

⁹⁷ Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Situación de los derechos de la Mujer en Ciudad Juárez, México: El derecho a no ser objeto de violencia y discriminación*, OEA/Ser.L/V/II.117, Doc. 1 rev. 1, 7 de marzo de 2003.

⁹⁸ Miriam Ruiz, "Condena a Barrio y a Martínez tribunal de conciencia", *Cimacnoticias*, México, publicado el 6 de marzo de 2004. Recuperado el 31 de enero de 2018, de www.cimacnoticias.com.mx/noticia/condena-barrio-y-mart-nez-tribunal-de-conciencia

En el tercer ciclo de la violencia feminicida -2004 a 2010, bajo el gobierno de José Reyes Baeza Terrazas, del PRI- se crearon organismos dentro de las estructuras de gobierno debido a las presiones de las organizaciones y los casos de feminicidio en Ciudad Juárez llegaron a las Naciones Unidas, al Sistema Interamericano de Protección de los Derechos Humanos y al Parlamento Europeo. En este ciclo de la violencia feminicida la Corte Interamericana emitió la importante Sentencia del Caso *González y Otras ('Campo Algodonero')* vs. México, la cual fue posible porque las madres de las víctimas presentaron el caso y debido a que existió un movimiento feminista muy relevante en la ciudad y a nivel internacional, como ha señalado Imelda Marrufo Nava.⁹⁹

En el cuarto y último ciclo -2010 a 2016-, el entonces gobernador César Duarte Jáquez, del PRI, llegó a señalar que "hay organizaciones que lucran de esa condición, viven de eso".¹⁰⁰ Los casos de feminicidio fueron invisibilizados por la llamada "guerra contra el narcotráfico" y las mujeres que dirigían las organizaciones fueron amenazadas y también sus familiares.¹⁰¹ En este ciclo fueron asesinadas las activistas y defensoras de derechos humanos Josefina Reyes y Marisela Escobedo (2010); Susana Chávez (2011) y Malena Reyes y Luisa Ornelas (2011), últimas dos que buscaban justicia por el asesinato de su hermana, Josefina Reyes.¹⁰² La activista Norma Andrade sobrevivió a un nuevo atentado, ahora en la Ciudad de México, a donde se había trasladado.¹⁰³ Finalmente, algunas activistas, periodistas y personas que defienden los derechos humanos se tuvieron que exiliar ante el riesgo que enfrentaban.

Perspectiva de género, memoria y trauma

A partir de los trabajos de autoras como Patricia Hill Collins, Virginia Maquieira y Aurelia Martín Casares, entendemos el género como una categoría analítica, una divisoria socialmente impuesta y una construcción social de las identidades genéricas y los comportamientos psicosociales que marcan las relaciones de poder; éste es (re)creado y retroalimentado por sistemas como el racismo, el clasismo y la heteronormatividad, que se intersectan e interactúan de distintas maneras y en diferentes contextos, resultando en relaciones asimétricas de poder a favor de la masculinidad hegemónica.¹⁰⁴ Comprendiendo así el género, en este artículo nos vamos a centrar de manera exclusiva en la construcción social de las personas que se identifican o son identificadas como mujeres –y la discriminación que enfrentan- y de las personas que se identifican o son

⁹⁹ Imelda Marrufo Nava, Abogada y activista por los derechos de las mujeres que trabaja en Ciudad Juárez, Chihuahua. Entrevista realizada el 14 de marzo de 2014 en Madrid, España. Entrevistadora: Sordo Ruz, Tania.

¹⁰⁰ Organizaciones de la sociedad civil. "Carta abierta al gobernador de Chihuahua", México, 27 de marzo de 2012, firmada por diversas organizaciones nacionales e internacionales dedicadas a la defensa y promoción de derechos humanos. Recuperado el 8 de junio de 2012 de observatoriofeminicidio.blogspot.com.es/

¹⁰¹ Nuestras Hijas de Regreso a Casa. "Los ciclos ...", *op. cit.*

¹⁰² Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Segundo informe sobre la situación de las defensoras y los defensores de derechos humanos en las Américas*, OEA/Ser.L/V/II., Doc. 66, 31 diciembre 2011, pp. 119 y 120.

¹⁰³ Iniciativa Mesoamericana de defensoras de Derechos Humanos. "Nuevo ataque a Norma Andrade. ¡Acción Urgente!" Recuperado el 9 de julio de 2016, de nobelwomensinitiative.org/wp-content/uploads/2012/02/Pronunciamento-Norma-Andrade-ESP-Feb-2012.pdf y Cruz Flores, Alejandro. "Atentan contra la activista Norma Andrade, protegida por la PGR", *La Jornada*, México, publicado el 4 de febrero de 2012. Recuperado el 9 de julio de 2016, de www.jornada.unam.mx/2012/02/04/politica/005n1pol

¹⁰⁴ Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York and London, Routledge Classics, 2009; Virginia Maquieira, "Género, diferencia y desigualdad", en Elena Beltrán y Virginia Maquieira (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 127-184, y Aurelia Martín Casares, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.

identificadas como hombres –y los privilegios que tienen-; sin negar otras posibles categorías de género que existen en cada sociedad, pues no pretendemos negar las vulneraciones a los derechos humanos de las personas disidentes de las categorías heteropatriarcales. Consideramos que una perspectiva de género conlleva un análisis interseccional si queremos realmente comprender la forma en que la intersección de distintos sistemas de dominación y opresión, en sociedades como la mexicana, produce violencias y una discriminación específica contra las mujeres que no pertenecen a los grupos dominantes o privilegiados.

Estudiar o hacer visibles a las artistas y sus obras sin una perspectiva de género puede contribuir a reforzar roles y estereotipos de género, más que a transformar la situación histórica de desigualdad que han enfrentado las mujeres. En cambio, estudiar o hacer visibles a las artistas y sus obras con una perspectiva de género consiste en cuestionar de forma crítica los sesgos existentes, la normalización de la constitución del hombre occidental como canon y paradigma de la humanidad y el papel que se ha impuesto y se impone a las mujeres. La perspectiva de género, por tanto, “es consciente de un orden social de género, lo cuestiona y lo intenta transformar”.¹⁰⁵

El analizar con perspectiva de género las representaciones y artefactos culturales contemporáneos de artistas mexicanas, se asuman estas o no como feministas, nos permite reconocer las aportaciones de la teoría feminista del arte y la influencia del feminismo en muchos trabajos.¹⁰⁶ A la vez que nos permite comprender la raíz de la violencia por razón de género contra las mujeres en sus distintas manifestaciones, que, en palabras de Marcela Lagarde, tiene “sus orígenes en una sociedad que se empeña por seguir considerando a las mujeres como seres humanos inferiores y objetos sexuales”.¹⁰⁷

Cuando hablamos de violencias por razón de género contra las mujeres desde una perspectiva de género, como con los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, la memoria, la memoria colectiva y el trauma ocupan un lugar central en la resistencia y la denuncia de esta vulneración a los derechos humanos de las mujeres, que tiene consecuencias en toda la sociedad.

La memoria no es una reproducción simple y no mediada del pasado, únicamente accesible a través de la experiencia, sino más bien una recreación selectiva de ciertos hechos cuyo significado dependerá del contexto social, las creencias y las aspiraciones de la persona o de la comunidad en el momento de recordar.¹⁰⁸ Estas recreaciones del pasado son, por su propia naturaleza, parciales, inestables, muchas veces impugnadas y propensas a convertirse en espacio de luchas.¹⁰⁹ Por nuestra parte, nos apoyamos para esta investigación en un modelo procesual de la memoria, como el que proponen Stoler y Strassler:¹¹⁰ en este sentido, la memoria (colectiva) es fuente de negociación y conflicto en el seno de la sociedad, y sus narraciones deben ser constantemente revisadas, lo que convierte al pasado y al presente en consustanciales. Así, entendemos la memoria como

¹⁰⁵ Tania Sordo Ruz, *Violencias en contra de las mujeres...*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁶ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 401-413 y Magali Lara, “La memoria es como una piedra pulida”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, op. cit., pp. 415-420.

¹⁰⁷ Lagarde, Marcela. “Peritaje de la Dra. Marcela Lagarde...”, op. cit., p. 18.

¹⁰⁸ Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Nueva York, Routledge, 1995.

¹⁰⁹ Elena Rosauo, *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*, Murcia, CENDEAC, 2017, p. 47.

¹¹⁰ Ann Laura Stoler, y Strassler, Karen. “Castings for the Colonial: Memory Work in “New Order” Java”, en *Comparative Studies in Society and History*, vol. 42, núm. 1, 2000, p. 4-48.

toda una serie de procesos acumulados en los “andares, posturas, movimientos y en el resto de componentes corporales que, juntos, componen el código cultural y las dinámicas sociales en las prácticas diarias”.¹¹¹ En palabras de Francisco Ortega Martínez,

una memoria colectiva es ante todo una lucha de significados, abiertamente política, con la que se hace posible —o imposible— reconocimientos sociales, reparaciones simbólicas y dignificación. Es, por eso mismo, un escenario para la naturalización y legitimación de la agresión y el desconocimiento del sufrimiento social o, al contrario, para la instauración de nuevos límites éticos y morales contra la violencia.¹¹²

Estas memorias colectivas, cuando se refieren a eventos violentos, están necesariamente atravesadas por el concepto de trauma social. Aun estando de acuerdo con quienes argumentan que el “actual discurso sobre trauma sistemáticamente ha marginado la dimensión social del sufrimiento [...] promueve un enfoque fuertemente individualista que presenta el trauma como algo que pasa en la mente humana”,¹¹³ al tiempo que este discurso “tiende a pasar por alto el hecho de que las causas, el núcleo de las experiencias y las consecuencias de la violencia colectiva son predominantemente sociales”,¹¹⁴ aún así, entendemos que “hablar de la dimensión específica de un trauma colectivo significa entender la representación generalizada de un suceso, señalado como injustificado, que causó la dislocación masiva de las relaciones, instituciones y funciones sociales de ese grupo o comunidad”.¹¹⁵ Así, para los fines de este texto adoptaremos la noción de trauma social, siguiendo a Ortega Martínez, “para designar los procesos y los recursos socio-culturales por medio de los cuales las comunidades encaran la construcción, elaboración y respuesta a las experiencias de graves fracturas sociales que se perciben como moralmente injustas y que se elaboran en términos colectivos y no individuales”.¹¹⁶ Asimismo, esta definición de trauma se refiere simultáneamente a tres dimensiones: “el acontecimiento violento, la herida o el daño sufrido, y las consecuencias a mediano y largo plazo que afectan el sistema”.¹¹⁷

Entendemos, por tanto, que los feminicidios en Ciudad Juárez y la denuncia y resistencia fuertemente influenciada por los movimientos feministas significan un trauma social tanto en la propia ciudad como a nivel nacional e internacional, puesto que han configurado todo un movimiento social, cultural y artístico en torno a estas violaciones a los derechos humanos que trata de construir una respuesta a estas experiencias de grave fractura social, al tiempo que busca también influir y afectar a medio y largo plazo en el sistema social, político y jurídico.

¹¹¹ Arthur Kleinman y Joan Kleinman, “How Bodies Remember: Social Memory and Bodily Experience of Criticism, Resistance, and Delegitimation Following China's Cultural Revolution”, en *New Literary History*, vol. 25, 1994, p. 716-717.

¹¹² Francisco Ortega Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 42.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

Representaciones y artefactos culturales contemporáneos de dos artistas mexicanas¹¹⁸

Teresa Margolles ha trabajado en los últimos años fundamentalmente con la materialidad o el señalamiento de los escenarios de crímenes de la violencia relacionada con el narcotráfico. No obstante, también ha abordado en algunas de sus obras las huellas que la violencia deja en la ciudad, más específicamente, en Ciudad Juárez. En esta línea, la artista se ha preocupado por el feminicidio, por ejemplo con la instalación de 2014 *La búsqueda*, o con la titulada *Pesquisas* (2016).¹¹⁹

La búsqueda traslada al museo fragmentos del espacio público que funcionan como testimonio y recordatorio de la desaparición y asesinato de mujeres en la ciudad fronteriza. Ocho grandes paneles de vidrio, sucios y con grafitis, ocupan el espacio central de la sala de exposición, iluminada de manera dramática. En cada uno de ellos hay anuncios de mujeres desaparecidas, en su mayoría los comunicados que emite la Fiscalía General del Estado. Además de ver su foto, la espectadora y el espectador pueden leer su nombre y saber detalles de su desaparición, como el lugar donde fue vista por última vez. *La búsqueda*, por tanto, traslada la evidencia de la muerte y la violencia desde su contexto original al interior del espacio expositivo. Los vidrios pertenecen a negocios de Ciudad Juárez, muchos de los cuales fueron abandonados ante la inseguridad y la violencia en la ciudad. Los anuncios fueron recolectados en las estaciones de transporte público y se muestran en la instalación con la misma poca o nula importancia que se les da en la ciudad: rotos, desgastados, amontonados unos sobre otros, como si fueran los cuerpos de las mujeres asesinadas que se van apilando sin que nadie haga un verdadero esfuerzo por esclarecer sus casos o por prevenirlos.

La instalación incluye, además, una pieza sonora. Margolles grabó el sonido del tren que atraviesa Ciudad Juárez, y éste fue convertido en un audio de baja frecuencia que hace vibrar los paneles de vidrio. El tren es un elemento muy importante del paisaje urbano de Ciudad Juárez, ya que recorre doce kilómetros a través de la ciudad, transportando la mercancía que se produce allí. Está ligado al carácter industrial de la ciudad, conocida por ser la sede de una gran cantidad de fábricas de ensamblaje o maquiladoras.

Además de la crítica manifiesta al feminicidio y su impunidad en México, la artista le da un rostro y una identidad a las víctimas. Las hace visibles, al tiempo que hace evidentes las fallas del Estado. De alguna manera, *La búsqueda* funciona como un obituario en el que se pueden leer los nombres de las víctimas, como una suerte de *contra-monumento*.¹²⁰

¹¹⁸ Por motivos de espacio hemos seleccionado únicamente los trabajos de dos artistas que nos parecen especialmente relevantes en cuanto a sus estrategias estéticas. No obstante, no queremos perder la ocasión de mencionar a otras artistas que han abordado también el feminicidio en sus obras, como por ejemplo Maya Goded, Lorena Wolffer, Jane Terrazas, Claudia Bernal, Tania Acosta Ayala o Maritza Morillas, entre otras.

¹¹⁹ Agradecemos la colaboración de la curadora Adriana Domínguez en la investigación en torno a la trayectoria artística de Teresa Margolles. Para ver ambas imágenes consultar <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/la-busqueda-the-search-2014> y <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/pesquisas-inquiries-2016>

¹²⁰ La relación convencional entre arte y memoria ha estado históricamente unida a la práctica de erigir monumentos para conformar un relato específico y dar un significado orientado a eventos pasados. En estos monumentos, verticales y descriptivos, se delegaba la función de recordar, de forma que la memoria permaneciera inmutable. Sin embargo, se ha hecho evidente que los monumentos, como el resto de producciones culturales, son constructos simbólicos contingentes en lo político, en lo histórico y en lo estético. Así, ya a finales del siglo XX los monumentos son, en gran parte, lugares de confrontación de significados y conflicto cultural. Surge entonces la categoría de *contra-monumento*: este tipo de obras operan únicamente como dispositivos de activación de diversas memorias y no como su reemplazo por un único relato, al proponer vínculos transversales con los hechos rememorados a partir de fragmentos. Los *contra-monumentos* buscan

Habla de la memoria, a nivel individual y colectivo. Cada una de esas mujeres ha quedado en la memoria de quienes las conocieron, de quienes las siguen buscando. Pero, además, los feminicidios y las desapariciones de las mujeres han dejado una cicatriz permanente en una sociedad que vive con o a pesar del miedo y la desconfianza.

En una instalación posterior, *Pesquisas* (2016), Margolles nos enfrenta de nuevo a estas mismas memorias consecuencia de la organización social patriarcal mexicana. La instalación consiste en treinta impresiones en color de fotografías de los carteles de mujeres desaparecidas que cubren las calles de Ciudad Juárez. Cada uno de los posters muestra solamente una fotografía, ampliada a un tamaño de 100 x 70 cm., tomada por la artista de la infinidad de carteles de mujeres desaparecidas/secuestradas que inundan las calles de la ciudad. Las treinta impresiones ocupan todo el espacio de la pared, del suelo al techo. Estas treinta mujeres, desaparecidas, nos miran, algunas incluso nos sonríen.¹²¹ De nuevo, la obra de Teresa Margolles es sin lugar a dudas una llamada de atención para que no olvidemos el feminicidio, una manera de hacer visibles esos rostros que llevan años, décadas, desaparecidos. Rostros que se han convertido ya en parte del paisaje urbano, pues las y los familiares de estas mujeres no cesan en su búsqueda y continúan llenando las calles de la ciudad de esos carteles –llamados, por cierto, *pesquisas*–. Rostros que, además, sufren una segunda desaparición debido a la acción humana (pues son rasgados, pintados, arrancados) y al paso del tiempo sobre estos carteles.

La ausencia de imágenes es también una estrategia recurrente en la trayectoria de Teresa Margolles, buscando quizá contrarrestar de alguna manera la exuberante visualidad y materialidad de la violencia. En esta línea cabe destacar la instalación sonora titulada *Sonidos de la muerte* (2008), en la que un número variable de bocinas se colocan a intervalos iguales a lo largo de un pasillo o una pared. Cada una de las grabaciones que se escuchan al recorrer las bocinas corresponde al sonido ambiente registrado en varios de los lugares de Ciudad Juárez en los que fueron encontrados cuerpos de mujeres, tal y como se detalla en las investigaciones preliminares de la policía a las que la artista tuvo acceso.

Por un lado, esta estrategia de la ausencia de imágenes y, por otro, la de la repetición casi infinita de una misma acción, metódica, de señalización y de memoria a través de diferentes medios, imágenes y objetos extra-artísticos: estos son, en nuestra opinión, los dos caminos fundamentales –aunque no los únicos– que, a lo largo de su trayectoria, Teresa Margolles ha ido recorriendo, siempre con el objetivo de, en primer lugar, dignificar a las víctimas y, también, de ofrecer unos hechos, y sus contextos, a la espectadora y al espectador. Estas estrategias ofrecen o fomentan una contra-imagen que cuestiona la autoridad y legitimidad de las imágenes –y los imaginarios– oficiales sobre violencia y muerte, normalmente ligados a la nota roja.¹²² Una violencia que, como bien señala Margolles en su práctica artística, comienza en los bordes –de la nación, de la sociedad– pero que, no olvidemos, tiende a expandirse hacia los centros.

Si las obras de Teresa Margolles trasladan al espacio del arte huellas, objetos y sonidos que señalan la violencia sin mostrarla directamente, la instalación de Ambra Polidori titulada *¡Visite Ciudad Juárez!* (2003-2011)¹²³ ofrece por el contrario a la espectadora y al espectador las imágenes crudas de estos crímenes por razón de género contra las

estimular la memoria mediante el señalamiento explícito de su inevitable evolución a lo largo de la historia (Rosauero, *Historia y violencia...*, op. cit., pp. 140-141).

¹²¹ Pues, como afirma la propia artista, las y los familiares de las víctimas en muchos casos utilizan las fotos de sus perfiles en Facebook para estos carteles.

¹²² María Inés Rodríguez, y Juan A Gaitán, "Los otros testigos", en *El testigo: Teresa Margolles* (cat. ex.), Móstoles, CA2M, 2014, p. 18.

¹²³ Para ver esta imagen consultar <http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-visite-ciudad-juarez/>

mujeres.¹²⁴ En una estructura giratoria metálica de color rosa mexicano y con cinco niveles, como las que exponen postales turísticas en tiendas o kioskos, la artista coloca copias de cuarenta y cinco postales diferentes. En el anverso de cada postal vemos una imagen fotográfica en color y una frase sobreimpresa (también en rosa mexicano y con una tipografía que imita la escritura a mano): “¡Visite Ciudad Juárez!” o “Recuerdo de Ciudad Juárez”. Como ya señalamos anteriormente, el rosa mexicano es el color con el que las activistas y familiares de las víctimas de feminicidio en la ciudad han pintado cruces (de madera o en los muros) que las recuerdan.

Al tomar una de las postales y examinarla de cerca nos damos cuenta de que el reclamo turístico que nos invita a viajar a esta ciudad del norte de México es en realidad la reproducción de un fragmento de un documento forense, en el que vemos una fotografía acompañada de un pequeño texto describiéndola (en mayúsculas y letra courier, de máquina de escribir) y los correspondientes sellos oficiales, tanto del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal de la Zona Norte como de la Procuraduría General de Justicia; en algunas de las postales también vemos un número de expediente. Por otro lado, en algunas de las postales no aparece ningún texto forense: sólo la fotografía, que ocupa todo el espacio, junto con los sellos correspondientes y el título sobreimpreso.

Las fotografías de los informes forenses que Polidori se apropia y utiliza en esta obra muestran desde cráneos con gusanos o restos de ropa interior manchados de sangre y barro a imágenes que dan detalle de la ropa que vestían las víctimas, o cuerpos semidesnudos tirados entre arbustos. Nos detendremos en el estudio de una de esas postales en las que se presentan cuerpos completos fotografiados en el lugar donde fueron encontrados: en ella, un cadáver de una mujer, boca abajo, desnudo de cintura para abajo, se intuye entre arbustos de hoja verde en lo que parece una zona no urbanizada. La fotografía, que ocupa la mitad derecha de la postal, es un plano general de la escena, en el que no se distinguen demasiados detalles (por la distancia con el cuerpo y por la excesiva saturación de los colores). En la mitad izquierda, de nuevo en la parte superior leemos “¡Visite Ciudad Juárez!”, siempre en rosa mexicano, sobre el sello del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal de la Zona Norte. Bajo el título de la serie, sí podemos leer en esta ocasión claramente un párrafo en el que se describe la escena:

Toma No. 4.- La occisa vestía una playera de color azul con la figura de Mickey Mouse al frente, marca Casoad, talla “M”, brasier blanco por arriba de la región pectoral, al cual no se le apreció marca y en la pierna derecha a la altura del tobillo se le observó una pantaleta de color negra marca “Tania”, talla “M” y además vestía calcetas blancas.

Esta descripción que ofrecen los forenses en el informe y que leemos en la postal de Polidori se corresponde exactamente con la de Silvia Elena Rivera Morales, asesinada (o cuyo cadáver se encontró) el día 1 de septiembre de 1995.¹²⁵ El periodista Sergio González Rodríguez describe el hallazgo de este mismo cuerpo y lo identifica como el de Rivera Morales:

17 años, 1,54 metros de estatura, cabello negro y largo, delgada, a 2 kilómetros al oriente de la autopista a Ciudad Juárez, a la altura del kilómetro 21, Lote Bravo, zona semidesértica, playera azul con la figura de Mickey Mouse, brasier

¹²⁴ Para un análisis más detallado de esta instalación, vid. Rosaura, *Historia y violencia...*, op. cit., p. 103-109.

¹²⁵ Como denuncia Sergio González Rodríguez, en los expedientes se usan ambas fechas indistintamente y sin especificar -la de la muerte y la del descubrimiento del cadáver-, lo que entorpece (aún más) el esclarecimiento de los hechos (Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002).

blanco por encima de la región pectoral, pantaleta negra marca Tania, talla mediana, calcetines blancos, dilatación anal y vulvar, asfixia por estrangulamiento, de 45 a 65 días de muerte.¹²⁶

En el reverso de todas las tarjetas leemos el mismo texto: "A 17 años ininterrumpidos de asesinatos de niñas y de mujeres en Ciudad Juárez, Chih., México", junto a un espacio en blanco para escribir nuestro propio mensaje y la dirección del destinatario, como tienen normalmente las postales. En la parte inferior del reverso se lee también: "'Sin título' de la serie *¡Visite Ciudad Juárez! 2003-2010*". El carrusel rosa en el que se exhiben se coloca en el espacio expositivo frente al artículo 8 de la Constitución mexicana, con letras de vinilo en la pared:

Los funcionarios y empleados públicos respetarán el ejercicio del derecho de petición, siempre que esta se formule por escrito, de manera pacífica y respetuosa pero en materia política solo podrán hacer uso de ese derecho los ciudadanos de la República.

A toda petición deberá recaer un acuerdo escrito de la autoridad a quien se haya dirigido, la cual tiene obligación de hacerlo conocer en breve término al peticionario.¹²⁷

Ambra Polidori denuncia en su instalación que, además del horror de los crímenes por razón de género contra las mujeres y la falta de cumplimiento con sus obligaciones por parte de los agentes estatales, las autoridades mexicanas están incumpliendo gravemente la Constitución del país al desoír las peticiones de las y los familiares de las víctimas. Las postales de Polidori, como decíamos, al tiempo que hacen visibles los casos de feminicidio también sacan a la luz el trabajo de los policías judiciales de la ciudad, quienes han trasladado la responsabilidad de los casos de feminicidio a las víctimas y sus familiares. Lo atroz y lo violento que muestran estas postales nos invita a reconstruir la (larga) escena del crimen, pues, como afirma Adriana Cavarero, "el cuerpo muerto, en tanto que masacrado, es sólo un residuo de la escena de la tortura".¹²⁸ Lo que debiera haber permanecido oculto sale a la luz: nos referimos con esto tanto a esos cuerpos masacrados como a los expedientes policiales que Polidori se apropia. Estos últimos, al hacerse públicos en un contexto artístico, también se ven resignificados en su condición documental. Esta obra construye un espacio para la crítica social y política en un país en donde se vulnera de manera sistemática el derecho de las mujeres a una vida libre de violencias y discriminación. Polidori muestra lo sistemático de las violencias por razón de género contra las mujeres y de la impunidad en torno a estos casos, que se construye también al ser enviados mensajes de normalización, tolerancia e incluso fomento de esta violación a los derechos humanos de las mujeres por parte de las autoridades.

A modo de conclusión

Las representaciones y artefactos culturales contemporáneos de artistas mexicanas sobre el feminicidio en Ciudad Juárez que estudiamos en este artículo se encuentran relacionados con la memoria y el trauma, y constituyen una denuncia a esta violación a los derechos humanos en México. Estos trabajos tienen un significado de resistencia en un

¹²⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹²⁷ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Artículo 8.

¹²⁸ Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, México y Barcelona, UAM-Iztapalapa y Anthropos Editorial, 2009, p. 60.

contexto de violencia feminicida sistemática en contra de las mujeres y muestran la influencia que ha tenido el movimiento feminista en su denuncia del feminicidio en esta parte de México. Estas obras tienen un doble significado para nosotras, en primer lugar son obras realizadas por mujeres en un campo que continúa colocando al margen la obra producida por mujeres y, por otro lado, son obras que por el tema que trabajan trascienden los grandes ejes ideológicos del significado y desordenan el régimen prevaleciente, como diría Griselda Pollock.¹²⁹

De la misma manera, han contribuido a centrar la atención sobre la violencia específica que enfrentan las mujeres y han ampliado el camino para otras representaciones y artefactos culturales contemporáneos en el país, contribuyendo también a evidenciar el vínculo que existe entre estos crímenes y el machismo, y por lo tanto señalando la necesidad de erradicar el machismo para que las mujeres tengamos una vida libre de violencias y discriminación.

¹²⁹ Griselda Pollock, "La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisa Gentileschi de Susana y Judit", en Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, op. cit., p. 168.

2.2 Memoria cultural de los feminicidios de México. Un análisis del cine de Alejandra Sánchez sobre el caso de Ciudad Juárez

CLAUDIA ARROYO QUIROZ
UAM-CUAJIMALPA, DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Resumen

Este capítulo investiga la contribución del cine a la memoria cultural de los feminicidios ocurridos en México, en particular respecto al trabajo de Alejandra Sánchez sobre el caso de Ciudad Juárez. Se muestra que el documental *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2006) hace una serie de afirmaciones sobre el feminicidio mediante una retórica audiovisual que contrasta diferentes elementos y que ofrece una perspectiva similar a la de ciertos periodistas y científicos sociales. Se plantea también que el filme de docu-ficción *Seguir viviendo* (2015) aborda el tema de las repercusiones del feminicidio entre los familiares de las víctimas, mediante la combinación de contenidos documentales y una narrativa ficcional que dramatiza posibilidades de procesar el trauma. Se señala la complementariedad entre estos filmes en tanto que ambos se centran en el caso de Lilia Alejandra García Andrade, una joven asesinada en 2001. Se destaca la importancia de la aportación del cine para la construcción de memoria cultural sobre el feminicidio, al considerar el contexto de impunidad que ha imperado en el caso de Ciudad Juárez, y al señalar la propagación de la violencia misógina a otras regiones del país en los últimos años.

Palabras clave: feminicidios, memoria cultural, Alejandra Sánchez, Lilia Alejandra García Andrade.

Introducción

Entre las diversas formas de violencia que han ocurrido en México en las últimas décadas, el feminicidio se ha convertido en un problema de extrema gravedad, debido al alto número de asesinatos y a la enorme impunidad que ha imperado, causada por la negligencia de las instituciones del Estado. Uno de los casos más conocidos a nivel nacional e internacional es el de Ciudad Juárez (ciudad fronteriza del estado de Chihuahua que colinda con la ciudad estadounidense de El Paso, Texas), en donde más de 500 de mujeres jóvenes han sido asesinadas, de las cuales la mayoría eran empleadas en las maquiladoras y un número considerable eran migrantes originarias de diversos estados del país¹³⁰. Si bien la etapa más intensa de los feminicidios de Ciudad Juárez se dio entre 1993 y 2003¹³¹, tales

¹³⁰ La socióloga e investigadora del Colegio de la Frontera Norte, Julia Monárrez señaló que "la Base de Datos Feminicidio, 1993-2005, de El Colegio de la Frontera, contiene información de 442 casos de niñas y mujeres asesinadas desde el año 1993 hasta el 2005", y que "la cifra de 442 niñas y mujeres asesinadas en Ciudad Juárez desde el año 1993 hasta el año 2005, exhibe un grave fenómeno de violencia de género: se les asesina porque son mujeres". Julia Monárrez, "Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: 1993-2005" en Julia Monárrez, Luis Cervera, César Fuentes y Rodolfo Rubio (eds.), *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, México, Porrúa Editores-COLEF, 2010, p.356 y p.393.

¹³¹ Entre otros reportes sobre esa etapa crítica, uno de los más difundidos fue *Intolerable Killings: 10 Years of Abductions and Murder of Women in Ciudad Juárez and Chihuahua* de Amnesty International, publicado en septiembre del 2003. 

asesinatos siguieron ocurriendo en los años posteriores. Durante los sexenios de los presidentes Felipe Calderón (2006-2012) y Enrique Peña Nieto (2012-2018), el problema se ha extendido también a otras regiones del país, en estados como Puebla, Veracruz, Jalisco, Chiapas y, especialmente, en el Estado de México, donde el índice de mujeres asesinadas ha superado al de Ciudad Juárez¹³².

Frente a este problema de la violencia misógina y la situación de impunidad, la sociedad civil ha respondido de diversas maneras, principalmente mediante el activismo de familiares de las víctimas y la realización de investigaciones periodísticas y académicas, y representaciones culturales y artísticas. Tales investigaciones y representaciones han llegado a conformar lo que Pablo M. Zavala denominó como "la producción antifeminicidista mexicana", para referirse al "fenómeno [...] en el que participan autores de diversas nacionalidades y que es comprendido por las novelas, las investigaciones periodísticas, las crónicas, los documentales audiovisuales, las películas, las instalaciones de arte y las fotografías, entre otros", cuyo propósito y resultado es "esencialmente crear conciencia acerca de los feminicidios y de los contextos sociales, culturales y políticos que permiten la propagación de dichos crímenes misóginos"¹³³.

La producción antifeminicidista ha sido objeto de investigación en el campo de los estudios culturales, mediante un trabajo de análisis que ha evaluado las aportaciones y también aspectos problemáticos de tales representaciones. Pablo M. Zavala ha señalado el desbalance que hay respecto a una mayor presencia de las mujeres como productoras/autoras y como activistas, en comparación con la escasa participación de los hombres en tales ámbitos¹³⁴. Se ha evaluado también la dimensión ética de las representaciones, en relación con el uso que se hace de las imágenes de las víctimas. Oswaldo Zavala¹³⁵ y Pablo M. Zavala¹³⁶, por ejemplo, critican el tratamiento efectista y degradante que el periodista estadounidense Charles Bowden hizo de fotografías de los cuerpos de mujeres asesinadas, en sus libros *Juárez: el laboratorio de nuestro futuro* (1998) y en *La ciudad del crimen: Ciudad Juárez y los nuevos campos de exterminio de la economía global* (2010).

En contraste con el efectismo de Bowden, ambos investigadores destacan al periodista mexicano Sergio González Rodríguez como un autor que no recurrió a la explotación de la imagen sino al registro documental y a la reconstrucción narrativa de la violencia, en aras de ofrecer claves para su estudio e interpretación. Así mismo, Pablo M. Zavala subraya la aportación de González Rodríguez a la construcción de memoria, con sus libros enfocados en documentar el caso de Ciudad Juárez, *Huesos en el desierto* (2002) y *The Femicide Machine* (2012). Estos libros, dice Zavala, se proponen combatir la amnesia colectiva, "amnesia que se impone y se difunde a través de la propaganda gubernamental y la ineptitud de este organismo, por un lado, y mediante la máquina feminicida, por otro"¹³⁷.

¹³² El Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio en México reportó que entre 2006 y 2010, se registraron 1003 casos de presuntos feminicidios en el Estado de México, mientras que en el 2011 se registraron 569 casos de desapariciones de mujeres. <http://observatoriofemicidio.blogspot.mx/p/boletines.html>

¹³³ Pablo M. Zavala, "La producción antifeminicidista mexicana: autoría, representación y feminismo en la frontera juarense", *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, volumen 45, número 2, noviembre 2016, p.57.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 58-60.

¹³⁵ Oswaldo Zavala, "Otra historia universal (y fronteriza) de la infamia: periodismo y literatura sobre "las muertas" de Ciudad Juárez", *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo: París, del 9 al 13 de julio de 2007*, 2010, p.3.

¹³⁶ Zavala, "La producción antifeminicidista mexicana" *...op.cit.*, pp.60-61.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 63.

La creación de conciencia y la construcción de memoria han sido también propósitos en el ámbito de la producción antifeminicidista audiovisual. El cine documental y el cine de ficción, cada uno con sus propias posibilidades expresivas, han aportado narrativas sobre el desarrollo histórico de la violencia misógina, en particular sobre el caso de Ciudad Juárez, dada la extensión temporal del problema en esa ciudad desde principios de los años 90. Mientras que el cine documental ha destacado por presentar testimonios de diversos actores, principalmente de familiares de las víctimas, el cine de ficción ha ofrecido narrativas que dramatizan o recrean situaciones basadas en eventos reales.

Sonia Herrera ha realizado investigaciones sobre la representación del caso de Ciudad Juárez tanto en el cine documental como en el cine de ficción. Su análisis destaca a los ocho documentales de su corpus como una aportación fundamental a la memoria colectiva de la violencia misógina: "los ocho documentales considerados conforman un acervo gráfico fundamental que debe incluirse en la memoria del activismo sociopolítico latinoamericano por su aportación a la reconstrucción de la memoria histórica colectiva del pasado reciente de las víctimas de los crímenes de género y de los colectivos que luchan y se movilizan contra este tipo de violencia"¹³⁸. Al mismo tiempo, sin embargo, la autora encuentra también que algunos documentales hacen una representación problemática de los cuerpos de las víctimas:

Algunos films como *Preguntas sin respuesta*, *Bajo Juárez*, *Border Echoes* o *Juárez: la ciudad donde las mujeres son desechables* adquieren tintes sensacionalistas debido al uso excesivo de imágenes de los hallazgos de los cuerpos en las que se muestran partes de los mismos (pies, piernas, cabeza...) [...] Esta representación fragmentada y cosificada del cuerpo femenino revictimiza a las mujeres asesinadas y a sus familiares¹³⁹.

En contraste, otros documentales como *Señorita Extraviada* (Lourdes Portillo, 2001), observa Herrera, "muestran imágenes de los hallazgos sin exponer los cuerpos y, en todo caso, utiliza elementos substitutorios de los mismos como piezas de ropa, titulares de noticias, carteles de las pesquisas, etc. [...] objetos [que] tienen una función simbólica similar a una sinécdoque"¹⁴⁰.

Así mismo, en su análisis del cine de ficción sobre el caso de Ciudad Juárez, Herrera encuentra buenas intenciones de denunciar y concientizar pero también representaciones explícitas de la violencia que no abonan a la comprensión y a lucha contra el feminicidio, por ejemplo la secuencia de *Traspatio* (Carlos Carrera, 2009) en donde una joven es violada tumultuariamente y asfixiada dentro de una camioneta, y su cadáver es arrojado en medio del desierto. De acuerdo con la autora, no sólo *Traspatio* sino también *Ciudad del silencio*

¹³⁸ Sonia Herrera, Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017, p.187. El corpus de documentales analizados por Herrera comprende un periodo del 2000 al 2010 e incluye los siguientes filmes: *Señorita Extraviada* (Lourdes Portillo, 2001), *Preguntas sin respuesta: Los asesinatos y desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua* (Rafael Montero, 2005), *Border Echoes-Ecos De Una Frontera* (Lorena Méndez Quiroga, 2006), *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, 2006), *Juárez: la ciudad donde las mujeres son desechables* (Alex Flores y Lorena Vassolo, 2007), *Desde que no estás* (Rossella M. Bergamaschi, 2008), *La carta* (Rafael Bonilla, 2009) y *El brillo del sol se perdió ese día* (Laura Salas, 2010).

¹³⁹ Ibid., p.177.

¹⁴⁰ Ibid., p.178.

(Gregory Nava, 2007) “cuentan con escenas altamente escabrosas y morbosas donde se muestran varios cuerpos de mujeres muertas, desnudas o semidesnudas”¹⁴¹.

Los análisis de Oswaldo Zavala, Pablo M. Zavala y Sonia Herrera muestran la manera compleja con que la cultura visual ha abordado el problema del feminicidio. Si bien por un lado los medios visuales han denunciado, documentado y dramatizado la violencia misógina, a la vez conllevan una dimensión ética respecto al grado de sensibilidad que tienen en el uso de las imágenes. Resulta entonces necesario seguir estudiando la complejidad y la dimensión ética de la producción antifeminicidista visual, dado que ésta se ha ido conformando como una aportación importante a la creación de memoria sobre la violencia misógina.

No sólo en los medios visuales, también en los medios impresos, en el periodismo y en la literatura, y en diversas expresiones artísticas, la producción antifeminicidista ha intervenido en la conformación de memoria cultural de la violencia misógina. Me baso aquí en el concepto de memoria cultural que se ha ido articulando en las últimas décadas en el campo de estudios sobre la memoria, en particular en la definición propuesta por Astrid Erll. Según su definición, la memoria cultural refiere a aquella interacción entre el presente y el pasado, que ocurre en contextos socio-culturales y que opera en dos niveles, el individual o cognitivo y el colectivo o social/mediático. Estos niveles interactúan continuamente y en ambos ocurren procesos similares de selectividad y de adopción de perspectivas, que son inherentes a la creación de versiones del pasado de acuerdo con necesidades y conocimientos actuales. En el nivel colectivo, la memoria cultural se refiere al orden simbólico, a los medios, instituciones y prácticas por medio de los cuales los grupos sociales construyen un pasado compartido¹⁴².

El presente capítulo busca contribuir al estudio de la aportación del cine a la memoria cultural del feminicidio, mediante un análisis del trabajo de la directora mexicana Alejandra Sánchez sobre el caso de Ciudad Juárez. El trabajo de Sánchez comprende dos filmes que tienen registros genéricos distintos: *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2006, co-dirigido con José Antonio Cordero) es un documental que se centra en el caso de una joven asesinada en el 2001, Lilia Alejandra García Andrade, y en el activismo de su madre, Norma Andrade; y *Seguir viviendo* (2015) es un filme de docu-ficción que aborda las implicaciones del activismo para Norma y su familia. Entre ambos filmes hay entonces una continuidad, en tanto que abordan el devenir de una misma familia a lo largo del tiempo, mostrando el tipo de experiencias, riesgos y traumas que las familias afectadas por el feminicidio e involucradas en la protesta, han tenido que enfrentar.

La selección de estos filmes como el corpus de análisis de este capítulo responde en parte al hecho de que *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* es uno de los documentales enfocados en el caso de Ciudad Juárez que ha sido más reconocido por la crítica y también responde al interés por estudiar la perspectiva autoral y las estrategias de composición que Sánchez implementó en ambos filmes, si bien en el primero se trata de una perspectiva compartida con el director José Antonio Cordero. Se analiza, así, la especificidad genérica de cada filme, con el fin de investigar el potencial representacional

¹⁴¹ Sonia Herrera, “Cine de ficción y feminicidio: el caso de Ciudad Juárez”, *Mientras Tanto*, No. 121, 2014, p.72. Los filmes de ficción analizados por Herrera fueron producidos en México y en Estados Unidos, e incluyen los siguientes títulos: *El otro sueño americano* (Enrique Arroyo, México, 2004), *Miércoles de ceniza* (Fernando Benítez, México, 2004), *The Virgin of Juarez* (Kevin James Dobson, Estados Unidos, 2006), *Bordertown (Ciudad del silencio)* (Gregory Nava, Estados Unidos, 2007), *Backyard: El traspatio* (Carlos Carrera, 2009).

¹⁴² Astrid Erll, “Cultural Memory Studies: An Introduction” en Astrid Erll (coord), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, pp.2-5.

del cine documental y de la docuficción para la construcción de memoria sobre la violencia misógina.

Bajo Juárez (2006)

Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas es un largometraje documental (96 minutos) que, como se mencionó, se centra en el caso de Lilia Alejandra García Andrade, una joven de Ciudad Juárez, quien era madre soltera de dos niños pequeños, Jade y Kaleb, y empleada en una maquiladora, y quien fue secuestrada el 14 de febrero del 2001 y asesinada una semana después, a los 17 años de edad, en la misma ciudad. El testimonio principal recogido en el filme es el de su madre, Norma Andrade, quien, a partir del asesinato de su hija, se convirtió en activista y fundadora de la Asociación Civil Nuestras Hijas de Regreso a Casa¹⁴³. El filme está formado por un segmento introductorio, y cuatro capítulos titulados "La quinceañera" (min. 5), "Culpables inocentes" (min 31), "Ni una más" (min.52) y "Bajo Juárez" (1hr.16 min).

El filme no recurre a una voz en off que guíe el sentido de las imágenes. Así, pertenece al conjunto de los documentales sobre los feminicidios de Ciudad Juárez que implementan una modalidad observacional en donde los realizadores pretenden pasar más desapercibidos. Por otro lado, están los documentales de carácter más bien expositivo en los que sí domina la voz en off, por ejemplo *Señorita extraviada*, donde una voz femenina pareciera expresar la perspectiva de la directora Lourdes Portillo¹⁴⁴. Aunque en *Bajo Juárez* no hay una voz en off, se puede escuchar la voz de la directora Alejandra Sánchez en algunas secuencias, mientras les hace preguntas a personajes entrevistados en el filme.

La modalidad observacional de *Bajo Juárez* se expresa mediante una retórica audiovisual que opera con base en una serie de contrastes, los cuales en su mayoría son generados por un montaje paralelo que compara dos términos desiguales¹⁴⁵. En primer lugar, se contrastan dos narrativas. La primera aborda el caso de Lilia Alejandra, con base en el testimonio de su madre Norma principalmente pero también con el de su hermana Marilú García, quienes desde el inicio del filme narran su experiencia en torno a la desaparición y el hallazgo del cuerpo de la joven (figura 1). Más adelante, Norma comparte aspectos de la situación de vida y el perfil de Lilia Alejandra, en relación con sus gustos, habilidades, aspiraciones, su situación como madre soltera y su empleo en una maquiladora, con un turno de 12 horas (7am-7pm). En varios planos Norma aparece en el interior de su domicilio, acompañada de sus dos nietos Jade y Kaleb, ya huérfanos y

¹⁴³ Esta organización está formada por familiares y amigos de jóvenes asesinadas en el estado de Chihuahua, y ha tenido como objetivos, entre otros, pugnar por la impartición de justicia y promover la defensa de los derechos humanos, en relación con la violencia de género principalmente, y apoyar a las familias cuyas hijas han sido asesinadas o han desaparecido. En el blog de la asociación se exponen su historia, objetivos y acciones de manera completa. Se especifica que el caso de Lilia Alejandra fue el detonador de la formación de la asociación: "Nuestras Hijas de Regreso a Casa es una organización constituida por algunos familiares y amistades muy cercanas a jóvenes asesinadas y desaparecidas, Sus inicios están registrados a partir de febrero de 2001, con una serie de protestas públicas provocadas por la impotencia y la indignación que se agregan al dolor de perder un ser querido en estas circunstancias, en este caso la desaparición y posterior asesinato de Lilia Alejandra García Andrade, quien luego de sufrir intensas torturas durante cinco días, fue estrangulada y su cuerpo arrojado a un lote baldío." <https://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.mx>

¹⁴⁴ El análisis de estos dos grupos de documentales fue planteado por Sonia Herrera, con base en la clasificación de Bill Nichols de las modalidades del documental. Herrera, *Cuando las heridas hablan...op.cit*, p.170.

¹⁴⁵ El montaje paralelo es ubicado por Jacques Aumont dentro del tipo de relaciones de alternancia que el montaje establece entre los elementos que une, las cuales se distinguen de las relaciones de enlace. Alain Bergala, Jacques Aumont y Michel Marie, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2002, pp.67-68.

ahora a su cargo, o en la escuela primaria donde trabaja como maestra. Dentro de la reconstrucción del perfil de Lilia Alejandra, juega un papel muy importante la inserción de fotografías y fragmentos de video casero de la fiesta de sus 15 años, ya que le ofrece al espectador registros de ella en vida, en un momento de celebración y plenitud (figura 2). La inserción de esos videos promueve la creación de un vínculo afectivo del espectador con la joven asesinada, como observa Herrera¹⁴⁶.



Figura 1. Norma Andrade (derecha) y Marilú García Andrade (izquierda) ofrecen su testimonio sobre el asesinato de Lilia Alejandra García Andrade. Fotograma extraído de *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero, 2006) (2 minutos, 19 segundos).



Figura 2. Fotografía de Lilia Alejandra García Andrade en la fiesta de sus 15 años. Fotograma extraído de *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero, 2006) (1 minuto, 40 segundos).

La segunda narrativa se enfoca en el caso de una joven de 18 años, Gaudencia Valencia, que había migrado de Minatitlán (Veracruz) a Ciudad Juárez desde hacía un mes y se encontraba en proceso de adaptación, igualmente como empleada en una maquiladora. En planos donde sólo aparece la joven y se omite la presencia de los cineastas que la entrevistaron, ella narra su experiencia en la ciudad fronteriza, que incluye su ingreso a la planta industrial de Hoover, en la producción de aspiradoras, en el turno nocturno (7pm-6am), tras cumplir el requisito de la prueba de embarazo, su preferencia por los jóvenes veracruzanos, su rechazo del estilo “aventado” de los hombres oriundos de Ciudad Juárez, su enamoramiento hacia un compañero de la maquiladora originario de Durango, y su culto a la Virgen de Guadalupe (figura 3).



¹⁴⁶ Herrera, *Cuando las heridas hablan...op.cit*, p.173.

Figura 3. Gaudencia Valencia narra su experiencia como migrante veracruzana en Ciudad Juárez. Fotograma extraído de *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero, 2006) (18 minutos, 30 segundos).

Un montaje que va alternando los casos de Lilia Alejandra y de Gaudencia establece entonces una relación entre el problema del feminicidio y la situación de las mujeres migrantes con expectativas de desarrollo laboral en las maquiladoras. Esta estrategia narrativa produce el efecto dramático de situar a la migrante como un sujeto vulnerable, en riesgo constante de ser asesinada. Así, la narrativa del filme busca sacudir emocionalmente al espectador, al sugerir implícitamente que existe una alta probabilidad de que la joven veracruzana corriera con la misma suerte que Lilia Alejandra. La intención de construir simbólicamente a las empleadas de las maquiladoras, ya sea locales o migrantes, como víctimas potenciales del feminicidio se expresa en el filme también con la inserción de planos medios de jóvenes paradas en calles de Ciudad Juárez, y con la secuencia final del filme situada en la terminal de autobuses del puerto de Veracruz, donde jóvenes que están a punto de viajar a la ciudad fronteriza expresan ilusiones de trabajar en las maquiladoras.

Otro contraste generado por el montaje se da en la alternancia entre los registros audiovisuales de Lilia Alejandra en vida, y ciertos testimonios acerca de las circunstancias de su asesinato. Fragmentos de video casero de la ceremonia religiosa de sus 15 años y de su baile con chambelanes (min. 21, min. 23. 30s), son alternados con las declaraciones de la periodista estadounidense Diana Washington y del exforense municipal de Ciudad Juárez, Óscar Maynez (min. 21. 30s) donde narran el secuestro de la joven en una calle por parte de 2 hombres que la suben a un coche estacionado en la calle Rancho Becerra, su lucha para resistir el secuestro, así como el hecho de que fue mutilada, torturada, violada y asfixiada. El montaje busca, así, impactar al espectador al establecer un contrapunto dramático entre la imagen de vida plena y la manera en que esa vida es truncada por la violencia terrorífica del feminicidio. Los momentos de alegría de la quinceañera adquieren un sentido sumamente trágico y nostálgico, al estar confrontados en el nivel textual con la descripción de la violencia que sufrió.

Esta retórica audiovisual de contrastes ejemplifica muy bien la idea de Carl Plantinga sobre el cine de no ficción como un género retórico que no "captura" la realidad sino que realiza afirmaciones y adopta posturas sobre la temática que aborda¹⁴⁷. *Bajo Juárez* hace afirmaciones contundentes sobre el feminicidio mediante una edición que contrasta también el discurso de los periodistas y el de los funcionarios judiciales, los cuales expresan perspectivas abismalmente diferentes. Desde el capítulo 1, los periodistas Diana Washington y Sergio González Rodríguez, así como el exforense Óscar Maynez, exponen sus análisis e hipótesis sobre el feminicidio de la ciudad fronteriza (figura 4). Coinciden en señalar a los asesinos como un conjunto de al menos dos asesinos seriales, algunos narcotraficantes y, sobre todo, un grupo de hombres poderosos, organizado jerárquicamente, con un modus operandi bien establecido, en el que el trabajo sucio de secuestrar a las jóvenes y desechar los cuerpos no es realizado por los líderes sino por operadores de bajo nivel. Los tres investigadores coinciden en que las autoridades saben bien quiénes son los criminales, pero no hacen nada por miedo o por corrupción; y afirman también que las autoridades fabrican culpables para distraer a la atención pública. Según Washington, en ocasiones incluso los mismos policías han sido utilizados para recoger cuerpos de fiestas y de orgías y tirarlos.

¹⁴⁷ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.38.



Figura 4. Sergio González Rodríguez expone su análisis sobre los feminicidios de Ciudad Juárez. Fotograma extraído de *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero, 2006) (minuto 9).

Por otro lado, desde el final del capítulo 1, empiezan a aparecer declaraciones de dos fiscales especiales que estuvieron asignadas al caso de Ciudad Juárez, Sully Ponce y María López Urbina, quienes constantemente minimizan la situación, niegan que hubiese feminicidios en esa ciudad, consideran que la cifra de 350 asesinadas no es escandalosa, atribuyen los crímenes a violencia intrafamiliar, afirman que la mayoría de los asesinos están en la cárcel y que la procuraduría está a la vanguardia en criminología.

La hipótesis de los periodistas Washington y González Rodríguez recopilada en *Bajo Juárez*, sobre la identidad de los feminicidas de Ciudad Juárez como una mafia poderosa se encuentra respaldada y ampliada en el análisis de la antropóloga argentina Rita Laura Segato. Para la autora, en los asesinatos de Ciudad Juárez el factor predominante no es el odio hacia la víctima sino los condicionamientos y exigencias para ingresar a un grupo de pares, a una fratría mafiosa, así como la necesidad de esta mafia de exhibir su poder frente a sus antagonistas (competidores en los negocios, autoridades locales, autoridades federales, activistas, periodistas y académicos que osen investigar el asunto)¹⁴⁸. Dice Segato: “los feminicidios de Ciudad Juárez no son crímenes comunes de género sino crímenes corporativos y, más específicamente, son crímenes de segundo Estado, de Estado paralelo. Se asemejan más, por su fenomenología, a los rituales que cimientan la unidad de sociedades secretas y regímenes totalitarios”¹⁴⁹.

Un momento climático de la retórica de contrastes implementada en *Bajo Juárez* ocurre en el capítulo 3 (1hr 2min-1hr 5 min), cuando la madre y la hermana de Lilia Alejandra, denuncian la negligencia de las autoridades, al haber perdido el tiempo y no haber analizado las pruebas encontradas en el cuerpo de la joven: materia orgánica en las uñas, manchas en el cubrecama con el que envolvieron su cuerpo, su bolo alimenticio, y el semen en abundancia, presuntamente proveniente de 3 violadores. Estas afirmaciones son inmediatamente contrastadas con una declaración de la fiscal especial María López Urbina (figura 5) que busca legitimar el trabajo de la Procuraduría General de la República:

[...] Me siento muy orgullosa de pertenecer a la Procuraduría General de la República, que es una institución seria, responsable, que ha ido a la vanguardia en la preparación tanto criminalística, como de criminología, nos han ido actualizando, capacitando [...]. Tenemos que creer en el ser humano, el ser humano es increíble, yo creo que es el cuerpo más perfecto de la creación divina, tenemos una capacidad

¹⁴⁸ Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, p.25.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.42.

enorme al cien por ciento de trabajar con nuestro pensamiento [...]. La vida es hermosa y merece vivirse (1hr 5min).



Figura 5. La fiscal especial María López Urbina celebra el trabajo de la Procuraduría General de la República. Fotograma extraído de *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero, 2006) (1 hora, 5 minutos).

El montaje construye, así, un abismo entre la denuncia de Norma y Marilú respecto a la negligencia institucional en el manejo del caso de Lilia Alejandra, y la celebración de la vida y del cuerpo humano, expresada por la fiscal. El abismo se ensancha en tanto que la declaración de la fiscal es conectada inmediatamente después por una secuencia con imágenes de archivo policiaco sobre 3 casos de jóvenes asesinadas en el 2005. Y de esta forma el filme logra presentar al discurso de la fiscal como totalmente absurdo, fuera de lugar, indignante y ofensivo.

En esta retórica audiovisual de contrastes, cada elemento adquiere un sentido distinto al que podría tener de manera aislada, porque el montaje lo pone en relación con otro que lo altera, lo socava o lo desmiente. Es una estrategia narrativa que ilustra muy bien el concepto de montaje de Jacques Aumont como una técnica de producción que genera una serie de efectos: "el montaje se podría definir, en sentido amplio, como la presencia de dos elementos fílmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría"¹⁵⁰.

Otro tema central en *Bajo Juárez* es el activismo de los familiares de víctimas de feminicidio, en el que Norma Andrade ha tenido un papel protagonista, como fundadora de la asociación Nuestras Hijas de Regreso a Casa, como ya se mencionó. El capítulo 1 incluye la secuencia de una reunión en torno a la tumba de Lilia Alejandra, en la que se mencionan los nombres de otras jóvenes asesinadas; y secuencias de familiares dando sus testimonios durante sesiones de elaboración de las cruces rosas que se volvieron signos visuales emblemáticos del feminicidio de Ciudad Juárez. Los capítulos 2, 3 y 4 muestran manifestaciones de familiares realizadas en el 2004 y 2005 en Ciudad Juárez y en la Ciudad de México, en las que demandan verdad y justicia a las autoridades, con una exigencia directa de Norma Andrade al entonces presidente de la República Vicente Fox, durante un evento oficial sobre los feminicidios realizado en Los Pinos (1 hr, min 27).

Al abordar no sólo el problema del feminicidio en sí, sino también el activismo de los familiares de las víctimas, *Bajo Juárez* se posiciona como un documental valioso justamente por incluir los dos enfoques que distinguen, respectivamente, a los dos tipos de documentales que se han realizado sobre el caso de Ciudad Juárez, de acuerdo con el análisis de Sonia Herrera: a) los documentales enfocados en el problema del feminicidio, con un corte más policiaco, donde los testimonios de las madres son sólo un elemento más, b) los documentales centrados en los testimonios y en el activismo de los familiares, en

¹⁵⁰ Aumont, et.al., *Estética del cine...*op.cit, p.66.

particular de las madres¹⁵¹. *Bajo Juárez*, además, mezcla ambos enfoques de manera equilibrada, como señala la autora¹⁵².

Aunque concuerdo con la apreciación de Herrera de *Bajo Juárez* como un documental equilibrado en términos temáticos, al mismo tiempo difiero en su caracterización del filme como uno de los que adquieren un tinte sensacionalista, al hacer un "uso excesivo de imágenes de los hallazgos de los cuerpos en las que se muestran partes de los mismos (pies, piernas, cabeza...)", que produce una representación fragmentada del cuerpo que revictimiza a las víctimas y a sus familiares¹⁵³, observación de la autora que se mencionó en la introducción. El filme incluye imágenes de archivo de los hallazgos de los cuerpos, probablemente filmadas por la institución policiaca y transmitidas en noticieros televisivos. Sin embargo, en la mayoría de esas imágenes los cuerpos se encuentran completamente tapados, como parte de los procedimientos implementados por la policía forense. Esas imágenes muestran el traslado de los cuerpos en camillas, del sitio en el que fueron encontrados a las camionetas de la policía forense en las que fueron transportados. Esto ocurre en el caso de Lilia Alejandra, después del relato de Norma sobre su asesinato (min. 4, 50 s) y en el de otras 5 jóvenes cuyo nombre no es especificado, después de declaraciones de Washington (min 10, 40s), de las fiscales especiales (min 27, 46 s) y de Marilú García (1 hr min 6).

En el filme, solamente hay dos momentos en los que se muestran imágenes de los cuerpos descubiertos de las jóvenes asesinadas: un plano figura de un cuerpo flotando en un río, que muestra parte de su espalda y parte de su pantalón; y un plano general de otro cuerpo tendido bocabajo en el desierto, con el pantalón abajo, que muestra parte de la espalda, el trasero y las piernas (1 hr 6 min). Aunque estas dos imágenes sin duda pueden resultar impactantes para el espectador, al mismo tiempo se trata de planos con una duración muy corta, en los que la cámara se sitúa a una distancia considerable de la escena del hallazgo de los cuerpos, sobre todo en el segundo caso. Hay además una intención de restitución de la subjetividad de estas jóvenes asesinadas, ya que cada una de las imágenes va acompañada por intertítulos que indican su nombre completo, su edad y la fecha en que sus cuerpos fueron encontrados, respectivamente: Rocío Paola Marín Ávila, 19 años de edad, 28 de marzo de 2005, y Rebeca Contreras Mancha, 23 años de edad, 8 de marzo de 2004.

Si bien la inclusión de estas dos imágenes de archivo podría ser un aspecto controversial del filme, respecto a lo que pueden aportar a la creación de conciencia y de memoria sobre el feminicidio, y en relación con el grado en que podrían afectar la dignidad de las víctimas y la sensibilidad de sus familiares¹⁵⁴, aún así me parece que el filme no tiene un tinte sensacionalista ya que no hace un uso para nada excesivo de las imágenes de los cuerpos de las víctimas de la violencia misógina. Por el contrario, me parece que el filme hace un uso mesurado de las imágenes de archivo de los hallazgos de los cuerpos, porque incluye imágenes de pocos casos, nueve en un contexto de cientos de casos, y porque las imágenes no aparecen de manera gratuita sino que siempre están enmarcadas por las secuencias donde diferentes actores hacen afirmaciones sobre el feminicidio. En este sentido, esas imágenes de los hallazgos de los cuerpos cumplen una función muy específica, la de presentar evidencias que, por un lado, ilustran el análisis de los periodistas

¹⁵¹ Herrera, Cuando las heridas hablan...op.cit, p.170-171.

¹⁵² Ibid., p.171.

¹⁵³ Ibid., p.177.

¹⁵⁴ Sería importante saber si los familiares de estas dos jóvenes asesinadas otorgaron su permiso para que esas imágenes aparecieran en el filme.

y del investigador forense, y que, por otro lado, contradicen el discurso de las fiscales especiales.

Seguir viviendo (2015)

El segundo filme de Alejandra Sánchez, *Seguir viviendo* (2015) es un largometraje (76 minutos) de docuficción, que aborda el tema de las repercusiones del feminicidio para los familiares de las víctimas. El filme aborda nuevamente el caso de la familia de Lilia Alejandra García Andrade, y se sitúa 10 años después de su asesinato, en diciembre del 2011, cuando se perpetró un atentado en contra de su madre, Norma Andrade, en represalia por su trabajo de denuncia de los feminicidios. El atentado ocurrió cuando Norma estaba en la calle, afuera de su casa en Ciudad Juárez, y un sujeto desconocido le disparó 5 veces, hiriéndola en una mano y en un hombro. Después de este suceso, Norma decidió mudarse a la Ciudad de México, y le pidió a la misma directora Alejandra Sánchez que hospedara a sus nietos Jade y Kaleb en su casa, ubicada también en la Ciudad de México. La cineasta hospedó a los adolescentes unos meses y estableció un vínculo afectivo con ellos que la motivó a escribir el guión de *Seguir viviendo*.

El filme constituye una composición híbrida entre contenidos documentales que recrean la situación de Norma y sus nietos, y contenidos ficcionales que le dan un cauce narrativo a esa situación. El contenido documental está presente desde la secuencia de apertura del filme, con un montaje que alterna fotografías y fragmentos de video casero de Jade y Kaleb de pequeños (figura 6), por ejemplo montados en juegos de feria, y planos de Jade y Kaleb adolescentes frente a cámara, donde narran el asesinato de su mamá y la manera en que se fueron enterando del mismo desde que eran pequeños (figura 7). Acto seguido un aviso escrito establece la información básica sobre el caso, es decir, los datos sobre el asesinato de Lilia Alejandra y el atentado contra Norma. Esta apertura presenta, así, la temática del filme y a los personajes principales, Jade y Kaleb, en el tiempo pasado de la infancia signada por la ausencia de la madre, y en el tiempo presente de la adolescencia en el que asumen una postura de reconocimiento de su historia.



Figura 6. Fotografía de Jade y Kaleb niños. Fotograma extraído de *Seguir viviendo* (Alejandra Sánchez, 2015) (1 minuto, 25 segundos).



Figura 7. Jade adolescente narra su experiencia en torno al asesinato de su madre Lilia Alejandra. Fotograma extraído de *Seguir viviendo* (Alejandra Sánchez, 2015) (1 minuto, 10 segundos).

La secuencia de apertura es seguida por el título del filme, *Seguir viviendo*, que alude explícitamente a la manera en que la vida de los familiares de víctimas de la violencia continúa, a pesar del trauma generado por la pérdida de su ser querido. Este tema de la continuación de la vida marcada por la pérdida y el trauma, aparece desde el inicio del filme, no solamente en relación con el caso de Jade y Kaleb, sino también respecto a un personaje ficticio, Marta (Nora Huerta), una joven periodista cuyo hijo pequeño había fallecido recientemente en un accidente automovilístico. Tras una búsqueda infructuosa del responsable de la muerte de su hijo, en la que sólo encuentra el auto utilizado en el accidente, Marta renuncia al periódico de Ciudad Juárez en el que trabajaba y decide migrar a la Ciudad de México. Marta acude al hospital donde Norma se encuentra en estado crítico por el atentado, para despedirse de su amigo David, el abogado encargado del caso de Norma. David le pide que se lleve a Jade y Kaleb en su viaje a la capital del país, con el fin de protegerlos de las amenazas que también habían recibido.

Se inicia así una narrativa que se podría inscribir dentro del género de la road movie, en la que el exilio real de Jade y Kaleb a la Ciudad de México es recreado de manera ficcional, mediante un viaje en carretera en el que Marta los traslada en su camioneta, en calidad de adulto responsable de su custodia (figura 8). Jade y Kaleb actúan como ellos mismos, en un estilo sencillo caracterizado por su intervención como actores no profesionales. Su presencia le imprime una fuerza particular a la dramatización de su situación de orfandad y de exilio y hace que la narrativa se ancle en el terreno de lo real constantemente, aunque a la vez ésta se encuentre permeada de elementos ficticios.



Figura 8. Jade y Kaleb viajan de Ciudad Juárez a la Ciudad de México con Marta la periodista. Fotograma extraído de *Seguir viviendo* (Alejandra Sánchez, 2015) (41 minutos, 15 segundos).

La narrativa del viaje por carretera produce una tensión dramática y un suspenso respecto a la posición vulnerable de Jade y Kaleb, generada por el riesgo de ser atacados durante el trayecto, por parte de los mismos sujetos que atentaron en contra de su abuela. La amenaza se vuelve real durante una secuencia en la que una camioneta negra conducida por dos desconocidos sigue a la camioneta de Marta en la carretera, generando el nerviosismo de la periodista y de los adolescentes, sin que llegue a ocurrir el temido ataque.

Aunque al inicio del viaje entre los adolescentes y la periodista hay cierta distancia, que se expresa en ratos de silencio incómodo o de discusión, a medida que se alejan del lugar del trauma y del riesgo, y a medida que conviven más, van compartiendo más sus inquietudes y sentimientos y se va construyendo un vínculo que resulta sanador y compensatorio. El viaje implica una confluencia de experiencias traumáticas y de posiciones complementarias, entre dos adolescentes huérfanos, cuya madre putativa (su abuela Norma) está en riesgo de muerte, y una madre que ha perdido a un hijo. Así, implícitamente cada personaje cumple la función de llenar un vacío, de compensar la ausencia experimentada por el otro, de jugar, así, un papel filial y maternal, respectivamente.

Durante el viaje, tanto los adolescentes como la periodista experimentan las secuelas de sus respectivas experiencias traumáticas. A causa del impacto generado por el atentado en contra de su abuela, Jade y Kaleb, por ejemplo, temen ser atacados por un hombre joven, desconocido, a quien se encuentran en el pasillo de un hotel, una noche en la que salen de su habitación en búsqueda de un refrigerio. Por su parte, Marta tiene sueños y fantasías recurrentes de un accidente automovilístico, en los que ella conduce su camioneta en una carretera, igualmente transportando a Jade y a Kaleb, cuando de repente un auto en sentido contrario los embiste y se estrellan fuera de la carretera. Estos sueños y fantasías de Marta constituyen imágenes mentales en las que parecen confluir el recuerdo traumático del momento de la muerte de su hijo y la visualización de una escena posible de atentado en contra de Jade y Kaleb. Estas imágenes mentales agregan a la narración del viaje una dimensión subjetiva e inconsciente que deriva del procesamiento del trauma y del miedo.

Durante la narrativa ficcional de road movie de *Seguir viviendo*, se reafirma el anclaje en el terreno de lo real cuando se intercalan de nuevo fragmentos de videos caseros de la infancia de Jade y Kaleb y de la fiesta de quince años de Lilia Alejandra, que establecen una conexión intertextual directa con *Bajo Juárez*. Así mismo, se intercalan más testimonios de ambos adolescentes sobre el asesinato de su madre y el atentado contra su abuela, en declaraciones frente a la cámara y en inserciones de sus voces en off. Junto a esos testimonios, se inserta también una recreación del atentado contra Norma (min. 31), donde ella es interpretada por una actriz, debido a la dificultad que habría implicado para la activista interpretarse a sí misma y “revivir” ese suceso traumático¹⁵⁵. Se recrea así el momento en el que Norma llega a su casa de Ciudad Juárez, y mientras baja las compras de la cajuela del coche, con ayuda de Jade, una camioneta con dos sujetos desconocidos se aproxima, uno de ellos baja y le dispara en varias ocasiones. Se implementa aquí un tipo de recreación filmica de un evento pasado al que Francois Niney llama “recreación evencial o histórica”, que implica la puesta en escena de un evento extraordinario, por ejemplo de un crimen o una catástrofe natural que traumatiza “porque cambia brutalmente el orden de las cosas, manifiesta una fuerza fuera de lo común”, alterando bruscamente la existencia de un cierto número de personas¹⁵⁶.

Aunque la recreación evencial puede buscar una autenticidad basada en la presencia de los elementos originales (personas, lugares, el desarrollo de la acción y las palabras de los protagonistas), aún así nada garantiza una fidelidad total al evento original, dado que interviene la mediación de la memoria y de las diferentes perspectivas existentes de un mismo evento¹⁵⁷. La recreación del atentado en *Seguir viviendo*, de hecho explicita esa mediación subjetiva sobre el pasado, al privilegiar la perspectiva de Jade. En vez de enfocar el cuerpo herido de Norma, la cámara se concentra en captar la reacción de Jade, al protegerse detrás del coche y al sentir impotencia frente al evento violento (figura 9), como le expresa a Marta en la secuencia siguiente a la recreación: “Me sentí horrible cuando no pude hacer nada por mi madre en esos momentos, el no poder ayudarla me mataba” (min.33). La recreación del atentado busca situar al espectador en la posición de la activista atacada y de sus familiares afectados y, por tanto, sensibilizarlo respecto al tipo

¹⁵⁵ En una presentación del filme frente a alumnos y profesores de la UAM-Cuajimalpa, la directora Alejandra Sánchez explicó la participación de una actriz en el papel de Norma en la recreación del atentado, en relación con la dificultad de la activista para interpretar ese momento.

¹⁵⁶ La recreación evencial se diferencia de la recreación de acciones ordinarias o gestos cotidianos, de corte más antropológico. Francois Niney, *El documental y sus falsas apariencias*, México, UNAM, 2015, p.44.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

de represalias que sufren los activistas que demandan justicia frente a los feminicidios en México.



Figura 9. La reacción de Jade frente al atentado perpetrado contra su abuela Norma. Fotograma extraído de *Seguir viviendo* (Alejandra Sánchez, 2015) (32 minutos, 45 segundos).

En la narrativa de road movie de *Seguir viviendo*, el viaje en carretera realizado por Jade, Kaleb y Marta constituye una experiencia con cierto grado de impredecibilidad, en la cual ocurre un proceso de sanación del trauma. Incidentes inesperados, que incluyen el encuentro con un retén militar donde Marta finge ser la madre de los adolescentes, una manifestación de ganaderos que protestan contra el gobierno y el tránsito de un tren de carga, se combinan con momentos de disfrute y de acercamiento afectivo entre los personajes. Tales momentos ocurren durante la visita a unas dunas de arena, la contemplación del cielo nocturno y, sobre todo, la estancia en una playa del estado de Veracruz, realizada por petición expresa de Kaleb de ir al mar antes de arribar a su destino final en la Ciudad de México. En la playa se hospedan en la casa de Tito Vasconcelos, un reconocido actor de teatro de cabaret mexicano, quien se interpreta a sí mismo, como dueño de un centro nocturno, antiguo novio de Marta y padre de su hijo fallecido. La playa y el centro nocturno son contruidos como una atmósfera segura, cálida y festiva, que cumple una función terapéutica para Marta, mediante el desahogo de la plática con Tito, el alcohol, la canción ranchera, el beso y el abrazo entre ellos durante el baile. Un desahogo terapéutico que Jade y Kaleb experimentan también mediante el nado en el mar y la convivencia lúdica con Marta y Tito (figura 10).



Figura 10. Jade, Kaleb, Marta y Tito disfrutan de la playa en Veracruz. Fotograma extraído de *Seguir viviendo* (Alejandra Sánchez, 2015) (1 hora, 3 minutos).

En el género de las road movies, el viaje usualmente conlleva un alejamiento del espacio de lo familiar, de lo conocido, en búsqueda de algo distinto, de algo mejor, como señala David Laderman:

Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in some way¹⁵⁸.

¹⁵⁸ David Laderman, *Exploring the Road Movie. Driving Visions*, Austin, University of Texas Press, 2002, pp.1-2.

En road movies mexicanas contemporáneas, esa búsqueda ha tenido diferentes motivaciones, entre otras, dejar atrás una atmósfera opresiva en relación a la identidad de género (*Sin dejar huella*, María Novaro, 2000), la exploración sexual y el autoconocimiento durante la adolescencia (*Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, 2001; *Güeros*, Alonso Ruizpalacios, 2014) o el deseo de encontrar una mejor situación social de vida (*A tiro de piedra*, Sebastián Hiriart, 2010).

En el caso de *Seguir viviendo*, el viaje está motivado por una necesidad de dejar atrás el contexto de la violencia, de la amenaza y del trauma; una necesidad de proteger la integridad física y de lograr una mejoría a nivel emocional. El viaje de Ciudad Juárez a la Ciudad de México constituye un traslado físico pero también un cambio a nivel psicológico, en el que los personajes consiguen procesar el dolor y aceptar la continuación de la vida a pesar de la ausencia de sus seres queridos. Esto se expresa durante la secuencia del desahogo terapéutico de Marta en el centro nocturno cuando le pregunta a Tito cómo se le hace para seguir viviendo con un dolor tan grande, y él le responde "No sé, Marta, no sé, pregúntale a tus hijos postizos cómo hacen ellos para poder seguir viviendo después de todo lo que les ha pasado. Así, viviendo, dejando que la vida se abra paso, Marta. Hay que seguir viviendo" (min. 59, 50 s).

El procesamiento del dolor y del trauma se dramatiza en las secuencias finales del filme, durante el último trayecto del viaje, entre Veracruz y la Ciudad de México. Marta se detiene en el punto de la carretera donde ocurrió el accidente de su hijo, para visitar la cruz con la inscripción del nombre y fechas de nacimiento y muerte de su hijo (Juan Simón, 2001-2008). Se trata del mismo punto de la carretera en el que ocurría la escena del accidente en las fantasías y sueños recurrentes de Marta. Las imágenes mentales del trauma quedan atrás y ceden paso así a la experiencia de enfrentar el sitio donde ocurrió la pérdida del ser querido. El llanto de Marta frente a la cruz es aliviado por el acompañamiento y el cariño de Jade y Kaleb. El vínculo afectivo construido entre la periodista y los adolescentes tiene una función sanadora mutua. La mejoría emocional de los tres personajes se escenifica en la última secuencia del viaje a la Ciudad de México, mientras la cámara los encuadra cantando en la carretera, sonrientes, la canción "Libre", cuya letra expresa una situación emocional de liberación, amor, alegría y optimismo¹⁵⁹.

Conclusión

El cine antifeminicida de Alejandra Sánchez presenta una continuidad y una complementariedad, en tanto que aborda el problema de la violencia misógina de Ciudad

¹⁵⁹ La canción "Libre" fue compuesta especialmente para el filme por Tareke Ortiz, y es interpretada por el mismo compositor, junto con Juan Pablo Villa, Juan Manuel Torreblanca y Leo Zoqui. La letra completa es la siguiente:
"No sé qué es lo que me pasa hoy,
siento que respiro por primera vez,
siento amor profundo en cada poro de mi piel,
navegando por los mares de mi libertad,
grito al viento lo que soy,
donde quiera que yo voy,
siento que las flores me sonríen.
No pienso volver atrás,
soy dueño de mi libertad,
brilla como el sol mi corazón.
Dime, dime, que sientes que las flores te sonríen también".

Juárez enfocándose en el caso de una misma familia. En sus dos filmes, sin embargo, recurre a registros genéricos distintos para cubrir diferentes propósitos. En *Bajo Juárez*, la directora y José Antonio Cordero recurrieron al documental para denunciar, crear conciencia y construir memoria, mediante una retórica audiovisual que contrasta diferentes contenidos y discursos, en particular el discurso periodístico y el del activismo con el discurso de las instituciones de procuración de justicia. El filme adopta, así, una perspectiva crítica que recopila y respalda los análisis planteados por periodistas, policías forenses, activistas y científicos sociales. Dentro de su estilo de composición, el filme hace un manejo cuidadoso del tema, ya que hace un uso mesurado de las imágenes de los hallazgos de los cuerpos de las mujeres asesinadas.

Diez años después, en *Seguir viviendo*, Sánchez insiste en la denuncia y la construcción de memoria, mediante una composición híbrida que combina elementos documentales y ficcionales. Se trata de una composición que intercala testimonios de los familiares de las víctimas y dramatizaciones de las experiencias de los familiares respecto a las implicaciones del feminicidio y del activismo en sus vidas. La inscripción del filme en el género de la road movie conlleva un cauce narrativo en el que el traslado físico de los personajes posibilita un proceso de sanación del trauma, en el cual la creación de vínculos afectivos con otros juega un papel fundamental.

En el cine antifeminicidista de Sánchez y Cordero confluyen los dos niveles, individual y colectivo, en los que la memoria cultural opera, según el planteamiento de Erll¹⁶⁰. La memoria individual de los familiares de víctimas de feminicidio es recuperada mediante la inserción de testimonios orales de Norma Andrade, Jade y Kaleb García Andrade en ambos filmes. La memoria individual, expresada en esos relatos orales, es incorporada así dentro de composiciones audiovisuales de carácter documental o docuficcional que han contribuido a la creación de la memoria cultural del feminicidio en un nivel colectivo. Esto obedece a la especificidad representacional y a la dinámica de circulación del cine, que, si bien en el trabajo de Sánchez y Cordero se trata de un cine independiente que no entra dentro del circuito comercial, a la vez ha ido ganando espacios de circulación en internet, en plataformas como You Tube y Filminlatino.

¹⁶⁰ Erll, "Cultural Memory Studies"...*op.cit.*, p.2.

2.3 Articulaciones de exclusión en *A True Story Based on Lies* (2001) de Jennifer Clement

KAREN CORDERO REIMAN

HISTORIADORA DEL ARTE Y CURADORA INDEPENDIENTE

Resumen

A True Story Based on Lies (Una historia verdadera basada en mentiras) (2001), la primera novela de la connotada escritora norteamericana-mexicana Jennifer Clement, aborda el tema de la violencia doméstica en México y sus cruces con la opresión de clase, raza y género. Sin embargo, la trama no se enuncia directamente; la sutileza de las estrategias de narración empleadas, que aluden al fenómeno de represión de hechos traumáticos, invita a una involucración imaginativa del lector a nivel corpóreo, sensorial y afectivo como base para la reconstrucción de los hechos.

Palabras clave: cuerpo, género, literatura, violencia, trabajo doméstico.



Figura 1. Ana María García Kobeh, Imagen inédita para la portada de *A True Story Based on Lies* basada en la obra *Azoteas de México* (1946) de Raúl Anguiano, ca. 2000, Técnica mixta y collage, 18 x 13.5 cm, Colección de la artista (Foto cortesía de la artista),

Este ensayo aborda el recurso alusivo al gesto corporal y verbal pre-connotativo como articulación oblicua ante circunstancias sociales violentas de la cotidianidad mexicana, relacionadas sobre todo con situaciones de género y clase, en la trama y el desarrollo literario de la novela *A True Story Based on Lies* (Una historia verdadera basada en mentiras) publicada en 2001 por la escritora norteamericana-mexicana Jennifer Clement, con un tema de violencia instaurada en el contexto doméstico.¹⁶¹ Los recursos literarios empleados permiten construir en la novela una estrategia narrativa con base en una poética que, al no enunciar directamente su referente, adquiere una fuerza aguda y distintiva. Este texto analiza la manera en que se emplean estos recursos para activar registros de experiencia y memoria no verbales y propiciar una actualización del texto que exige al lector poner en juego el afecto y la comunicación multisensorial para completar la narrativa. Asimismo, reflexiona sobre las implicaciones de esta estrategia político-poética desde la perspectiva de los estudios de género, los estudios críticos y la concienciación social con respecto a la violencia en México.

¹⁶¹ Jennifer Clement, *A True Story Based On Lies*, Edinburgh, Cannongate Books, 2001.

Se trata de la primera novela de Clement, una autora de origen norteamericana que ha radicado durante la mayoría de su vida en México, quien tenía una trayectoria anterior como poeta y autora del libro *Widow Basquiat* sobre Suzanne Malouk, la novia y "musa" del pintor Jean-Michel Basquiat. Posteriormente, ha seguido destacando como autora en diversos géneros literarios, pero notablemente como autora de novelas que tienen un fuerte componente de investigación periodística sobre temas neurálgicos de violencia, transmutado en una prosa con fuertes cualidades poéticas. En sus novelas *Prayers for the Stolen* (2014) y *Gun Love* (2018), ha abordado los temas de trata de mujeres en la narcocultura mexicana y tráfico de armas en Estados Unidos y México. Asimismo, desde su nombramiento como presidenta de PEN México en 2009 y como la primera mujer presidente de PEN Internacional en 2015, ha tomado un papel protagónico en la denuncia del asesinato de periodistas en México, así como de la representación y reconocimiento desigual de mujeres en el ámbito literario.¹⁶²

Sin embargo, *A True Story Based on Lies* ha recibido poca atención crítica e interpretativa, a pesar de haber sido finalista para el Orange Prize, un galardón británico para obras de ficción, en 2002. Unas cuantas reseñas salieron en revistas en el momento de su edición, que se concentran principalmente en resumir su temática, pero no abordan la experiencia de lectura y las estrategias narrativas; acaso mencionan brevemente su carácter "poético" o el enfoque estilístico de la escritura.¹⁶³ Solamente he encontrado un ensayo que aborda en mayor profundidad el análisis literario de la novela: Gabriel Osuna Osuna, en un texto publicado en 2007, realiza un estudio comparativo entre *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska y el libro de Clement,¹⁶⁴ partiendo del hecho que las dos narrativas buscan una compenetración con la conciencia de sujetos femeninos marginados dedicados al trabajo doméstico remunerado, generando en el proceso nuevos parámetros de representación.

Osuna ubica las dos obras como literatura de denuncia, por el hecho de que resaltan en su contenido y sus propuestas estéticas las consecuencias del silencio impuesto por el poder al enunciar, en el primer caso por medio del testimonio y en el segundo por medio de un lenguaje poético, la experiencia de mujeres cuyas vidas han quedado al margen de las transformaciones históricas y sociales que también han operado cambios en el ámbito de género. Se enfoca primordialmente en los modos de comunicar la experiencia de opresión en cada caso, argumentando que: "No obstante pertenecer a culturas tan distintas a las de sus personajes, Poniatowska y Clement coinciden en sus intenciones de insertar las subjetividades de sus protagonistas en una realidad que exige una mirada mayormente democrática", a través de la subversión de la estética de la tradición culta.¹⁶⁵ Así, plantea las bases para un estudio más profundo y particular de *A True Story Based On Lies* que ahonda mayormente en sus estrategias literarias y en la manera en que remiten a una vivencia traumática en varios niveles que forman parte del sistema cultural y social del México contemporáneo, aspectos que abordaremos a continuación.

¹⁶² Jeannie Ralston. "Jennifer Clement, the Power of her Pen", *NextTribe*, May 17, 2017, <https://nexttribe.com/jennifer-clement/>, consultado 3 julio 2018.

¹⁶³ P.W., "A True Story Based On Lies by Jennifer Clement", *New Internationalist*, 341, December 2001, p. 32; Anglesay, Zoë, "Clement, Jennifer, A True Story Based On Lies", *Multicultural Review*, December 2002, p. 66; "A True Story Based On Lies, Jennifer Clement", *Publishers Weekly*, June 24, 2002, p. 35; "A True Story Based On Lies by Jennifer Clement", *Kirkus Reviews*, June 15, 2002, Vol. 70, Fascículo 12.

¹⁶⁴ Gabriel Osuna Osuna, "Paradigmas de representación en la literatura contemporánea: violencia y sujeción en *Hasta no verte Jesús mío* y *A True Story Based On Lies*" en María Rita Plancarte Martínez, (ed.), *Escrituras femeninas: estudios de poética y narrativa hispanoamericana*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007, pp. 207- 239.

¹⁶⁵ Osuna, "Paradigmas ...," *op. cit.*, pp. 234-235.

La novela de Clement posibilita por medio de los diversos usos de lenguaje instaurados y entretnejidos en las voces narrativas, una percepción afectiva de la vivencia corpórea y anímica producida por el trauma, invitando a lo que se ha definido como una "visión empática" o a una lectura "reparadora".¹⁶⁶

A *True Story Based On Lies* aborda lo (in)representable en la cotidianidad mexicana. Su centro es la historia de una trabajadora doméstica—Leonora—que no tiene voz en su historia, que fue enseñada que siempre hay que decir sí, por su madre, por su educación conventual, por el contexto de la alta burguesía en la que trabaja, e incluso por sus dos compañeras en el trabajo doméstico.

Leonora's mother teaches her children never to speak what they think since this will give them power. She explains that they must keep their voices in their heads like prayers. (p. 4)

Leonora se autodefine en una de las voces narrativas como una niña-escoba (*a broom-child*) nacida en las afueras de la ciudad de México en una familia que se dedica a recoger ramas para hacer escobas, escobas que se relacionan en el texto con su cuerpo de brazos alargados, y con su voz rasposa. *A True Story Based on Lies* es una historia sobre la cotidianidad que nos rodea y que no vemos, de violencia a y entre mujeres que son tratadas e incluso se conciben a ellas mismas como objetos y no sujetos, y sobre los mecanismos que traducen y perpetúan la violencia de una sociedad misógina y patriarcal.

Desde el idioma mismo del libro surge una aparente contradicción, ya que el conocimiento de la sociedad mexicana de la autora es sumamente íntimo—reflejo de su vivencia binacional—pero articulado en inglés, no en español.¹⁶⁷ La estructura literaria de la novela nos sumerge en la subjetividad de las protagonistas a partir de estrategias oblicuas, vacíos o hiatos, o bien palabras sueltas, que aluden a la violencia que se impone en la vivencia diaria. Asimismo, las referencias al cuerpo y su gestualidad en la novela subrayan la no correspondencia entre palabra y acción, dejándonos entrever y sentir en cuerpo propio, las contradicciones profundas inarticulables que son el motor y el objeto del libro.

El trauma central se constituye por el silencio que rodea las diversas formas de desigualdad y abuso que encierra el fenómeno del trabajo doméstico en México, que además producen una relación entre mujeres en las que se convierten en cómplices del sistema que les subyuga y les silencia, a partir de un dominio de clase y de raza.

La novela narra la vida de una niña, nacida en una situación de precariedad extrema—tanto por la pobreza como por el narcotráfico que se aprovecha de la vulnerabilidad de la población—cuya madre la envía a un convento, desde donde una pareja de clase alta de la ciudad de México la escoge para trabajar en su casa. Es violada por el señor de la casa y se embaraza. La pareja adopta la niña que nace (Aura-Fly) como suya, y Leonora sigue viviendo y conviviendo con ella y con la familia hasta que la esposa (Sra. O'Conner)—sumida en una depresión profunda—monta un escenario de robo para echarla de la casa y separarla de la hija que no sabe que es su madre, desencadenando el suicidio por ahorcamiento primero de Leonora y luego de la propia Sra. O'Conner.

¹⁶⁶ El concepto de "visión empática" se desarrolla en Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005, y el de "lectura reparadora" en Eve Kosofsky Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading", in *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.

¹⁶⁷ La novela se publicó en español con el título *Una historia verdadera basada en mentiras* con traducción de Guillermo Sánchez Arreola (Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., 2014). Sin embargo, al comparar las ediciones, he notado algunas diferencias significativas de sentido en la versión en español, por lo que en este ensayo citaré el texto original en inglés.

Sin embargo, nada de esto se dice en la novela. La trama nunca se enuncia. Se lee entre líneas. La estructura del texto se mueve entre capítulos titulados “Every Leaf is a Mouth” y capítulos titulados “Some Things Were Overheard and Some Said It Was All A Rumor”. En los dos casos se refiere a una desarticulación entre el lenguaje físico—objetual o gestual—y el lenguaje verbal, que pone en entredicho el estatuto de verdad basado en lo mimético. Los capítulos titulados “Every Leaf is a Mouth” son narrados por la hija de Leonora que no sabe que es su hija, llamada Aura, pero a quien sus hermanos le dicen “Fly” (Mosca), nombre que alude de múltiples maneras a su ubicación incómoda en la vida—como mujer, y como hija ilegítima cuya identidad y herencia fracturada se expresa por medio de un brazo (el izquierdo) que no hace lo que debe, que parece tener una vida independiente, que manifiesta una resistencia a la lógica, al orden, que parece obedecer al inconsciente, articulando lo que no se puede articular. La “vida propia” de este miembro del cuerpo parece expresar un desbordamiento de sentido no verbalizable, invitando a una intensificada involucración imaginaria del lector.

En los capítulos titulados “Some Things Were Overheard and Some Said It Was All A Rumor” se alterna entre un narrador omnisciente, externo, que nos cuenta la vida de Leonora y una voz—representada en cursivas—que parece ser una narración interna de Leonora, casi inconsciente, onírica, simbólica, que a menudo adopta el tono de un rezo o canto. La primera es descriptiva y concreta, aparentemente objetiva, y la segunda es poética, metafórica. Al principio de la novela las intervenciones de la voz en cursivas son poco frecuentes, pero se van aumentando a lo largo del texto hasta que, en el penúltimo capítulo, desplazan a la voz literal, sugiriendo un estado de delirio o ensimismamiento extremo.

Ejemplo de esta estrategia que articula la violencia con una mayor fuerza afectiva al no nombrarla es la escena de la violación, que ocurre en un periodo cuando Leonora queda sola en la casa, porque la cocinera (Sofía) está en el hospital, y—al no estar Sofía—la otra sirvienta (Josefa) deja de venir.

The house was very quiet and, for the first time, Leonora knew what it was like to be alone. [...]

One morning after Sofía and Josefa had been gone three days, Mr. O'Conner returned to the house. Only Leonora was home since it was early in the morning and the children were at school and Mrs. O'Conner was still at the orphanage.

Leonora was on the roof hanging sheets on the clothesline and listening to songs in her head.

If the dog barks: listen.

If the cat cries: listen.

If the birds sing: listen.

Leonora heard footsteps coming up to the roof. She turned and saw Mr. O'Conner. [...]

On the sixth day after Sofía and Josefa had left. Leonora was washing the breakfast dishes in the kitchen when Mr. O'Conner came up and stood behind her. She felt him step on her shadow as if he had stepped on the train of a dress.

He stepped on her shadow and stopped her from moving. He put his mouth against her hair and she could hear and feel his warm breath [...]

Let the words of my mouth.

On the seventh and eighth day Mr. O'Conner stepped on Leonora's shadow. He lifted her up and carried her on his hip to the bedroom. He placed a towel on the bed first.

There is no speech nor language where their voice is not heard.

On the ninth day he licked her neck.

Blessed be my rock.

On the tenth day he sucked her hair.

To bleed the blackness out and clean its dark, dark smell of bark and monkey.

On the eleventh day again, on the twelfth day again, and on the thirteenth day again.

I may tell all my bones: they look and stare upon me.

All this happened in silence (pp. 51-54)

A esta fuga de voces paralelas que rodea o perfila sin nombrar a los actos de violencia cotidiana cometidos en la novela, se suman las voces de las otras dos sirvientas, que son citadas tanto en la narración omnisciente, así como en la de Aura-Fly: Sofía y Josefa. Parecen representar, en conjunto con y también en contraste con Leonora, diferentes posibilidades de enfrentar y mediar las vivencias traumáticas que les orillan al trabajo doméstico, expresadas en diferentes relaciones con el lenguaje. Sofía, la cocinera, quien tiene un vínculo estrecho con la familia O'Conner, ya que trabajó con la familia de la señora desde joven, se describe como "a stout, middle-aged woman whose front teeth had been capped with gold... [she] could talk non-stop without taking a breath" (pp. 14, 16). Efectivamente, sus oraciones pasan de un tema a otro en un aparente flujo de conciencia que manifiesta los vínculos entre varios niveles de experiencia y subjetividad, personales, sociales e históricos. Con Sofía, Leonora comparte el cuarto de servicio, y desarrollan una relación que se acerca a la de madre-hija y la de mentora-discípula:

On the second night after Leonora's arrival at the house, Sofía said, "You are still white, like a page nobody has written on, but I am a book. Everything has happened to me. (p. 16)

Josefa, en cambio, trabaja de entrada por salida, y mantiene una distancia aparente, ya que "nadie sabe donde vive ni de dónde viene". Se describe como: "a short woman with black, straight hair and oriental features. Josefa was cross-eyed." (p. 14) Cada vez que habla, sólo dice una palabra, que siempre es un aparente *non sequitur*: un vocablo suelto que cruza la página con una fuerza poética condensada que parece responder a una lógica abductiva más que cartesiana, y adquiere un peso premonitorio. Las palabras que enuncia Josefa evocan imágenes o vivencias cuya relación con la trama se intuye, más no permiten un desciframiento completo. Por ejemplo, en uno de los pasajes narradas por Aura-Fly se dice:

I have hands that do different things. [...] My mother says she noticed this when one of my hands opened a drawer and the other hand closed it. When I was little she used to tell me to keep my left hand in my pocket. It never wanted to stay there.

Sofía says that they always looked different. When I was born she remembers that the right hand looked like a pine cone and the left like a leaf.

Josefa says, "Clam."

Y más adelante...

Sometimes Sofía understands her, but I never do. Leonora says that Josefa only speaks with one word because she is full of ideas and thoughts, and is actually very smart.

Sólo en la última página de la novela Josefa pronuncia cinco palabras que responden a una situación concreta: la muerte de Leonora y la Sra. O'Conner:

Reza la narración (en voz de Aura-Fly):

My father kept asking Sofía to explain everything again, even though she'd already told us four times. [...] Sofía discovered Leonora's body lying in the garden under the grapefruit tree.

She explained that she could see everything as it had happened, as though the air in the garden still held the picture for her. Sofía could see my mother going outside very early in the morning and pulling Leonora down from the grapefruit tree. Then, Sofía explained, my mother knelt down and, after drawing the clothesline off Leonora's neck, she tied it around her own.

Josefa said, "Who will get their clothes?"

Everyone was quiet.

It was five words.

Aquí la resistencia al uso mimético del lenguaje parece haberse vencido momentáneamente, o bien el cambio subraya la materialización, la emergencia pública, el nombramiento de la violencia traumática que se había mantenido oculta, sin representación directa, durante toda la novela, una suspensión temporal de las mentiras y las lógicas brutales de los sistemas de poder, que sostienen la "historia verdadera".

Las palabras de Josefa aluden a la desaparición física de aquellas que ya estaban invisibilizadas, sin voz. Ahora ni siquiera su ropa propia quedará para preservar su identidad.

Las diversas formas en que Jennifer Clement alude en la estructura y en el contenido de su novela al lenguaje como poder, pero en diálogo no siempre lógico con el cuerpo, el silencio y el símbolo, la vinculan como autora con la "escritura femenina" trazada por figuras como Hélène Cixous y Luce Irigaray en Francia, que busca generar otro modo de narrar en el que el cuerpo y el inconsciente colectivo juegan un papel protagónico. En este sentido, los recursos literarios que utiliza para desquiciar las lógicas convencionales del lenguaje narrativo y potenciar sus cualidades poéticas y alusivas pueden entenderse productivamente también en relación con las teorizaciones sobre trauma y artes plásticas.

Jill Bennett, en *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*¹⁶⁸ nota con respecto a obras de arte plástico que abordan el trauma y la memoria que a menudo su contribución a la comprensión de este fenómeno radica en su estructura formal más que en su contenido, en la búsqueda de un lenguaje de sensación y afecto que registra la experiencia de la memoria traumática, un proceso que define como "a coming into

¹⁶⁸ Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

language", que resuena con el aporte de la novela de Clement, al igual que con el texto de Hélène Cixous, *Coming to Writing and Other Essays* [*La venue à l'écriture*, 1977])¹⁶⁹.

Asimismo, Bennett comenta que esto se debe en parte a la imposibilidad de representar el trauma, que generalmente se sitúa más allá de dominio del lenguaje y la representación, pero que también permite compartir la experiencia traumática entre un público más amplio, en vez de colocarla en un plano testimonial de una experiencia personal.¹⁷⁰ La experiencia del trauma encapsula de manera paradigmática tanto la experiencia afectiva directa así como una resistencia al procesamiento cognitivo que tiene como resultado un adormecimiento psíquico.¹⁷¹ Así, el arte relacionado con el trauma, argumenta Bennett, se puede entender mejor como "transactivo" o interactivo más que "comunicacional"; nos toca pero no transmite el "secreto" de la experiencia personal.¹⁷² Al respecto, retoma el concepto Deleuziano del "signo encontrado" para referirse a un signo que se siente, en vez de ser reconocido o percibido por medio de la cognición.¹⁷³ El filósofo francés cita a su vez al respecto a Proust, quien enuncia "The truths which intelligence grasps directly in the open light of day have something less profound, less necessary about them than those which life has communicated to us *in spite of ourselves* in an impression, a material impression because it has reached us through our senses."¹⁷⁴

El surgimiento o fluir del afecto en un lugar y en el cuerpo, más que en relación con un sujeto individual, corresponde también al concepto que Bennett desarrolla del arte que produce una empatía basada no en una afinidad con el otro sino en el encuentro con un aspecto del otro que no se puede asimilar de manera completa.¹⁷⁵ Esto, insiste la autora, permite la coexistencia del afecto y la conciencia crítica, que se arraiga en un concepto de memoria más profunda y más extendida, que se amplía en el tiempo y el espacio para involucrarse con la experiencia vivida, moviéndose entre el adentro y el afuera sin quedarse fijo en ninguno de los dos.¹⁷⁶ Así, indica Bennett, la obra de arte que aborda el trauma lo presenta como una fuerza, como un fenómeno político más que subjetivo, e invita a la conciencia de sus diferentes formas de habitación.¹⁷⁷

Asimismo, Griselda Pollock en *After-affects/After-images: Trauma and the Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum* identifica como *huellas del trauma* los eventos o las experiencias que exceden la capacidad de la psique y los recursos existentes de representación para digerirlos.¹⁷⁸ Entre ellos, se refiere a la teoría psicoanalítica freudiana del trauma estructural que afecta a todo ser humano, marcado por la separación y la pérdida en el proceso de nacimiento, y la complementa con el pensamiento matricial de la artista y psicoanalista Bracha Ettinger, quien interpreta como estructural también el deseo de conectividad y la potencial de hospitalidad y compasión hacia otro desconocido que se experimenta desde una etapa prenatal.¹⁷⁹ Así, se plantea la posibilidad de que los *after-affects* del trauma se encuentran en el arte y la literatura como vehículos que producen

¹⁶⁹ Ibid., 2.

¹⁷⁰ Ibid., 3.

¹⁷¹ Ibid., 7.

¹⁷² Ibid., 7.

¹⁷³ Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, trans. Richard Howard, New York, George Braziller, 1972, citado por Bennett, p. 7.

¹⁷⁴ Proust citado por Deleuze en *Proust and Signs*, citado por Bennett, p. 7.

¹⁷⁵ Bennett, 10.

¹⁷⁶ Ibid., 10-11.

¹⁷⁷ Ibid., 12.

¹⁷⁸ Griselda Pollock, *After-affects/After-images: Trauma and the Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2013, p. xxii.

¹⁷⁹ Pollock, pp. xxiii-xxv.

una mediación o transformación de las huellas del trauma individual hacia *after-images*, que posibilitan un encuentro compartido a través de la poética con lo (in)representable.¹⁸⁰

Estas posiciones teóricas configuran una concepción estética y política en relación con el carácter (in)representable del trauma que hace eco de las estrategias literarias de Clement y resuena con la experiencia de lectura de *A True Story Based On Lies* que, a pesar de la simplicidad aparente de su lenguaje, sugiere la interconectividad entre múltiples niveles de trauma social e histórica que entrecruzan en su narrativa: entre ellos los que conlleva el patriarcado: la invisibilización de las mujeres, el abuso sexual y la maternidad secuestrada.¹⁸¹ Con estas heridas sistemáticas se entretajan la desigualdad económica, la opresión laboral, la discriminación de clase y el racismo (este último con sus profundas raíces en la conquista).

La violencia y el desdén por la vida de los otros que ejerce sistemáticamente el patriarcado, llevando al desenlace trágico de la novela, se vislumbra en dos pasajes del texto: uno en el que Pedro, uno de los hijos de los O'Conner, mata por ahorcamiento a dos patitos que Leonora había regalado a los niños, y otro en el que el Sr. O'Conner mata los gatos callejeros que empieza a recoger su esposa, un acto para el que pide la complicidad de Leonora. Después de este último suceso, las palabras "LOS GATOS" en boca de la Sra. O'Conner, simbolizan el trauma que sufre en su condición subyugada, y su imposibilidad de articular y de salir de su depresión.

La ubicación de una situación de trabajo doméstico remunerado al centro de la trama de la novela remite a una problemática neurálgica en México que ha sido objeto de estudio desde diversos campos, y que ha presentado un dilema para el feminismo, ya que se trata de una relación laboral primordialmente entre mujeres de clases distintas, que se ubica en un contexto íntimo y que constituye un elemento fundamental para el mantenimiento del ideal familiar, a la vez que en muchos casos siembra el terreno para el abuso económico, psicológico, laboral y sexual.¹⁸² Un escenario que la investigadora Rosario Fernández describe en términos de un "crisis de cuidado y de la familia" establece una serie de relaciones interpersonales y de poder entre mujeres en las que a menudo se resaltan diferencias de clase y etnicidad, pero a la vez se establecen dependencias mutuas, y desplazamientos de relaciones maternas.

Así, Clement ha seleccionado un escenario caracterizado por la invisibilidad y el desempoderamiento en múltiples niveles. El trabajo doméstico de por sí se identifica como una actividad femenina, y como tal se relega en el campo del trabajo. Además, al realizarse en el entorno del hogar, un ámbito que en México generalmente se sitúa al margen de la ley, hasta 2019 se escapaba a la reglamentación laboral formal.¹⁸³ Instaura

¹⁸⁰ Ibid., pp. xxvi-xxvii.

¹⁸¹ El concepto de "maternidad secuestrada" se desarrolla en una obra de arte procesual colectiva generada por la artista feminista mexicana Mónica Mayer, para referirse a maternidades no autodeterminadas sino impuestas por convenciones, expectativas y violencias sociales. Véase: Karen Cordero Reiman, "'The Protest of the Day After (Mother's Day)': Artistic activism in resistance to 'abducted motherhood' in Mexico", *Proceedings of the 34th Congress of CIHA, Beijing 2016: Terms. Vol. 2, Session 10: Gendered Practices*. Beijing, Commercial Press, 2019, 177-183.

¹⁸² *Debate feminista*, Vol. 22, octubre 2000, número temático sobre el trabajo doméstico; Fernández, Rosario, "Mujeres de élite y trabajo doméstico remunerado en Chile: ¿crisis de cuidados o de la familia?", *La manzana de la discordia*, julio 2017, Vol. 12, No. 1, 33-47; Nina Lakhani, "Mexico City's domestic workers: a life being treated as a lesser person", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/10/mexico-city-domestic-workers-life-lesser-person>, consultado 24 junio 2018.

¹⁸³ En mayo de 2019 el Congreso mexicano votó a favor de modificaciones a la ley del Trabajo y a la del Seguro Social que otorgaran a los trabajadores de limpieza, cocineros, niñeras, jardineros, cuidadores y otros trabajadores del hogar del país derechos laborales básicos, como horas de trabajo limitadas, vacaciones con

una dinámica de poder primordialmente entre mujeres, donde aflora la dominación de clase y raza en toda su frialdad y deshumanización, y a la vez lo conjunta con un contexto íntimo y familiar que hace más aguda y dolorosa--e invisible al mundo exterior--la violencia cotidiana que se ejerce. Asimismo, este microcosmos doméstico se desarrolla en un macrocosmos patriarcal, donde se pone en tensión la comunalidad de la experiencia de opresión de las mujeres y la complicidad a la que invita, con las jerarquías de clase y raza y los pactos sociales que las sustentan, contruidos sobre la vulnerabilidad representada tanto por la feminidad como por la pobreza.

Escenas que aluden a esta intimidad y dan guiños de una posible sororidad son los momentos en que la Sra. O'Conner se sube al cuarto de servicio con las sirvientas a ver la televisión y, sentadas en la cama, Leonora le masajea los hombros y le cepilla el cabello. A la vez, la depresión de la Sra. O'Conner se deduce por las referencias a su constante distracción, somnolencia, encierro en su cuarto y distanciamiento de su marido, que se agudiza con los actos de violencia simbólica del Sr. O'Conner en la casa--como el asesinato de los gatos callejeros--, así como por su constante infidelidad que en el transcurso de la novela pasa de un escenario externo al hogar y se encarna en Aura-Fly, cuya presencia y dualidad corpórea son un recordatorio constante de la fractura del pacto familiar.

Los traumas históricos de país que se instalan en los cuerpos y conciencias de sus habitantes emergen en los diálogos de la novela principalmente en la voz de Sofía y a través de sus recuerdos, que proporcionan claves que podemos identificar con hechos específicos, anclando las vivencias en la casa que a veces parece atemporales en el tiempo diacrónico. Alude por ejemplo, a través de sus reminiscencias sobre su familia, la masacre de Tlatelolco de 1968, a la explosión de la refinería de Pemex de San Juan Ixhuatepec de 1984, y al temblor de 1985 que causó el derrumbe de las fábricas de costureras en San Antonio Abad, permitiéndonos conectar las claves para contextualizar la historia en relación con hitos violentos de la historia contemporánea de la Ciudad de México.

Asimismo, a través de los detalles en las narraciones sobre Leonora, podemos deducir el contexto de extrema pobreza en su pueblo en la zona aledaña a la ciudad, en la que los hombres emigran a los Estados Unidos para trabajar y las mujeres quedan abandonadas con sus hijos, apenas sobreviviendo recogiendo ramas para hacer escobas o a través de la prostitución. La corrupción y el narcotráfico también son un "fuera de campo" que emerge a la superficie en varios puntos en la narrativa, tanto en el relato de la juventud de Leonora (llevada a trabajar en un rancho donde resulta que ponen a los niños a sembrar marihuana) así como en las actividades del Sr. O'Conner que como abogado defiende a miembros del crimen organizado.

El trauma de la conquista y la relegación de una cultura indígena que conlleva otra lógica también emerge entre líneas en la novela. A la par que Sofía instruye a Leonora en las claves de sobrevivencia en su condición de subyugada en la casa de los O'Conner-- "[she] taught her to steal the linen napkins from the dining room, or Mr. O'Conner's socks, to use when she was menstruating" (p. 28)-- también transmite la sabiduría y modo de entender los sucesos a partir de las tradiciones sincréticas indígenas y populares. Lleva a Leonora a hacer una limpia e interpreta sus problemas a través de su posesión por los

goce de sueldo y acceso obligatorio a la seguridad social. Véase: Angélica Mercado, "Senado garantiza derechos a trabajadoras del hogar", *Milenio*, 14 mayo 2019, <https://www.milenio.com/politica/mexico-por-ley-trabajadoras-del-hogar-ya-tienen-derechos>, consultado 3 mayo 2020; Paulina Villegas, "Congreso mexicano otorga derechos laborales a personas trabajadoras del hogar" *The New York Times* (edición para América Latina), 14 mayo 2019, <https://www.nytimes.com/es/2019/05/15/espanol/america-latina/trabajadores-del-hogar-ley.html>, consultado 3 mayo 2019.

espíritus del aire, aspecto que recomienda tratar fustigando la espalda con ramas y rezando “for all the virgin animals”, “never say [ing] aloud what she was thinking” and “pray[ing] for cobbler and iron-welders.” (p. 34) Y a la vez Leonora transmite modos de entender provenientes de la cultura indígena a Aura-Fly: “Leonora says it's important to listen to your dreams because they are often filled with omens. She was taught this by her mother who learned about dreams from an old witch-doctor who had even taken care of Mexico's presidents and their families” (p. 86).

Asimismo, a lo largo de la novela, en varios momentos emergen frases que subrayan el racismo, y en particular el prejuicio contra los indígenas. La Sra. O'Conner, cuando confronta a Leonora al saber que está embarazada por su marido, le acusa de haberlo hechizado con “magia indígena” (metiendo sangre menstrual en su café, o poniendo restos de tu pelo, piel o uñas en su comida y cama). También Leonora misma ha internalizado este prejuicio, ya que trata de aprender de Aura-Fly lo que le enseñan en la escuela, y le dice: “I'd hate it if you thought I was a stupid Indian” (p. 76).

Otro trauma fundamental que también atraviesa la novela, y de hecho provoca directamente su desenlace trágico, es lo que un proyecto plástico-performativo de la artista visual Mónica Mayer ha denominado “la maternidad secuestrada”, el impacto social del estatuto de la maternidad como mito, convención y estereotipo, compaginado con la falta de condiciones sociales para que la maternidad sea una actividad autodeterminada y libremente escogida en condiciones que permiten su ejercicio sano. Leonora—separada desde joven de su propia familia—siente que su hija es lo único propio que tiene y sin embargo no puede ser reconocida como su madre. Cuando finalmente le corren de la casa de los O'Connor, propone a Aura-Fly venir con ella, pero la niña no quiere dejar a la familia que entiende como la suya.

Por medio de las estrategias literarias empleadas por Clement en *A True Story Based On Lies*, como lectores partícipes tejemos, de las huellas proporcionadas, una versión de los hechos traumáticos diversos y entrelazados que nunca se articulan claramente en el relato —y que no son sólo individuales sino colectivos.

Su fuerza radica en la manera en que, sin enunciarlos, su peso y violencia se comunican por medio de la alusión poética y el afecto que atraviesan la estructura implícita de la novela, propiciando nuestra recreación en el cuerpo y la conciencia del peso sordo pero fulminante de las mentiras que se refieren en el título, aquellas que estructuran nuestra performatividad cotidiana.

3. La represión de los movimientos estudiantiles

3.1 Resistencia, testimonio y memoria: Rina Lazo, Arturo García Bustos y la gráfica de la Escuela Mexicana en 1968*

INDA SÁENZ ROMERO
FACULTAD DE PSICOLOGÍA, UNAM

Había belleza y luz en las almas de esos muchachos muertos. Querían hacer de México la morada de la justicia y la verdad. Soñaron una hermosa república libre de la miseria y el engaño. Pretendieron la libertad, el pan y el alfabeto para los seres oprimidos y olvidados (...). Ahora sólo son fisiologías interrumpidas dentro de pieles ultrajadas (...).

Algún día una lámpara votiva se levantará en la Plaza de las Tres Culturas en memoria de todos ellos. Otros jóvenes la conservarán encendida.

José Alvarado¹⁸⁴

Resumen

Este trabajo aborda la gráfica que produjo la pareja de artistas Rina Lazo y Arturo García Bustos, así como de otros artistas de la Escuela Mexicana durante el movimiento estudiantil y popular de 1968. Frente a la censura y la represión que enfrentó el movimiento, aún décadas después de los sucesos, los carteles, volantes, mantas y obras gráficas dan cuenta de una experiencia colectiva que transformó la vida pública del país. La obra de estos artista en el contexto del 68 y en el presente, destaca por su compromiso político y gran oficio plástico en la producción de propaganda para el movimiento, dando cuerpo al testimonio y memoria de los acontecimientos. La nueva información documental sobre el contexto de la Guerra Fría, y la Guerra Fría Cultural en particular, demanda una revaloración plástica, política y humana de la Escuela Mexicana y sus representantes en ese momento histórico, así como de su trascendencia en el presente.

Palabras clave: 1968, movimiento estudiantil en México, Rina Lazo, Arturo García Bustos, Escuela Mexicana, Guerra Fría Cultural, resistencia, testimonio y memoria.

De acuerdo con el sacerdote jesuita y psicólogo social **Ignacio Martín-Baró** los efectos de un hecho traumático colectivo, como el que puede causar la represión política o la guerra, deben ser analizados también de manera colectiva.¹⁸⁵ Aquí proponemos que la obra gráfica de los

* Agradezco a mi querido amigo Rubén Medina su generosa lectura y valiosos comentarios a este texto.

¹⁸⁴ José Alvarado, "Luto por los muchachos muertos". *Siempre!*, N. 779, 16 de octubre de 1968, p. 27.

¹⁸⁵ Según Martín Baró (Valladolid, 1942 - San Salvador, 1989) "Etimológicamente, trauma significa herida. En psicología se suele hablar de trauma para referirse a una vivencia o experiencia que afecta de tal manera a la persona que la deja marcada, es decir, deja en ella un residuo permanente. Se entiende que este residuo es negativo, que se trata de una herida, de una huella desfavorable para la vida de la persona." El concepto de trauma psicosocial de este autor, subraya que la herida que afecta a las personas ha sido producida

artistas en 1968, que en su momento fue un vehículo de propaganda y resistencia, es portadora de la memoria colectiva de aquel momento. Los grabados, pancartas, mantas y volantes articulan las voces silenciadas y los hechos ocultos bajo la versión oficial, que hasta el presente, apuesta al olvido para mantener impune un crimen de estado; son por lo tanto, parte de la memoria histórica y simbólica del pueblo de México.

En 2018 se cumplieron 50 años del movimiento estudiantil en México. Como se ha narrado en muchas crónicas, lo que había iniciado como un pleito entre grupos de escuelas rivales reprimido con violencia policiaca en la céntrica plaza de La Ciudadela el 22 de julio de 1968, en pocas semanas se desarrolló como un amplio movimiento estudiantil y popular en la capital del país y en otros estados. Cien escuelas, las principales instituciones de educación superior y miles de alumnos declararon una huelga indefinida. La dirección del Comité Nacional de Huelga había redactado un pliego de peticiones con seis puntos y la exigencia de un diálogo público con las autoridades. El pliego petitorio enfocaba la lucha contra el autoritarismo del gobierno y la represión sistemática a los movimientos sociales; dos puntos demandaban la libertad de los presos políticos y la derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal, artículo que tipificaba el delito de “disolución social” (figura 1).¹⁸⁶

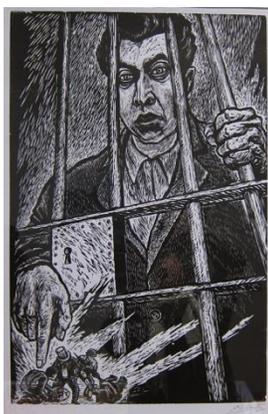


Figura 1. Arturo García Bustos. *Siqueiros en la cárcel*, grabado sobre papel, 50 x 30 cm. (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

El movimiento estudiantil culminó con una masacre el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. El día siguiente, el caricaturista Abel Quezada reaccionó en el periódico *Excélsior* publicando un rectángulo negro en vez de su caricatura habitual con

socialmente, por tanto, a través de diversas mediaciones institucionales, grupales e individuales sus raíces se alimenta y mantienen. Ignacio Martín-Baró, *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*, San Salvador, El Salvador, UCA Editores, 1990, p.10.

¹⁸⁶ El delito de “disolución social” castigaba con cárcel y multa “al extranjero o nacional mexicano que en forma hablada o escrita, o por cualquier otro medio realice propaganda política difundiendo ideas, programas o normas de acción (...) que perturben el orden público o afecten la soberanía del Estado mexicano”. El proyecto de ley de dicho delito fue promovido por el presidente Manuel Ávila Camacho en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (ver: Escudero, Roberto. “El liberalismo del movimiento estudiantil de 1968”, *Este país*, N. 209, agosto, 2008, p. 32). En los hechos, esta ley no se aplicó a ningún agente pro-fascistas de los que hubo muchos en México, como documenta Juan Alberto Cedillo en *Los nazis en México* (México, Debolsillo, 2010), y sí para encarcelar a los líderes del movimiento ferrocarrilero Demetrio Vallejo y Valentín Campa en 1959, a los médicos en el movimiento de 1965 y a otros líderes sociales; se utilizó también para encarcelar al periodista Filomeno Mata, al pintor David Alfaro Siqueiros, al escritor José Revueltas, a la pintora Rina Lazo y a líderes y estudiantes en 68. El artículo se derogó en 1970.

un encabezado que decía *¿Por qué?* (figura 2) Hasta la fecha, el negro como símbolo de luto e incógnita no termina por despejarse y el ocultamiento de la verdad de los sucesos ha sido correlativa con la impunidad de los responsables del crimen de Estado.

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre el 68 en México subsisten grandes vacíos de información, comenzando por el no saber siquiera con alguna certeza el número de víctimas en Tlatelolco. El politólogo Sergio Aguayo afirmó que “Uno de los aspectos todavía pendientes de esclarecer es el número de muertos (...) En tanto no se cierre este aspecto, difícilmente podría decirse que Tlatelolco tiene un punto final.”¹⁸⁷ Félix Fuentes, reportero de *La Prensa* en 1968 y testigo de primera mano, calculó entre 200 y 1,500 víctimas. La periodista italiana Oriana Fallacci, golpeada y herida durante el tiroteo por soldados, escribió en la revista *Look* que vio cientos de cuerpos tirados en la plaza. Aguayo se lamenta de haber llegado a la cifra por consenso de 300 muertos, a falta de documentación precisa. La investigadora norteamericana Kate Doyle afirma que, 38 años después de los sucesos, a partir de documentos gubernamentales se logró establecer una cifra de 44 víctimas, 34 de ellos, hombres y mujeres plenamente identificados y 10 aún sin identificar. Al respecto, Doyle señala sobre las preguntas que se han hecho en México desde el 68 lo siguiente:

Tal vez en otro lugar, en otra época habrían sido contestadas de forma inmediata: con autopsias y certificados de defunción, reportes de policía, registros de hospital, películas, fotografías y periodismo de investigación. Pero en 1968 México era una nación de secretos y mentiras. Los rumores desvirtuaban los hechos, la propaganda se fingía noticia y los funcionarios gubernamentales no le rendían cuentas a nadie.¹⁸⁸

Tristemente, es imposible desligar esta descripción del México contemporáneo en el que aún desconocemos el paradero de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa perseguidos y atacados por la policía municipal y el ejército en Iguala, Guerrero la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014. Los normalistas, como era tradición, habían tomando camiones foráneos para asistir a la manifestación de la conmemoración del 2 de octubre en la Ciudad de México.¹⁸⁹



Figura 2. Abel Quezada. “¿Por qué?” *Excélsior*, 3 de octubre de 1968.

¹⁸⁷ Sergio Aguayo, *Los archivos de la violencia*, CDMX, Grijalbo, 1998, p. 250.

¹⁸⁸ Kate Doyle, “Los muertos de Tlatelolco”, revista *Proceso*, N. 1561, 1 de octubre de 2006, p. 17.

¹⁸⁹ Una de las mejores reconstrucciones periodísticas en el intento de acercarse a la verdad de lo ocurrido es la de Anabel Hernández, *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar*, México, Grijalbo, 2016.

De acuerdo con Beristáin y Riera, la represión política va encaminada a romper tanto las convicciones personales, cuando éstas son contrarias al poder establecido, como a romper los procesos de unidad y las experiencias comunitarias de la gente con las mismas necesidades e ideales que quieren llevar a la práctica un proceso común. El Poder no escatima métodos para quebrar esta colectividad.¹⁹⁰ La censura de la información y la difusión de mentiras o medias verdades es uno de estos métodos.

Los medios de comunicación, controlados casi por completo por el gobierno, mantuvieron una estricta censura sobre los hechos, los distorsionaron o mintieron. Como señaló la periodista Blanche Pietrich

El periodismo de México en 1968 recibió desde las calles una sanción clara e inequívoca: "¡Prensa vendida!". (...) para que el autoritarismo priísta funcionara como lo hizo durante siete décadas, requirió de la complicidad y la obediencia de los dueños de los medios de comunicación. Para lograrlo, el Estado cultivó la corrupción de periodistas que fueron agentes, delatores, escribanos y linchadores por encargo. Y si esa vía no era eficaz, echaba mano de la amenaza, la censura, la asfixia económica, la represión. Los periódicos fueron generosos con las múltiples voces del conservadurismo más rancio; omisos, en cambio, para quienes protagonizaron con su activismo la lucha más significativa de su siglo.

Es precisamente este dique de censura y control de los medios que se desborda en las manifestaciones en las calles, en las escuelas en huelga abocadas a la organización del movimiento y la creación de propaganda, en la solidaridad de intelectuales, artistas y sectores populares. De ahí también la imperiosa y terminante decisión gubernamental de apagar la llama (figura 3).

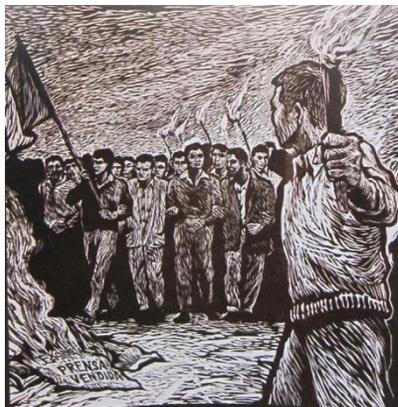


Figura 3. Arturo García Bustos. *Prensa vendida*, grabado (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

Contexto y Guerra Fría Cultural

Desde su inicio, la información en la prensa repitió incesantemente que detrás del movimiento estudiantil había una "conjura comunista", en el más puro estilo macartista.¹⁹¹ Por ello, es necesario echar una breve mirada al contexto de la Guerra Fría.

¹⁹⁰ Carlos Martín Beristáin, y Riera, Francesc, *Salud mental: la comunidad como apoyo*, Barcelona, Virus Editorial, 1992, p. 22. Carlos Martín Beristáin es médico, doctor en psicología y un veterano investigador de las violaciones de derechos humanos en América Latina y otras regiones del mundo, así como referente en la atención psicosocial a las víctimas; fue parte del Grupo de Expertos Interdisciplinarios Independientes (GIEI), encargado de investigar la desaparición de los 43 normalistas en Iguala, Guerrero.

¹⁹¹ Wikipedia define al macartismo como "un término que se utiliza en referencia a acusaciones de deslealtad, comunismo, subversión o traición a la patria, sin el debido respeto a un proceso legal justo donde se respeten

En la década de los sesenta las intervenciones militares norteamericanas se extendían por diversas regiones. En 1962 había fracasado la invasión de opositores cubanos en Bahía de Cochinos financiada por Washington. En 1964 los jóvenes panameños exigían dismantelar las bases militares extranjeras en el país, evacuar las tropas y restablecer la soberanía nacional; en las protestas, las tropas de ocupación norteamericanas asesinaron a 21 estudiantes. Ese año la Casa Blanca apoyó un golpe militar en Brasil contra el presidente Joao Goulart; 42 mil marines desembarcaron en la República Dominicana en 1965 para combatir a las fuerzas que buscaban restablecer el gobierno democrático de Juan Bosch, quien había sido depuesto por grupos afines al dictador Trujillo. Mientras, la guerra en Vietnam continuaba. Estos son solo algunos de los eventos que comprenden intervenciones en otros países, golpes militares y guerras preventivas en las que intervinieron la CIA y el gobierno norteamericano.

Las evidencias reunidas por el cineasta Carlos Mendoza, con base en documentos y publicaciones localizadas en México y Estados Unidos, apuntan a que la supuesta "conjura comunista" sólo fue una pieza de un montaje político-militar en el que hubo actos terroristas de agentes de la CIA que impactaron en el desarrollo del movimiento y culminaron en la masacre de Tlatelolco con el fin de justificar la represión, encarcelar a opositores y mover las políticas gubernamentales hacia la derecha facilitando la penetración económica y política de Estados Unidos en México.¹⁹²

El documental citado plantea que militares de alto rango, como el entonces regente de la ciudad de México, Alfonso Corona del Rosal; el jefe del Estado Mayor presidencial, Luis Gutiérrez Oropeza, y Mario Ballesteros Prieto, así como el coronel Manuel Díaz Escobar, formaron parte de un grupo que recibió entrenamiento en la Escuela de las Américas, y de allí los vínculos que mantenían con la CIA, particularmente con su representante en México, Winston Scott. Estos personajes actuaron coordinadamente con Díaz Escobar infiltrando soldados entre los grupos estudiantiles y organizando los ataques a preparatorias y vocacionales, mientras que el general Ballesteros Prieto preparaba la acción final el 2 de octubre de 1968, a la que denominó *Operación Galeana*. Al menos tres involucrados afirmaron que el embajador de Estados Unidos en México Fulton Freeman, ofreció al general García Barragán el apoyo de Washington para encabezar un golpe de Estado.

El politólogo y urbanista Moctezuma Barragán coincide con Mendoza y afirma que

La masacre del 2 de octubre fue planificada por las cúpulas del poder con el pretexto de evitar la subversión que supuestamente alimentaban la URSS y Cuba de cara a las Olimpiadas de 1968. En realidad, hay varios indicios de que la intervención externa pudo provenir de Washington y de la CIA con el fin de dar un "golpe preventivo" para mantener e intensificar su proyecto de dominación de Estados Unidos sobre México (figura 4).¹⁹³

los derechos del acusado. Se origina en un episodio de la historia de Estados Unidos que se desarrolló entre 1950 y 1956 durante el cual el senador Joseph McCarthy (1908-1957) desencadenó un extendido proceso de declaraciones, acusaciones infundadas, denuncias, interrogatorios, procesos irregulares y listas negras contra personas sospechosas de ser comunistas. (...). Por extensión, el término se aplica a veces de forma genérica para aquellas situaciones donde se acusa a un gobierno de perseguir a los oponentes políticos o no respetar los derechos civiles en nombre de la seguridad nacional" (<https://es.wikipedia.org/wiki/Macartismo>), (consultado el 3 de enero de 2021).

¹⁹² Carlos Mendoza, *1968: la conexión americana*, México, Canal 6 de julio, 2011.

¹⁹³ Pablo Moctezuma Barragán. "El movimiento de 1968", *Alegatos*, núm. 70, septiembre/diciembre de 2008, México, p. 312.



Figura 4. Adolfo Mexiac. *La policía y el ejército matan a tus mejores hijos*. Linoleografía, 1968 (Foto cortesía de la Mtra. Patricia Salas Velasco).

Este autor elabora una posible respuesta al *¿Por qué?* planteado en el emblemático cartón de Abel Quezada considerando el contexto en aquel año, en el cual se reactivaron las luchas patrióticas y la resistencia en todo el mundo con movilizaciones antiimperialistas y anticolonialistas en Estados Unidos, Japón, Francia, Alemania, Italia, España, Argentina, Bolivia, Brasil, Perú, Uruguay, India y Turquía. Moctezuma Barragán añade:

Los siguientes 40 años han sido testigos de cómo los círculos belicistas de Washington reaccionaron después de 1968 para hacer prevalecer sus intereses, por lo menos temporalmente. Paso a paso fueron imponiendo su agenda e impulsando el tipo de "democracia" que sólo a ellos les conviene, promoviendo la droga y el narcotráfico para neutralizar a la juventud y como pretexto de intervenciones armadas para su país imperial.

En los siguientes años, impulsaron el "libre mercado", la "libre competencia" y las políticas neoliberales que comenzaron a ensayarse por las dictaduras militares en Chile y Argentina a inicios de los setenta (...) y en México por Miguel de la Madrid y Salinas de Gortari. El neoliberalismo que se desarrolló en México a partir de 1982, tuvo como fase inicial la firma de la primera Carta de Intención con el FMI que realizó Luis Echeverría en 1976. Washington había enfrentado en los cincuenta y sesenta a un régimen mexicano que se había opuesto a algunos aspectos de su política y que aún conservaba ciertos rasgos de autonomía en su política exterior. Un país que se había negado a romper relaciones con Cuba y a participar en la invasión de la República Dominicana. En 1968, Estados Unidos contaba para socavar este Estado Nacional con el pro americanismo y el anti-comunismo de la cúpula del Gobierno.¹⁹⁴

A esta breve revisión de las intervenciones norteamericanas en diversos países hay que añadir el programa de la Guerra Fría Cultural, un asunto que pasa desapercibido o que es minimizado, pero que tuvo un fuerte impacto en la plástica y la cultura mexicana marcando su derrotero en las décadas siguientes, por lo que al día de hoy, es un tema pendiente por debatir.

Según Frances Stonor Saunders "El paradigma central de la Guerra Fría no era militar ni económico y ni siquiera estrictamente político. Era, y sigue siendo, una batalla por la mente

¹⁹⁴ Pablo Moctezuma Barragán, "El movimiento de 1968", p. 317. Un recuento de los movimientos sociales antecedentes en México se pueden leer en Pablo Moctezuma Barragán, "El movimiento de 1968", *Alegatos*, núm. 70, México, septiembre/diciembre de 2008, pp. 311-340, y un nuevo relato del 68 en Francisco Pérez Arce, *Caramba y Zamba la cosa. El 68 vuelto a contar*, México, Para leer en libertad, 2017.

de los hombres, una batalla de las ideas".¹⁹⁵ La periodista británica inició la investigación que dio cuerpo a su libro *La CIA y la Guerra Fría Cultural* (Madrid, Debate, 2001)¹⁹⁶ al descubrir la vinculación del expresionismo abstracto, el arte de vanguardia estadounidense y la CIA cuando hacía un documental para la televisión. Durante más de diecisiete años la CIA invertiría decenas de millones de dólares para movilizar la cultura como arma de guerra fría a través de una red o "consorcio" que comprendía fundaciones filantrópicas, grupos, empresas e individuos que funcionaban como tapadera y como vía para el financiamiento de sus programas secretos; algunas fueron la Ford, la Rockefeller, la Carnegie, la Kaplan y la Farfield. "La libertad cultural no salió barata", según la periodista británica se conocen más de 170 fundaciones que facilitaron las operaciones financieras de la CIA.¹⁹⁷

Durante los momentos culminantes de la guerra fría, el Gobierno de Estados Unidos invirtió enormes recursos en un programa secreto de propaganda cultural en Europa occidental. Un rasgo fundamental del programa era que no se supiese de su existencia. (...) El acto central de esta campaña fue el Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson, entre 1950 y 1967. (...) el Congreso por la Libertad Cultural tuvo oficinas en 35 países, contó con decenas de personas contratadas, publicó artículos en más de veinte revistas de prestigio, organizó exposiciones de arte, contaba con su propio servicio de noticias y de artículos de opinión, organizó conferencias internacionales del más alto nivel y recompensó a músicos y a otros artistas con premios y actuaciones públicas. Su misión consistía en apartar sutilmente a la intelectualidad de Europa occidental de su prolongada fascinación con el marxismo y el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con "el concepto americano".¹⁹⁸

Según Stonor Saunders, se esperaba que los individuos e instituciones subvencionados por la CIA actuaran como parte de una campaña de persuasión, de una guerra de propaganda: "Más aún, se definía como "el tipo de propaganda más efectivo", aquella en la que el sujeto se mueve en la dirección que uno quiere por razones que piensa son propias".¹⁹⁹ En consecuencia, su puesta en marcha requería identificar a los agentes culturales y artísticos idóneos.

El rostro que tuvo en México la Guerra Fría Cultural presentó una doble cara: por un lado se atacaba al muralismo y al realismo socialmente comprometido producido por los artistas de la Escuela Mexicana, y por el otro, impulsaba un arte que promovía la "libertad" de expresión individual y apolítica. El tema es relevante, ya que los artistas David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Jorge González Camarena, Arturo García Bustos y Rina Lazo, entre otros, habían denunciado de manera pública la intervención cultural norteamericana en distintos momentos.²⁰⁰ Por otra parte, es significativo que en 1968, cuando había ganado

¹⁹⁵ En M.H. Lagarde, "La mano oculta de la CIA", *XII Feria Internacional del Libro de la Habana, Cuba*. http://www.lajiribilla.cu/2003/n091_01/091_108.html, (consultado el 25 de marzo de 2018).

¹⁹⁶ Algunas investigaciones que anteceden al trabajo de Stonor Saunders son: Max Kozloff, "American Painting during de Cold War", *Artforum*, XI mayo, 1973, pp. 42-54; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, XII, junio, 1974, pp. 39-41; Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Nuevo México, University of New Mexico Press, 1981, y Serge Guilbaut, *How New York Stolen the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

¹⁹⁷ Stonor Saunders, 2001, p.185.

¹⁹⁸ Stonor Saunders, 2001, p. 13.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁰ Un ejemplo es el cartel que García Bustos elaboró en protesta por los términos de la convocatoria de la controvertida exposición *Confrontación 66*, que mediante una artimaña, eliminaban de entrada a los artistas que representaban a la Escuela Mexicana, y que decía: "Una intensa ofensiva decretada por el departamento

terreno la estética apolítica en México, fueron los artistas de la Escuela Mexicana quienes realizaron algunas de las propuestas visuales más interesantes y trascendentes para el movimiento estudiantil, mientras que los estudiantes de las escuelas de arte retomaron y adaptaron imágenes que habían producido los artistas del Taller de Gráfica Popular (TGP) para otras luchas y contextos.

Aunque se ha definido de muchas maneras a la corriente de Escuela Mexicana surgida en la post-revolución, aquí retomamos la definición de la historiadora Leonor Morales:

“La corriente conocida como Escuela Mexicana (que generalmente se refiere a la pintura), comprende el muralismo y la gráfica y surgió a partir de 1921, un año después de subir a la presidencia el general Álvaro Obregón. Esta escuela exaltó el nacionalismo fundado en la lucha revolucionaria y se apoyó en las raíces prehispánicas y populares, destacando al mismo tiempo el socialismo de ideología política.”²⁰¹

En un texto sobre la pareja de artistas Rina Lazo (Guatemala, Guatemala, 1923 - Ciudad de México, 2019) y Arturo García Bustos (Ciudad de México 1926 – 2017)²⁰² abordé la Guerra Fría Cultural en México a partir de sus testimonios y experiencias de primera mano. Me resultó entonces evidente el paralelismo entre el desplazamiento de la pintura figurativa con contenido social por el expresionismo abstracto en Estados Unidos, y en nuestro país, los ataques a la Escuela Mexicana y su desplazamiento por la corriente de la llamada “Ruptura”. Podemos decir, que la estética abstracta, individualista y apolítica de los artistas identificados con dicha corriente, a la larga se impusieron al contar con el apoyo de la política cultural oficial.

Octavio Paz utilizó por primera vez el término de “Ruptura” para referirse a pintores como Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero y María Izquierdo (artistas que nunca formaron un grupo ni establecieron líneas o programa alguno) como contrapuestos retrospectivamente al muralismo. Escribe Paz: “este nuevo grupo tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la “ideología” y, también, sin traicionar el legado de sus predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones”.²⁰³ Posteriormente, Teresa del Conde y Enrique Franco Calvo retomarían el término para referirse a una generación de pintores:

Se conoce como Ruptura al grupo de artistas que a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta coincidieron y se unieron en varias exposiciones en las que el arte no figurativo o no nacionalista era privilegiado. Tenían en común también un gusto por la pintura expresionista alemana y un rechazo hacia los

de Estado de una nación extranjera contra la pintura mural mexicana y toda expresión realista de América Latina, se lleva a cabo en nuestro propio suelo. En esta ofensiva que hoy abre un nuevo frente a través de la *Confrontación 66*, es visible el afán de liquidar la gran pintura mexicana, la más notable experiencia plástica desde el Renacimiento hasta nuestros días, la que recogió la herencia cultural de nuestro pasado, y enraizándose en lo más hondo del sentimiento nacional creció y se hizo grande hasta alcanzar proyección internacional.” En Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*. México: Universidad Iberoamericana, 1992, pp. 53-54.

²⁰¹ Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*. México, Universidad Iberoamericana, 1992, p.9.

²⁰² Inda Sáenz, “Rina Lazo y Arturo García Bustos: La vigencia de la Escuela Mexicana”, *Codo a codo. Parejas de artistas en México*, Dina Comisarenko Mirkin, (editora), Universidad Iberoamericana, México, 2013, pp. 357-391.

²⁰³ Octavio Paz, “Tres ensayos sobre Rufino Tamayo”, *Obras completas. Los privilegios de la vista, IV*, Barcelona, Círculo de lectores, 2001, p. 810, (texto escrito en 1950 y posteriormente incluido en *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957).

nacionalismos que para esa época ya se habían convertido en panfletarios. Participaron en esta generación de Ruptura pintores como Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría y José Luis Cuevas, entre otros.²⁰⁴

Como vemos en esta cita, se volvió un lugar común encontrar en los artículos académicos y críticos adjetivos como "panfletario", "nacionalista anquilosado", "oficialista", para referirse al muralismo y en general a la Escuela Mexicana en oposición a las "nuevas tendencias". Sánchez Celaya anota en un artículo: "Lánguido, tedioso, constreñido, parroquial, folklórico, superficial y ramplón, son algunos de los calificativos que usó José Luis Cuevas para referirse al arte nacionalista, mientras que al muralismo lo calificó de "un enorme absceso", "periodismo barato" y "altamente perjudicial para el destino del arte en México".²⁰⁵

El enfrentamiento estético y político entre los pintores de la Escuela Mexicana y la "Ruptura" ocurrió a través de varios años con hechos significativos que fueron marcando el rumbo. Entre ellos, destaca en 1965 los Salones Esso para Jóvenes Artistas en 18 países de Latinoamérica (con excepción de Cuba) y que en México tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno. Dichos Salones constituyeron, según Leonor Morales "la culminación de la influencia y el control que los Estados Unidos tenían sobre el arte latinoamericano. Todos ellos fueron organizados por José Gómez Sicre, jefe de la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA) y patrocinados por una compañía afiliada a la *Standard Oil*.²⁰⁶

Si bien, como mencionamos, algunos artistas habían denunciado la intervención cultural norteamericana en México, es hasta recientemente que existe evidencia documental de ésta, gracias a la investigación de Claire F. Fox en los archivos del abogado, crítico de arte y funcionario de la OEA José Gómez Sicre (Matanzas, Cuba, 1916 - Washington, D.C., 1991). En su libro *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*,²⁰⁷ la autora encuentra bases para afirmar que más de cien textos que publicó José Luis Cuevas contra la Escuela Mexicana y los muralistas, incluyendo el famoso texto "La cortina de nopal" fueron escritos en estrecha colaboración con Gómez Sicre o en su totalidad por éste.

En la prensa mexicana, con motivo del centenario del natalicio del cubano, el periodista Edgar Alejandro Hernández abordó el contenido revelador del acervo "José Gómez Sicre Papers, 1916-1991" en su artículo "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas",²⁰⁸ señalando que sin lugar a duda, el *enfant terrible* se prestó a una maniobra obteniendo beneficios personales para su carrera, al mismo tiempo que Gómez Sicre como funcionario de la OEA,

²⁰⁴ Teresa Del Conde, y Franco Calvo, Enrique. *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX. Historia mínima del arte mexicano del siglo XX*, México, Museo de Arte Moderno, ATTAME Ediciones, 1994, p. 112.

²⁰⁵ Georgina Sánchez Celaya, Ironías del poder. "El caso José Luis Cuevas," *Discurso Visual*, julio-octubre, 2013. <http://www.discursovisual.net/dvweb22/agora/agogeorgina.htm> (5 abril, 2018).

²⁰⁶ Leonor Morales, *Arturo García Bustos*, op. cit., p. 52.

²⁰⁷ Claire Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Hay una traducción al español: *Arte panamericano: políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2016. El acervo "José Gómez Sicre Papers, 1916-1991" resguarda centenares de cartas y documentos del cubano en la *Benson Latin American Manuscript Collections, University of Texas Libraries*: <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>, (consultado el 26 de agosto, 2017).

²⁰⁸ Edgar Alejandro Hernández, "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas", periódico *Excelsior*, 06/07/2016, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> (consultado el 16 de agosto, 2017). Hernández no cita la investigación precedente de Claire F. Fox. A la muerte de Cuevas, las críticas de arte González Rosas y Lésper mencionaron la investigación de Claire F. Fox: Blanca González Rosas "José Luis Cuevas: Víctima de sí mismo", *Proceso*, N. 2123, 8 de Julio de 2017; Avelina Lésper, "¿A dónde se dirigía su ruta?" *Suplemento Laberinto*, periódico *Milenio*, 15 de julio de 2017, p.2.

lograba un objetivo diseñado fuera de nuestro país para intervenir en los derroteros de la producción cultural en México. Hernández explica: "Así el cubano aprovechó a Cuevas para llevar al medio artístico local el discurso que promovía los intereses de EU, a través de una infiltración que alentaba la despolitización de sus artistas, bajo la premisa de que lo trascendental era su libertad de expresión".²⁰⁹

Por otra parte, María Clara Bernal e Ivonne Pini en su investigación sobre el acervo de José Gómez Sicre, concluyen que el significativo papel político que el cubano otorgó al arte, incidió en la configuración de un modelo cultural que daría la pauta de lo debería ser el arte "universalizable" en América Latina en la década de los cincuenta y sesenta, y que llega incluso a la década de los noventa. Ambas autoras explican el proceso: "De esta manera convirtió a las múltiples exposiciones organizadas y al *Boletín de Artes Visuales* en fuentes de información y referencia bibliográfica para diversos críticos norteamericanos, quienes terminaban hablando de lo que acontecía en Latinoamérica a partir de esos referentes."²¹⁰

Hacia 1968 se había afianzado en el medio cultural mexicano la estética y la presencia de la llamada "Ruptura", así como el desplazamiento de los artistas que representaban a la Escuela Mexicana. Se puede leer en infinidad de artículos académicos y críticos la asunción de esta tendencia mediante el recurso de la descalificación y el uso de adjetivos negativos dirigidos a los muralistas, con el objetivo de poner en valor las "poéticas" de la "libertad" individual y apolítica en textos de plumas prestigiosas como Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce, Marta Traba, entre otros. Por lo tanto, no es extraño que el interés de los jóvenes artistas estudiantes en las escuelas de arte de San Carlos (UNAM) y La Esmeralda (INBA) estuviera marcado por dichas "nuevas tendencias" (figura 5).



Figura 5. "Nuevos grabadores" en *Tiempo*, 6 de mayo, 1968. Se menciona a los siguientes artistas: Leo Acosta, Federico Ávila, Susana Campos, Benjamín Domínguez, Carlos García, Valdemar Luna, Ignacio Manrique, Jesús Martínez, Carlos Olachea y José Antonio Pérez Vega.

La plástica de la Escuela Mexicana y su resurgimiento en la propaganda del movimiento estudiantil

²⁰⁹ Hernández, Edgar Alejandro. "José Gómez Sicre...", *op. cit.*, 06/07/2016.

²¹⁰ María Clara Bernal, y Pini, Ivonne. "Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA", *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, Año 7, Núm. 13, enero-junio 2018, pp. 81-98, p.97. http://revistas.iber.mx/arte/uploads/volumenes/13/pdf/Nierika13_14dic.pdf, (consultado el 3 de febrero de 2018).

Uno de los aspectos más notables del movimiento estudiantil fue la producción gráfica que contestaba al silencio y a la desinformación oficial, inspirada en buena medida, en el Taller de Gráfica Popular (TGP). El movimiento contaba además con la participación directa de algunos artistas que habían sido sus miembros como Rina Lazo, Arturo García Bustos y Adolfo Mexiac; por ello es importante mencionar brevemente algunos antecedentes históricos.

Las asociaciones y sindicatos de artistas desempeñaron un papel muy importante en el contexto de la post-revolución en México. La primera agrupación de artistas fue el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, cuyo famoso primer manifiesto redactó David Alfaro Siqueiros y suscribieron en 1923: Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida; manifiesto que dio fundamento al muralismo y al movimiento de vanguardia postrevolucionaria.²¹¹ Posteriormente se constituyó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1933; entre sus fundadores estuvieron Luis Arenal, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Xavier Guerrero, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Zalce y Ángel Bracho, entre otros. Los integrantes de la sección de gráfica de la LEAR crearon en 1937 el Taller de Gráfica Popular, teniendo como fundadores a Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, y sumándose posteriormente: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Antonio Pujol, Alfredo Zalce, Adolfo Mexiac y Arturo García Bustos entre otros. Los artistas respondían a las demandas de los nuevos sindicatos independientes que les solicitaban imágenes para sus manifiestos y propaganda: ilustraban hojas volantes, carteles, mantas, periódicos, revistas y libros con un profundo sentido popular y nacionalista. En el plano internacional, fue destacadísima su producción solidaria con la República durante la guerra civil española, así como en contra del fascismo y el nazismo. Helga Prignitz-Poda señala que el TGP se distingue por ser uno de los gremios artísticos más representativos y exitosos de la historia del arte gráfico universal por su organización y producción colectiva:

Se estableció como costumbre que los viernes por la tarde los integrantes del Taller se reunieran para abordar de forma democrática los temas actuales y de interés de ese entonces, definir qué organizaciones del movimiento obrero necesitaban apoyo, y si el grupo estaba dispuesto a colaborar con ellas y de qué forma. Cada propuesta la trabajaban de manera conjunta, de tal suerte que varios de ellos colaboraban al unísono en la realización, crítica y optimización de la obra gráfica en cuestión. A menudo, uno de los miembros hacía el diseño, otro más lo corregía o lo transfería ya fuera a la piedra, al linóleo o a la madera, atendiendo las decisiones consensuadas del grupo, y algún otro se encargaba de imprimirla. Finalmente, la obra se firmaba de forma colectiva con el logotipo "TGP". Uno de los principios rectores del recién creado Taller de Gráfica Popular era que su producción podría realizarse "en tanto no tienda... a favorecer la reacción o el fascismo"; y otro fue no aceptar apoyo económico del Estado, lo cual les posibilitaba conservar su independencia. Para

²¹¹ El documento firmado por los artistas el 9 de diciembre de 1923 se publicó en junio de 1924 en el periódico *El Machete*, estaba dirigido a "A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía". Y enfatizaba: "el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. *El Machete*, n° 7, 2° junio 1924. Reproducido en: Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 23-26.

solventar los gastos corrientes del taller, todos los integrantes pagaban una cuota de membresía.²¹²

Estos antecedentes permiten comprender mejor la obra de Rina Lazo, Arturo García Bustos, Adolfo Mexiac y otros artistas de la Escuela Mexicana en 1968. Sus obras, producidas y reproducidas para el movimiento estudiantil destacan por su eficacia simbólica para transmitir ideas de lucha, resistencia y conciencia social, así como por su calidad plástica y expresiva derivadas de su experiencia en el TGP.

Arnulfo Aquino, uno de los jóvenes grabadores en aquel momento, afirmó "La producción de propaganda gráfica desde las comunidades estudiantiles fue la respuesta necesaria y espontánea para denunciar la campaña de difamación de los medios masivos y para difundir la propia versión de los acontecimientos al pueblo".²¹³ Así, las escuelas de arte se convirtieron en talleres de producción de propaganda con apoyo de los maestros más experimentados como Francisco Moreno Capdevila, Adolfo Mexiac, Gabriel Fernández Ledesma, Santos Balmori, Francisco Becerril, y Trinidad Osorio, entre otros.²¹⁴ También se unieron a la producción talleres de grabadores como el de José Sánchez, quien había sido el impresor del TGP. Entre los meses de julio a noviembre de aquel año, los estudiantes en huelga de San Carlos y de La Esmeralda,²¹⁵ organizados en brigadas produjeron miles de carteles, pancartas, volantes, grabados y cientos de mantas que se distribuyeron en calles, cines, medios de transporte y manifestaciones.

Parte de la amplísima y variada producción se conservó gracias al archivo del Grupo MIRA.²¹⁶ Según este grupo, los símbolos más utilizados desde el inicio del movimiento fueron la bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada. Posteriormente surgieron como símbolos la "V" de la victoria, el puño cerrado y los retratos de Francisco Villa, Emiliano Zapata, el cura Hidalgo, el Ché Guevara, asesinado unos meses atrás y los líderes sindicales presos desde 1959, Demetrio Vallejo y Agustín Campa.

Georges Roque señala que de todas las fuentes iconográficas, la más obvia provenía del TGP, ya que éste "había encontrado soluciones plásticas a problemas comunes: comunicar un fuerte contenido político en un lenguaje popular". Este vínculo resultó natural, pues uno de los profesores de San Carlos más solidario con los estudiantes fue Adolfo Mexiac

²¹² Helga Prignitz-Poda, autora del libro *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, INBA/CENIDIAP, 1992, y curadora de la exposición *Estampa y Lucha. El Taller de Gráfica Popular, 1937-2017*, Museo Nacional de la Estampa, diciembre, 2017- abril, 2018, Ciudad de México, <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/exposiciones/2-uncategorised/58-estampa-y-lucha-el-taller-de-grafica-popular.html> (consultado el 3 de febrero de 2018).

²¹³ Arnulfo Aquino. "El 68 en la gráfica política contemporánea. El cartel y la estampa de implicación social en México," *Discurso visual*, CENIDIAP, N. 13, julio-diciembre, 2009. <http://discursovisual.net/dvweb13/aportes/apoarnulfo.htm> (consultado el 12 de enero de 2018).

²¹⁴ Luna Cárdenas, Daniel Librado y Martínez Figueroa, Paulina. *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP-UNAM, 2008, p. 147.

²¹⁵ "San Carlos", Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (ENAP-UNAM) y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

²¹⁶ El Grupo MIRA estuvo integrado, entre otros por Arnulfo Aquino, Jorge Pérezvega y Melecio Galván. El grupo ha realizado dos publicaciones fundamentales: *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, México, Ediciones Zurda/Claves latinoamericanas, El Juglar, 1988 e *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del Movimiento estudiantil*, (Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega comp.), México, UNAM, 2004.

(Cuto de la Esperanza, Michoacán 1927- Cuernavaca, Morelos, 2019), quien había sido miembro del TGP entre 1950 y 1959 (figuras 6 y 7).²¹⁷



Figura 6. Francisco Moreno Capdevilla. Las botas. Impresión en camión.



Figura 7. Adolfo Mexiac. Gorilismo NO. Linoleografía, 1968 (Foto cortesía de la Mtra. Patricia Salas Velasco).

Es interesante que la gráfica producida para otras luchas y en otros momentos se reciclara y se adaptara para el movimiento estudiantil. Uno de los grabados más reproducido en carteles fue *Libertad de expresión* realizado por Mexiac en 1954: un indígena tzotzil amordazado con una cadena en cuyo candado se lee *Made in USA*; éste fue un ícono emblemático del 68 en México y en Francia, y ha sido retomado por muchos movimientos sociales. Sobre este grabado Mexiac declaró en una entrevista

Yo estaba en San Cristóbal de las Casas [Chiapas], laborando en el Instituto Nacional Indigenista —junto a Rosario Castellanos— cuando derrocaron al gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala. Ese año murió Frida Kahlo y debido a que durante su velorio en Bellas Artes pusieron la bandera de su partido [comunista] en el féretro, despidieron al director. Indignado por los dos hechos, pensé: ¿qué hago?, y salió *Libertad de Expresión* (figura 8).²¹⁸

²¹⁷ George Roque, "Gráfica del 68", *Memorial del 68*, en Vázquez Mantecón, Álvaro. (comp.), México, UNAM, Gobierno del D.F. y Editorial Turner, 2007, p. 222.

²¹⁸ H.G., Eduardo. "Pasado, presente y futuro. Entrevista con Adolfo Mexiac", en <http://www.yaonic.com/adolfo-mexiac/> (consultado el 3 de enero de 2018). Adolfo Mexiac (7 de agosto de 1927 - Cuto de la Esperanza, Michoacán) fue alumno en la escuela "La Esmeralda" de Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre; posteriormente ingresó al TGP donde trabajó con Leopoldo Méndez y otros miembros del taller.

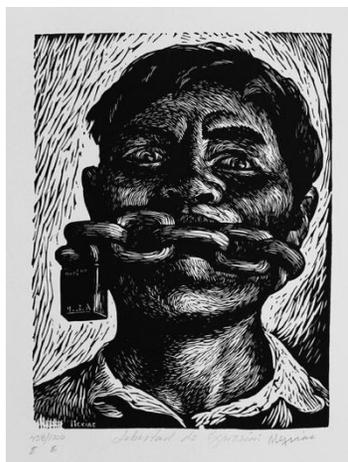


Figura 8. Adolfo Mexiac. *Libertad de expresión*. Grabado sobre papel (Foto cortesía de la Mtra. Patricia Salas Velasco).

Otro grabado retomado y ampliamente difundido fue *El gran obstáculo* de Leopoldo Méndez realizado en el contexto de la Segunda Guerra Mundial en 1936: un gran puño emerge de la tierra y detiene a un tanque que avanza.²¹⁹ *Las botas* de Francisco Moreno Capdevilla, realizado originalmente a punta seca sobre aluminio en 1958 fue reproducido en serigrafía en 68 con la leyenda “No más agresión”. Al respecto, Roque comenta sobre su múltiple trascendencia visual:

Más allá de su eficacia durante el movimiento del 68, esta gráfica encontró soluciones visuales muy originales que sirven todavía de referencia en las imágenes de protesta política. Asimismo, ofrece un testimonio ejemplar del paralelismo que existe entre la toma de la palabra característica del movimiento estudiantil que sacudió aquel año a varios países, la “toma de imagen” visible en esta producción y la “toma de posesión” simbólica del espacio urbano, misma que pone de manifiesto otro aspecto más de la gran fuerza enunciativa de esta gráfica.²²⁰

Como mencionamos, los estudiantes de las escuelas de arte en el 68 se hallaban imbuidos en la corriente de la llamada “Ruptura”, convencidos de que la Escuela Mexicana representaba la estética de un pasado ya superado; muchos de ellos tenían la expectativa de ingresar a los circuitos de las galerías comerciales e “internacionalizarse” siguiendo el ejemplo de Cuevas.²²¹ Sin embargo, el “pasado” de la Escuela Mexicana se volvió presente: los estudiantes, ante la necesidad de elaborar imágenes de propaganda con un contenido claro, directo y de alcance popular para el movimiento, al retomar las imágenes emblemáticas producidas en otros contextos de protesta social, así como el lenguaje figurativo y político, de hecho, actualizaban el sentido y valor del arte gráfico post-revolucionario.

Propaganda, testimonio y memoria en la obra de Rina Lazo y Arturo García Bustos

En la capital, a medida que se desarrollaba el movimiento y crecía el número de detenidos, también crecía la participación de los intelectuales y artistas en apoyo a los estudiantes.

²¹⁹ George Roque. “Gráfica del 68”, *op. cit.*, p. 222.

²²⁰ George Roque, “Gráfica del 68”, *op. cit.*, p. 232.

²²¹ Luna Cárdenas, Daniel Librado y Martínez Figueroa, Paulina. *La Academia de San Carlos*, *op. cit.*, 2008.

Juan Rulfo, José Revueltas, Manuel Felguérez, y muchos más, firmaron manifiestos y participaron en mítines y manifestaciones.

Los artistas Rina Lazo y Arturo García Bustos firmaron el manifiesto que se publicó el 9 de agosto en la prensa: “Los estudiantes defienden los Derechos de todo el Pueblo” con David Alfaro Siqueiros, Ricardo Pozas, Fanny Rabel, Jesús Silva Herzog, Raquel Tibol, Carlos Monsiváis y Víctor Flores Olea, entre otros. Lazo había participado en una encendida mesa redonda sobre el movimiento estudiantil en la Tribuna de México junto con Martín Dozal Jottar y Raquel Tibol el 5 de julio.²²² El ingeniero Heberto Castillo dio el tradicional grito de Independencia el 15 de septiembre en Ciudad Universitaria y el escritor José Revueltas pronunció un combativo discurso en el acto. Durante el mitin, los intelectuales y los líderes fueron intensivamente fotografiados e intimidados de esta forma por presuntos policías vestidos de civil; entre los asistentes se encontraban Lazo y García Bustos. Tres días después, el 18 de septiembre, el ejército entró a la Ciudad Universitaria para desalojar y arrestar a los huelguistas. Al mismo tiempo que esto ocurría, un grupo de policías disfrazados de estudiantes allanaron y catearon la casa de Lazo y García Bustos en Coyoacán sin presentar orden judicial alguna. Esa noche, Arturo elaboraba un cartel en el taller de José Sánchez para una de las manifestaciones, y al no encontrarlo en su casa, los policías secuestraron a Rina. La misma noche y en los días siguientes continuaron los arrestos selectivos de otros intelectuales como el ingeniero y exdirector de la revista *Política* Manuel Marcué Pardiñas y el filósofo Eli de Gortari (figura 9).²²³

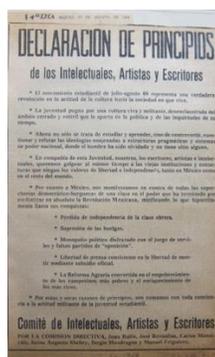


Figura 9. Declaración de principios de los Intelectuales, Artistas y Escritores. Periódico *El Día*, 27 de agosto de 1968. Por la Comisión Directiva firman: Juan Rulfo, José Revueltas, Carlos Monsiváis, Jaime Augusto Shelley, Sergio Mondragón y Manuel Felguérez, Archivo Rina Lazo y Arturo García Bustos (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

Rina Lazo fue víctima de numerosas arbitrariedades a partir del momento de su secuestro, entre ellas, el haber permanecido durante siete días incomunicada en los separos de la Secretaría de Gobernación antes de ser trasladada a la cárcel de Lecumberri, y luego a Santa Martha Acatitla. La pintora tuvo que enfrentar en el proceso cuarenta cargos, tales como disolución social, acopio de armas, ataques a las vías de comunicación, asonada y motín, entre otros.

Lazo recibió el apoyo y solidaridad pública de un grupo de intelectuales y artistas entre los que se encontraban Carlos Pellicer, Eulalia Guzmán, Juan Soriano, Germán Cueto, Adolfo Mexiac, Renato Leduc y Jorge Tovar, hecho que probablemente contribuyó a que

²²² La Tribuna de México, Asociación de discusiones libres, tenía lugar en el Club de Periodistas, en la calle de Filomeno Mata en el centro de la ciudad.

²²³ “Formal prisión a 53 de los detenidos”, periódico *Excelsior*, 27 de septiembre de 1968, primera plana.

permaneciera solo cien días en prisión; mientras que una gran parte de los presos políticos del 68, con cargos similares a los que enfrentó Lazo, continuaron en las cárceles los siguientes dos, y en algunos casos hasta tres años presos.

El escritor oaxaqueño Abel Santiago recogió el testimonio de la experiencia vivida por la pintora en prisión en un libro biográfico, que es también un valioso documento de memoria histórica.²²⁴ Lazo refiere que las presas políticas, entre las que se encontraban Anita Rico Galán, Adela Castillejos y estudiantes del Politécnico Nacional, organizaron reuniones de estudio sobre política y marxismo; en éstas, participaban también las presas comunes, muchas de ellas encarceladas injustamente, sólo por ser pobres y carecer de recursos para su defensa. Lazo dormía en la parte alta de una litera y convirtió la parte baja en mesa de trabajo con pinturas, libretas y piedras litográficas que le llevaba su esposo Arturo. La pintora realizó pequeños apuntes de sus compañeras en la vida cotidiana: bañándose, dormidas en las literas de las celdas compartidas y reunidas en grupo. Estos pequeños dibujos fueron la base para una serie gráfica que exhibió al ser excarcelada (figuras 10 y 11).



Figura 10. Rina Lazo. *Retrato de Ana Dolores*. Aguafuerte, 38 x 30.4 cm. 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).



Figura 11. Rina Lazo. *En el baño de la cárcel de mujeres*. Litografía 50 x 34 cm. 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

En los grabados de Lazo, los cuerpos semidesnudos de las presas en el baño y el dormitorio se entretajan en una atmósfera densa. Las sólidas figuras mantienen una

²²⁴ Abel Santiago, *Rina Lazo. Sabiduría de manos: Conversaciones con Abel Santiago*. México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas y Asociación de Escritores Oaxaqueños, A.C., 1998, 153-168.

conexión con el exterior a través de la luz natural que penetra por las altas ventanas. Se revela la intimidad imposible en la colectividad del encierro. Sin recurrir a ninguna exageración ni artificio, el realismo y la expresividad de las obras construye un testimonio de la violencia vivida, al mismo tiempo que constituye una manifestación de la resistencia personal ante la injusticia y las duras condiciones de la cárcel. Está allí una voluntad de hacer memoria desde el propio cuerpo vulnerable. El valor particular de este trabajo se hace evidente al pensar en algunas obras referenciales en otros contextos de violencia y trauma social, en los cuales los propios artistas fueron testigos y actores. En Alemania, Käthe Kollwitz retrató la tragedia de la miseria y la guerra reclamando solidaridad con las víctimas; Otto Dix describió meticulosamente la náusea y el absurdo de la muerte desde las trincheras en las dos guerras mundiales, y entre la muy interesante obra producida por Siqueiros en la cárcel de Lecumberri (1960-1964) se encuentran paisajes cercanos a la abstracción y espectaculares biombos realizados para escenografías teatrales de obras que fueron representadas por los mismos presos (figuras 12 y 13).²²⁵



Figura 12. Rina Lazo. *Mujeres en el baño*. Litografía, 27 x 38 cm. 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).



Figura 13. Rina Lazo. *Acabando de llegar*. Litografía, 32 x 40.5 cm., 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

En la obra de Lazo no encontramos una intención discursiva o simbólica que atenúe el dolor de los hechos. Las escenas dibujadas conectan la vida de la cárcel con la resistencia vital frente al poder del estado represor. Como testimonio, son un documento lúcido y consciente de su valor político, así como de su trascendencia como memoria personal y colectiva. Esta obra, expuesta en pocas ocasiones y reproducida escasamente, al mismo tiempo que surge de un contexto específico, tiene un valor universal que aún hoy día

²²⁵ Dina Comisarenco Mirkin, "Retratistas y retratados frente a frente: Las escenografías de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri", *Revista de Historia de las Prisiones*, N.4, enero-junio 2017, pp. 43-59, <http://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/05/2.retratistas.pdf> (consultado el 7 de enero de 2018). *Siqueiros Paisajista*. Museo de Arte Carrillo Gil, Museum of Latin American Art, Editorial RM, 2010.

conmueve.²²⁶ El trauma social del 68 tiene en ella un lugar de referencia para la reflexión colectiva y sensible. Su valor como obra plástica va más allá del 68 y más allá del contexto nacional al condensar una experiencia que pocas veces alcanza un valor semejante: una artista mujer que había sido discípula y ayudante de Diego Rivera, militante comunista, encarcelada injusta y dolosamente bajo cargos falsos, describe desde su sensibilidad plástica excepcional su condición de presa política; y es desde ésta particularidad que su obra alcanza un valor universal (figuras 14 y 15).

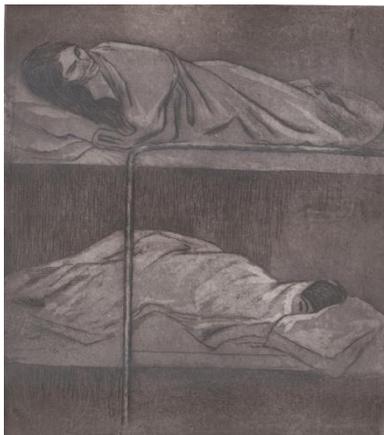


Figura 14. Rina Lazo. *Dormitorio Aguafuerte*, 40.5 x 36.7 cm. 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).



Figura 15. Rina Lazo. *Baño en la cárcel*. Litografía, 39 x 27.5 cm. 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

De acuerdo con el periodista Meléndez Preciado, los primeros en intentar desentrañar la trascendencia del movimiento estudiantil-popular de 1968 fueron dos comunistas: Edmundo Jardón Arzate (*De la Ciudadela a Tlatelolco*, Ediciones de Cultura Popular, 1969) y Ramón Ramírez Gómez (*El movimiento estudiantil de México*, Era, 1969). Ambos libros antecedieron

²²⁶ La serie de la cárcel se ha expuesto en escasas ocasiones: en la sala de exposiciones del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores en 1969. Algunas de las piezas se incluyeron en *Arturo García Bustos and Rina Lazo: Sixty Years of Political Printmaking in Mexico*, Kittredge Gallery, University of Puget Sound, La Tacoma, E.U., 2009, y en *La Ciudad de México en el Arte. Travesía de Ocho Siglos*, en el Museo de la Ciudad de México, (noviembre 2017-abril-2018).

al más famoso, con más de cien ediciones, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (Era, 1971).²²⁷

Es importante considerar que la censura oficial en México sobre lo ocurrido en 1968 se extendió por muchos años; por ejemplo, fue hasta 1989 que se estrenó la primera película de ficción que narra los acontecimientos entre el 2 y 3 de octubre de 1968 recreando, a partir de testimonios personales y periodísticos la vivencia de una familia con hijos estudiantes en un departamento de la unidad habitacional de Tlatelolco.²²⁸

En este sentido, es importante mencionar que la artista expuso la obra que realizó en prisión: naturalezas muertas, paisajes y la serie gráfica de las presas en septiembre del siguiente año, cuando no era poca cosa hablar sobre la represión y exponer la obra realizada como presa política, habiendo transcurrido pocos meses desde la masacre de Tlatelolco, y mientras muchos compañeros y compañeras de lucha continuaban encarcelados. Este hecho, implica una profunda consciencia de la artista sobre la importancia del arte como medio de comunicación sensible, de su eficacia testimonial y trascendencia como arma política en un momento histórico oscuro que producirá cambios profundos. Creo por ello, que la determinación y fuerza de la obra proviene de la previa experiencia política de Rina, de su aprendizaje, no solo artístico, sino de vida durante los diez años que trabajó como ayudante de Diego Rivera, como militante del proscrito Partido Comunista Mexicano (PCM), realizando murales en escuelas de las comunidades ejidales campesinas al lado de su marido, el también artista Arturo García Bustos, y continuando de manera lúcida con las lecciones plásticas y políticas de Rivera, Siqueiros y otros grandes artistas de la Escuela Mexicana.

El grabado de García Bustos *Desde el piso (represión a estudiantes)*, también titulado *La carga contra el pueblo*, representa la violenta represión diazordacista en una composición semicircular y vertiginosa dentro de la mejor tradición del TGP; representa la brutalidad policiaca sobre los jóvenes inermes, como señala el título de la obra, "desde el piso". La imagen condensa, mediante una anacronía, el destiempo del régimen diazordacista y su uso de una forma de represión propia del porfiriato del siglo XIX representada por el policía montado a caballo que irrumpe en el paisaje urbano de altos edificios. Los tiempos y la realidad chocan en el momento en el cual México pretende mostrar al mundo su "desarrollo" y "modernidad" en el escaparate de los Juegos Olímpicos (figura 16).

²²⁷ Meléndez Preciado menciona: "Se anota en el texto de Ramón cómo el 20 de noviembre –aniversario de la Revolución Mexicana– (en 1968) ningún diario publicó noticia alguna de tan importante acontecimiento. Y cómo el 21, en una reunión del CNH en la Facultad de Medicina, se votó el regreso a clases." Meléndez Preciado, Jorge. "Jardón y Ramírez Gómez. Refugios periodísticos. La memoria del 68.", *Mexicana de comunicación*, 14 Febrero, 2009, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2009/02/14/jardon-y-ramirez-gomez/> (consultado el 7 de febrero de 2018).

²²⁸ Rojo amanecer (1989) del director Jorge Fons, accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rFE6cDpyB3I> (consultado el 2 de marzo de 2018).



Figura 16. Arturo García Bustos. *Desde el piso (represión a estudiantes)*. Grabado en linóleo, 36 x 42 cm., 1968 (Foto cortesía de la Arq. Rina García Lazo).

Otro grabado emblemático de García Bustos es *Prensa vendida*: una manifestación de estudiantes enarbola una bandera y quema periódicos en una pira de la oficialista “prensa vendida”. La imagen argumenta sobre el valor de la expresión y la “toma de posición” popular en la calle, allí donde se desarrolló el movimiento.

Lazo fue liberada en los últimos días de diciembre del 68, mientras más de 200 presos políticos continuaban encarcelados. En los siguientes años, la represión contra quienes habían participado en el movimiento continuó en diferentes formas. García Bustos fue suspendido de sus clases en la Casa del Lago, y a pesar de ser absuelta, a Lazo se le impidió reincorporarse a las suyas. La pareja de artistas continuó participando en la cultura y la política en la Tribuna de México y como miembros del Salón de la Plástica Mexicana. Arturo había sido fundador del Salón y Rina formó parte de su Consejo Directivo durante tres años, pues según la artista:

“Era el único baluarte que quedaba a los pintores de la Escuela Mexicana como Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Arturo Estrada, Raúl Anguiano, Jesús Guerrero Galván, Jorge González Camarena, Arturo García Bustos y yo, que nos manteníamos muy unidos en defensa de esa línea”.²²⁹

La represión política y la Guerra Fría Cultural habían triunfado en sus objetivos, aunque no del todo.

Algunas reflexiones

La represión y la censura dejaron a la sociedad mexicana post-68 en un “llano en llamas” cuya historia no cesa de reescribirse hasta el presente. Los testimonios, investigaciones documentales, películas y obras gráficas articulan narrativas dramáticas y corales de “el 68 vuelto a contar”, ninguna definitiva, todas abiertas a más preguntas, y por lo tanto, a nuevas reconfiguraciones de la memoria colectiva.²³⁰

La gráfica sintetiza ideas al mismo tiempo que es un vehículo de propaganda, y puede dar lugar, tanto a una narración argumentativa, como a la elaboración simbólica sensible. El caso de la gráfica de Lazo, García Bustos, Mexiac y otros artistas de la Escuela Mexicana, producida o retomada en el contexto del 68, desborda los marcos puramente estéticos, político-sociales, filosóficos o psicoanalíticos. En un sentido brechtiano, las obras, desde la

²²⁹ Abel Santiago, *Rina Lazo ...*, op. cit., p. 169.

²³⁰ Menciono aquí dos libros sobre el 68 en México que aportan perspectivas y datos muy novedosos e interesantes: de Jacinto Rodríguez Munguía *La conspiración del 68. Los intelectuales y el poder: así se fraguó la matanza*, México, Debate, 2018 y de Susana Cato *Ellas. Las mujeres del 68*, México, Proceso, 2019.

consciencia política e histórica de sus autores, incitan no solo la reflexión, sino a la acción social de los espectadores.²³¹ Por otra parte, la obra gráfica del 68 reclama una toma de posición del espectador frente a la imagen y frente al tiempo. Como escribe Didi-Huberman

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva cada posición, puesto que toda posición es, fatalmente relativa.(...) Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro.²³²

Nuevos documentos, investigaciones periodísticas y académicas aportan elementos que permiten una relectura de los acontecimientos en el contexto de la Guerra Fría, y más específicamente, de la Guerra Fría Cultural. Los objetivos ideológicos y políticos, valores y estética impulsados protagónicamente por José Gómez Sicre como funcionario de la OEA, a través de los escritos firmados y publicados por José Luis Cuevas, así como de las exposiciones, colecciones y bienales que impulsó el cubano en México y América Latina, incidieron en el desarrollo de la plástica en México y tuvieron una repercusión ideológica y política. Los ataques y descalificaciones dirigidas a los artistas de la Escuela Mexicana contribuyeron a su aislamiento y menosprecio, así como a la poca atención que se les brindó en estudios académicos por décadas. La política cultural oficial adoptó la estética formal y apolítica de la llamada "Ruptura" abriendo los espacios de difusión oficial como museos, exposiciones, becas, apoyos y publicaciones a sus artistas, al mismo tiempo que dificultaba o negaba los mismos espacios y apoyos a los representantes de la Escuela Mexicana, asumiendo consciente o inconscientemente los valores acordes con la Guerra Fría Cultural diseñada por los Estados Unidos.

Desentrañar la manera en que se impuso como política cultural oficial la estética apolítica centrada en artistas como individualidades "libres" y "rebeldes", requeriría una amplia investigación. Un avance pionero es el de Shifra Goldman²³³ explorando las políticas culturales en nuestro país. Podemos mencionar unos cuantos hechos que marcan la tendencia oficial hacia el desplazamiento de la Escuela Mexicana: Salas Anzures como funcionario del INBAL abrió espacios a exposiciones de los pintores de "Ruptura" y escribió artículos polémicos atacando al muralismo²³⁴; el papel influyente de Fernando Gamboa,

²³¹ El sentido político del arte se expresa en el concepto de distanciamiento en el teatro de Bertold Brecht: "Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. (...) ¿Qué se gana con todo esto? Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. (...) Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. (...) <<el espectador>> será recibido como el gran transformador, el que ha logrado intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos sociales, el que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro por su parte ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino. El teatro le presenta ahora el mundo para que él intervenga." Brecht, Bertold. "Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento" en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 418-419.

²³² Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 9.

²³³ Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional (IPN), Ed. Domés, 1989.

²³⁴ Ana Garduño aborda la polémica suscitada por el artículo de Miguel Salas Anzures, escrito cuando era jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA (entre 1957 y 1961): "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", (*Novedades*, suplemento México en la Cultura, México, 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.). Salas afirmaba sobre el muralismo que surgió en 1922: "no obedece a propósitos ideológicos que tengan liga alguna con la revolución. Esta pintura fue ante todo de carácter religioso". El coleccionista Alvar Carrillo Gil respondía a la tesis de Salas Anzures "afecta la conciencia y la esencia misma del Arte

que como director del Museo de Arte Moderno organizó en el recinto tres exposiciones individuales de José Luis Cuevas y otras tantas colectivas; el apoyo de Fernando Benítez a esta corriente desde el suplemento dominical México en la Cultura del periódico *Novedades*; los ensayos de Octavio Paz sobre Tamayo y otros pintores como Pedro Coronel y Juan Soriano como contrapuestos a los muralistas; así como los ensayos y libros de Juan García Ponce que impulsaban a los pintores de la llamada "Ruptura". Los virulentos artículos de Cuevas contra la Escuela Mexicana (ahora sabemos, escritos en estrecha colaboración o en su totalidad por José Gómez Sicre) que tuvieron amplia difusión en México y Estados Unidos han sido argumento de fondo en multitud de artículos críticos y académicos. Cuevas pasó de *enfat terrible* a becario perpetuo y creador emérito del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), de la misma manera que otros artistas de la llamada "Ruptura". Si la crítica central a los muralistas fue que eran "oficialistas" la "rebeldía" de los artistas "libres" se mantuvo bien poco.

De esta manera, se fue creando un vacío en la memoria colectiva que se trató de llenar con el discurso que pregonaba el "desarrollo natural por la irrupción de las nuevas generaciones de artistas" que tomaría el lugar del arte "anquilosado" "oficialista", "didáctico", "ideologizado", etc., de la Escuela Mexicana.

Bajo esta luz, habría que revisar más de medio siglo de literatura crítica y académica en la cual se repite la tónica de adjetivos y juicios críticos del cubano (coincidente con la de Alfred Barr y los criterios del MoMA, así como con otros críticos norteamericanos influyentes)²³⁵ en gran parte de la historiografía. Eduardo Subirats afirma que la crítica académica norteamericana disminuye al muralismo mexicano echándole en cara el haberse convertido en *official culture*, al mismo tiempo que elude criticar al *abstract art* y el *pop art* elevados a la categoría de modernidad oficialmente sancionada. La repetición es poderosa, señala este autor:

(...) la disciplinada repetición de esos eslóganes es más efectiva que cualquier evidencia histórica y mucho más eficaz que cualquier reflexión independiente. Al fin y al cabo, su finalidad consiste en ahogar en el sopor de su letanía la evidencia de la crítica humanista e internacionalista del muralismo, su formulación de dilemas a la vez cósmicos y civilizatorios universales, su trabajo reflexivo en torno a la memoria mitológica de la humanidad, y su creación de las técnicas y los lenguajes formales de un arte público esclarecedor.²³⁶

Por ello, es necesaria una nueva narración, no solamente del movimiento estudiantil y popular del 68 en México, sino del papel que jugaron los artistas de la Escuela Mexicana en

Mexicano y que, además siembra la duda, el desconcierto y la decepción sobre el origen, la fuerza, la razón de ser y la proyección de nuestro arte nacional". Aunque Garduño se inclina por la posición "crítica" de Salas Anzures, ilustra las discusiones de la época. Garduño, Ana. "Muralismo, revolución y religión (1960-1961): polémica entre Alvar Carrillo Gil y Miguel Salas Anzures", *Discurso visual*, N. 6, mayo-agosto, 2006, <http://discursovisual.net/dvweb06/aportes/apogarduño.htm> (consulta 28 de agosto, 2017).

²³⁵ Alfred Barr, primer director del MoMA, fue el mentor de Gómez Sicre. La relación entre Nelson Rockefeller y el MoMA esta documentada en el libro citado de Stonor Saunders. Ver también Herner, Irene. "El nacimiento del MoMA de Nueva York," *Nexos*, 1 marzo, 2005, <https://nexus.com.mx/?p=11457> (consultado el 8 de marzo de 2018), y Giunta, Andrea. "Crítica de arte y guerra fría en la América Latina de la Revolución", Ponencia presentada en la sesión anual del Seminario Internacional *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas* dirigido por la Mtra. Rita Eder y organizado por la UNAM y The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, 8 al 21 de octubre de 1999.

²³⁶ Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 147.

éste como una restitución estética y política. Desde esta perspectiva, cobra mayor relevancia el trabajo de propaganda, testimonio y resistencia que produjeron Rina Lazo, Arturo García Bustos, Adolfo Mexiac y otros artistas que habían sido miembros del TGP. En su producción gráfica, destaca la eficacia simbólica para transmitir ideas de lucha y conciencia social, pero también su calidad plástica y fuerza expresiva derivada de un gran oficio. Es también un eslabón en la memoria colectiva que nos acerca de otra manera a la represión del movimiento estudiantil. En el caso de los grabados de Lazo a partir de sus dibujos en la cárcel, su obra nos dice que en el 68 hubo también presas, no solamente presos políticos, y que una de ellas, como víctima de la represión diazordacista, fue capaz de dar forma plástica y expresiva a su experiencia con la conciencia de su valor testimonial, histórico y político.

3.2 Ayotzinapa: acción y memoria visual

GIULIA DEGANO
UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Resumen

El presente capítulo tiene como objetivo evidenciar la repercusión en las artes visuales de la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos Alanís" de Ayotzinapa en la noche del 26 de septiembre de 2014. La recurrencia de este tema en la obra de artistas mexicanos e internacionales muestra el fuerte valor simbólico de este caso en la representación de la violencia y de la crisis estatal que caracterizan al México contemporáneo. Al enfrentar este tema, los artistas han jugado un papel importante no solo en la construcción de la memoria colectiva del caso, sino también en la vasta movilización ciudadana a favor de la verdad y justicia por Ayotzinapa.

Palabras clave: Ayotzinapa, arte, derechos humanos, memoria.

Ayotzinapa representa un caso emblemático de la violencia vivida en el México actual y especialmente en el Estado de Guerrero, el cual ha sido definido por Alberto Aziz Nassif como "un cementerio de fosas clandestinas" y "la peor síntesis de lo que pasa en el país"²³⁷. En dicho contexto, este acaecimiento ha sido descrito como "la cima de la montaña", como un caso en el cual "se tocaron todos los límites" de la legalidad y la violencia afectando a jóvenes pobres de zonas rurales que estudiaban para ser maestros²³⁸. La gravedad y complejidad de los sucesos de la noche de Iguala es descrita en los Informes del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) al reportar los múltiples ataques violentos que, en la noche entre el 26 y el 27 de septiembre de 2014, dejaron numerosos heridos, seis muertos y cuarenta y tres desaparecidos de la Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos" de Ayotzinapa²³⁹.

²³⁷ Alberto Aziz Nassif, "México: una grave crisis de corrupción e impunidad", en *Ichan Tecolotl*, núm. 293, enero 2015.

²³⁸ Véase: Ana Esther Ceceña, "Ayotzinapa, emblema del ordenamiento social del siglo XXI", en *América Latina en movimiento*, núm. 500, diciembre de 2014.

²³⁹ En base a los dos Informes Ayotzinapa, resultados de la investigación del GIEI y divulgados públicamente el 6 de septiembre de 2015 y el 24 de abril de 2016 respectivamente, los hechos de la noche de Iguala se pueden resumir de la siguiente manera. En la tarde del 26 de septiembre de 2014, estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa tomaron cuatro autobuses de la central camionera de Iguala dirigiéndose hacia las afueras de la ciudad para participar en la marcha de conmemoración de la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968. En la noche, los autobuses tomados fueron perseguidos y detenidos, cuatro de estos fueron atacados con armas de fuego, dejando tres heridos graves. Además, el GIEI ha planteado la existencia de un quinto autobús y que estuviera cargado de droga o dinero, que los estudiantes tomaron sin saberlo entre los demás autobuses provocando un ataque masivo contra ellos. La misma noche y en la misma zona, otro autobús, en el cual viajaba el equipo de fútbol Los Avispones, fue también atacado, dejando tres muertos y numerosos heridos. Asimismo, en Iguala se dio otro ataque con armas de fuego contra normalistas, en la calle Juan N. Álvarez, del cual resultaron otros dos estudiantes muertos. En la madrugada del 27 de septiembre, el cuerpo sin vida del normalista Julio César Mondragón fue encontrado por una patrulla militar con signos de tortura y el rostro arrancado. El GIEI ha indicado la presencia de "agentes de diferentes fuerzas de seguridad o ejército" monitoreando los ataques, así como la responsabilidad de la policía de Huitztuco y la participación de la Policía Federal y Estatal en algunas de las escenas del crimen. Además, ha denunciado la complicidad de la policía de Iguala y Cocula en el ataque y la desaparición de los normalistas, así como su no investigación del caso. En fin, ha averiguado 17 casos de tortura durante su investigación, algunos de los cuales sufridos por detenidos que sirvieron como testigos clave para la teoría de la "Verdad Histórica", enunciada por Murillo Karam en su última conferencia de prensa como director de la Procuraduría General de la República (PGR) el 27 de enero

Este acontecimiento ha detonado una vasta respuesta civil que se ha expresado mediante marchas de protesta y otras iniciativas en las cuales se ha recurrido con frecuencia a las artes visuales²⁴⁰.

El presente ensayo se enfoca, justamente, en el impacto que el caso Ayotzinapa tuvo en el medio artístico a nivel nacional e internacional, así como en su contribución al proceso de concientización y petición de justicia frente a la violencia y la impunidad. Para dicho propósito, se presenta una selección de obras que se consideran emblemáticas por la iconografía que emplean y por los logros que comparten a favor de la construcción de una memoria colectiva del trauma representado por las desapariciones forzadas.

El primer caso destacado es representado por "Ayotzinapa. Acción Visual", campaña fotográfica originada de la propuesta de Marcelo Brodsky y secundada por el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan²⁴¹. Esta campaña inicia con *Vivos* (2014) (figura 1), toma fotográfica en la cual Brodsky retrata a los estudiantes del Colegio Nacional de Buenos Aires sujetando las banderas argentina y mexicana junto con carteles cuyas letras componen el lema "Vivos se los llevaron, vivos los queremos. Ayotzinapa". En la parte inferior derecha, una alumna muestra una pizarra en la cual se indica el nombre del colegio y la fecha, 27 de noviembre de 2014. La toma recrea una obra notoria de Brodsky, *La clase* (1967-1996) (figura 2), en la cual el fotógrafo interviene sobre la fotografía del curso que había atendido en 1967 en el mismo colegio. Brodsky anotó por encima de cada compañero qué había sucedido con ella o él en las décadas siguientes, señalando con un círculo rojo los rostros de dos compañeros asesinados durante la dictadura militar (1976-1983), entre ellos su mejor amigo²⁴². Las similitudes entre las dos tomas relacionan las historias de México y Argentina, abriendo una convocatoria que tuvo una respuesta masiva a nivel nacional e internacional. Dicha respuesta alcanzó un total de cuatrocientas tomas en las cuales grupos de ciudadanos se retrataron sujetando carteles y pancartas con mensajes de solidaridad e indignación por Ayotzinapa²⁴³. De estas tomas, cuarenta fueron

de 2015. Según dicha teoría, los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos fueron detenidos, asesinados, incinerados y arrojados al río San Juan. La eliminación de los normalistas habría sido obra de la organización narcotraficante llamada Guerreros Unidos. Esta teoría ha sido descartada por el GIEI en su primer Informe Ayotzinapa del 6 de septiembre de 2015: el grupo demostró científicamente la no factibilidad de esta teoría, denunciando, además, la mala investigación realizada por la PGR y la alteración de la escena del río San Juan, ocurrida el 28 de octubre de 2014, para favorecer la teoría de Murillo Karam. Véase: Carlos Martín Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, Madrid, Akal, 2017, pp. 251-258.

²⁴⁰ En los últimos tres meses de 2014 se registraron 44 protestas públicas en México y en el mundo en las cuales se exigió la localización con vida de los cuarenta y tres desaparecidos y la persecución de los responsables de este crimen. Véase: Alcántara, Liliana y Hernández, Saúl. "Resiste la protesta en las calles por Ayotzinapa", en *El Universal*, 31 de diciembre de 2014.

²⁴¹ Marcelo Brodsky (1954) es un fotógrafo argentino. Su formación se lleva a cabo en el Centro Internacional de Fotografía de Barcelona con el fotógrafo catalán Manuel Esclusa. En 1997 publicó el ensayo fotográfico *Buena Memoria*, sobre los efectos del terrorismo de estado, que le brinda un vasto reconocimiento internacional. Ha realizado monumentos en recuerdo a la AMIA (2002) y el Holocausto de Hannover (2007). Es miembro del Organismo de Derechos Humanos Asociación Buena Memoria y de la comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. En ocasión de la *Acción Visual* por Ayotzinapa ha colaborado con el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan, organización de derechos humanos que trabaja en Guerrero y es representante legal del caso Ayotzinapa junto con el Centro Morelos. Véase: Lerner, Sharon (ed.), *Colección Museo de Arte de Lima. Arte Contemporáneo*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2013, p. 366. Véase también: Beristain, Carlos Martín. *El tiempo de Ayotzinapa*, Madrid, Akal, 2017, p. 264.

²⁴² Sharon Lerner (ed.), *Colección Museo de Arte de Lima. Arte Contemporáneo*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2013, pp. 272-273.

²⁴³ Dichos colectivos estuvieron integrados por librereros, reporteros, activistas y abogados. Muchos de ellos utilizaron el mismo lema mostrado en *Vivos* (2014), es decir "Vivos de los llevaron, vivos los queremos", que se ha

seleccionadas para ser expuestas en el patio principal de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa el 12 de septiembre de 2015, seis días después de la difusión del primer Informe Final del GIEI²⁴⁴. En esta ocasión, normalistas del mismo nivel al que pertenecían los desaparecidos y familiares de las víctimas fueron retratados siguiendo el modelo de *Vivos*²⁴⁵. Dos años después, las fotografías fueron expuestas en el ingreso principal del Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México²⁴⁶. De dicha "Acción Visual" resultó también el volumen fotográfico *¿Desaparecen?* (2016) del fotógrafo mexicano Pablo Ortiz Monasterio, quien había colaborado con Brodsky en Ayotzinapa²⁴⁷. En esta publicación, el artista combina las tomas resultadas de los tres meses pasados en Ayotzinapa con aquellas de su archivo profesional, re-significando trabajos anteriores desde la nueva y urgente perspectiva abierta por su experiencia en la ENR²⁴⁸. El cuadernillo presenta fotografías a colores, en sepia y en blanco y negro, intervenidas digitalmente superponiendo a paisajes y cuerpos humanos el número 43 junto con palabras de denuncia como "Faltan", "¿Dónde están?", y "Vivos los queremos", entre otras.²⁴⁹ Algunas fotos reproducen los rostros de los jóvenes desaparecidos, cuyos nombres abren y cierran el álbum fotográfico²⁵⁰.



Figura 1. *Vivos*, Marcelo Brodsky, 2014 (Foto cortesía Galería Rolf Art, Buenos Aires, Argentina).

convertido en un enunciado emblemático del caso Ayotzinapa por su recurrencia en las manifestaciones de apoyo a los familiares de las víctimas.

²⁴⁴ En esta exposición colaboraron con Brodsky el Laboratorio Mexicano de Imágenes y el fotógrafo mexicano Pablo Ortiz Monasterio. Véase: Marcelo Brodsky (ed.). *Ayotzinapa. Acción visual*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos/Editorial RM, 2015, p. 12.

²⁴⁵ Además, Brodsky aprovechó su visita de la ENR de Ayotzinapa para documentar fotográficamente la "instalación-ofrenda" creada y vigilada por los familiares de los estudiantes desaparecidos, constituida por sus 43 mesabancos, fotografías y objetos personales de las víctimas. El catálogo de la exposición incluye el testimonio de la madre de uno de los desaparecidos, María Araceli Ramos, que denuncia la larga historia de violencia en Guerrero relacionando la desaparición de su hijo con los crímenes cometidos durante la guerra sucia en este estado en los años sesenta y setenta. Véase: Brodsky, Marcelo (ed.). *Ayotzinapa. Acción visual*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos/Editorial RM, 2015, p. 113.

²⁴⁶ "Ayotzinapa. Acción visual, símbolo de la solidaridad internacional con las víctimas", en *La Jornada*, 16 de junio de 2017.

²⁴⁷ Pablo Ortiz Monasterio (1952): fotógrafo, curador y editor mexicano, estudió en el London College of Printing y es Maestro en Fotografía egresado de la UNAM. Es miembro fundador del Centro de la Imagen de la Ciudad de México. En 2014 recibió la Medalla al mérito fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Véase: "Reconocen trayectoria de Pablo Ortiz Monasterio", en *Boletín INAH*, 26 de octubre de 2014.

²⁴⁸ Niza Rivera, "Desaparecen? de Ortiz Monasterio por Los 43", en *Proceso*, 26 de septiembre de 2016.

²⁴⁹ Pablo Ortiz Monasterio, *Desaparecen?*, Ciudad de México, Editorial RM, 2016.

²⁵⁰ La publicación incluye, además, la poesía *Ayotzinapa* (2014) de David Huerta y fragmentos del artículo "Mexico: The Murder of the Young" de Alma Guillermoprieto. Véase: Alma Guillermoprieto, "Mexico: The Murder of the Young", en *The New York Review of Books*, New York, 8 de enero de 2015.



Figura 2. *La Clase*, fotografía de archivo en B/N intervenida a mano por Marcelo Brodsky, 1996 (Foto cortesía Galería Rolf Art, Buenos Aires, Argentina).

Estas iniciativas no representan episodios aislados: ulteriores esfuerzos colectivos y de alcance internacional se concretaron en exposiciones y (re)apropiaciones del espacio público. Un ejemplo destacado es representado por “Imágenes en voz alta”, iniciativa afín a la “Acción Visual” de Brodsky por haber reunido virtualmente una comunidad internacional, en este caso integrada por diseñadores e ilustradores mexicanos y extranjeros con el fin de manifestar su inconformidad con la violencia vivida en México. Dicha comunidad ha ido formando un banco de imágenes gratuitas y libres de derechos de autor en el cual se destaca la atención dada al caso Ayotzinapa: una parte consistente de las contribuciones reunidas en este archivo digital ha denunciado la desaparición de los cuarenta y tres normalistas, dando forma a carteles que han sido utilizados en numerosas manifestaciones y expuestos en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México en octubre de 2017²⁵¹.

El cartel ha sido el medio visual aprovechado también por Francisco Toledo para denunciar los sucesos de Iguala y las desapariciones forzadas ocurridas en el México actual²⁵². El artista convocó una notoria acción artística que, en marzo de 2015, se concretó en la exposición “Carteles por Ayotzinapa”. La convocatoria se dio en el marco de la primera Bienal de Cartel Oaxaca, organizada por el artista mediante el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), el cual reunió a más de setecientos participantes de México y otros países²⁵³. Los tres trabajos ganadores de la Bienal y una selección de veinte carteles fueron expuestos en el Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México junto con 43 papalotes realizados por Toledo con el rostro de cada normalista desaparecido y colocados en el techo del vestíbulo²⁵⁴. Otros 43 papalotes fueron distribuidos entre los

²⁵¹ Véase: <https://imagenesenvozalta.tumblr.com/>

²⁵² Francisco Toledo (1940-2019) es un artista mexicano nacido en Juchitán, Oaxaca. Su formación se desarrolla entre el taller del pintor Arturo García Bustos, en Oaxaca, y el Taller de Grabado de la Escuela de Diseño y Artesanía de la Ciudadela, en la Ciudad de México. Trabaja en pintura, acuarela, dibujo, escultura, cerámica y en tapices. Ha expuesto en todo el mundo y ha residido en Europa y Estados Unidos. En años recientes, se ha dedicado a promover y difundir la cultura y las artes en el Estado de Oaxaca mediante iniciativas filantrópicas como la fundación del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), las Ediciones Toledo, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, y el Taller de Arte Papel Oaxaca, entre otras. Santos, Guillermo. *Francisco Toledo. Duelo*. Ciudad de México, Museo de Arte Moderno/INBA/CONACULTA/Fomento Cultural Banamex, 2015, p. 137.

²⁵³ Véase: Jorge Pérez Alfonso. “Instaura el Iago la primera Bienal Internacional de Cartel Oaxaca”, en *La Jornada*, 6 de marzo de 2015.

²⁵⁴ Los carteles consistían en impresiones digitales de 60X90 centímetros. Los tres ganadores del concurso organizado en Oaxaca fueron Irwin Romero Carreño, Damian Klaczkiwicz y Daniela Díaz. La inauguración de la muestra en la ciudad de México fue acompañada por una mesa de debate en la cual participaron el caricaturista Javier Barajas “El Fisgón”, el poeta Javier Sicilia, el escritor Tryno Maldonado y el abogado José Antonio Guevara. Véase: Mateos-Vega, Mónica. “Carteles por Ayotzinapa, poesía plástica que refunda las ausencias”, en *La Jornada*, 20 de marzo de 2015.

asistentes a una charla sobre el caso, al final de la cual el público fue invitado a tomar una cometa y salir a la calle para hacerlas volar en la Alameda Central²⁵⁵. En septiembre, los carteles por Ayotzinapa y los 43 papalotes de Toledo fueron expuestos también en la Sala Vestibular de la Galería de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México²⁵⁶. Cabe mencionar que, ya en octubre de 2014, esta universidad había dedicado a los desaparecidos de Ayotzinapa una intervención colectiva en la explanada central de su sede capitalina, iniciativa surgida del Seminario de Arte Público y Comunidad impartido por las doctoras Dina Comisarenco, Karen Cordero y Ana María Torres, académicas del Departamento de Arte. Dicha iniciativa vio la participación espontánea de la comunidad universitaria en la instalación de un vasto collage de imágenes y lemas de protesta sobre las cintas de papel que ocuparon las paredes y gradas de la explanada (figura 3).



Figura 3. Intervención colectiva por Ayotzinapa en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, 2014 (Foto cortesía profesoras coordinadoras de la acción).

En 2015, los carteles y papalotes por Ayotzinapa fueron expuestos en numerosos recintos, como el Casal de Joves Palau Alòs de Barcelona, España, y la Oficina de Proyectos Culturales de Puerto Vallarta, México, siendo, en este último caso, acompañados por la obra *Nivel de confianza* (2015) de Rafael Lozano-Hemmer, de la cual se hablará en los párrafos siguientes²⁵⁷.

En el texto de presentación de la muestra *Carteles por Ayotzinapa*, Tryno Maldonado remarcó la necesidad que el México actual tiene de un arte participativo, denunciando además la magnitud del fenómeno de las desapariciones forzadas en México²⁵⁸. Dicha magnitud fue manifestada por la propuesta ganadora de Irwin Homero Carreño, la cual representa un esqueleto sangrante que reproduce la forma de México en su postura siendo quebrado en la zona que corresponde al Estado de Guerrero. La imagen es acompañada por el texto "México. Ayotzinapa 43", reiterando el carácter simbólico adquirido por este caso en la denuncia de las desapariciones forzadas en México. En otro cartel, el de Tiago Seixas, 43 zapatos vacíos representan la ausencia de los normalistas utilizando un elemento

²⁵⁵ Sin embargo, un tumulto sobre la Avenida Juárez impidió la conclusión del *happening* programado por Toledo y la rueda de prensa de Carmen Arístegui prevista en el mismo museo. Véase: *Ibidem*. Véase también: Sofía Alva, "Carteles por Ayotzinapa", en *Cultura Colectiva*, 21 de septiembre de 2015.

²⁵⁶ La misma universidad organizó una exposición itinerante de los Carteles por Ayotzinapa en sus sedes de Torreón, Puebla y León. Véase: Ángel Reyna, "Expo de carteles de Ayotzinapa llegó a la Ibero", en *Milenio*, 24 de enero de 2017.

²⁵⁷ Véase: "Ayotzinapa a través de la cultura", en *El Informador*, 25 de septiembre de 2015.

²⁵⁸ Según el texto de presentación de *Carteles por Ayotzinapa*, estadísticamente en México ocurre una desaparición forzada en el tiempo empleado para recorrer la muestra y doce a lo largo de un día. Véase: Tryno Maldonado, "Los rostros de los desaparecidos", en *Artis. Revista cultural universitaria*, núm. 1, mayo-agosto 2015, p. 64.

que es recurrente en la representación de las desapariciones forzadas²⁵⁹. En algunos casos, los zapatos no manifiestan únicamente la ausencia de un individuo, sino también el camino recorrido por los familiares para localizar a su ser querido. Dicho simbolismo es evidente en la iniciativa del colectivo mexicano Huellas de la memoria, formado en 2013 como espacio conmemorativo de la lucha de las madres del Comité ¡Eureka! y anfitrión de la exposición itinerante homónima a partir de 2016²⁶⁰. Esta muestra ha recibido el apoyo de numerosas instituciones en México y en muchos países europeos, los cuales expusieron, colgándolos del techo de su espacio expositivo, cuarenta pares de zapatos de familiares de víctimas de desaparición forzada en México. Un hilo conductor une trágicamente a los desaparecidos recordados en esta exposición: varios han sido estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, desde casos que remontan a la “guerra sucia” hasta los sucesos de 2014²⁶¹. Los familiares han grabado en las suelas mensajes que expresan la lucha para localizar a su ser querido, mientras que el color verde de las suelas representa la esperanza del reencuentro²⁶².

Francisco Toledo ha manifestado el fuerte impacto que este caso tuvo en su obra reciente, no sólo en carteles y papalotes, sino también en su escultura: el mismo año de los “Carteles por Ayotzinapa” elaboró una serie escultórica que condensa todo el horror y el luto de una nación, *Duelo* (2015), la cual fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México²⁶³. En el catálogo de la muestra, Sylvia Navarrete señala que una parte sustancial de esta serie ha sido inspirada por la desaparición de los normalistas de

²⁵⁹ Es suficiente pensar en los miles de zapatos expuestos en el Memorial y Museo de Auschwitz-Birkenau. Véase: <http://auschwitz.org/en/gallery/exhibits/evidence-of-crimes,1.html>

²⁶⁰ El Comité ¡Eureka! o Comité Pro Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados de México fue fundado en Monterrey en abril de 1977 por Rosario Ibarra, Celia Piedra de Nájera y Telma Jardón de Zamora, cuyos hijos habían sido desaparecidos en los años de la guerra sucia. Hasta la fecha, el comité representa una de las organizaciones mexicanas más importantes para la lucha por la presentación de los desaparecidos y la libertad de los presos políticos. Véase: “Veinte años del Comité Eureka: los presidentes, los procuradores, los torturadores...”, en *Proceso*, 15 de marzo de 1997.

²⁶¹ Los hechos de la noche de Iguala se insertan en una larga historia de disparidad social y económica en el Estado de Guerrero, de la cual han surgido movimientos de resistencia social, como el Partido de los Pobres (PDLP), encabezado por el maestro Lucio Cabañas, el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) y la Liga Comunista 23 de Septiembre (LC23S). Estos grupos se han enfrentado con la violenta represión estatal en un periodo que se define como una guerra sucia por el carácter extrajudicial de las prácticas adoptadas para el aniquilamiento de las guerrillas, cuales detenciones ilegales, cárceles clandestinas, torturas, asesinatos extrajudiciales y desapariciones forzadas de los guerrilleros y de las personas asociadas a la guerrilla. El resultado de esta guerra se calcula en más de tres mil muertos y más de quinientos desaparecidos. La violencia de esta historia reciente ha sido descrita en el Informe Final de la Comisión de la Verdad del Estado de Guerrero, presentado el 15 de octubre de 2014, que ha documentado las desapariciones forzadas y violaciones de derechos humanos ocurridas en Guerrero entre 1969 y 1985. El Informe Final de la Comisión de la Verdad del Estado de Guerrero puede ser consultado en: <http://congresogro.gob.mx/files/InformeFinal>. Véase también: Hernández Castillo, y Rosalva Aída. “Violencia y militarización en Guerrero: antecedentes de Ayotzinapa”, en *Ichan Tecolotl*, núm. 293, enero 2015. Sobre el tema de la “guerra sucia” en México véase: Carlos Fernando López de la Torre, “Miguel Nazar Haro y la guerra sucia en México”, en *Revista Grafía*, Universidad Autónoma de Colombia, vol. 10, núm.1, enero-junio 2013, pp. 58-59.

²⁶² Para que se puedan leer claramente, los zapatos son acompañados por una impresión del texto grabado en las suelas. El significado del color verde en esta exposición ha sido indicado por el artista Alfredo López Casanova en una entrevista a Florencia Valdés. Véase: Florencia Valdés, “Ayotzinapa: zapatos usados para denunciar las desapariciones forzadas en México”, en *Radio France Internationale-Noticias en directo* (versión española), 6 de abril de 2017.

²⁶³ Para una descripción exhaustiva de esta serie se remite al ensayo *Exhumar la tierra hasta encontrarlos. Cerámica de Francisco Toledo* de Carmen Gómez del Campo, en la presente publicación.

Ayotzinapa²⁶⁴. De hecho, en *Duelo* recurre la representación de jóvenes con cachucha y tenis, indumentos que, en algunas obras, aparecen sin su propietario, como remarcando su ausencia. Toledo plasma la desaparición y la descomposición, así como la lucha de estos jóvenes: las figuras, o sus restos, resisten a los esqueletos, buscan una salida de sus prisiones o se tuercen para liberarse de las cuerdas que los amarran. No falta una dramática alusión a la tortura sufrida por muchas de estas víctimas e incluso por normalistas de Ayotzinapa como Julio César Mondragón, mostrando partes anatómicas amputadas, cuerpos desollados y rostros sangrantes. Hasta se incluye una pieza que hace referencia directa a Ayotzinapa en la tortuga esquelética sobre la cual se apoya un joven cuya boca es agarrada por un esqueleto²⁶⁵. Esta Muerte, tan recurrente en forma de esqueleto en la obra de Toledo, recurre en el cartel que el artista elaboró como parte de la muestra "Carteles por Ayotzinapa", representando un esqueleto entronizado y coronado como símbolo de una Muerte soberana en México: la palabra Ayotzinapa se puede leer por encima de su haz y, en su trono luctuoso, el artista escribe la palabra "NO" como muestra de una oposición social y política negada con la represión violenta.

La desaparición de los cuarenta y tres normalistas ha sido denunciada también por la obra reciente del Grupo Proceso Pentágono en el marco de su primera exposición retrospectiva, organizada por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2015.²⁶⁶ En este recinto, el grupo presentó =A (2015), obra que renueva el compromiso social declarado en su manifiesto de 1979²⁶⁷. Tratase de una videoinstalación consistente en un palimpsesto inaccesible de proyecciones y documentos, el cual muestra una selección de videos de manifestaciones de protesta por Ayotzinapa junto con una colección de actas oficiales²⁶⁸. El resultado sugerido por el título muestra este caso como consecuencia extrema de una relación contrastante entre el Estado y sus ciudadanos, evidenciando la distancia entre ellos²⁶⁹.

Una de las últimas obras de un integrante del GPP, Felipe Ehrenberg, sugiere en su título el valor simbólico del caso Ayotzinapa para la representación de la violencia surgida de dicho contraste: *De tanto árbol ya no vemos el bosque, obra inédita post-Ayotzinapa* (2015)²⁷⁰. Este caso había impactado enormemente al artista, intensificando la necesidad

²⁶⁴ Véase el texto introductorio de Sylvia Navarrete Bouzard en: Guillermo Santos, *Francisco Toledo. Duelo*, Ciudad de México, Museo de Arte Moderno, p. 14.

²⁶⁵ La tortuga es el animal representado en el escudo de la ENR de Ayotzinapa. *Ibidem*, pp. 27-28. Véase la escultura ilustrada en las páginas 79 y 80 del mismo catálogo.

²⁶⁶ Colectivo artístico mexicano que surge junto con otros grupos destacados por su compromiso social, como SUMA y TAI, de las reivindicaciones estudiantiles y la violenta represión estatal de 1968. Ha estado activo desde 1969, y como grupo de 1976 a 1997. Estuvo formado por Carlos Aguirre (1948), Felipe Ehrenberg (1943-2017), Miguel Ehrenberg (1952-2006), Carlos Finck (1946), Lourdes Grobet (1940), José Antonio Hernández Amezcua (1947), Rowena Morales (1948) y Victor Muñoz (1948). De manera extraordinaria participaron en el grupo artistas como Rafael Doniz (1948). García, Pilar y García Murillo, Julio. *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*, México, Editorial RM, 2015, p. 7.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 1.

²⁶⁸ Los autores de esta obra son Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Lourdes Grobet y Victor Muñoz. *Ibidem*, p. 148.

²⁶⁹ La violenta represión vivida por los normalistas de Ayotzinapa es atestiguada también por los recientes murales de Tuxtla, en Guerrero, y los de la ENR "Raúl Isidro Burgos" descritos por Ana Torres Arroyo. Véase: Ana Torres, "Lugares de la memoria: muros colectivos en Ayotzinapa", en *Nierika. Revista de estudios de arte*, núm. 13, año 7, enero-junio 2018, p. 137-139.

²⁷⁰ Felipe Ehrenberg (1943-2017): artista polifacético, editor, diplomático y profesor mexicano. Durante su auto-exilio londinense, de 1968 a 1974, fundó la editorial Beau Gest Press. Fue pionero del arte conceptual en México, así como miembro fundador del Grupo Proceso Pentágono y fundador del colectivo Tepito Arte Acá. Véase: "Falleció el artista plástico Felipe Ehrenberg", en *El Universal*, 15 de mayo de 2017.

de una denuncia visual de la cotidianidad del horror. Dicha denuncia se materializó en una "suite" de gran tamaño en la cual el artista enfatizó, mediante fragmentación y ampliación, el dibujo monocromo deducido de una fotografía que muestra el hallazgo de las víctimas de una ejecución extra-judicial²⁷¹. En este caso, Ayotzinapa no es propiamente el tema representado en la obra. Sin embargo, el título delata la importancia que esta obra tuvo en su desarrollo y el carácter ejemplar de este caso límite.

La lucha por Ayotzinapa es representada también mediante la técnica propia de la tradición del arte participativo mexicano, es decir el mural. A los normalistas desaparecidos se han dedicado algunos murales destacados, entre ellos el mural *El abrazo ausente. Soles robados* (2015), resultado de la colaboración del colectivo de arte urbano Lapiztola con el artista Said Dokins en las paredes del taller Okupa Visual de Oaxaca²⁷². Los artistas quisieron relacionar la lucha de la activista Rosario Ibarra y del Comité ¡Eureka! para encontrar a los desaparecidos de la "guerra sucia" con aquella para localizar a los normalistas de Ayotzinapa, trazando un *continuum* histórico para estos crímenes²⁷³. De hecho, el título alude a las palabras citadas por Ibarra sobre la esperanza de reencontrar a un desaparecido²⁷⁴. Las palabras se disponen de forma concéntrica alrededor de una mujer anciana abrazando una silueta negra, representando la vivencia robada a los familiares de los desaparecidos. El mismo tema fue retomado en un mural que Lapiztola realizó en 2016 para el Museo Casa de la Memoria Indómita de la Ciudad de México, remarcando el lazo de este colectivo con la memoria de la "guerra sucia": al re-significar el tema del abrazo, los hechos de Iguala son relacionados, una vez más, con la historia reciente de México (figura 4).²⁷⁵

²⁷¹ En el catálogo de la exposición, Lourdes Hernández describe el impacto que la noticia de la desaparición de los cuarenta y tres normalistas provocó en Ehrenberg: "(...) y después de la desaparición de los 43 jóvenes (...) tocó fondo. Comenzó a sumar muertos, fosas y desaparecidos. A hablarme de una guerra civil y del verdadero crimen organizado desde el gobierno." *Ibidem*, p. 6.

²⁷² Lapiztola es un colectivo de arte público creado en Oaxaca en 2006 e integrado por los diseñadores Roberto Vega J. y Rosario Martínez, junto con el arquitecto Yankel Balderas. En 2016 el colectivo intervino sobre las paredes del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) en ocasión de la muestra retrospectiva Corte aquí, en la cual se conmemoró una década de trabajo. Véase: Rivera, Niza. "El Colectivo Lapiztola lleva su retrospectiva de arte urbano al IAGO", en *Proceso*, 27 de agosto de 2016. Said Dokins (1983) es un artista visual y calígrafo mexicano egresado de Artes Visuales y de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se dedica al arte público, practicando e investigando los lenguajes de *graffiti*, *performance*, instalación y video arte. Véase: "El abrazo ausente. Soles robados, el mural en Oaxaca por los 43", en *Pulso. Diario de San Luis*, 1 de octubre de 2015. <http://www.saiddokins.com/2015/09/el-abrazo-ausente-soles-robados-oaxaca.html>

²⁷³ El mismo Said expresa esta relación en su comentario sobre la obra, comparando al entonces presidente Enrique Peña Nieto (1966) con Luís Echeverría (1922). Véase: "El abrazo ausente. Soles robados, el mural en Oaxaca por los 43", en *Pulso. Diario de San Luis*, 1 de octubre de 2015.

²⁷⁴ Rosario Ibarra (1927) es una activista mexicana, fundadora del Frente Nacional Contra la Represión (FNCR) y Directora del Comité ¡Eureka!. Su hijo, Jesús Piedra Ibarra, fue desaparecido en 1974. Es una figura ejemplar de la lucha de los familiares de las víctimas de desaparición forzada del periodo de la guerra sucia. En el artículo mencionado se refiere a esta lucha y al dolor de las madres cuyos hijos han sido desaparecidos con la siguiente cita de un periódico colombiano: "Saldrás de cualquier lugar en cualquier parte, a recibirme y abrazarme y recuperaré todos los soles que me han robado". Véase: Ibarra, Rosario. "Soles robados", en *El Universal*, 18 de abril de 2006.

²⁷⁵ Véase: Tatiana Wolff Rojas, "Memoria y representación: Museo de la Casa de la Memoria Indómita", en *Discurso Visual. Revista Arbitrada de Artes Visuales*, CENIDIAP, núm 34, julio-diciembre 2014, pp. 41-48.



Figura 4. *El abrazo ausente*, Lapiztola, Museo Casa de la Memoria Indómita, 2016. Foto de José Pita Juárez.

El contraste visual y el simbolismo creado por las siluetas en blanco y negro es aprovechado de manera afín en otro “abrazo robado” en el cartel *En México: nos faltan 43 y miles más...* (2014), diseñado por Andrés Mario Ramírez Cuevas para “Imágenes en voz alta” (figura 5). En este caso, el autor estilizó la figura del desaparecido mediante una silueta disuelta en el fondo blanco del cartel, que restituye dramáticamente la imagen de un abrazo del vacío.



Figura 5. *En México: nos faltan 43 y miles más*, Andrés Mario Ramírez Cuevas para “Imágenes en voz alta”, 2014.

El abrazo ausente de Oaxaca ha sido realizado en el primer aniversario anual de la noche de Iguala, el 26 de septiembre de 2015, en concomitancia con la marcha por Ayotzinapa organizada en la ciudad. De manera afín, una marcha por los cuarenta y tres desaparecidos ha sido el marco de la instalación de otra obra colectiva en la Ciudad de México, el *Antimonumento +43* (2015) (figura 6).



Figura 6. *Antimonumento +43*, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 2015. Foto de José Pita Juárez.

Ubicada en el Paseo de la Reforma, recorrido tradicional de las manifestaciones de protesta, esta escultura monumental fue erigida aprovechando la colaboración espontánea de la población que se había reunido para dicha marcha²⁷⁶. Como señala Cristina Hjar, la escultura fue ilustrada *in situ* mediante los postales que se repartieron a los asistentes, en los cuales se expresó la voluntad del colectivo anónimo del cual surgió la iniciativa de distanciarse de la lógica conmemorativa inherente a la concepción tradicional del monumento, es decir la aceptación y conmemoración comunitaria de un hecho histórico inamovible²⁷⁷. La necesidad de un *antimonumento* parece aún más justificada en el contexto mexicano actual, en el cual se manifiesta con frecuencia la práctica institucional de suplir el procedimiento estatal de investigación y persecución de los culpables de un crimen con la instalación de un monumento²⁷⁸. Además, una diferencia fundamental entre los monumentos tradicionales y esta escultura se halla en su destinatario, quien no es solamente el ciudadano sino también, y sobre todo, el Estado: en las postales y en la placa soldada en la base de la escultura, el *Antimonumento +43* es definido como una protesta permanente, un acto de trasgresión y reclamo al Estado mexicano, considerado responsable de la violencia actual, de la impunidad de los crímenes cometidos y de una narración oficial que perpetúa el olvido²⁷⁹. De material metálico y de color rojo, la obra resume esta violencia en dos elementos: el número cuarenta y tres y un signo de más que engloba simbólicamente a las más de treinta mil desapariciones forzadas registradas en México antes de septiembre de 2014²⁸⁰.

La función de la obra resulta aún más evidente si se compara con la de algunos monumentos cercanos, el *Caballito* (1992) de Sebastián y *Puerta 1808* (2007) de Manuel Felguérez, que manifiestan la persistencia del monumento tradicional de función conmemorativa, destinado por el Estado a una comunidad ciudadana pasiva²⁸¹. De hecho, el *Antimonumento* inauguró una nueva concepción de arte público monumental en Paseo de la República, el cual tuvo seguimiento en el *Antimonumento ABC49* (2017)²⁸².

²⁷⁶ Cristina Hjar González, "El Antimonumento +43: acontecimiento visual de una memoria viva y en resistencia", en *Nierika. Revista de estudios de arte*, núm. 13, año 7, enero-junio 2018, p. 60.

²⁷⁷ Las postales reproducían la obra terminada y, en su reverso, un texto en el cual se explicaba el objetivo del *Antimonumento* de subvertir la concepción tradicional de monumento. Véase: *Ibidem*.

²⁷⁸ El *Monumento en Memoria de las Mujeres Víctimas de Homicidio por razones de género en Ciudad Juárez* (2011) representa, junto con la modalidad de su inauguración, un ejemplo esclarecedor. Véase: Muñoz Ramírez, Gloria. "Monumento en el campo algodonero, símbolo de las culpas del Estado en los feminicidios", en *La Jornada*, 4 de diciembre de 2011, p. 6.

²⁷⁹ El mensaje en la placa termina con dos lemas: "Ni perdón, ni olvido.", que remarca la función contestataria del *Antimonumento*; "¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos. Vivas se las llevaron, vivas las queremos!" *Ibidem*, p. 60.

²⁸⁰ La versión completa del texto de las postales distribuidas durante la instalación del *Antimonumento +43* es reportada en el artículo de Cristina Hjar González. Véase: *Ibidem*, pp. 59-60.

²⁸¹ Cabe mencionar que sobre Reforma, y precisamente en Campo Marte, se encuentra también el *Memorial a las víctimas de la violencia en México* (2012), que se puede leer como otra obra que contrasta con el *Antimonumento +43* en cuanto a origen y acogida, siendo una iniciativa estatal que ha sido contestada por la opinión pública, incluyendo a familiares de las víctimas de esta violencia. Véase: Turati, Marcela. "Protestan contra memorial a víctimas de la violencia", en *Proceso*, 26 de noviembre de 2012.

²⁸² Dedicado al caso del incendio que en 2009 devastó la guardería ABC de Hermosillo, Sonora. Es un caso tristemente famoso de negligencia estatal e impunidad, que provocó la muerte de cuarenta y nueve niños y más de ochenta heridos. No solo la función crítica, sino también el proceso de instalación de esta nueva obra colectiva imitó el modelo del *Antimonumento* anterior: la instalación, en la cual participó espontáneamente la comunidad reunida por la marcha conmemorativa del incendio, fue acompañada por la distribución de postales que mostraba la obra completa y un texto en el cual se exigía justicia por este caso y mayor prevención en las guarderías estatales. Véase: Hjar González, Cristina. "El Antimonumento +43: acontecimiento visual de

Los rostros de los cuarenta y tres desaparecidos, impresos sobre carteles que rodean la escultura, completan la obra perpetrando la memoria de las víctimas a las cuales este *antimonumento* es dedicado (figura 7).



Figura 7. *Antimonumento +43*, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 2015. Foto de José Pita Juárez.

Dichos rostros tuvieron una función sobresaliente en otra obra expuesta en el aniversario de esa noche de Iguala, es decir el video-instalación interactiva *Nivel de confianza* (2015) de Rafael Lozano-Hemmer²⁸³ (figura 8). Expuesta a seis meses exactos de la desaparición de los normalistas, la obra aprovecha la interacción del público con una cámara de reconocimiento facial programada para identificar los rostros de los cuarenta y tres desaparecidos que aparecen en una pantalla: apenas un visitante se le acerca, la cámara se activa para buscar semejanzas entre los rostros de los normalistas y aquellos del público mediante sistemas de algoritmos biométricos que calculan un porcentaje de “nivel de confianza” que muestra cuán acertada es la semejanza con un determinado normalista. El nombre y el rostro del normalista que más se asemeja aparece en la pantalla al lado del rostro del visitante analizado, situado en la parte inferior derecha de la pantalla, mientras que dicho porcentaje es resumido por unas líneas rojas al lado de los rostros que más se asemejan al del visitante. El propósito de la obra es recordar a los normalistas y sensibilizar el público sobre la lucha para encontrarlos²⁸⁴. De hecho, al destacar rasgos comunes entre el rostro del visitante y el de los normalistas desaparecidos, el artista estimula una identificación empática que vuelve esta búsqueda más cercana al público, más personal, resaltando, al mismo tiempo, la ausencia del normalista visualizado por el contraste con la presencia del visitante²⁸⁵.

una memoria viva y en resistencia”, en *Nierika. Revista de estudios de arte*, núm. 13, año 7, enero-junio 2018, p. 68.

²⁸³ Rafael Lozano-Hemmer (1967) es un artista electrónico mexicano residente en Canadá. Ha representado a México en las Bienales de Venecia, Sídney, La Habana, Shanghái, Moscú y Montréal, entre otras. Ha ganado dos BAFTA de la Academia Británica, un Governor General Award en Canadá, un Golden Nica en Austria, un Premio Bauhaus en Alemania y un Trophée des Lumières en Francia. Véase: Barrios, José Luis, Forde, Kathleen, Labastida, Alejandra, Lozano-Hemmer, Rafael, McQuire, Scott y Urrutia Fucugauchi, Jaime. *Rafael Lozano-Hemmer. Pseudomatismos*, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2015. Véase también: <http://www.lozano-hemmer.com/>

²⁸⁴ Jeanette Kelly. “Artist Rafael Lozano-Hemmer remembers Mexican massacre victims”, en *CBC News*, Montreal, 27 de marzo de 2015.

²⁸⁵ La pieza ha sido expuesta en numerosas exhibiciones en México, Estados Unidos, Canadá y en varios países europeos. Su difusión masiva es también facilitada por el autor, el cual ha puesto el software del proyecto a disposición de cualquier institución que quiera reproducir la obra, siguiendo las instrucciones indicadas en su página web. El artista precisa también que, en el caso la obra fuese adquirida por un coleccionista, todos los ingresos de dicha adquisición irán a la comunidad afectada, posiblemente convirtiéndose en becas. Véase: http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php



Figura 8. *Nivel de confianza*, Rafael Lozano-Hemmer, 2015.

En conclusión, se puede afirmar que los artistas presentados en este ensayo responden a aquella demanda que, parafraseando a Tryno Maldonado, el México de hoy le hace al arte: de volverse el mayor espacio para la lucha política y la construcción de una memoria individual y colectiva de los acontecimientos recientes²⁸⁶. Este compromiso se cumple con iniciativas originadas por la desaparición de los cuarenta y tres normalistas o con proyectos preexistentes que incluyeron ese acaecimiento en su temática, mediante estrategias visuales tradicionales o innovadoras. Asimismo, las obras, derivadas con frecuencia de iniciativas colectivas, han visibilizado los jóvenes desaparecidos mediante una iconografía en la cual recurren sus rostros, sus zapatos y sus “abrazos ausentes”.

La respuesta global a Ayotzinapa demuestra el desarrollo de una globalización ética, que aprovecha las facilidades comunicativas de hoy día para entrelazar redes sociales de solidaridad que visibilizan una narración alternativa al discurso oficial²⁸⁷. De hecho, Ayotzinapa no ha sido sólo un símbolo de la violencia en el México contemporáneo: gracias a los artistas y a la participación de la población civil en sus propuestas, este caso representa también un símbolo de solidaridad y lucha. Estas manifestaciones de activismo han mostrado la vigente relevancia de un arte participativo que se hace intérprete privilegiado del sentir y de las peticiones de la comunidad ciudadana.

De hecho, se puede afirmar que los artistas han aumentado considerablemente la visibilidad del caso Ayotzinapa, contribuyendo de manera fundamental a la construcción de una memoria colectiva mediante lenguajes visuales tanto distintos cuanto efectivos.

Asimismo, el arte por Ayotzinapa cumple una función catártica al expresar eficazmente los sentimientos que este acaecimiento ha despertado en la sociedad civil.

Dichos logros demuestran el compromiso del medio artístico nacional e internacional con la sociedad mexicana y cuán fundamental es su papel en la construcción de la memoria colectiva de la violencia.

Ni perdón, ni olvido. Ayotzinapa vive.

²⁸⁶ Véase: Tryno Maldonado, “Los rostros de los desaparecidos”, en *Artis. Revista cultural universitaria*, núm. 1, mayo-agosto 2015, p. 64.

²⁸⁷ El concepto de globalización ética se refiere, en particular, al pensamiento sobre la globalización expresado por Amartya Sen. Véase: Amartya Kumar Sen, *Identidad y violencia. La ilusión del destino*, Madrid, Editores Katz, 2006.

3.3 Imágenes dialécticas que iluminan lo oscuro de la memoria oficial: murales en Ayotzinapa*

ANA TORRES

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación.

Didi-Huberman²⁸⁸

Resumen

En este texto analizaré algunos murales que nos enseñan a ver los hechos de violencia desde otros lugares de enunciación. Tomaré en cuenta la historia de las Escuelas Normales Rurales, específicamente la Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa, así como la participación de colectivos artísticos cuya experiencia opera en la conformación de espacios públicos, políticos y estéticos en resistencia. Me interesa analizar los murales de Ayotzinapa como imágenes dialécticas para activar las dinámicas del espacio público en resistencia y establecer una crítica a la situación del presente. Asimismo estableceré cruces entre la decolonización del ver, el espacio público -multisensorial, antagónico, agonista, político y estético- y las prácticas artísticas en resistencia para conocer un fragmento de la historia sobre la impunidad en México y sobre el desmantelamiento de otros proyectos de nación. Abordaré las imágenes como pequeñas luces de la memoria que encienden el conflicto histórico de las escuelas rurales, la persecución y tortura a profesores socialistas que desde los años setenta se ha convertido en una práctica de control social y político en México.

Palabras clave: memoria, espacio público, estética de la alteridad, prácticas colectivas.

Después de los acontecimientos del 26 de septiembre de 2014 las paredes de Tixtla Guerrero y los muros de la Escuela Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa se llenaron de imágenes que denuncian la violencia y la desaparición de jóvenes estudiantes.²⁸⁹ El trabajo de los voluntarios, que llegan al lugar para dejar una huella de protesta, se ha convertido en una experiencia colectiva que constituye una multiplicación de subjetividades políticas.²⁹⁰ Éstas transforman los espacios públicos en lugares micropolíticos, cuyas prácticas críticas,

*Agradecemos los comentarios, la corrección de estilo y la traducción a Margarita González Arredondo.

²⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, Ciudad de México, Serieve, Fundación Televisa, 2012, p. 42.

²⁸⁹ Para ver las imágenes consultar la página de la BBC News/Mundo, México: los combativos murales de la indignación en Ayotzinapa, publicada el 26 de febrero del 2015, en la dirección de Internet: https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/02/150212_galeria_fotos_mexico_murales_ayotzinapa_jcps

²⁹⁰ Marcelo Expósito, "Desobediencia: la hipótesis imaginativa", Jesús Carrillo y Juan Antonio Ramírez, eds., *Tendencias del arte. Arte de tendencias*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 7. Disponible en http://marceloexposito.net/pdf/exposito_desobediencia.pdf

diversas y heterogéneas, operan como acciones de resistencia y formas de recuperar la capacidad instituyente del espacio público,²⁹¹ que los poderes fácticos han puesto en crisis.

Los muros de la escuela Isidro Burgos han sido intervenidos por colectivos de artistas²⁹² que expresan su solidaridad las víctimas de los hechos de violencia contra los jóvenes estudiantes. Los colectivos se involucran con las comunidades mediante acciones artísticas que a su vez generan rituales colectivos, en los que participan no sólo los que pintan los murales sino la comunidad entera. A partir de este trabajo colaborativo se establecen lazos entre lo estético, lo público y lo social. En este sentido, los murales en Tixtla y en la Escuela Normal se han convertido en un gran anti monumento que activa estéticas desde la alteridad, la resistencia, la memoria crítica, la utopía y sobre todo desde formas distintas de movilizar espacios públicos, en donde operan nuevos discursos visuales. Estas manifestaciones artístico-políticas aparecen como *visualidades decoloniales*²⁹³ que pretenden evidenciar y cuestionar los mecanismos mediante los cuales las estructuras globales de la modernidad operan a través de la *colonialidad del ver*²⁹⁴ y convierten a la mirada en un esquema de dominación.

Considerando que los murales nos enseñan a ver los hechos de violencia desde otros lugares de enunciación, en este texto me interesa analizar las imágenes como formas dialécticas para conocer otras memorias y establecer una crítica a la situación del presente.²⁹⁵ Tomaré en cuenta la participación de colectivos artísticos cuya experiencia opera en la conformación de espacios públicos, políticos y estéticos de socialización alternativos.²⁹⁶ Asimismo estableceré cruces teórico-metodológicos entre la decolonización del ver, el espacio público — multisensorial, antagónico, agonista, político y estético — y las

²⁹¹ Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003, p. 7.

²⁹² Son varios los colectivos que han realizado murales como apoyo y resistencia frente a los hechos de violencia e impunidad que se viven en México. He identificado algunas firmas como Soweda y Sgosek y sé que Javier Campos "Cienfuegos" ha colaborado en la organización de murales colectivos. Es importante aclarar que la mayoría de los murales son anónimos ya que responden a un trabajo colectivo en donde lo que menos importa es la firma; en muchas ocasiones participan voluntarios y público en general sin importar si son artistas o no.

²⁹³ La categoría decolonialidad tiene que ver con los enfoques de los estudios críticos poscoloniales latino/latinoamericanos que han centrado su atención en análisis que consideran la articulación enredada (en red) de múltiples regímenes de poder englobados en el sistema-mundo y en las estructuras económicas para lograr entender que el capitalismo no es sólo un sistema económico, ni un sistema cultural sino más bien es una *red global de poder*, integrada por procesos económicos, políticos y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. Frente a una cultura visual moderna-colonial-global, las visualidades decoloniales tienen que ver con las formas que sustituyen a las visualidades dominantes estructurales que configuran la mirada del sistema mundo-moderno; la crítica decolonial se constituye como una bisagra epistemológica para pensar las relaciones entre poder y visualidad. Castro-Gómez Santiago y Ramón Grosfoguel, eds., "Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico" en *El giro decolonial. Reflexiones para la diversidad epistémica*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2007, pp. 9-25; Grosfoguel Ramón y Walter Mignolo, "Intervenciones decoloniales: una breve introducción," *Tabla Raza*: núm. 9, (julio-diciembre, 2008); León Christian, "Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina", Fundación Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo CEAC, 2011. Consultado el 1 de agosto de 2016.

<http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornadas/christian-leon/leon>.

²⁹⁴ Joaquín Barriandos, "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", *Nómadas*, núm. 35 (octubre 2011): 16.

²⁹⁵ Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Walter Benjamin. Estética y política*, Prólogo de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Los cuarenta, 2009, pp. 136-158.

²⁹⁶ Marcelo Expósito, "Desobediencia: la hipótesis imaginativa", Jesús Carrillo y Juan Antonio Ramírez, eds., *Tendencias del arte. Arte de tendencias*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 3. Disponible en http://marceloexposito.net/pdf/exposito_desobediencia.pdf.

prácticas artísticas en resistencia. Así conoceremos un fragmento de la historia de la impunidad en México y el desmantelamiento de otros proyectos de nación que ha provocado la desaparición y asesinato de jóvenes estudiantes. Abordaré el conflicto de las desapariciones forzadas en México, específicamente de maestros normalistas, no desde los postulados de la “guerra contra el narcotráfico”²⁹⁷ sino más bien como desmantelamiento de las Escuelas Normales Rurales, cuyos proyectos alternativos han sido rechazados por las políticas educativas del gobierno federal. Desde esta perspectiva, las imágenes de los murales serán pequeñas luces de la memoria que encienden el conflicto histórico de las Escuelas Normales Rurales y denuncian la persecución y tortura a profesores normales rurales, que desde los años setenta se han convertido en prácticas de control social y político en México. La represión, la impunidad y la coerción del poder hegemónico reaparecen como fantasmas acechantes que forman parte de la violencia contemporánea.

La desaparición de estudiantes, periodistas y personas inocentes en los últimos años ha causado en la sociedad mexicana un golpe violento a los tejidos del cuerpo y de la mente que podríamos identificar como un “trauma colectivo” que se manifiesta en un sentimiento emocional de desasosiego, agitación, desgaste y vacío.²⁹⁸ Cuando una colectividad se somete a un acontecimiento de violencia se generan un cúmulo de recuerdos que forman parte de la conciencia colectiva trastocando la identidad cultural de forma irrevocable.²⁹⁹

Las desapariciones de los 43 normalistas en Ayotzinapa han dejado huellas de dolor que penetran los cuerpos y las mentes de los familiares causando heridas que no son fáciles de curar. En este sentido, la protesta, así como las manifestaciones sociales y artísticas se han convertido en formas de expresar estos sentimientos de sufrimiento y vacío.

El desmantelamiento de las Escuelas Rurales Normales

La Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa fue fundada en 1926; al no contar con un espacio físico, ocupó diferentes barrios de Tixtla de Guerrero, pero más adelante el profesor Rodolfo A. Bonilla se dio a la tarea de conseguir un terreno, el cual fue donado por el H. Ayuntamiento al gobernador de esa época, Sr. Adrián Castrejón, y éste fue quien legalizó los terrenos de la ex hacienda de Ayotzinapa, colocando la primera piedra el 30 de marzo de 1933.

El primer director fue el profesor Bonilla y más adelante el profesor Raúl Isidro Burgos. En aquella época la escuela empezó a funcionar como secundaria y normal. Entonces contaba con un internado mixto, mientras que en 1943 se volvió exclusivamente para varones. Esta escuela formó parte de las primeras escuelas rurales que aparecieron en 1922³⁰⁰ promovidas bajo la iniciativa del entonces Secretario de Educación Pública, José

²⁹⁷ Las investigaciones de periodistas como Anabel Hernández, Marcela Turati y Steve Fisher entre otros, han desmentido la versión oficial de los hechos ocurridos en la noche del 26 de septiembre de 2014 en las inmediaciones de la Escuela Isidro Burgos de Ayotzinapa. Anabel Hernández, *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar*, México, Grijalbo, 2017.

²⁹⁸ Kai Erikson, “Trauma y comunidad”, en Ortega Martínez, Francisco A. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 69.

²⁹⁹ Jeffrey C. Alexander, “Trauma cultural e identidad colectiva,” en Ortega Martínez, Francisco A. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 125.

³⁰⁰ Durante la década de los veinte se crearon las primeras Escuelas Normales Rurales en Tacámbaro, Michoacán; Molango, Hidalgo; Acámbaro, Guanajuato, e Izúcar de Matamoros, Puebla. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, las Escuelas Normales Rurales recibieron un fuerte impulso. Llegaron a existir hasta 36 en todo el país, quedando en la actualidad sólo 16. La investigación sobre las Escuelas Normales Rurales que aquí se presenta

Vasconcelos, con el fin de formar maestros campesinos. Su principal objetivo era educar y transformar la vida de los pobladores del campo; los "misioneros culturales" se involucraron no sólo en la alfabetización de niños y adultos, sino que también curaron enfermos, ayudaron a la construcción de viviendas y contribuyeron a solucionar problemas de escasez del agua, gestionar créditos para la producción agrícola y cuidar la producción artesanal de la comunidad. De hecho, se pensaba que la idea de Vasconcelos de alfabetizar a la gente era un tanto utópica, ya que en las comunidades había problemas más urgentes que resolver, por lo que la enseñanza rural extendió su campo de acción ayudando a los campesinos en otras actividades que sentaron las bases de los programas de estudio. Durante los años treinta las normales tuvieron un auge significativo: llegaron a existir 36. A partir de 1933 estas escuelas se fusionaron con las Escuelas Centrales Agrícolas, cuyo objetivo se dirigía a preparar técnicos para apoyar en las labores y problemas del campo. Hacia 1941 volvieron a ser transformadas en Escuelas Normales Rurales y cuatro años después la Secretaría de Educación Pública (SEP) aprobó un plan de estudios que uniformaba la enseñanza educativa en todos los planteles. A partir de entonces al interior de las escuelas se inició una lucha por su sobrevivencia, ya que a finales de los años sesenta se cerraron 19 escuelas, convirtiéndolas en escuelas secundarias y bachilleratos.

Como lo veremos más adelante, las escuelas que sobreviven han estado involucradas en constantes enfrentamientos con políticas del Estado que no aceptan los autogobiernos al interior de los centros educativos, por lo que han llevado a cerrar planteles y así suprimir el derecho a la educación de poblaciones enteras. A lo largo de su historia, las Normales Rurales han sido catalogadas como "escuelas del diablo", como las llamaron los curas conservadores durante la guerra cristera, amenazando a las familias con excomulgarlas si sus hijos acudían a ellas. En los años cuarenta, las Normales Rurales empezaron a resultar incómodas para los gobiernos que buscaban modelos desarrollistas entablando alianzas con los terratenientes. A partir de entonces los estudiantes normalistas fueron sinónimo de "comunistas" y las escuelas "nidos de líderes rojillos".³⁰¹

Los conflictos en las escuelas rurales por el control de la orientación educativa a nivel político y administrativo, pero también cultural, estuvieron acompañados, al interior de las escuelas, por la búsqueda de pedagogías vinculadas con la educación participativa y socialista.³⁰² El profesor Adolfo Gómez, director en 1926 de la escuela de Xocoyucan, Tlaxcala, fue discípulo de John Dewey, quien proponía una educación integral que impulsara la idea de aprender-haciendo, programa que fue promovido por muchos directores de las escuelas normales, entre ellos el profesor Bonilla en Tixtla y, más adelante, Isidro Burgos en Ayotzinapa. Este tipo de pedagogías de avanzada ha sido el punto conflictivo en la gran mayoría de estas escuelas que se fortalecieron con la iniciativa de la reforma educativa socialista, — discutida en las cámaras desde 1932 y, en medio de una gran convulsión política y periodística, aprobada a finales de 1934 —, poco antes del triunfo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) quien se oponía a la intervención del clero en la educación, pues pensaba que la religión era un elemento retardatario para la juventud.³⁰³ Durante su periodo presidencial se desarrollaron planes de estudio basados en formas de aprendizaje-enseñanza participativa e integral, cuyo objetivo principal era establecer

esta basada en: Tatiana Coll, "Las Normales Rurales: noventa años de lucha y resistencia", *El cotidiano*. UAM-Azcapotzalco, núm. 89, (enero-febrero, 2015): 90.

³⁰¹ *Ibid.*, 83.

³⁰² Alicia Civera Cerecedo, *La Escuela como opción de vida. La formación de maestros normalistas rurales en México, 1921-1945*, México, El Colegio Mexiquense, A.C., 2008, p. 24.

³⁰³ Lorenzo Meyer, "El Maximato", *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*, México, El Colegio de México, 1995, pp.178-180.

vínculos entre la teoría y la práctica. Además de formar profesores normalistas se llevó a cabo una enseñanza técnica rural, integrando a los alumnos al proceso de las reformas agrícolas y ofreciéndoles las herramientas conceptuales y técnicas para poder asumir plenamente su papel de líderes sociales y defensores del cooperativismo.

Desde 1935 los normalistas crearon la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas de México (FECSM). Asimismo, en cada Normal existe una delegación y un Comité de Orientación Política e Ideológica (COPI); estos organismos políticos y autónomos se han encargado de concientizar a los alumnos, haciéndoles ver que su pobreza es el resultado de la explotación de grupos poderosos. Las Escuelas Normales Rurales tienen su fundamento justamente en la formación de agentes de cambio conscientes y participativos dentro de una realidad social que pertenece al mundo de los marginados, los olvidados, los miserables. Su capacidad de organización, sus vínculos con las comunidades de base, su solidaridad con los derechos de los pobres y campesinos, y su participación en la lucha por configurar modelos educativos alternos han permitido que los maestros rurales se involucren en las problemáticas reales de sus comunidades, erigiéndose en sujetos políticos de transformación social.

La violencia en contra de los profesores socialistas se inició en 1937, cuando los profesores se habían convertido en enemigos o estorbo de la iglesia, así como de empresarios y políticos conservadores.³⁰⁴ Los grupos de sinarquistas y latifundistas se dedicaron a asesinar profesores como Ramón Orta del Río, Juan Martínez Escobar, Arnulfo Sosa Portillo, José Martínez Ramírez, Ildelfonso Vargas, María Salud Morales, entre otros. En esa época los maestros rurales fueron un instrumento clave para la construcción de alianzas entre la sociedad y el gobierno de Cárdenas, ya que en aquel momento eran sus protegidos. Sin embargo, en la década de los años cuarenta, los maestros socialistas se convirtieron en claros enemigos del Estado. No obstante, continuaron su lucha por una transformación social, apoyando las huelgas de ferrocarrileros y mineros. Asimismo, hicieron proselitismo político y se involucraron en la reforma agraria para asesorar a los campesinos que reclamaban tierras. Durante los años sesenta varios grupos de profesores participaron en las movilizaciones sociales para acelerar el reparto de tierras, organizar a los campesinos y a los obreros en sindicatos y reforzar una cultura de rasgos modernos y al mismo tiempo popular.³⁰⁵

Las detenciones, desapariciones y asesinatos de cientos de profesores como Félix Bello Manzanares, Macario Nava Hipólito o los asesinatos de Arturo Gámiz (Chihuahua) en 1965, Genaro Vázquez y Lucio Cabañas en 1974 demuestran la incapacidad del gobierno priista para negociar con personas que defendían proyectos educativos distintos. Como respuesta a este ejercicio de la violencia del estado contra su propia población, aparecieron grupos guerrilleros armados en zonas urbanas y rurales. Sus consignas se dirigían a configurar espacios sociales alternos para dignificar la vida de los pobres, de las culturas subalternas, de los que han sido empujados a los márgenes de la historia. Lucio Cabañas, junto con otros profesores, así como dirigentes estudiantiles, campesinos y populares, fundaron a principios de abril de 1967 un Frente de Defensa de los Intereses de la Escuela Juan Álvarez del municipio de Atoyac y convocaron a una manifestación pacífica el 18 de mayo de ese año.³⁰⁶ El encuentro fue desalojado de la Plaza Cívica por efectivos de la Policía Judicial del Estado, lo que generó una balacera que dejó muertos y heridos, pero

³⁰⁴ David Raby L., *Educación y revolución social en México (1921 a 1940)*, México, SEP, 1974, p.112.

³⁰⁵ Raquel Sosa Elízaga, *Los códigos ocultos del cardenismo: Un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*, México, Plaza y Valdés, UNAM, 1996, p. 256.

³⁰⁶ Carlos Montemayor, *Guerra en el Paraíso*, México, Debolsillo, 2015)

de la que Cabañas resultó ileso. A partir de entonces se vio obligado a mantener el movimiento en la clandestinidad junto con varios luchadores, lo que le permitió extender sus contactos para formar el Partido de los Pobres y su llamada Brigada de Ajusticiamiento. En el ejido de Mexcaltepec en la sierra, cerca de Atoyac, los campesinos estaban descontentos porque los recursos forestales de la región eran explotados masivamente por una compañía maderera. Lucio los organizó para reivindicar sus derechos, lo que provocó que lo transfirieran a la escuela Modesto Alarcón en Atoyac. Fue perseguido durante meses hasta que la madrugada del 2 de diciembre de 1974 se enfrentó por última vez al Ejército. El comunicado militar que dio cuenta de su muerte, injuria a Cabañas como "ligado a grupos de caciques, agiotistas, tala-bosques y traficantes de droga, a los que brindaba protección."³⁰⁷

Otra confrontación importante entre gobierno y maestros ocurrió durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) quien en 1969 cerró 14 de las 29 escuelas existentes, acusándolas de ser comunistas. El 6 de agosto de 2003 entraron a la Normal de Mactumactzá cerca de 2 mil policías; a golpes sacaron a todos los estudiantes y se llevaron presos a más de 200 alumnos y padres de familia. Al día siguiente el gobernador Pablo Salazar Mendiguchía dio la orden de demoler el dormitorio, los lavaderos, la cocina y el comedor de la escuela; a pesar de estas agresiones, los estudiantes se resistieron y no lograron cerrarla.³⁰⁸ Siendo gobernador de Hidalgo, Murillo Karam, quien fue procurador de justicia de 2012 hasta 2015, determinó una reducción significativa de la matrícula a la Normal Rural de El Mexe, Hidalgo; asimismo, se llevaron a cabo una serie de agresiones, hasta que en 2008 Miguel Ángel Osorio Chong, entonces gobernador de Hidalgo y actual secretario de gobernación, doblegó a los estudiantes y logró cerrar la escuela. Como gobernador del Estado de México, el actual presidente Enrique Peña Nieto canceló la matrícula de ingreso de 18 de las 36 Normales del estado.³⁰⁹ Actualmente son estos mismos políticos quienes han hostigado el desarrollo de la Escuela de Ayotzinapa, reduciendo su presupuesto y obstaculizando el avance de las actividades escolares.³¹⁰

La Alianza por la Calidad de la Educación, propuesta por la mancuerna Calderón-Gordillo, y la Reforma Educativa de Peña Nieto, específicamente la Ley de Servicios Profesionales Docentes, han provocado el cierre total del acceso a las plazas de maestros, aun cuando en el medio rural hacen falta cientos de ellos.³¹¹ En noviembre de 2012, Felipe Calderón entregó a Peña Nieto documentos con asuntos de "seguridad nacional prioritarios" en los cuales se menciona a los normalistas de Ayotzinapa.³¹² Podríamos afirmar entonces que la desaparición forzada de los 43 estudiantes obedece a la censura de un modelo educativo que se enfrenta al proyecto educativo hegemónico, mismo que responde a las políticas neoliberales y globalizadas de los últimos años.

³⁰⁷ "Muere Lucio Cabañas, fin de una guerrilla", *El Universal*, 3 de diciembre, 1974,.1. Consultado el 30 de abril 2016. <http://archivo.eluniversal.com.mx/estados/82350.html>

³⁰⁸ Tatiana Coll, "Las Normales Rurales: noventa años de lucha y resistencia", *El cotidiano*, UAM-Azcapotzalco, núm. 89 (enero-febrero, 2015): 90.

³⁰⁹ Después de varias acciones de presión en contra de las medidas de represión, los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Tenérix lograron establecer un diálogo con las autoridades, no obstante, la Reforma Educativa de Peña Nieto contradice los principios de estas escuelas que quieren mantener su educación multidisciplinaria, sus talleres agrícolas, su lengua indígena, su internado y sus plazas de maestros rurales. *Ibid.*, 88-89.

³¹⁰ Alicia Civera Cerecedo, *La Escuela como opción de vida. La formación de maestros normalistas rurales en México, 1921-1945*. México, El Colegio Mexiquense, A.C., 2008, pp. 4-14.

³¹¹ Coll, "Las Normales Rurales: noventa años de lucha y resistencia", p. 84.

³¹² Anabel Hernández, *La verdadera noche de Iguala. Historia que el gobierno trató de ocultar*, México, Grijalbo, 2016, p. 50.

Memoria oficial vs. memoria subalterna

El 26 de septiembre de 2014 policías estatales y municipales, así como civiles armados, acorralaron cinco autobuses en los que viajaban estudiantes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa para en los días posteriores viajar a la Ciudad de México y participar en la marcha del 2 de octubre. Los camiones fueron perseguidos por patrullas, los estudiantes no entendían por qué los estaban agrediendo hasta que se escucharon los primeros balazos que se convirtieron en el antecedente de la masacre. Algunos estudiantes bajaron de un autobús para mover a una patrulla que estaba obstruyendo el paso cuando empezaron los disparos hacia ellos. A partir de entonces se inicia la tortura y la desaparición de los jóvenes. En este enfrentamiento murieron 3 estudiantes (Daniel Solís, Yosivani Guerrero y Julio César Mondragón) y 43 continúan desaparecidos. Hay evidencias de la infiltración de las fuerzas federales.³¹³ No obstante la versión oficial declaró que el entonces alcalde municipal, José Luis Abarca, preocupado por la posibilidad de que los estudiantes interrumpieran el informe de actividades de su esposa, María de los Ángeles Pineda Villa, titular del DIF municipal, ordenó la agresión; según esta versión los policías municipales de Iguala y del ayuntamiento de Cocula atacaron y capturaron a los estudiantes, mientras que Guerreros Unidos — organización criminal — los quemó, con el desconocimiento de los agentes federales y soldados.

A pesar de la indiscutible presencia de elementos policiacos y militares, el gobierno federal hizo declaraciones que desmintieron los hechos sangrientos e hicieron ver, — al igual que sucedió con Lucio Cabañas y sus seguidores — que los estudiantes estaban coludidos con el crimen organizado. Las primeras noticias declaraban que Bernardo Flores, “el cochiloco”, uno de los normalistas desaparecidos, era un infiltrado del cártel Los Rojos, grupo criminal enemigo de Guerreros Unidos.³¹⁴ No obstante, testimonios de familiares y conocidos han desmentido esta “verdad oficial” afirmando que “el cochiloco” como se le conoce, era representante del Comité de Lucha de la escuela Isidro Burgos; estas declaraciones han confirmado que era un estudiante responsable y combativo.³¹⁵

Las investigaciones de Anabel Hernández, Marcela Turati, Steve Fisher, José Gil Olmos,³¹⁶ junto con los datos de investigadores de la UNAM y la UAM pusieron en tela de juicio la versión de la Procuraduría General de la República (PGR). Asimismo la verdad oficial ha sido cuestionada por el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, quienes han demostrado que hay datos falseados y que la información está distorsionada. El GIEI y algunos periodistas han sido objeto de ataques orquestados en los medios de comunicación; las últimas noticias señalan que los miembros del GIEI han sido expulsados del país, un ejemplo más de las maniobras del gobierno por eliminar cualquier evidencia, llenar de sangre el proceso educativo y no permitir que otras historias sean posibles.

Murales colectivos y espacios públicos agonistas

³¹³ “Una historia de corrupción, barbarie e impunidad,” *Proceso*: edición especial, núm 48 (2016): 62; “Iguala: las horas del exterminio,” *Proceso*, núm. 2029 (20 septiembre 2015): 12.

³¹⁴ Ruben Mosso, “El Cochiloco normalista infiltrado de los Rojos”, *Milenio*, 5 de agosto de 2016, http://www.milenio.com/policia/El_Cochiloco-normalista_infiltrado-Los_Rojos-Bernardo_Flores_Alcaraz-Ayotzinapa_0_625137506.html

³¹⁵ Humberto Padgett, “Bernardo Flores Alcaraz, El Cochiloco” en *Ayotzinapa La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014*, Ciudad de México, Ediciones Proceso, 2015, pp. 117-122.

³¹⁶ Hernández Anabel, y Steve Fisher, “La historia no oficial”, en *Proceso*, núm. 2074 (13 diciembre de 2014). Marcela Turati, “Una verdad histórica a base de intimidación y falsedades”, *Proceso*, núm. 2028 (13 de septiembre de 2015): 6-10.

El Consejo Autónomo de Tixtla, y el Frente Nacional de Artistas han invitado a colectivos de artistas para pintar los muros de las instalaciones del Palacio Municipal, el cual ha sido tomado por organismos independientes y es ahora un lugar declarado en resistencia. Este espacio ya contaba con murales realizados por Jaime Antonio Gómez del Payán (1940-2016) que muestran la historia oficial de Guerrero envuelta en bailes, artesanías y paisajes idílicos que se contraponen a las imágenes decoloniales que han perfilado las luchas populares.

Los participantes decidieron iniciar esta historia a partir del fraude electoral de 1988, considerando la huelga estudiantil en la UNAM-CEU, el levantamiento zapatista de 1994, el Tratado de Libre Comercio y sus consecuencias; también está presente la matanza de Aguas Blancas en 1995, el surgimiento del EPR (lucha guerrillera) y de la Coordinadora Estatal de Trabajadores de la Educación de Guerrero (CETEG). Hay también imágenes de maestros rurales, de la matanza de Acteal de 1997 y de la represión en San Salvador Atenco en el 2006, así como de manifestaciones de campesinos en defensa de sus tierras como la comunidad autónoma de Sheram en defensa de los bosques, o de Huiricuta en contra de industrias mineras extranjeras, también se observan escenas de policías comunitarias matando a policías municipales y federales; al final hay un mural pintado por varios hermanos de los desaparecidos expresando su dolor. El recorrido termina con un mural dedicado a los 43 desaparecidos y a los 4 estudiantes asesinados.

Es importante mencionar que estos actos de tortura están presentes desde los años cuarenta y más adelante durante la guerra sucia.³¹⁷ Desde entonces el gobierno mexicano -que no ha sido militar- como en algunos países latinoamericanos, pero que ha cometido actos similares si tomamos en cuenta que ha llevado a cabo desapariciones forzadas, así como hechos de represión policiaca y militar encaminados a disolver movimientos de oposición, en su mayoría grupos de intelectuales, mujeres, obreros, campesinos e indígenas vinculados con la izquierda mexicana; sabemos que el Estado ha actuado al margen de la ley, han ocurrido detenciones masivas e ilegales, encarcelamientos clandestinos, destierros, persecuciones, torturas y desapariciones de gente inocente; estas prácticas han formado parte de los borramientos de la memoria de nuestro país, provocando el ocultamiento de este periodo en la historiografía sobre memoria cultural de la tortura o desapariciones forzadas, tanto en estudios mexicanos, como latinoamericanos.

Además de los murales del Ayuntamiento, otros grupos de artistas han pintado las paredes de las casas en el barrio Camposanto; en la Escuela Normal Isidro Burgos ya es una tradición pintar murales sobre la historia de la escuela y sus conflictos. El macro mural en el barrio de Camposanto, se encuentra sobre la calle de Igualdad, y fue coordinado por el pintor Víctor Hugo Apreza, apodado el Rock, quien trabajó con voluntarios de diferentes estados y municipios de Guerrero, así como con el apoyo de familiares, amigos y conocidos de las víctimas; en este "encuentro de murales" como se le conoce a esta acción colectiva y comunitaria aparecen los rostros de los 43 normalistas desaparecidos y los cuatro estudiantes asesinados³¹⁸, acompañados de los rostros de Lucio Cabañas y el Che Guevara. Estas acciones solidarias que dejan un testimonio visual del sentir de la comunidad y de su memoria colectiva no sólo han tenido presencia en la escuela y sus alrededores, sino en todo el territorio nacional y en algunos países extranjeros.

³¹⁷ Jorge Mendoza García, "La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva", *Polis* 7, núm. 2 (2011): 149.

³¹⁸ Alexis Herrera Pino y Gabriel Echeverría de Jesús, asesinados en diciembre de 2012; y Daniel Solís, Yosivani Guerrero y Julio César Mondragón, asesinados en septiembre de 2014.

Los estudiantes del Centro de Educación Normal de Oaxaca realizaron murales para exigir justicia y el esclarecimiento de los hechos; retiraron publicidad en un distribuidor vial, bloquearon la calle y pintaron sobre las paredes imágenes de protesta e indignación; este acto fue censurado por las autoridades policiacas quienes borraron el mural con pintura blanca, ocultando la versión de los hechos.³¹⁹

También en la Ciudad de México grupos de artistas se han organizado para realizar murales en espacios públicos, como es el caso de la Delegación Tláhuac y el de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Este último fue elaborado por estudiantes y profesores en colaboración con el colectivo María pistolas y el Partido Comunista Mexicano, quienes llevaron a cabo un taller que culminó en la realización de un mural colectivo en el interior de las instalaciones de la escuela. En Nueva York un grupo de mexicanos realizó una manta en solidaridad con Antonio Tizapa, quien reside en esa ciudad y es padre de Jorge Antonio Tizapa, uno de los 43 estudiantes desaparecidos. El colectivo denominado "Nueva York con Ayotzinapa" mantiene en el espacio público — Washington Square — una protesta con mantas y carteles denunciando los acontecimientos e informando a los ciudadanos las injusticias llevadas a cabo en territorio mexicano en contra de las normales rurales.

Estos grupos que colaboran en la realización de prácticas colectivas y públicas consideran que el arte es un instrumento de lucha para elevar la conciencia y hacer sentir el origen comunitario de los que han sido desplazados de sus derechos. David Cabañas, hermano de Lucio Cabañas, co-fundador de Izquierda Democrática y Popular, fue invitado a la ENAH en el marco de la inauguración del mural y expresó que el "mural es altamente significativo, ya que demuestra que es un arte al servicio de las causas nobles, revolucionarias y progresistas."³²⁰ Recuerda que Lucio, quien fue líder de la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas, buscaba la unión del pueblo para acabar con el sistema capitalista represor.

Para Chantal Mouffe las prácticas artísticas son capaces de crear espacios públicos políticos críticos y agonistas.³²¹ Considera que, aunque todas las prácticas artísticas son políticas, el arte crítico es el que fomenta el disenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. En este sentido, Mouffe afirma que "las prácticas artísticas críticas pueden desbaratar la imagen agradable que el capitalismo de las grandes empresas está intentando difundir, al situar en primer plano su carácter represivo, y también pueden contribuir, de muy diversas formas, a la construcción de nuevas subjetividades, dimensión decisiva del proyecto democrático radical."³²²

Los murales de Ayotzinapa son prácticas artísticas públicas que promueven, en palabras de Mouffe, "espacios agonistas como nuevas formas de activismo artístico encaminadas a impugnar el consenso existente."³²³ Asimismo son agonistas porque al ser creados desde una colaboración colectiva generan dinámicas plurales y democráticas de participación. Los muros de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa y sus alrededores despiertan

³¹⁹ "Hacen mural por normalista muerto y desaparecidos de Ayotzinapa; policía lo 'borra'" en <https://www.youtube.com/watch?v=mUJFwt2FNU>

³²⁰ Video: Inauguración del mural por Ayotzinapa en la ENAH. Web. 4 de agosto 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=3JzFGXyiNA>

³²¹ Benjamin utilizó la noción agonista en su libro de los pasajes: "la apoteosis de la organización y del racionalismo que el partido comunista ha de poner en marcha incansablemente frente a las potencias feudales y jerárquicas, se tiene que comprender siempre en esta relación agonística. Se trata de reunir en la acción y el pensamiento revolucionario el primer comienzo y la última ruina," *El libro de los pasajes*, p. 708.

³²² Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonista*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, p. 70.

³²³ *Ibid.*, 67.

significados políticos, públicos, revolucionarios y democráticos que hacen visible lo invisible. Múltiples imágenes realizadas por colectivos artísticos, así como por los propios alumnos, organizan de manera distinta la realidad, se convierten en memoria colectiva, que a decir de Umberto Eco es necesaria para sobrevivir a las censuras del poder y a los silencios de la historia.³²⁴ Los murales permanecen, son cuerpos políticos que se resisten a desaparecer, se convierten en fisuras para el poder político que impone el miedo y el vaciamiento de sentido en el espacio público.

Murales como memoria colectiva: Rememoraciones mediáticas

Los murales desmienten la versión oficial; varios de ellos están dedicados a los acontecimientos previos a las desapariciones. Incluso hay imágenes que recuperan la memoria de los enfrentamientos del 12 de diciembre de 2011, cuando policías federales y estatales, así como agentes ministeriales, asesinaron sin justificación alguna a Alexis Herrera Pino y a Gabriel Echeverría de Jesús durante un violento desalojo de un grupo de alumnos del plantel que bloqueaban la Autopista del Sol.³²⁵ Estas imágenes nos muestran formas animalescas que simbolizan la bestialidad de los agresores; en la parte inferior se observa a Alexis Herrera Pino tirado en el piso, quien paradójicamente sostiene una paloma de la paz y un libro, acompañado por la frase: ni olvido, ni perdón!!!. Figuras 1, 2 y 3.



Figura 1. Mural en la calle de Igualdad, barrio Camposanto Tixtla de Guerrero.



Figura 2. Instalación en Washington Square.

³²⁴ Umberto Eco, "¿Sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?", en *¿Por qué recordar?*, Academia Universal de las Culturas, Memoria e Historia, Barcelona, Ediciones Granica, 2002, p. 181.

³²⁵ Alrededor de 500 normalistas llegaron al sitio en camiones, apoyados por 26 indígenas de la Organización Campesina del Municipio de Tecoaapa y otros 20 de la organización Xanni Tsavvi (sueño mixteco). Pedían una audiencia con el gobernador Ángel Aguirre Rivero —quien se negó a recibirlos—, solicitaban el reinicio de clases en la normal, suspendidas desde el 2 de noviembre, debido a que algunos maestros pretendían imponer como director a Eugenio Hernández García, a quien los alumnos señalaban como represor. Otras de sus demandas fueron el aumento de la matrícula escolar de 140 a 170 plazas para el ciclo 2011-2012 asimismo solicitaban que los aspirantes con promedio de siete lograran realizar examen de admisión. La respuesta de Aguirre fue la represión y el asesinato de los manifestantes. Las agresiones hacia las Escuelas continuaron durante el 2012 cuando el 15 de octubre elementos de las Policías Estatales Preventivas y Federales así como el Grupo de Operaciones Especiales (GOES) tomaron por fuerza y desalojaron las Normales de Tiritepío, Cherán y Arteaga en Michoacán. Coll, "Las Normales Rurales: noventa años de lucha y resistencia", p. 85).



Figura 3. Ignacio Rosaslanda, Foto del Mural Escuela Normal Rural Isidro Burgos (Foto cortesía de Ignacio Rosaslanda).

Los ideales de la guerrilla de los años setenta se resisten a desaparecer; el fantasma de Cabañas aparece en varios murales de la escuela convirtiéndose en el símbolo de una enseñanza fuera de las aulas para construir modelos educativos distintos y concebir dinámicas solidarias y de transformación social. En la Escuela existen varios murales en los que aparecen los rostros de los principales líderes del pensamiento socialista y comunista. Marx, Engels, Mao Tse Tung, Lenin, El Che y Lucio Cabañas se convierten en los referentes ideológicos que forman parte de los programas y planes de estudio de las Escuelas Normales Rurales. Estos rostros operan en las dinámicas de la memoria colectiva como formas re mediatizadas³²⁶ de supervivencia que en el caso del muro como soporte nos permite adentrarnos y acercarnos a la historia de estas escuelas desde otros referentes de rememoración que no son los que nos ofrecen los medios de comunicación hegemónicos. Son imágenes que en el contexto en dónde están adquieren un significado particular y distinto al que ofrece el pensamiento jerárquico.

Más aún, los rostros de los líderes comunistas y todos los murales de Ayotzinapa son memoria pública que se convierte en memoria colectiva y cultural en el presente y son también constelaciones simbólicas de tiempos históricos y heterogéneos que reaparecen en un contexto confuso y violento; en este sentido adquieren un significado social que subvierte el orden institucional.

El mural que da la bienvenida a la escuela muestra los colores de la bandera mexicana; del lado izquierdo sobre el color verde están Marx, Engels y Lenin, al centro sobre el blanco cuya forma es el estado de Guerrero aparece el distintivo de la escuela que se compone por una tortuga,³²⁷ una estructura arquitectónica que representa la escuela y un libro abierto que simboliza la enseñanza; a los lados aparece un puño cerrado, una hoz y un martillo como los referentes de la lucha socialista. En la parte alta leemos Ayotzinapa, Guerrero y en la parte baja FECSM 1933-2013 (Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas de México); sobre el color rojo están los rostros del Che Guevara, Mao Tse Tung y Lucio Cabañas.

En otro de los murales los rostros de Marx, El Che y Lenin no están en primer plano como en el anterior, sino en la parte alta — como dioses — formando una hilera que resguarda a maestras que imparten la enseñanza a un grupo de niños; del lado izquierdo junto al rostro de un niño aparece Lucio Cabañas y un hombre tirado en el piso; los líderes socialistas se convierten en una extensión de la enseñanza socialista. Figura 4.

³²⁶ Astrid-Ansgar Nünning, Erll, ed., *Media and Cultural Memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2009, p. 4.

³²⁷ En náhuatl, la palabra Ayotzinapa proviene de *ayotli-tzintli-apan*: 'río de calabacitas' (o quizá 'río de tortuguitas'); siendo *ayotli* ('calabaza'); *tzin-tli*: diminutivo; y *apan* ('río').



Figura 4. Ignacio Rosaslanda, Foto del Mural Escuela Normal Rural Isidro Burgos (Foto cortesía de Ignacio Rosaslanda).



Figura 5. Ignacio Rosaslanda, Foto del Mural Escuela Normal Rural Isidro Burgos (Foto cortesía de Ignacio Rosaslanda).

Hay otro mural en donde aparece el rostro de Lucio Cabañas fusionado con el rostro del Che Guevara (Figura 5). La figura 6, los líderes socialistas también están presentes en el comedor de la escuela, así como en recovecos y muros no tan visibles. Cabañas aparece en un gran mural colectivo recientemente realizado bajo la coordinación del artista Cienfuegos el cual, a diferencia de los otros, fue realizado con la técnica de azulejos³²⁸ (Figura 7).



Figura 6. Ignacio Rosaslanda, Foto del Mural Escuela Normal Rural Isidro Burgos (Foto cortesía de Ignacio Rosaslanda).



³²⁸ El mural de Lucio Cabañas fue coordinado por Cienfuegos, realizado con azulejos y financiado por medio de una rifa para recolectar dinero y hacer un viaje; se realizó en cinco días con la participación de un grupo de mujeres y hombres de la comunidad y voluntarios que viajaron al lugar. Para este artista el mural es una pintura combativa.

Figura 7. Ignacio Rosaslanda, Foto del Mural Escuela Normal Rural Isidro Burgos (Foto cortesía de Ignacio Rosaslanda).

Estas imágenes operan como signos-fantasmas, como imagen-signo, como imagen-archivo que representan la esperanza, la resistencia y la conciencia de transformación; permanecen en el imaginario colectivo no obstante la inminente imposibilidad de realizar un verdadero cambio democrático, se convierten en el despertar de la lucha a pesar de la anulación de un futuro certero. Lucio Cabañas reaparece convertido en el símbolo del maestro campesino, pobre, socialista y guerrillero que defendió el aprender-haciendo para construir modelos educativos distintos, cuyo exterminio estamos presenciando. Su imagen se desplaza a la actualidad como un muerto-viviente que le da sentido a la desaparición-aparición de los jóvenes normalistas; nos recuerda a los cientos de profesores que han sido masacrados. Los rostros de estos líderes socialistas han sido reproducidos en distintos soportes y medios de comunicación, convirtiéndose en emblemas de la lucha popular y el pensamiento de izquierda y por lo tanto en la constitución de una memoria colectiva cuya reflexión se encuentra en la acción; la imagen de estos murales como montaje nos conduce a la permanencia, para pensar lo singular como una posibilidad quizás de generar dinámicas que transformen situaciones en el presente. Walter Benjamin propone que el vuelco dialéctico es una irrupción de la conciencia despierta: "y en efecto el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el paso en el que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo."³²⁹ En este sentido el giro dialéctico está en el acto de resistir, de rememorar lo oculto del pasado para iluminar el presente.

Otro de los murales nos recuerda que hay antecedentes de violencia y asesinatos desde el 2012. El mural está firmado con las siglas: SOWESDA y SK GOSEK y representa el enfrentamiento entre dos grupos: el de los poderosos y el de los estudiantes; los poderosos están representados por el papa Benedicto XVI (Joseph Aloisius Ratzinger, 2005-2013), Ángel Aguirre Rivero, gobernador de Guerrero (abril de 2011 a octubre 2014), que renunció por el caso de los normalistas desaparecidos, y el expresidente de México Felipe Calderón (2006-2012). Entre el Papa y Aguirre Rivero aparece un perro en actitud agresiva con una cadena que atraviesa a los tres personajes; el gobernador sostiene un costal de dinero con las siglas "A. Morlet. E," y el presidente apoya su brazo izquierdo sobre militares acompañados de fuerzas armadas; esta imagen se enfrenta a un grupo indefenso de estudiantes que alzan el brazo con el puño cerrado en señal de lucha, dos de ellos están sangrando; a lo alto de esta sección aparecen dos palomas blancas volando, como consigna del movimiento que busca la transformación social a través de la lucha pacífica (figura 8). Dos fuerzas enfrentadas sin ninguna posibilidad de reconciliación; idea que Chantal Mouffe, como lo veremos, ha definido como espacios públicos agonistas.



Figura 8. Ignacio Rosaslanda, Foto del Mural Escuela Normal Rural Isidro Burgos (Foto cortesía de Ignacio Rosaslanda).

³²⁹ Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 394.

Reflexión crítica

Frente a las representaciones mediáticas sobre la desaparición forzada y la violencia en México, los murales nos hablan de una realidad distinta; están ahí para que todos los miremos y hagamos con las imágenes historias colectivas. Mientras las construcciones mediáticas amoldan y neutralizan la mirada, los murales se enfrentan a los mecanismos hegemónicos del ver, son expresión subalterna, son memoria crítica y colectiva que resguarda el recuerdo de historias que no quieren ser olvidadas, abren huecos que rompen los discursos normalizadores del presente. Son constelaciones simbólicas que se enfrentan a las representaciones oficiales generando una memoria crítica que permanece en el recuerdo, se resiste a olvidar y a perdonar los acontecimientos de dolor y muerte. Son también testimonios que nos hablan de una historia oculta y marginal que las dinámicas del poder manipulan a su antojo; nos muestran lo incompleto, lo fisurado de las políticas hegemónicas que no aceptan las diferencias. Los murales de Ayotzinapa nos muestran esa realidad que los medios oscurecen o incluso desaparecen de sus pantallas; son formas que nos enseñan a ver recordando y no a ver olvidando. Parafraseando a Didi Huberman, estas imágenes son más que simples dibujos, son huella, son surco, son estela visual del tiempo anacrónico y fatalmente caótico; son ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.³³⁰

Los murales son imágenes dialécticas que activan las dinámicas del espacio público en resistencia y establecen una crítica a la situación del presente. A decir de Benjamin, el historiador debe poseer el don de "encender en lo pasado la chispa de la esperanza, de recuperar la tradición histórica de manos del conformismo, que está a punto de subyugarla."³³¹ El potencial político de las imágenes dialécticas debe ser la transformación, considerando que esto se hace posible al ver los fragmentos del pasado como montaje³³² y entender que el pasado no se reconstruye, sino más bien sobrevive con restos de historias, despojos de relatos que no terminan y regresan como fantasmas para sobrevivir a la barbarie del progreso. Siguiendo a Benjamin es importante encontrar en la *basura* de la historia otras verdades por medio de una concepción distinta del tiempo que representa el fragmento y la ruina de lo natural y lo cronológico del progreso a través de imágenes dialécticas que hacen estallar el *continuum* histórico, colocando términos opuestos para activar instantáneamente todas sus tensiones y contradicciones.³³³ De acuerdo con los planteamientos de Benjamin, el modelo tradicional de historia, constituida en la idea de progreso, excluye de la memoria colectiva los fracasos y conflictos, ocultando y negando el derecho de los vencidos.³³⁴ En este sentido, el centro de la memoria está en el sufrimiento, en los ojos de los oprimidos que impulsan una política respaldada en los procesos de justicia social y reactivada en el descubrimiento de la diferencia.³³⁵ Es esta memoria la que iluminan las imágenes de los murales; son memorias que han sido perseguidas por la historia pero que sobreviven al apocalipsis del progreso y hacen aparecer el carácter "discontinuo" de

³³⁰ Georges Didi Huberman (b), *Arde la imagen*, Ciudad de México, Serieive, Fundación Televisa, 2012, p. 42.

³³¹ Benjamin, *El libro de los pasajes*, op. cit., p. 466.

³³² "Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces el análisis del pequeño momento, singular el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comenario. Desechos de la historia." Benjamin, *El libro de los pasajes*, op. cit., p. 463.

³³³ Simón Díez, "Walter Benjamin y la imagen dialéctica. Una aproximación metódica", 14 de mayo de 2016, <https://urosario.academia.edu/Sim%C3%B3nD%C3%A9z/Papers>

³³⁴ María Teresa de la Garza Camino, "Tiempo y memoria en Walter Benjamin", *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM-Ibero, 2007, p. 173.

³³⁵ *Ibid.*, 181.

la imagen dialéctica, "destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, y cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar "imagen".³³⁶ En los murales de Ayotzinapa, las imágenes están constituidas por una serie de trozos históricos que, vistos como constelaciones en resistencia, significan el conflicto, la lucha y la fractura de esquemas que la sociedad global determina; también son manifiestos que, siguiendo a Didi-Huberman, buscan la defensa de los espacios políticos, y las formas políticas (el debate, la polémica, la lucha) contra la indiferenciación cultural.³³⁷ Desde esta perspectiva, los murales son cuerpos políticos, estéticos y colectivos, son una extensión auto referencial e identitaria de la historia de las escuelas normales, su ideología, sus programas, sus maestros y alumnos, su combativa vida de enfrentamientos colapsados por el pensamiento hegemónico y la cultura mediatizada.

La desaparición histórica de maestros rurales, pobres, indígenas-campesinos y socialistas se debe a la colonialidad histórica de las escuelas rurales que anula la posibilidad de generar modelos educativos distintos y que responde a un patrón de poder y a un modelo hegemónico global en donde el sistema educativo forma parte de una estructura del sistema-mundo jerarquizado, gobernado para la producción y la distribución de la riqueza. Considerando que la historia de las escuelas normales rurales en México ha sido conflictiva justamente porque operan bajo otras formas educativas que no responden al prototipo educativo global, el cual se desarrolla bajo modelos de colonialidad del saber, del ser y del ver. Entonces las desapariciones forzadas en México obedecen a procesos que responden a una *red global de poder* integrada por estructuras heterogéneas económicas, políticas y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. De acuerdo con Ramón Grosfogel "en este nuevo escenario económico-cultural, las regiones periféricas del sistema-mundo moderno siguen sometidas a las múltiples jerarquías de la colonialidad, ocupando una posición subordinada en la división internacional del trabajo y siendo sometidas a procesos de inferiorización y racialización a nivel global."³³⁸

A partir de este análisis me interesa entender que los hechos ocurridos en Tixtla e Iguala, Guerrero el 26 de septiembre de 2014 no fueron hechos aislados, forman parte más bien de una estrategia de desmantelamiento político hacia lo que es diferente. En este sentido, las imágenes de los murales iluminan las memorias que no son construidas desde el poder autoritario, sino desde espacios públicos, político-estéticos, democráticos y revolucionarios que hacen posible la presencia de una cultura en resistencia que resplandece en medio de la violencia y la impunidad. Los hechos han sido presentados como una articulación enredada (en red) de múltiples prácticas de poder y de imágenes contenidas en el sistema-mundo-global que operan en el caso de México y las desapariciones en una compleja trama de entrecruzamientos en donde se mueven simultáneamente prácticas políticas corruptas, crisis económica, crimen organizado, guerra contra el narcotráfico, control discursivo, verdades oficiales, desmantelamiento de proyectos alternativos, conflicto magisterial, reforma educativa, violencia institucional y mediática, violaciones a los derechos humanos, asesinatos y masacres impunes, desapariciones masivas, que envuelven el conflicto en un nudo cuyos extremos están cada vez más enredados. Quizás en este entramado complejo el arte público encuentra su papel subversivo.

³³⁶ Georges Didi-Huberman (a), *Supervivencia de las luciérnagas*, Ciudad de México, Abada Editores, 2012, p. 34.

³³⁷ *Ibid.*, 31.

³³⁸ Ramón Grosfoguel y Walter Mignolo, "Intervenciones de coloniales: una breve introducción", *Tabla Raza*, Bogotá, núm. 9 (julio-diciembre 2008): 106.

La violencia sistémica aparece en nuestras sociedades como algo "natural", legitimada y cobijada sobre estructuras que hemos aceptado como dadas³³⁹ las cuales son reforzadas por las políticas de representación del Estado que construyen una imagen de la violencia justificando sus acciones frente al crimen, diseñando discursos que desmantelan y neutralizan el espacio público. Los murales de Ayotzinapa operan en la esfera de lo público si consideramos la actividad artística como práctica que constituye un público, "comprometiendo a la gente en una discusión política o entrando en la lucha política. No solamente es el lugar del discurso sino también el lugar construido discursivamente".³⁴⁰ Representan la fragilidad de las víctimas, dan voz a los sujetos que han sido transformados en "nuda vida," desprotegidos de su condición humana, que viven al margen de la ley; como fetos abandonados y encarcelados que ya no quieren nacer, imagen que aparece en un mural como exigencia a un cambio de paradigma en donde renace la existencia del pensamiento crítico que la sociedad globalizada busca desaparecer. Quizás esta imagen es el punto de partida de una política propiamente democrática que deberá pensarse desde la subversión y la dislocación de lo social.³⁴¹ Pero también es la imagen de la anulación de sujetos comprometidos; es la resistencia, pero al mismo tiempo el escalofriante presentimiento de que todo está acabado.

Los murales de Ayotzinapa son un gran montaje de imágenes públicas que muestran la lucha de maestros campesinos por su sobrevivencia; en uno de ellos encontramos fragmentos de periódicos sobre el caso Ayotzinapa que reciben balazos de hombres encapuchados vestidos de negro; son balas que clausuran las ideas y el modelo alternativo de la educación rural en particular; representan a la vez una guerra que supuestamente busca eliminar el narcotráfico pero que más bien y al mismo tiempo elimina proyectos, asesina ideas,³⁴² destruye escuelas opuestas a las políticas de un gobierno que responde a un modelo neo-liberal y globalizado.

El poder estatal ha tomado las calles accionando operativos de miedo que provocan terror, controlan los lugares públicos apostando a un discurso que busca el orden y al mismo tiempo vigila a la sociedad. Las desapariciones forzadas en México forman parte de esta estrategia que impone exclusiones, asesinatos y torturas envolviendo el conflicto en un nudo que no podemos desbaratar. En este escenario el espacio público adquiere su dimensión clausurada imposible de recomponer, sin embargo, las imágenes aparecen como fantasmas y ponen fin a la existencia de un público unificado que desplaza las subjetividades políticas a las cenizas de la historia y que clausura verdaderos territorios agonistas, plurales, públicos y colectivos.

³³⁹ Helena Chávez Mac Gregor et al., "Aproximaciones para una crítica de la violencia", *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México, MUAC, UNAM, 2012, pp. 7-8.

³⁴⁰ Rosalyn Deutsche, "Agorofobia", *Quaderns portàtils* (1996), 23-24. https://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf

³⁴¹ *Ibid.*, 9.

³⁴² En los últimos años han aparecido cientos de fosas clandestinas con decenas de cadáveres mutilados, colgados y degollados. Desde 2006, año en que Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico, las muertes ascienden a un total de 120,000, muchas de ellas personas inocentes; y de acuerdo con el Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED) la cifra asciende a 27,659 desapariciones forzadas; junto a esta guerra debemos considerar también el asesinato de 120 periodistas en los últimos 25 años, la censura y la libertad de expresión son acontecimientos que deberían estar registrados como parte de la memoria histórica de México. <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/02/11/1074404>.

4. Tortura, desapariciones y narcotráfico

4.1 Réquiem por la equidad: los murales de Rafael Cauduro en el Palacio de la Suprema Corte de Justicia³⁴³

LETICIA TORRES HERNÁNDEZ
CENIDIAP-INBAL Y

ANA MARÍA RODRÍGUEZ PÉREZ
CENIDIAP-INBAL

(CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE
ARTES PLÁSTICAS- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA)

Con seguridad, el espíritu del tiempo no corresponde a lo placentero; la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime inmanente, la de hacer alusión a un impresentable que no tiene nada de edificante, pero se inscribe en lo infinito de la transformación de las realidades.

Jean-Fraçois Lyotard³⁴⁴

Resumen

La obra Los siete crímenes mayores que realizó Rafael Cauduro en el edificio de la Suprema Corte de Justicia, remarca y da visibilidad al dolor y el horror de la violencia, la injusticia, el olvido e indiferencia de la que son objeto los detenidos, los desaparecidos... Imágenes que exhiben los procesos judiciales y cuestionan la justicia a través de la mostración de "Procesos viciados", "Violación", "Homicidio", "Torturas", "Secuestro", "Cárcel" y "Represión", donde cada uno de estos temas son fragmentos de la obra. ¿Qué implica la ejecución artística de estas narraciones donde se discuten y deciden como inapelables las controversias judiciales y donde se evidencia la falta de justicia del Poder Judicial? ¿Será que el lugar y aquellos que lo transitan día con día, complementan y le dan sentido al concepto artístico que sugieren los murales de Cauduro? A través de estos relatos visuales vemos, a pesar del temor al horror, cómo el artista ha puesto ante la mirada y le ha dado palabra a lo que se quiere, desde el poder, mantener invisible, silenciado y amordazado. Estas textualidades construyen formas de memoria, con movilidad y plasticidad tal que habilitan la posibilidad de reconocernos en el presente y rememorar un pasado para abrirnos a figurar un futuro, para no quedar atrapados en un silencio y un presente inamovible.

Palabras clave: espectro, poder, violencia, memoria.

Pensar el México actual, el México que duele, devastado por la violencia, donde se habla del estado fallido, la disolución del tejido social, de la corrupción, la impunidad y del abandono de la justicia, pero también de la intolerancia; este México con millones de personas en miseria extrema, donde se ha abandonado la educación, la salud pública, y

³⁴³ Para ver las imágenes del ciclo mural consultar la página oficial de Rafael Cauduro en <http://www.cauduro.com/obra/murales/>

³⁴⁴ Jean-Fraçois Lyotard, *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 131.

se ha incrementado el desempleo y los abusos de intereses económicos ajenos al bienestar social; el México donde mueren a diario cientos de personas y otras simplemente desaparecen, donde la práctica de la tortura, la violación, el secuestro, la amenaza y la represión se apoderan del cauce de lo cotidiano y los aparatos del Estado se hacen cada vez más presentes como una opaca nube que invade a la sociedad; pensar en este México confronta hoy, más que nunca, con un hecho insoslayable: el quebranto de la justicia.

¿Cómo y desde dónde se pueden mirar los murales que Rafael Cauduro realizó para el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación? ¿Qué desvela esta obra nombrada por su autor *Los siete crímenes mayores*? ¿Cuáles son esos siete crímenes y qué huellas de la memoria colectiva despiertan, levantan y remueven esas imágenes?

Rafael Cauduro cubrió una superficie aproximada de 290 m³⁴⁵ con escenas que denuncian las fallas y los abusos más graves de la justicia en México y en el mundo, aquellas que afectan a la humanidad: procesos viciados, violación, homicidio, torturas, secuestro, cárcel y represión. En su muy personal estilo, el artista -que algunos críticos ubican dentro del hiperrealismo- auxiliado con la combinación de una serie de materiales como lienzos, carteles publicitarios, polines, óleos, arenas, materiales industriales tales como polímeros y resinas epóxicas, desentraña y muestra la violencia ejercida desde y por el Estado, por omisión o por convicción. Para este fin, utiliza gran número de recursos visuales y plásticos, como el manejo de planos y perspectivas que crean diversas espacialidades y efectos de profundidad; la aplicación de texturas y relieves; y el empleo de tonalidades cromáticas, luces y sombras, para construir -en la superficie- toda una simulación, donde cada crimen representado en la obra implica su propia narrativa, a la vez que comparte huellas con las otras representaciones de delitos correlacionando sutilmente lo que se podría interpretar como complicidades simbólicas. Como señala el teórico Omar Calabrese: la simulación es "el efecto de imitación de un fragmento de mundo, tanto en la sustancia como en el tiempo en que se da."³⁴⁶ ¿A cuál sustancia o materia y a qué tiempo apelan esas desgarradoras imágenes? ¿Cuál es ese fragmento de mundo que se muestra ante la mirada que es afectada y tocada?

La sustancia de estas imágenes es la materialización o figuración de realidades negadas y silenciadas desde el poder y sólo expresadas o transmitidas a través de la palabra. De ahí que esas narraciones se hayan desparramado y esparcido en la conciencia colectiva. Casos como la matanza de Tlatelolco, la represión de los años setenta, los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, las matanzas de Aguas Blancas y Acteal, la represión en Atenco, el asesinato de Digna Ochoa o de la larga lista de periodistas como Manuel Buendía, Gumaro Pérez Aguilando o Miroslava Breach Velducea; las tres indígenas acusadas de haber secuestrado a seis agentes de la Agencia Federal de Investigación, así como los miles de presos políticos, entre ellos los campesinos ecologistas de Guerrero o activistas sociales como el doctor José Manuel Mireles entre muchos otros sucesos, pueblan nuestras pesadillas y nos enfrentan a la realidad cotidiana donde la violencia se ha infiltrado en todo momento y trasminado cualquier lugar. Más aún, como señala el psicoanalista francés Pierre Fédida: "los [tiempos] presentes del relato épico son de hecho presentaciones de imágenes, que se apoyan en la capacidad de la palabra de convocar figuras y alejarlas sin que se olviden. Así, el relato puede desarrollarse gramaticalmente en el pasado, pero el

³⁴⁵ Rafael Cauduro (ciudad de México, 1950) realizó los murales de las paredes del cubo de la escalera llamada de los ministros y ubicada en el suroeste de la Suprema Corte de Justicia, que abarcan desde el sótano hasta el tercer piso, trabajo que inició en 2006 y lo culminó en 2009.

³⁴⁶ Jean Braudrillard y Omar Calabrese, *Le trompe-l'oeil*, Madrid, Casimiro libros, 2014, p. 49.

tiempo de la memoria es un tiempo que, al figurar, hace presente".³⁴⁷ Al darle visibilidad a sucesos violentos, Cauduro trae al presente reminiscencias del pasado que, al actualizarlas, cobran fuerza y dan sentido a la realidad de hoy. Reminiscencias que invitan a la reflexión.

No hay concesión alguna en los murales de la Suprema Corte, con un golpe seco, Cauduro destroza los discursos oficiales. Los siete crímenes que desarrolla son una severa crítica a los abusos del poder desde dentro de la institución misma hasta sus prácticas más oscuras y clandestinas. Para uno de los crímenes, aquel que representa la cárcel, el artista invadió por completo el muro más alto de la escalinata que transita del segundo al tercer piso. La prisión, espacio punitivo por excelencia, creada por el Estado como institución y lugar "en el que el poder puede manifestarse de forma desnuda en sus dimensiones más excesivas y justificarse como poder moral",³⁴⁸ -como afirma Michel Foucault- es, en la representación de Rafael Cauduro, una arquitectura invasiva construida con ladrillos; estructura expansiva e impenetrable que encarna el cuerpo del poder, marcada contundentemente como frontera que cancela toda posibilidad del afuera. El manejo de espacialidades obliga a una visión aérea donde todo es enigma que angustia, que dirige la mirada a buscar luz donde hay oscuridad, aire donde todo es encierro, vida donde no la hay. Encierro y muerte en vida se condensan en cuatro pequeñas ventanas con oxidadas rejas, que irrumpen lo inhumano del ladrillo, y el vértigo del vacío en las profundidades de las mazmorras; paradójicamente, los seres humanos que se asoman, resaltan la crueldad del encierro punitivo, donde se suspende el tiempo, se borran los nombres, se olvidan las historias.

Obscuras cavidades apenas perceptibles bajo una luz débil que pareciera proyectada desde el exterior, donde se ubica el espectador, ilumina y devela rostros cuyas miradas y gestos muestran la degradación y degeneración de la humanidad, una suerte de purgatorio donde la muerte y la vida quedan en suspenso. El artista da visibilidad y rostro a la miseria anímica que aqueja a los reclusos, gestualidades de terror, angustia, desolación y desesperanza, odio, maldad y locura.

¿Qué se esconde en el fondo de esas oscuras oquedades de la prisión? ¿el deseo de marcar el cuerpo, de poseerlo y hasta destruirlo? Jean Améry³⁴⁹ -desde su particular experiencia- afirma que "quien ha sufrido la tortura, ya no puede sentir el mundo como su hogar. La ignominia de la destrucción ya no se puede cancelar. La confianza en el mundo que ya en parte se tambalea con el primer golpe, pero que con la tortura finalmente se desmorona en su totalidad, ya no volverá a restablecerse [...] La víctima del martirio queda inerme a merced de la angustia [...] al resentimiento [...] a una espumeante y catártica sed de venganza".³⁵⁰

Desde otra visión, la del verdugo, Tzvetan Todorov sostiene que quien aplica la tortura siente una satisfacción interna inconfesable, puesto que al haber sido humillado y herido puede humillar y herir como un acto legítimo de recuperación de la autoestima. Continúa su relato afirmando, al igual que Améry, que "reducir al otro al estado de total impotencia da la sensación de poder supremo. Y esa sensación la produce mucho más la tortura que el asesinato".³⁵¹ Al entrelazar las dos miradas surgen preguntas: ¿se puede ser víctima y

³⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, Ciudad de México, Canta Mares, pp. 59-60.

³⁴⁸ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1992, p. 81.

³⁴⁹ Jean Améry (o Hans Mayer), filósofo, escritor y crítico (Viena 1912-Salzburg 1978), sobreviviente de los campos Breendonk en Bélgica y de Auschwitz en Polonia.

³⁵⁰ Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia, Pre-textos, 2013, p. 107-108.

³⁵¹ Tzvetan Todorov, *El miedo a los bárbaros*, México, Galaxia Gutenberg, Colofón, 2013, p. 181.

victimario a la vez? Y, si es así, ¿se afirmaría que el equilibrio comunitario se ha roto y que, de alguna manera, se ha retornado a la barbarie, una barbarie tecnificada?

Entre el primero y el segundo piso, el artista despliega toda una galería del terror: secuestro, tortura y homicidio. Todo pareciera suceder en los separos policíacos, en las casas de seguridad y en el no lugar de la muerte. Recorrer ese espacio de la escalinata da la sensación de haber entrado a esos siniestros lugares, mirando desde arriba, viendo cada escena de violencia que se lleva a cabo en las crujiás y siendo testigo del ultraje y de la cosificación del individuo.

De nuevo Cauduro recurre a la saturación del área con una construcción de ladrillos y con la figuración de algunas paredes deterioradas. Con impecable manejo del escorzo, acude a la perspectiva en toda su dimensión para dar visibilidad, a manera de panóptico, a cada escena. Sugiere el encierro mediante un portón clausurado que aparenta estar en un callejón oscuro. En su interior se observa a un hombre —la víctima— sentado en un rincón de una habitación, en cuyas paredes cuarteadas y corroídas se proyectan, como sombras espectrales, los victimarios, personajes oscuros que muestran sus gestos con claridad, la claridad del odio y del desprecio por el otro, del despojo de la libertad y de lo inhumano del crimen. Esos rostros a la vez expresan miseria, son la cara de la injusticia social, de la servidumbre humana y de la inequidad que genera violencia extrema. Las miradas de aquellos seres parecen observarnos.

Las sombras de los delincuentes se deslizan y salen del escenario del secuestro para introducirse e introducimos en una pequeña cámara donde yace un cuerpo amortajado cuyo velo se revela la tortura y el asesinato: una mancha roja en la cabeza marca la huella del tiro de gracia. Dos agentes policíacos observan con indiferencia el bulto, desinterés que da pauta para pensar su complicidad en el crimen. De esta manera el pintor introduce a las fuerzas del Estado como parte de la maquinaria del terror, como memoria y ocasión de aquellas prácticas oscuras y clandestinas que se intensificaron a partir del movimiento estudiantil del 68 y se acentuaron en los últimos tiempos. Pareciera que se ha implantado un nuevo decreto: cualquier persona puede caer en manos de la represión y control el Estado sin que a este le interese demostrar su culpabilidad o inocencia.³⁵² Quizá se deba a como señala Guilles Deleuze “el sistema en que vivimos no puede soportar nada: de ahí su fragilidad radical en cada punto, al mismo tiempo que su fuerza de represión global.”³⁵³

Para resaltar la atmosfera lúgubre de los separos policíacos, Rafael Cauduro pinta varias cadenas que cuelgan de un techo oculto a nuestra mirada —de ahí la sensación de estar dentro de la imagen— y que se introducen en todas las oquedades trazadas, generando un sinfín de sombras que se combinan con las manchas de humedad de los muros y el blanco salitre de los tabiques. La cadena se nos presenta como signo y revelación de sometimiento y tortura; la luz artificial, por su parte, genera la sensación de encierro y asfixia, con ello se completa la sintaxis atmosférica de la obra. Paradójicamente, la obscuridad sería entonces tranquilidad, pero en estos lugares es un elemento que no se permite siquiera.

En el fondo del escenario y dentro de una de esas fosas, se hace visible un terrible acontecimiento: un hombre desnudo, colgado de los brazos y cuyo rostro ha sido desfigurado por golpes, es atacado por un perro que, al parecer, devora su sexo, la sangre corre por su cuerpo y su rostro que mira hacia arriba, emite un descarnado grito de dolor. La tortura se ha apoderado del espacio principal de la escalera como almanaque del

³⁵² Como se ha visto, las minorías más vulnerables han sido los jóvenes y las mujeres, así como las comunidades indígenas y los migrantes.

³⁵³ Foucault, *op. cit.*, p. 80.

sufrimiento humano y la abyección en la inhumanidad. Un elemento irrumpe la narrativa plástica, imagen matriz como si hubiese algo más allá del lugar de la violencia, imagen reminiscente que desde su opacidad desdobra y resume su presencia: ¿ventana velada impenetrable desde el afuera o sudario cuya mancha es la huella del cuerpo martirizado?

La escena más brutal del conjunto se representa en la siguiente cámara. Ahí el pintor, sin dar tregua y con el verismo que lo caracteriza, presenta tres actos condensados en un mismo evento. Sintetiza la declaración forzada —cuya herramienta habitual es el agua gasificada—, la tortura llevada al extremo por medio de golpes descomunales en el rostro de la condenada y, al tiempo, la devastadora violación realizada a la mujer; tres actos infrahumanos aplicados a la misma persona, puestos a la mirada en la suspensión desgarradora del tiempo.

A la par, en una habitación contigua, a un hombre se le sumerge la cabeza con gran fuerza en un retrete. Tanto en este fragmento como en el anterior, los verdugos son dos hombres y una mujer quienes ejecutan su trabajo con una frialdad aterradora, sin embargo, los semblantes que la vista alcanza a apreciar, gesticulan una sonrisa perversa, sonrisa que se enmarca en el rostro del sadismo,³⁵⁴ en el rostro de la maldad.

Las presencias fantasmales son prácticas recurrentes en los murales de Cauduro. Cuerpos translúcidos cuya transparencia revela la debilidad de su materia y la consistencia de su atemporalidad; figuras diáfanas cuya presencia espectral recuerda la vigilia del sueño. Para Pierre Fédida

La creencia endopsíquica (dentro de la psique) del soñador en lo que vive en sueños ¿no es acaso tanto más intensa cuanto que las imágenes deben en todo equívoco asumir un comportamiento mimético de percepción y de memoria? Las imágenes, que adoptan así la apariencia de una nitidez plástica, representarían el papel de un sueño psicológico. Mientras que otras —a veces en el mismo sueño— parecen al soñador no tener otro soporte y consistencia de material que su *aparecer fantasmal*. Quizá tales imágenes, 'fantasmales como un soplo indistinto', son coextensivas respecto de las voces de los muertos.³⁵⁵

El enunciado de Fédida nos da pauta para reflexionar sobre la huella de las voces de los muertos en la memoria y sobre las imágenes fantasmales como soplos indistintos. Desde la escena de la letrina las figuras devienen más transparentes cobrando mayor fuerza en cuanto a su significado relacionado con la muerte. Por un lado, con la muerte física, como dice Georges Didi Huberman, "cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia"³⁵⁶ pero, por el otro, la muerte psíquica que ciega, paraliza y nulifica la existencia, "cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma";³⁵⁷ y quizá, no en vano esas transparencias nos ofrecen la experiencia desgarradora de ser violentado hasta la aniquilación.

En el último tramo de la escalera, un profundo pozo se antepone a la mirada, en el fondo se ve un cuerpo sin vida, como sostiene Alberto Híjar "de una elegante mujer para darle transclasismo a la represión y a la violencia"³⁵⁸ que no respeta ni razas ni clases sociales. Esa imagen-umbral es un grito de las voces acalladas y el final irreductible e irrevocable de la

³⁵⁴ Améry retoma el término sadismo basado de la interpretación de Georges Bataille, quien lo expone no como patología sexual sino como psicología existencial, es decir, como la negación total del otro, del principio social y de realidad. Jean Améry, *Op. cit.*, pp. 99-101. Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquet, pp. 228-272.

³⁵⁵ Pierre Fédida, *El sitio del ajeno*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 193-194.

³⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *El gesto fantasma*, p. 291. <https://reacto.webs.ull.es/pg/n4/13didihuberman.html>

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 291.

³⁵⁸ Alberto Híjar, *Del realismo: Cauduro*, Ciudad de México, INBA-CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2011, p. 8.

tortura: la muerte. Un impasse marca la escena: como en las películas policíacas, el cuerpo ha sido delineado por el ministerio público; su materia se desvanece al tiempo que deja entrever las juntas del piso resaltadas por un color rojo sangre, el rostro y el cuello de la joven víctima muestran rasgos de flagelo. Lo espectral se afirma como el desvanecimiento del sujeto, se manifiesta en su reducción, sólo en calidad de objeto transgredido.

La forma generalizada y brutal de la violencia es la violación, Rafael Cauduro lo entiende así y decide transmitirlo y decretarlo como otro de los siete crímenes mayores de la justicia. Améry dice: "La violación corporal perpetrada por el otro — se torna una forma consumada de aniquilación total de la existencia".³⁵⁹ Es el ultraje devastador del cuerpo y de la psique que ningún golpe, ninguna tortura por más fuerte que sea, es tan ominosa como la violación. En el muro del último tramo de la escalera que va del sótano al primer piso, el artista trabaja diversas ideas y juega con algunos recursos técnicos para darle forma a la imagen de la violación. Para lograrlo, utiliza polines y carteles impresos; esgrafia la pintura; invierte el efecto sujeto-reflejo, transparencia-materialidad. El pintor importa, a la lujosa escalera del edificio, un fragmento de calle en ruinas por el descuido, el abandono y la pobreza que refleja la realidad social de México y que es motor de la violencia. En este espacio recrea una pared urbana, de ladrillo, casi destruida y apenas sostenida por viejos polines de madera, lo que permanece en pie conserva segmentos de aplanado despintados, sucios y desprendimientos de carteles deslavados, sobrepuestos o arrancados parcialmente, como tantos que pueblan las ciudades, aquellos que anuncian corridas de toros, obras musicales, pero también, con fuertes cargas simbólicas, el artista integra una imagen de Auschwitz junto al lema "el trabajo libera" —frase que los nazis ensamblaron en la entrada de varios de los campos de exterminio—; otra que consigna "eliminamos la violencia ... mujeres y niñas"; una más que, como registro, muestra el proceso de degradación en la descomposición de la cabeza y del cráneo descarnado a manera de estudio preliminar del mural titulado Tzompantli.

El espectador siente estar afuera, en la calle, frente a un muro incompleto, casi en ruinas, cuya oquedad revela a la mirada una ominosa escena: una mujer violada. En un acto perverso tres hombres y una mujer que se encuentran atrás de la ventana de una cámara de Gesell, observan a una mujer-espectro, abusada sexualmente, que desfallece sobre una silla. El tiempo está suspendido y la existencia deviene fantasmal, se desvanece entre el umbral de la vida y la muerte; no obstante, en el espejo se refleja su materialidad como juego simbólico de lo abyecto.

Los observadores nos volvemos cómplices. El artista rompe con el sentimiento de complicidad de quien presencia el acto (en el fragmento de los observadores-verdugos), al esgrafiar una botella de agua de Tehuacán, así como la frase "quien confíe" y dos pistolas sobrepuestas al agente del guiño morbosos, como continuación de su mano y por debajo de la cintura, aludiendo a una sugerencia fálica. La propuesta visual de Cauduro no desperdicia espacio para la gestualidad de lo insólito ni para el juego simbólico. El mismo segmento lo trastoca y lo transforma en mural urbano al descascarar partes de la pintura y simular manchas de humedad.

La evidente rudeza de la obra en su conjunto, tuerce y le da un giro al discurso oficial, al tiempo que despliega nuevos caminos al muralismo mexicano tradicional y a la idea de arte público. A diferencia de otros murales en el recinto y lejos de plegarse a los lineamientos en la convocatoria del proyecto (mostrar la benevolencia de la justicia desde la época prehispánica hasta el siglo XX), la obra de Cauduro invita a reflexionar, ¿cómo y por qué se abre ese pequeño espacio, ese umbral que le permitió al artista trabajar su idea con toda

³⁵⁹ Jean Améry, *op.cit.*, p. 91.

libertad hasta llevarla al límite de lo imaginado? Recordemos que ya José Clemente Orozco había realizado una fuerte crítica a la justicia en los murales realizados en el vestíbulo del Palacio de la Suprema Corte, en 1940, y que le costó que se diera por concluido su trabajo en el edificio. Setenta años después los magistrados permitieron la ejecución de la obra de Rafael Cauduro, la cual revela al Estado como infractor de la Justicia, quizá esta decisión fue tomada como un acto de respeto a la libertad de expresión y al reconocimiento del valor artístico del proyecto, o tal vez, porque sintieron no ser del todo responsables de los actos ahí expuestos. El entonces presidente de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, licenciado Guillermo Ortiz Mayagoitia (2007-2011) señaló que “la obra denuncia una desagradable realidad que no debe seguir siendo parte del paisaje del país” y que dichos murales³⁶⁰ retratan “el presente y queda en manos de los mexicanos, de todos los mexicanos, que las próximas generaciones vean en él una realidad que fuimos capaces de superar...” ¿A qué clase de mexicanos se refiere? ¿Cuál es la realidad que cree superable? Tal vez uno de los fragmentos le responda brutalmente. En el tercer piso, se expone el pecado de la represión cuyo binomio antagónico es la resistencia. La represión tiene como fin último silenciar las voces que reclaman justicia y es aquí, en este escenario, donde la censura del Estado por medio de la violencia se hace presente. Quien debería ser garante de los derechos civiles, se transforma en agresor, ajeno a los intereses de las sociedades, al sujeto-comunidad; y si es así ¿cómo una sociedad con voluntad de acción puede tener confianza en la posibilidad de cambio, de dejar en el pasado el terror, la violencia y la injusticia?

En el panel del último piso Rafael Cauduro imprime una imagen reminiscencia condensadora de tiempos: la marcha como voluntad de denuncia, de resistencia, de inconformidad o protesta, a contrapelo: la censura y la represión en manos de agentes estatales, como medio de control. Una multitud corre horrorizada ante la agresión de un tanque de guerra y de granaderos que les cierran el paso; otro grupo lanza piedras como símbolo de resistencia; un auto se incendia en el fondo y tres figuras femeninas sensuales colocadas entre las ventanas del cubo de la escalera, representan a los ángeles exterminadores de la justicia divina, del Dios, que como dice Hannah Arendt “estaba siempre del lado de los batallones más fuertes”.³⁶¹ Dos de las imágenes angelicales embisten con sus lanzas a la sociedad desprotegida mientras la figura central extiende sus alas y mira hacia el cielo, en actitud de sumisión.

De nuevo el pintor le da a la imagen aspecto de arte urbano donde la cultura de la calle se impone y la escena deviene ilustración; introduce el grafiti: tachones que encierran crípticos mensajes; consignas políticas incompletas como “libertad pres”, “liber”, “Zapata”, “político”; aparenta humedades, grietas, machas de salitre y desprendimientos del aplanado que desdibujan pequeños fragmentos del mural. No obstante, un segmento del panel, pintado en primer plano, se escapa a este tratamiento para mostrarse más nítido, más real: un joven yace en el piso de una calle sin señales de vida, rodeado de bolsos, mochilas, zapatos, libretas y hasta un teléfono móvil. Esta imagen remueve las huellas de la memoria colectiva que develan el retrato insignia de las masacres juveniles del pasado y del presente; recuerda aquellas plazas llenas de tenis, chamarras, morrales y otros objetos personales perdidos en la huida rápida del que sabe que su vida puede llegar a su fin.

El autor incorpora dos elementos que dejan en suspenso la mirada, la toca y la afecta: por una parte, la presencia de tres granaderos en las ventanas que nos miran, nos vigilan y

³⁶⁰ Ángel Vargas, “Inauguraron el mural que Rafael Cauduro pintó en el recinto de la Suprema Corte”, *La Jornada en línea*, Ciudad de México, 15 de julio de 2009.

³⁶¹ Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 17.

perturban y, por la otra, la simulación de agujeros en las paredes como huellas de balas. El espectador ya no es más un observador o testigo de los crímenes, sino una probable víctima de la represión. El realismo de esas tres efigies es sorprendente, inaudito, como apunta Alberto Híjar "con precisión fotográfica". Personajes siniestros con impecables uniformes (chaleco antibalas, botas, rodilleras y coderas, casco con careta, armas cortas y largas, así como, macanas y escudos anti-motines) cuya presencia crea una sensación de angustia, de extrañamiento y de temor. Si bien todas las imágenes de verdugos o represores del discurso visual de Cauduro podrían ser extranjeras o nacionales, ellas reavivan la memoria que ve con terror e indefensión a la policía, a las fuerzas judiciales, al ejército o al aparato represor.

Trastocado por las imágenes, el magistrado José Ramón Cossío Díaz escribió sus reflexiones sobre estos murales, señalando que "son esas imágenes violentas lo último que vemos antes de comenzar las sesiones. Es con el ánimo que nos provoca con el que impartimos justicia; son ellas lo primero que enfrentamos una vez concluida la tarea de juzgar a nuestros semejantes".³⁶² Y reconoce que "todas las mañanas y todas las tardes de los días laborales los ministros habremos de ver los murales que se han colocado ahí para nosotros [...] de un modo u otro habrá de influir en nuestra función de jueces constitucionales. En ello radica, creo yo, el valor de esta obra".³⁶³ ¿Acaso es ante esta última reflexión que la frase de Lyotard, citada como epígrafe, adquiere sentido?

Para el magistrado el fragmento titulado "Procesos viciados" es el más inquietante y significativo de la obra en su conjunto. Desde décadas atrás, en nuestro país la aplicación de la ley se ha dejado de practicar, si es que alguna vez se hizo debidamente. El poder judicial, responsable de administrar la justicia, es injusto e inepto; ejerce la corrupción cual moneda corriente, y sumado a ello, la escasez de jueces destinados a resolver con eficacia y prontitud las controversias, provoca que aquellos en funciones tengan a su cargo una interminable cantidad de asuntos que resolver, favoreciendo eternos rezagos y prácticas corruptas. Desde hace muchos años se llevan a cabo en México hechos criminales de la autoridad judicial contra miles de hombres y mujeres, jóvenes y viejos a quienes se considera prescindibles haciéndose eco y cómplice de una política de estado a todas luces inconstitucional, o como lo señala Alberto Híjar: "La justicia, su historia de fondo, resulta irreductible a las leyes, los magistrados, los jueces, los policías aparentemente buenos. En el fondo de todo esto hay una profunda injusticia de Estado".³⁶⁴

Delitos como detener y encarcelar a personas inocentes y no concederles juicios diligentes e imparciales o permitir que culpables de delitos esperen indefinidamente el plazo de su condena —que quizá en muchos casos ese plazo se cumplió sin el previo juicio—, o desatender jurídicamente a individuos que por no hablar español o por carencia de recursos económicos o de "influencias", quedan como suspendidos en el tiempo, en injusto encierro, son hechos a los que Rafael Cauduro ha llamado "Procesos viciados". Para el artista son los delitos más significativos, los más dolorosos e injustos que han marcado a la autoridad; acciones terribles y lamentables por las que se debe reclamar justicia.

El pintor decidió entonces hacer visible esos ominosos procesos en las paredes de la escalera que va del sótano al primer piso; precisamente en el pasaje de entrada del estacionamiento al edificio, pues ahí se encuentra el elevador que lleva a los magistrados a sus oficinas. ¿Será que el pintor decidió recordarles día a día a los máximos jueces de

³⁶² José Ramón Cossío Díaz "Las condiciones de juzgar", *Letras Libres*, Ciudad de México, 2009, p. 1. <http://www.letraslibres.com/mexico/las-condiciones-del-juzgar>

³⁶³ *Ibid.*, p.4

³⁶⁴ Híjar, *op. cit.*, p. 9.

nuestra Nación que la justicia se mantiene rezagada, olvidada, ninguneada, polvorienta y archivada en los sótanos de nuestras instituciones? El sótano como el lugar ideal para hacerles ver las maneras que tienen sus subordinados de impartir justicia, donde miles y miles de hechos no resueltos se encuentran abandonados en él.

En el mural, los archiveros oscuros delimitan la habitación, desde el pie de la escalera hasta el fondo, en los costados, en los claros, en completo desorden, lo llenan, lo saturan. Las gavetas aparecen colmadas de expedientes; en su superficie se apilan papeles, formando torres, libros de consulta, directorios, tazas y ceniceros, expedientes y más expedientes que incluso invaden el piso. Archiveros de legajos judiciales con nombres, apellidos y fechas; sucios, deteriorados por el paso del tiempo, donde cada persona al que se refiere el legajo se ha convertido en fantasma, en espectro que, a la luz de nuestra mirada, asoma sus vigilantes ojos desde las rendijas de los cajones para observarnos con la esperanza de atrapar nuestra mirada para rescatar su existencia, para que puedan ser. En el exterior de uno de los archiveros al pie de la escalera, se descubre el autorretrato de un Rafael Cauduro fantasmagórico, presencia que confirma la posibilidad de que cualquier ciudadano pueda estar apresado en ese archivo. Para reiterar su postura el artista en un cajón cercano incluye la leyenda: "Aquí está Cauduro".

Entre las sombras de las gavetas claras y oxidadas surgen de las sombras figuras y rostros de hombres y mujeres, en su archiveros respectivos, obligados a habitar ese lugar por el olvido y abandono de su caso; fantasmas traslúcidos, que personifican o representan cada expediente arrojado ahí. Imágenes de víctimas y victimarios que permanecen como en un impasse, no están muertos, no son libres, están detenidos, archivados, en el olvido Sus miradas y gestos terribles parecieran encontrar eco en los secuestradores y encarcelados de los otros murales como siniestro diálogo de lo inhumano y de la ignominia de la justicia. Habitan la cárcel, pero también el archivo muerto del sótano.

La historia que narra Rafael Cauduro sobre las fallas de la justicia en México no olvida nuestro pasado histórico sino lo hace presente como trabajo arqueológico. Representación anacrónica de las manifestaciones primigenias de la violencia, el Tzompantli -o muro de cráneos- cuyo significado era el honrar a los dioses exhibiendo los cráneos de los sacrificados, de eso trata esta imagen-recuerdo. Pero como señala Georges Bataille "podríamos llevar en nosotros el sadismo como una excrecencia que pudo tener en otros tiempos una significación humana, que ya no la tiene, que puede suprimirse a voluntad, en nosotros mismos por la ascesis, en el prójimo por castigo"³⁶⁵, ese sadismo profano como grito sórdido y ensordecedor de la violencia deviene presencia cuando no se cumple la justicia. En la pared contigua a la de los "Procesos viciados", El artista construye una placa-registro con 260 cráneos distintos, personificados en sus diferencias, ritmos y tiempos. Muro-sepultura de cráneos que aluden a las fosas comunes, sin nombres, sin identidad, cuya única historia es la mutilación, la muerte violenta; violencia que cobra actualidad al mostrar la realidad que vive el país. A diario desaparecen cientos de personas, para luego aparecer en las ciudades, en los pueblos, en las carreteras decapitadas, como sembradíos de la muerte y el exterminio. Los cráneos que simbolizan a esas víctimas anónimas, a ls NN que han muerto en el in-mundo lugar que se ha convertido México están ahí presentes, como memoria, como ritual; como "cuerpos sin duelo" como diría Ileana Diéguez. Una realidad oscura de Estado fallido que al decir de Hannah Arendt -sobre el poder y la violencia- "donde uno domina absolutamente, falta el otro. La violencia aparece donde el poder está en peligro,

³⁶⁵ Bataille. *op. cit.*, p. 255.

pero confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder".³⁶⁶ O como señala Jaques Derridá:

Si la pulsión de poder o la pulsión de crueldad es irreductible, más vieja, más antigua, que los principios (de placer o de realidad, que son en el fondo el mismo, como preferiría decir: el mismo en diferencia), entonces ninguna política podrá erradicarla. Sólo podrá domesticarla, diferirla, aprender a negociar, a transigir, *indirectamente* pero sin ilusión, con ella, y es esta *indirección*, esta vuelta diferante, este sistema de relevo y de plazo diferenciales, la que dictará la política optimista y a la vez pesimista, valientemente desengañada."³⁶⁷

³⁶⁶ Hanna Arendt, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 77.

³⁶⁷ Jaques Derridá, *Estados de ánimos de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 34-35.

4.2 Exhumar la tierra hasta encontrarlos. Cerámica de Francisco Toledo

CARMEN GÓMEZ DEL CAMPO H.
CENIDIAP-INBA

Resumen

A partir del barro, Toledo realiza un trabajo de duelo por los muertos y desaparecidos de la guerra que vivimos. Con la tierra dio rostro, nombre y palabra a las víctimas. A sus deudos dio urnas para guardar los restos de sus muertos, incensarios para darles aliento y tenerlos entre los vivos en nuestra memoria. En cestas con barro tejidas, quiere que guardemos la memoria de lo que nos ha ocurrido. De cada pieza en cerámica hizo un documento para que podamos leerlos y transmitir a través de ellos, una narración de lo que nos ha ocurrido, para no olvidar, para mantener viva la memoria.

Palabras clave: gesto, silencio, duelo.

Vivimos en México bajo el asedio cotidiano de una violencia que ha cobrado formas inimaginables y una persistencia aún impensable para muchos de nosotros. Día a día asistimos al socavamiento de los lazos y pactos sociales que nos mantienen reunidos como sociedad y percibimos cómo hemos sido arrastrados a una convivencia que ha trastocado y trastornado, para mal, nuestra manera de estar con el otro, Ahí cuando la muerte o desaparición de nuestros semejantes ha quedado reducida a un número más de una lista inacabable o bien, es calificada como "daño colateral", algo terrible nos está ocurriendo como sociedad, algo que nos expone al riesgo de banalizar el mal, como enuncia Hanna Arendt. Algo que impregna nuestra atmósfera diaria a través de imágenes de un terror indescriptible que los medios exhiben día a día, -aun en el intento enloquecido por desmentirlas borrándolas de sus pantallas como si así pudiera ser negada-, vemos que en todas ellas, es el cuerpo el que queda expuesto en formas descarnadas. Como si frente a esas imágenes de cuerpos desmembrados, cuerpos colgados de puentes, cabezas arrojadas en los caminos o envueltas en bolsas de plástico desechables, nuestra mirada quedara de continuo expuesta a mirar la carne pues en ellas, el cuerpo es despojado de su condición sagrada hasta quedar degradado a un trozo de carne.

¿Qué posición tomar frente a esta exhibición del horror?, ¿sustraernos, acaso?, ¿no presentarlas?, ¿voltar la vista ante ellas? O bien, ¿cómo presentarlas? ¿cómo y desde dónde poder mirarlas?, ¿qué nos pueden decir y qué podemos decir de ellas? Su exposición indiscriminada, creemos, contribuye a generar una atmósfera de silencio y de terror que nos alcanza y envuelve, de un modo u otro, a todos, si es que acaso pudimos o podemos sustraernos a la tentación de banalizarlas como medio para convivir con ellas, como una especie de desmentida³⁶⁸, como un "no puede ser cierto esto que estoy mirando".

³⁶⁸ Tomo la palabra desmentida en el sentido que le dio Freud. Desmentida (*Verleugnung*) es un mecanismo de defensa que emplea el psiquismo cuando se ve confrontado a una experiencia que no puede representar y consecuentemente, no puede significar. Aquello que produce tal experiencia, es negado en su existencia, lo cual implica que ese fragmento de realidad -la experiencia tenida y aquello que lo produjo- no forman parte de la vida consciente del sujeto. Es un mecanismo más complejo que el de la represión (*Verdrängung*) el cual consiste en "empujar" hacia lo inconsciente una representación conflictiva. El problema con la desmentida es

Punto de ruptura entre semejantes, los lazos de la convivencia comienzan a quebrarse. Y, sin embargo, nos percatamos y no podemos dejar de pensar que aquellos que ejercen la violencia imponen el silencio como una de sus estrategias de dominio. Mostrar una imagen terrorífica, arrebatarle al cuerpo expuesto su nombre y su historia, no dar la posibilidad de construir ningún sentido a lo que se mira pues, en su exposición obscena, provoca que desde la imagen la nada y la muerte nos mire, todo ello genera condiciones traumáticas de vida puesto que, a lo avasallador del evento violento, que de suyo rompe con toda posibilidad de poner en sentido lo vivido en quienes sufren un hecho traumático sometiéndolos a un silencio abrumador generado ahí donde no hay palabra posible, se viven, además, obligados a callar sobre lo ocurrido a riesgo de sufrir represalias, sumándose así este silencio a aquel que se produce bajo el efecto de una experiencia traumática.

Entonces, ¿qué hacer ante estas imágenes y lo que ellas muestran al no mostrar?, ¿cómo hablar de ellas? Quizá debamos comenzar mirando hacia nuestra historia, buscar en ella las huellas que trazan y modulan nuestra memoria, nuestra subjetividad, nuestras maneras de poner en sentido lo vivido, aun sea doloroso o traumático. Tal vez, encontramos en ella que, el silencio no nos es ajeno. El silencio ante la tragedia, el silencio ante lo vivido como inevitable. Un silencio de muerte que a veces pervive y se escucha a través de las voces de los muertos en los llanos, como bien lo pudo escuchar Pedro Páramo. Podemos apreciar que, a pesar del silencio que ante la tragedia muchas veces nos ha amordazado, persisten las voces de los muertos quienes hablan y ante ellas, no podemos sustraernos a su llamado, pues sus cuerpos reclaman sepultura y sus nombres, lápidas. No podemos, no debemos dejar los fragmentos de sus cuerpos desperdigados sobre la tierra, no podemos dejar que esos otros ostentadores del poder sobre la vida, hagan carne de sus cuerpos o les vuelvan a dar muerte borrando sus nombres. Porque a su vez, nosotros, los aún vivos, necesitamos poder nombrar y dar sentido, poder contar y transmitir a otros la tragedia que padecemos.

Se trata en parte, de romper las mordazas que nos silencian y arrancar las vendas que nos ciegan día a día. Se trata de dejar de desestimar. Mirando hacia nuestra historia, encontramos formas en cómo hemos enfrentado el dolor, el horror y la tragedia, y en cómo hemos podido elevar la palabra y la figura, desde la crudeza y el silencio hasta poder reencarnar lo descarnado. Rememorar otros momentos y otras maneras en las que, como cultura, hemos figurado y narrado eso que, en un primer momento traumático, se presenta como innombrable o infigurable.

El silencio nos ha acompañado, pero en él habita y reina la figura y es, en parte, a través de ésta, que hemos podido llegar a narrar y transmitir, de muy diversas maneras y desde muy distintos lugares, la crudeza de la violencia para que ésta no nos arrastre hasta lo inmundo y en cambio podamos, sin demasiado terror, acercarnos al inframundo, a lo profundo del alma, a ese otro espacio ya representado por los originarios de estas tierras, donde la memoria aún late porque las fuerzas y potencias, las pulsiones y pasiones humanas, en ella palpitan. Rememorar eventos inmemorables de los que no tenemos recuerdos y, sin embargo, sus formas ritman nuestra subjetividad. Nos ayuda para este motivo, hacer un esbozo de la mitología freudiana,³⁶⁹ porque es quizá, a través de ella, que podamos dar cuenta, en parte, de la violencia que habita en todos los humanos. Para el fundador del psicoanálisis, toda sociedad, se funda sobre un pacto que recubre o desestima un acto

que eso irrepresentable que el psiquismo ni siquiera puede convertir en material inconsciente, asedia todo el tiempo desde la realidad misma. Declarar que algo no existe, no supone que en la realidad desaparezca. Ante el asedio de eso irrepresentable, el sujeto busca soportes en esa misma realidad que le permitan mitigarlo. En este sentido, la banalización producida por los medios de comunicación y por el discurso oficial operan como tal soporte.

³⁶⁹ Sigmund Freud, "Tótem y Tabú", en *Obras completas*, tomo XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p.p. 142-145.

violento: el asesinato del padre de la horda, el padre primordial, perpetrado por todos los miembros del clan. En un banquete totémico, todos los hijos de ese padre devoraron parte de su cuerpo como una manera de identificarse con él y de apropiarse de un fragmento de su fuerza pero, también, como la manera de ratificar la intervención de todos y en este sentido, pactar su condición de iguales. El pacto social que desde la perspectiva freudiana se funda,³⁷⁰ se realiza para recubrir y desestimar que toda sociedad y cultura tiene por basamento la comisión de un asesinato (o muchos, la historia de la humanidad, en este sentido, está plagada de ejemplos), de un acto, en extremo, violento. Sin embargo, lo desestimamos para poder lidiar con eso violento que nos acosa y, reprimimos, para contener nuestra tentación de eliminar al semejante y derivar esa energía, otrora volcada a aniquilar al otro, en la creación de lazos que nos mantengan unidos y en la construcción de cultura que permitan la creación de sentidos, de historia, de transmisión y memoria compartida.

Freud formula la construcción de toda cultura a partir de la represión de nuestras pulsiones y la consecuente resignación, en cada individuo, de su propia satisfacción en aras a un bien colectivo.³⁷¹ Desde esta tesis, resulta posible reconocer la fragilidad sobre la cual se sostiene toda sociedad y toda forma cultural pues, detrás de ella, han quedado inalterables y bajo el silencio las formas más primitivas del ser humano en condición de volver a resurgir intactas en toda su potencia destructora, ahí cuando los diques que las contenían son derribados, más aún, como Freud lo enuncia en su ensayo *De guerra y muerte*³⁷². Es bajo estas premisas que podemos pensar que ahí cuando se rompe el pacto que mantenía unida a una sociedad, como hoy ocurre, sus miembros quedan librados a una sobrevivencia del "tú o yo", sin ligadura, sin represión, abriendo la puerta sin más, a la pulsión de muerte, a la repetición ominosa de los ecos de esos momentos fundantes del pacto social en toda su potencia depredadora y mortífera.

En *Tótem y Tabú* Freud enuncia otra tesis que nos interesa atraer. En este deslumbrante ensayo postula cómo el contacto, el tocar, se anuncia como "el inicio de todo intento de servirse de una persona o cosa".³⁷³ Una intuición que nos abre, desde un lugar tangente, a la relación con el otro semejante. No tocar como máxima, se formula como la prohibición de apropiarse del cuerpo del otro o de hacer uso del mismo. No tocar el cuerpo pues algo de sagrado contiene; y eso sagrado intangible, no es carne, sino la representación psíquica que cada uno tenemos de las huellas que el otro ha trazado sobre nuestro cuerpo, y la memoria que éste trazo ha dejado. Misma que es un inasible a menos que, se tenga la idea enloquecida de poder atraparlo, apresararlo, someterlo a través de hacer del cuerpo, materia descarnada. ¿Y no es esto lo que, en parte, se quiere imponer a través de la cruda presentación de esas imágenes donde la muerte descarnada nos miran?, ¿no reside aquí una de las causas por las cuales la palabra desfallece, ahí donde precisamente se le convoca para poder hablar acerca de algo que primero fue dado a la mirada?

Problema central que se presenta al creador visual. ¿Cómo representar la violencia?, ¿cómo figurarla sin profanar los cuerpos?, ¿cómo permitir que la miremos y nos mire? ¿Es condición para poder hablar, primero mostrarla ante nuestros ojos?, ¿de qué manera

³⁷⁰ Thomas Hobbes ya en 1651 en su *Leviatán*, texto fundamental de filosofía y política, anticipa las tesis freudianas sobre la fundación de cualquier Estado. *Tótem y Tabú*, no es un ensayo antropológico, como algunos comentaristas han querido entender. Freud construye un mito para dar cuenta de los modos en cómo la actividad pulsional, la subjetividad y lo que más tarde Levi-Strauss llamará estructuras elementales de parentesco, inciden en la construcción de los vínculos sociales.

³⁷¹ Sigmund Freud, "El malestar en la cultura", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, tomo XXI.

³⁷² Sigmund Freud, "De guerra y muerte" en: *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, tomo XIV, p. 287.

³⁷³ Sigmund Freud, "Tótem y Tabú", en: *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, tomo XIII, p. 41.

entonces, hacerlo? Acudamos de nuevo a nuestra memoria y rescatemos de ella algunos fragmentos que nos permitan orientarnos. En nuestra cultura, la muerte y los muertos han convivido y acompañado a los vivos en su vida diaria. Pero hoy nos enfrentamos a una barbarie bajo la cual, los muertos no son enterrados, de ellos no se hacen altares, pues son desaparecidos, ni se acompañan en los cementerios, pues no hay cuerpos ahí resguardados. Sólo vemos cruces sobre la tierra, ataúdes vacíos, zapatos sin su par, ropas rasgadas, manchadas de sangre, únicas evidencias de su existencia. Sin que la tierra o las urnas los reciban, asistimos a una especie de puesta en escena del terror ante esos cuerpos desmembrados, orejas empuñadas, cabezas despeñadas, arrojados sobre la superficie de la tierra y de las calles, sin cobijo, sin morada. "Cuerpos sin duelo"³⁷⁴, como lo nombra Ileana Diéguez, pues de ellos, el poder busca no dejar huella alguna. Y a pesar de esto, quienes no los olvidan, quienes los buscan, quienes los han querido y quieren, bordan sus nombres en pañuelos, escriben sus historias en lienzos de tela. Se busca como antaño, grabar su memoria en lápidas y retablos, como un acto de resistencia frente al enloquecido intento de borrar, de volver invisible la tragedia y a quienes la sufren. Sin embargo, como yendo a contra pelo de esta historia, vemos cómo artistas y creadores prestan sus oficios para arrebatarse al olvido y al silencio que oprime, sus nombres, sus rostros; figuran lo infigurable y dan visibilidad a lo invisible. Saben que su trabajo posee la capacidad de hacernos andar entre los escombros y la oscuridad hurgando en lo profundo de nuestra condición humana. Ellos conocen de la violencia que nos habita. Han andado a oscuras y han hecho uso de la imaginación para alumbrarse y poder mirar más allá. El artista, aquel que realiza un trabajo creador, destruye, desmonta, arranca, desbarata, rasga, aplasta, derrumba, hasta poder re-presentar lo irrepresentable. Las propias víctimas sometidas al desgarrar, han ido recuperando y generando, con los trozos encontrados, sus propias formas de representación y transmisión de su dolor, teniéndoselas que ver con la reconstrucción de lo ocurrido a partir de los fragmentos que esta historia va dejando. Elementos mínimos a través de los cuales rescatan y reconstruyen la memoria de sus pérdidas, hurgando en el desastre las huellas de los desaparecidos, los restos de sus muertos.

Sensibles del dolor que nos oprime y, en particular, al silencio que lo amordaza, indagan, siguiendo las huellas de nuestra memoria, los caminos que en otros momento ya le han abierto rutas de expresión y transmisión al dolor de la pérdida, al avasallamiento de la tragedia, para que aquel no petrifique el alma y pueda tomar formas visibles y nombrables. El poeta Carlos Pellicer,³⁷⁵ consideraba que quienes hemos crecido bajo el manto de esta cultura, somos más prestos a dar forma y transmitir nuestro sentir, nuestra subjetividad, a través de valores plásticos que, mediante un sistema de pensamientos. Quizás algo de este rasgo cultural, si acaso le damos peso, provenga de ese acallamiento de las lenguas originarias, o ya desde el mutismo impuesto y la prohibición de mirar a los ojos a los poderosos, de lo cual nos narra Todorov.³⁷⁶ Silencios ambos, que aún retumba en nuestra cabeza, que nos hacen callar ante el poder o la violencia y que hoy se actualizan ahí cuando padecemos una experiencia de vida que rebasa cualquier posibilidad de nombrarla, conocerla y darle un lugar en nuestro sistema de representaciones por ser esta misma, de alguna manera, experiencias emisarias de la muerte y de la violencia. A estos

³⁷⁴ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015. Apelamos al título bajo el cual la autora reúne la iconografía del dolor e intenta trabajar a partir de ella los procesos de duelo a los que se ven sometidos las víctimas de la violencia. Extraordinario trabajo que permite acercarnos a mirar y a pensar sobre el dolor que nos rodea.

³⁷⁵ Carlos Pellicer, "Diego", en "*Diego Rivera. Epopeya mural*". Edición INBA-CONACULTA, Museo Dolores Olmedo, Museo Diego Rivera Anahuacalli, Laducci, México, 2007, pág. 64.

³⁷⁶ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI, 1987.

silencios que, como rasgo de cultura nos han acompañado, hoy debemos añadir el silencio que la vivencia traumática genera, esa especie de vacío simbólico, esa ausencia de acción o respuesta que se abre, no pudiendo acotar, ni huir, mucho menos hablar pues, ¿qué decir ante lo que ni siquiera se puede nombrar, pensar, representar? Un doble silencio se anuncia, se siente, bajo el cual vivimos atrapados en, por, bajo y ante la violencia.

Y, a pesar de ello, y contra ello, con una fuerza que emerge de la tragedia misma, vemos levantarse de entre los escombros aquí y allá, representaciones e imágenes visuales realizadas por algunos artistas, que buscan caminos para figurar distintos niveles y aspectos de la tragedia que vivimos. A través de instalaciones, de obra gráfica o plástica, haciendo acopio de su oficio y recuperando formas ancestrales, trabajan y enfrentan, desde sus vivencias y su memoria, los hechos de violencia extrema que, como sociedad, padecemos. De alguna manera ofrecen sus ojos, sus manos, su imaginación, para que podamos mirar lo invisible, para que podamos representárnoslo aunque aún, el sentido, se les escape y se nos escape.

Elaborar el duelo con la tierra

Expusimos a grandes rasgos, una apreciación acerca del silencio y de la violencia. Ahora buscaremos imaginar al primero como el espacio, desde el cual, la violencia puede ser figurada. Teniendo como referente este horizonte, miraremos las piezas en cerámica de Francisco Toledo que llevaron por nombre, *Duelo*, expuesta en el Museo de Arte Moderno en 2015. A través de ellas intentaremos desmontar y remontar algunos de los recursos psíquicos y técnicos que el artista puso en juego para darle figurabilidad a la violencia y hacer hablar al silencio.







Francisco Toledo, piezas sin título de la serie *Duelo*, 2015, cerámica de alta temperatura con relieves e incisiones, decorada con óxidos de manganeso y de cobre, engobe blanco y pigmentos cerámicos en diferentes gamas de rojo. Elaboradas en el Taller de Claudio López, en San Agustín Etla, Oaxaca (Foto cortesía de la familia Francisco Toledo).

Fue el barro, y no otro soporte material, el que Toledo elige para proceder a tramitar y elaborar lo que podemos entender como un trabajo de duelo, el suyo; pero, al exponerlo, es como si hubiera querido compartir con nosotros parte de su íntimo trabajo o tal vez, convocarnos a mirar, desde otros lugares y a través de otras representaciones, esa violencia innombrable o infigurable. Toledo de alguna manera, dona el saber y la creación de su oficio, para ayudarnos a salir de esos silencios que nos envuelven bajo la violencia. Son piezas rudas, chocantes, crudas, sangrantes y sangrientas, hasta bestiales o brutales, se podría decir de ella, las que emergen desde su dolor. *Duelo* es una ofrenda dedicada a los muertos, secuestrados, desaparecidos y desplazados por la guerra que vivimos y es, también, una re-presentación de las formas descarnadas que ha cobrado esta guerra.

Haciendo acopio de su fuerza y de su potencia creadora, Toledo intenta adentrarse en el silencio que amordaza, para extraer de él, las figuras que lo habitan, aquellas que desde la violencia se gestan y, de esta manera, poder dar rostro a su dolor, a su miedo, a su impotencia, arrancarle gestos al silencio para poder reconocerlos, para poder hablar de ellos. Sus piezas son figuras-imágenes fuertes, inquietantes, ardientes, siniestras, en toda la evocación del vocablo familiar y ajeno, que poseen la potencia de iluminar, desde su pétrea materialidad, lo invisible y de escuchar, desde el silencio que las habita, la voz de los ausentes. Toledo elige al barro como soporte material que lo sostenga para elaborar el duelo y revelar su dolor. Intentemos dar cuenta de esta elección y para ello evoquemos a Pierre Fédida quien en su ensayo *El soplo indistinto de la imagen*,³⁷⁷ sostiene que lo visible, aquello que se vuelve visible, comparte algo del material que es su soporte de nacimiento pues éste, y sólo éste, es el apropiado para llevar ante la mirada alguna cosa, aún permaneciendo ésta en su aspecto de naturaleza invisible. ¿Qué guarda el barro, qué

³⁷⁷ Pierre Fédida, "El soplo indistinto de la imagen" en *El sitio del ajeno*, México, Siglo XXI editores, 2006, p. 206.

posee que sólo a través de él puede llegar a ser visible? ¿Qué buscó Toledo extraer de él? ¿Por qué este soporte y no otro para tramitar precisamente su duelo, su dolor? La tierra es la materia prima de la cerámica, una materia que ha sido marcada por el paso del hombre sobre la tierra, guardiana de los gestos que alientan y habitan las voces, las palabras cobijadas bajo su manto. En su contacto con el agua se forma el barro, materia con una movilidad y plasticidad tal, que puede guardar cualquier roce o gesto, por mínimo que éste sea, de aquel que lo toque. Es la materia apta entonces, para guardar la memoria de la tierra y permitir luego, que ésta puede ser figurada en formas únicas, en tanto que emergen de ésta y a partir del deseo y la memoria del artista cobrando así, una figurabilidad inédita que muestra algo inexpresable para otros soportes materiales: el dejo puesto a la mirada de un espacio interno y de un gesto íntimo, que sólo su productor y la tierra que los guarda, le pueden imprimir.³⁷⁸ Gestos de la tierra, gestos del artista, son los rastros que insinúan el enigma de la ausencia, de lo que estuvo presente y ya no está, de lo que en su invisibilidad ha quedado sustraído a la mirada. Expresión mínima de lo inexpresable, los gestos son el halo delicado y etéreo de lo que no se deja atrapar.

Ya en otro momento sostuvimos que la cerámica es un arte del gesto,³⁷⁹ pero ahora, ¿qué fuerza y potencia posee este arte del gesto que Toledo intuye y lo convierte en el soporte para dar figurabilidad a su dolor, forma a la violencia y además, le preste palabras al silencio? Recuperemos el seguimiento que George Didi-Huberman hace del concepto *Phathosformel* acuñado por Aby Warburg. El historiador y filósofo francés, recupera este concepto warburgiano para "...explicar la supervivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas. Los gestos se inscriben en la historia: son rastros...Son formas visuales y temporales al mismo tiempo" que dan cuenta de la móvil expresividad del inconsciente, es decir, del deseo.³⁸⁰ El gesto, podemos decir, preserva la forma en que a partir de la potencia del deseo, se elevará la figura pues, en él se insinúan los trazos que dejó la presencia de lo ya ausente. Todo deseo, en su condición de indestructible, esto es, actual y pretérito, como afirma Freud, se expresa mediante la figurabilidad, esa es su manera: reproducir, alucinatoriamente, es decir, en imágenes, las formas primeras en que encontró su efímera satisfacción. El paso del tiempo no lo destruye ni lo mengua, busca siempre hacerse presente en el presente.

Los gestos, formas visuales y temporales, han encontrado en el barro, el refugio donde guardarse y protegerse del olvido y la desmemoria. En toda cultura, incluida por supuesto la nuestra, la cerámica ha sido la forma primera de levantar, desde la tierra, figuras que nos han acompañantes en nuestras tareas cotidianas³⁸¹ y que son, en su condición de frágil

³⁷⁸ Ya en otros momentos hemos trabajado a partir de esta sugerencia de Fédida para sostener en un caso, cómo la película fotográfica es el soporte material que por sus cualidades expuestas en su negativo, permite volver visibles a los espectros. En otro caso, hemos sostenido que es el barro el soporte material que favorece la develación o revelación de los gestos que lo han habitado y esta misma línea es la que ahora profundizamos. Cfr. Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres Hernández, "Retrato de lo eterno" en: *El arte y los debates sociales. Imágenes en guerra*. Segundo encuentro de investigación y documentación de artes visuales, México, CENIDIAP-INBA, CONACULTA, 2007, p.p. 151-152. Y cfr. Carmen Gómez del Campo, *Miradas a Francisco Toledo*, México, INBAL, 2010, p. 20.

³⁷⁹ Cfr. Carmen Gómez del Campo, *Miradas a Francisco Toledo*, p. 19.

³⁸⁰ George Didi-Huberman, "Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta", en: *Sublevaciones*, catálogo de la exposición del mismo nombre, México, MUAC, 2018, p. 29. Ha sido una fortuna tener acceso a este texto al tiempo de elaborar el presente escrito.

³⁸¹ Evoco aquí el divertimento asociativo de Agustín Aparicio, psicoanalista apasionado por la potencia plástica de las palabras, quien descompone la palabra cerámica en dos partes: cer, la cual la deja en su homofonía castellana con ser, y, ámica, de cuya su raíz latina *amicus*, proviene la palabra amigo, figurando así a la cerámica, como un amigo, un ser-amigo.

y a la vez pétrea, documentos y testimonios vivos de nuestra memoria e historia puestas ante nuestra mirada y nuestro tacto. A diferencia de la escultura, la cerámica no es monumental ni conmemorativa, más bien ella revela y resguarda a la vez, la memoria milenaria de las tierras de donde proviene, recogiendo su atmósfera, su temple, su crudeza o suavidad, sus gestos, como un fósil que mantiene la vida en movimiento, como un crisol de todos los tiempos pues la cerámica renueva sus orígenes y se mantiene fiel a sus formas de creación.

Gracias a la multiplicidad de vestigios en cerámica, los gestos de otras culturas ya desaparecidas, llegan hasta nuestros días y los vemos asomándose en cuencos y jarras, vasos y urnas, figuras de los dioses en los que creyeron y temieron, de sus animales, de sus mujeres y hombres, transmitiéndonos sus historias, sus modos de estar y de ver el mundo que les tocó vivir. De Toledo conocemos su fascinación en torno a la cultura milenaria en la que nació y ha vivido y por el arte llamado primitivo, por sus formas primigenias, sus rasgos puros y sus trazos de primer golpe. Lee y traduce la historia inscrita en las piezas de cerámica precolombina y descifra la memoria grabada en ellas. No le son ajenos ni sus formas ni sus modos, a él que anda y ha andado en el inframundo y en el mundo de las oscuridades. En su obra podemos apreciar cómo sus figuras emergen de la tierra o bien, en umbrales entre mundos paralelos, entre oscuridades y luminosidades. Es como si a través de su creación y quehacer artístico, buscara hacer visibles a los habitantes de esos otros mundos, a esos seres fantásticos, insectos, mamíferos, figuras antropomorfas, metamorfoseados por sus pasajes de la sombra a la luz, de la oscuridad a la visibilidad. Toledo intuye que bajo el cobijo de la tierra y de las cuevas, muchos seres han encontrado refugio y ahí, han sobrevivido al paso de los tiempos. Que hay que saber acercarse a ellos con tacto y cuidado, para que cuenten sus historias y poder escucharlas con la mirada hecha oídos.

Es posible percibir en *Duelo*, cómo alientan al artista oaxaqueño las formas y figuras que los hombres originarios de estas tierras le dieron a su dolor, a su violencia, a sus guerras, sus sacrificios, a sus dioses y creencias, a la muerte y a la vida, a sus muertos, a la gestualidad que se mueve en el silencio. Figuras toscas, abruptas, crudas, rudas, agrestes, ominosas, como surgidas de la tierra misma, que mantienen viva la presencia y la memoria de los habitantes del inframundo y de quienes nos antecedieron. Al jalar estas formas desde el pasado hasta nuestro presente, encuentra en ellas la fuerza y la potencia con las cuales imprime aliento a sus piezas. Pero, ¿qué levanta Toledo a partir de la tierra y de los huecos de su orografía?, ¿qué intenta traer a la luz? De alguna manera, lo que se eleva a partir de su duelo, es la fuerza de su memoria insuflada por el deseo de dar figurabilidad y así visibilidad, a los rostros de los desaparecidos, cercenados, masacrados. Podemos decir que al hacer Toledo un trabajo de duelo, de alguno modo, le ha implicado trabajar con la memoria, la suya, y con la de la cultura que impregna la atmósfera que respira para poder rastrear las huellas y los gestos que los ausentes dejaron tras su desaparición. Hurgar en sus refugios hasta dar con sus rostros y sus nombres.

Si la cerámica es el arte del gesto, es en parte, porque en su producción están puestos en juego cuatro de los elementos básicos postulados ya por los helénicos y Toledo sabe, intuye, que puede hacer uso de ellos, más allá de sus facultades técnicas, para elaborar su duelo y tratar su dolor. Podemos imaginar, prefigurar, cómo exhuma la tierra y extrae un trozo de ella con la fuerza que parte de su dolor, para golpearla, sacudirla, estrujarla. Con el agua la suaviza para devolverle a la tierra su informe movilidad, su plasticidad. Con su aliento sopla el barro húmedo para exhumar los gestos que ahí se refugian, los suyos, los de los ausentes. Y con la potencia indómita y azarosa del fuego, funde su furia y su impotencia hasta hacer visible la violencia invisible e inasible que circunda en los aires.

De este quehacer apuntalado en el barro, van surgiendo las formas y figuras de su dolor, de sus pérdidas y las muestra ante nosotros y nuestros azorados ojos. Con rojos de sangre y negros carbonizados, crea una cesta repleta de orejas, fragmentos cercenados de cuerpos, que han sido arrancados por los victimarios y entregados a las víctimas como prueba de aquello que son capaces de ejecutar. Amenazas de muerte que nos acechan día a día en llamadas telefónicas que amedrentan nuestros oídos, nuestra cabeza. Hierros forjados, ennegrecidos por el fuego, figuran ominosamente los instrumentos con los que ejecutan las masacres. Gusanos vivos, en su blanquecina tersura, remueven la tierra o carcomen las entrañas de los cuerpos abandonados en los caminos o dentro de fosas clandestinas sin llevar sus nombres sin que sean sepultados. Toledo coloca sobre charolas rostros descarnados o amordazados con barras de hierro; recupera los zapatos abandonados, los mismos que calzaban y con lo que imprimieron sus huellas al andar sobre la tierra. Sombríos rostros-máscaras inertes asomándose por sus ojos, la muerte. Crea urnas y teje cestas con la tierra para honrar sus restos, guardando su memoria al devolverla a la tierra. Con incensarios, da aliento a los muertos y desaparecidos. Son piezas que condensan la atmósfera de terror y horror que nos asola, y por ello, devienen documentos y testigos de la tragedia que nos ocurre. En estas piezas se funden el pasado con el presente como si Toledo supiera que frente a ellas podemos no sentirnos amedrentados.

Bajo estos tiempos violentos y ominosos, un estado de profunda perturbación nos invade. Sin embargo, con la fuerza de su deseo indestructible, aún ardiendo bajo los escombros, como diría Didi-Huerbman, desde ahí, en Toledo emergió un irrefrenable imperativo de figurar y narrar nuestra tragedia para que no olvidemos, para que reconstruyamos hoy, y mañana los que vienen, nuestros lazos con el pasado para darle al futuro otras raíces, otros orígenes y transmitir desde el presente, otra manera de ser mirados y escuchados.

En *Duelo*, Toledo funde el pasado con el presente hasta hacer de las piezas que elabora, los documentos donde se registran y recogen los gestos de nuestra memoria y donde se inscriben las marcas de nuestra historia. Son objetos y figuras frágiles y fuertes que dan, a contrapelo, figurabilidad a los gestos dolidos y a la ominosa violencia que vivimos, pero ante las cuales podemos no nos sentirnos atemorizados ni paralizados, pues a través de ellas, podemos acercarnos juntos a mirar la muerte y ver cómo ella ha acompañado a los vivos. En *Duelo* se funde con la tierra, el dolor, la pérdida, la muerte, la violencia. La muestra fue un ritual bajo el cual Toledo buscó no sólo elaborar su duelo, sino acompañar a los deudos a dar sepultura a sus muertos y resguardo a los desaparecidos. Para que hoy podamos hablar de ellos y con ellos, para que no olvidemos, para que hagamos memoria de los ausentes, de los muertos.

4.3 México y la cartografía del narco

ANTONIO E. DE PEDRO
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA (UPTC)
COLOMBIA

Resumen

Este texto constituye una reflexión en relación con imágenes asociadas a la violencia del fenómeno del narcotráfico. En ese sentido, podemos hablar de la creación de una Cartografía del Narco desarrollada desde los mass media, incluidas las redes sociales, nacionales e internacionales. Cartografía que provoca rechazos y/o miedos; estigmatización de territorios y sus habitantes; y cuestiona el proyecto moderno del Estado mexicano.

Palabras clave: México, Narcotráfico, Cultura visual, Narcocultura.

1. La Cartografía del Narco

Jacques Rancière afirma que todo sistema de información constituye un "dispositivo espacio-temporal" en el que quedan reunidas "palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido".³⁸² La visualidad que en relación con la *Guerra contra/del Narco* se ha desarrollado en las últimas décadas en México, tiene que ver mucho con las reflexiones establecidas por el pensador francés.³⁸³

En los últimos 15 años los *mass media* mexicanos y mundiales (en la última década, las redes sociales han sido las más activas en este proceso) han desarrollado un amplísimo corpus de imágenes de todo tipo que han contribuido a construir una *Geografía de la Violencia* en relación con México. En el año 2016 se publicó un cuaderno de trabajo del Programa de Política de Drogas, patrocinado por *Open Society Foundations* y el *Centro de Investigación y Docencia Económicas A.C. Región Centro*, que lleva por título: *Geografía de la violencia en México*.³⁸⁴ Un acercamiento a la reconfiguración territorial de la violencia generada por el crimen organizado, cuya autora es la investigadora del *Centro de Investigación en Geografía y Geomática "Ing. Jorge L. Tamayo"*, A.C., María del Pilar Fuertes Celis. En sus conclusiones, Fuertes Celis señala que violencia y territorio se encuentran en un escenario en constante movimiento:

Lo que incentiva que los acuerdos, las venganzas y las dinámicas en el interior de los grupos respondan cada vez más a nuevas estrategias de sobrevivencia, las cuales van más allá de la relación con el otro grupo, por el contrario, es una

³⁸² Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2013, p. 102.

³⁸³ La idea de que el Estado mexicano está en lucha contra los cárteles del narcotráfico es tan sólo una de las *narrativas* que se han popularizado en México bajo la frase: "la guerra contra el narco". Narrativa desarrollada por el propio Estado mexicano que se proyecta hacia la ciudadanía como un "Estado protector" al servicio de la República y sus ciudadanos. Pero existe otra narrativa que se resume en la frase: "guerra del narco". Una guerra en la que el Estado y sus fuerzas de seguridad se han visto involucradas, actuando en muchos casos como "un árbitro" que quiere y debe poner orden.

³⁸⁴ El título completo es *Geografía de la violencia en México. Un acercamiento a la reconfiguración territorial de la violencia generada por el crimen organizado*, y su autora es la investigadora del Centro de Investigación en Geografía y Geomática "Ing. Jorge L. Tamayo", A.C., María del Pilar Fuertes Celis.

dinámica más compleja de la guerra donde se pelea por la vida y la perpetuidad como organización en el tiempo y en el espacio; [...]³⁸⁵

Dictaminando, seguidamente, que el Estado se encuentra en una de debilidad, con escasas alternativas para poner fin a la guerra contra el narcotráfico";³⁸⁶ es decir, el Estado sería incapaz de llegar a controlar nuevamente el territorio nacional. Estaríamos entonces ante una "geografía de la violencia", una "cartografía del narco", en constante transformación y construcción, siendo los *mass media* los encargados de visibilizarla y divulgarla.

Ahora bien. Es necesario que nos detengamos en algunos aspectos de este proceso de representación territorial que forma parte ya de la cotidianidad del ver mexicano. Para ello acerquémonos al concepto de "territorio representado".³⁸⁷ El estudioso de la cultura mexicana Gilberto Giménez afirma al respecto, que dicho concepto se despliega en función de determinados actores sociales que lo identifican e incorporan bajo su sistema de valores, "sea en términos instrumentales, sea en términos simbólicos".³⁸⁸ En ese sentido, hablar de *Cartografía del Narco* es hablar de territorios representados bajo los determinantes de las acciones que ejercen los cárteles del narcotráfico, y fijar la actividad de una Nación en función de sus dinámicas e inercias; en función de sus referentes culturales y simbólicos.

Frente a ello, y bajo la lógica de estar inmersos en una "guerra", el Estado genera territorios representados denominados como "territorios en conflicto";³⁸⁹ territorios en los que se enfrentan por el territorio frente a los grupos del narcotráfico, siendo los estados fronterizos con los Estados Unidos los estados más conflictivos. Las figuras 1 y 2 son ejemplos de esta "territorialidad en conflicto", y hacen parte de las imágenes de la cartografía del narco: en la figura 1 se establece un nuevo mapa de México determinado por el accionar de los grupos delincuenciales; mientras, en la figura 2, se representa las disputas de los cárteles por el control territorial y las rutas de comercialización.³⁹⁰

³⁸⁵ María del Pilar Fuentes Celis, *Geografía de la violencia en México. Un acercamiento a la reconfiguración territorial de la violencia generada por el crimen organizado...*, p. 35.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Gilberto Giménez, "La frontera norte como representación y referente cultural en México", en *Cultura y representaciones sociales. Revista electrónica de Ciencias Sociales*, Año 2, n° 3, septiembre 2007, p. 22, UNAM, México (Consultado en internet: [3http://www.culturays.org.mx/revista/num3/Gimenez.pdf](http://www.culturays.org.mx/revista/num3/Gimenez.pdf). 06 de febrero de 2018). Este concepto se basa en los tres niveles de territorio planteado por el geógrafo cultural francés Jöel Bonnemaison, particularmente en la segunda clasificación relacionada con el territorio vivido y subjetivado que estudia "Geografía de la Percepción". Véase del autor francés: *La géographie culturelle*, Éditions du CTHS, 2000.

³⁸⁸ Gilberto Giménez, "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *op. cit.*, p. 22, UNAM, México (Consultado en internet: [3http://www.culturays.org.mx/revista/num3/Gimenez.pdf](http://www.culturays.org.mx/revista/num3/Gimenez.pdf). 06 de febrero de 2018).

³⁸⁹ Este tipo de categorización también aparece en el texto de Fuentes Celis, María del Pilar. *Geografía de la violencia*, *op. cit.*, pp. 17-22.

³⁹⁰ El concepto de representación que manejamos en este texto, está en relación con la idea de *la equivalencia* manejada por Jacques Rancière en su texto, *El espectador emancipado...*: "La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. (...) Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera. Y la voz no es una manifestación de lo visible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos "ver" lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice." (p.94).



Figura 1. El nuevo mapa del narcotráfico en México según la DEA para el año 2015. Tomado de: <https://anonopshispano.com/2015/12/18/el-nuevo-mapa-del-narco-en-mexico/> ³⁹¹.



Figura 2. Áreas de influencia de los diversos cárteles mexicanos y las rutas de comercialización. Tomado de: <https://anonopshispano.com/2015/12/18/el-nuevo-mapa-del-narco-en-mexico/>

Una de las características más importantes de esta *Cartografía del Narco* es su naturaleza cambiante: las imágenes son suplantadas en muy poco tiempo por otras.³⁹² Lo que supone, de hecho, una “competencia simbólica” sobre la imagen del “Mapa Oficial del territorio”; es decir, mientras ese mapa está basado y determinado por un proceso histórico que se hace “real-simbólico” para la identidad territorial de México y sus habitantes, la *Cartografía del Narco*, siempre en constante construcción, se proyecta como una ruptura con estos referentes. La identidad histórica deja de tener peso, y México es sólo un territorio determinado por el accionar presentista de los grupos delincuenciales o del combate que se hace para su control. Así, los territorios pasan de “mano en mano” en el trascurso de la “guerra”, y la concepción del Estado como autoridad y control del territorio, desaparece. Se diluye en la “cadena de representaciones”.

En la figura 3, se observa otra característica de esta *Cartografía del Narco*. Así, mientras que en las dos imágenes anteriores se escenifica el fenómeno del narcotráfico circunscrito al ámbito exclusivamente mexicano, y se entiende que tiene sus raíces y causas en México, omitiendo el hecho de que es un fenómeno global en el que participan muchos actores y países; en la figura 3 lo que se destaca es como el tráfico de drogas, y la violencia que acarrea, afecta a las ciudades estadounidenses de la *franja fronteriza*.³⁹³ De este modo, las ciudades americanas son observadas como “*ciudades dolientes*”.

³⁹¹ También aparece en la cadena de noticias norteamericana: Univision (véase: <https://www.univision.com/noticias/narcotrafico/asi-se-reparten-en-mexico-los-carteles-de-la-droga-segun-la-dea>. Variantes de esta imagen pueden verse también en cadenas de noticias internacionales como BBC: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/10/121010_mexico_mapa_guerra_narco_carteles_jp

³⁹² Ya hemos visto como los analistas del fenómeno del narco en México como María del Pilar Fuentes Celis, mencionaban esta “naturaleza cambiante” como una de las características del control territorial.

³⁹³ Se entiende por *franja fronteriza* (*bordel áreas, espace frontalier*) un territorio, a un lado y otro de la línea de frontera, que se despliega hacia el interior de cada espacio nacional con profundidad variable aunque sin límites.

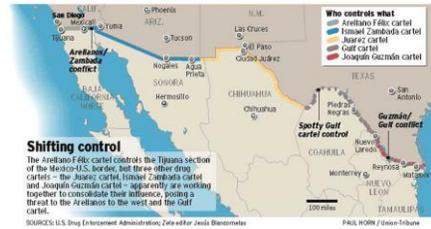


Figura 3. Mapa en el que se señala la influencia de los cárteles mexicanos a un lado y otro de la frontera. Tomado de: http://narcomexicano.blogspot.com.co/2006_07_01_archive.html

El discurso mediático siempre ha apostado por ofrecer la cara mexicana del fenómeno del narcotráfico. No obstante, en la construcción de este imaginario visual, las ciudades estadounidenses se ofrecen al mexicano, como “ciudades refugio”, “ciudades seguras”. La ciudad del Paso, por ejemplo, la otra orilla de Ciudad Juárez, es considerada por el gobierno de los Estados Unidos como la ciudad menos peligrosa de toda su frontera sur. En sus calles nunca se verán cuerpos colgados de puentes, cadáveres en basureros y descampados, o balaceras en las inmediaciones de sus grandes centros comerciales. El Paso es el alter ego civilizado de la salvaje Juárez.

En esa misma resignificación, las ciudades mexicanas de la franja fronteriza, recogen, de una parte, la narrativa histórica estigmatizada como “ciudades sin ley”, “refugio de maleantes”, “ciudades del vicio”; y, de otra parte, se les identifica como los epicentros desde los que se irradia la violencia actual que vive la sociedad mexicana. En este sentido, el despliegue de las imágenes de la *Cartografía del Narco* por los diversos medios de comunicación, incluido las redes sociales,³⁹⁴ generan una opinión pública que estigmatiza el país territorialmente. Se suele afirmar entonces, de manera coloquial, que “el Norte es la región más peligrosa de México”. O que “el Norte desestabiliza el normal funcionamiento del resto del país”.³⁹⁵ Opiniones que se escuchan y se divulgan por toda la república, que pasan de boca en boca de los mismos habitantes del Norte, quienes terminan por asumir el estigma de ser “la región más peligrosa de México”; e incluso del mundo.

Por otra parte, hay un elemento común a la construcción de esta *Cartografía del Narco*: el miedo. El sentimiento de sentirse inseguro en el territorio mexicano - y más si te encuentras en el Norte- genera un miedo que alimenta la representatividad simbólica de esta “territorialidad cambiante”. Un miedo que como señala Salvador Salazar Gutiérrez, condiciona la vida ciudadana:

[...] (ciudad-comunidad) se desdibuja mediante la reproducción del miedo-temor como estrategia y dinámica, e incluso como política de procesos que los convierten en referentes centrales en prácticas y narrativas de abandono-acuartelamiento en la ciudad (...) por lo tanto, vivir en la incertidumbre y temor

³⁹⁴ El mismo Gilberto Giménez deja en evidencia que no debemos subestimar la participación “de los medios masivos de comunicación en la construcción de las representaciones territoriales” (p. 25); es más, yo diría que son estos medios los que proceden al sostenimiento divulgativo de estas representaciones.

³⁹⁵ Una de las discusiones a nivel popular que se produce en la sociedad mexicana es dónde realmente comienza el Norte. Para las personas del centro de México el norte comenzaría en estados como Zacatecas o San Luis Potosí. De hecho las personas del Estado de Zacatecas, por ejemplo, se sienten “fronterizos” con respecto a los habitantes de la zona centro de México. Territorial y administrativamente, el Norte queda limitado a los Estados Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sinaloa, Sonora y Tamaulipas. La mayoría de ellos tienen frontera con los Estados Unidos, y responden a una conformación paisajística denominada Aridoamérica.

aparece como un estilo de vida que se admite como única manera posible de vivir".³⁹⁶

El pensador francés Gilles Lipovetsky señala que este sentimiento de inseguridad es una característica fundamental de las sociedades actuales, y en su "construcción" ha jugado un papel fundamental los *mass media*. Para Lipovetsky, la inseguridad actual:

[...] es el correlato ineluctable de un individuo desestabilizado y desarmado que amplifica los riesgos, obsesionado por sus problemas personales, exasperado por un sistema represivo considerado inactivo o <<demasiado>> clemente, acostumbrado a la protección, traumatizado por una violencia de la que ignora todo.³⁹⁷

Habitando un país como México, que se dice en "Estado de guerra", la sensación de inseguridad, deja de ser "sensación" y se convierte en estado. Los medios crean una cultura visual en la que la "normalidad" es la violencia. El "dominio mediático", advertido por Salazar Gutiérrez, no actúa como simple "intermediario" entre lo que "hace el narco" y lo que perciben los ciudadanos, sino que se convierte en el *artefacto que construye la cotidianeidad de la mirada*. En ese sentido, *La Cartografía del Narco* genera:

[...] paisajes a partir de múltiples narrativas y representaciones que reproducen un imaginario avasallado por la especularización de la violencia y el predominio de los miedos, cuestión que da como resultado prácticas de abandono, ocultamiento y exclusión.³⁹⁸

2. La ciudad del mal

Si alguna ciudad mexicana de la franja fronteriza ha sido estigmatizada por la violencia, esta ha sido, sin duda, Ciudad Juárez. Entre los años 2009 y 2011, la ciudad chihuahuense era considerada la más violenta del mundo.³⁹⁹ En esos momentos, mencionar Ciudad Juárez era nombrar la violencia en "estado puro", la "ciudad del mal" en pleno desierto:

*[...] que se desangra ante la mirada de espectadores que sienten sosegada su alma al no vivir tal horror pero que sin embargo tienen a un lado, o debajo de la alfombra; los *mass media* nacionales se encargaron de seguir la línea editorial oficial, ésta indicaba que la guerra contra el narcotráfico se libraba en escenarios lejanos, tan lejanos como la desértica frontera norte.⁴⁰⁰*

Juárez es una ciudad fronteriza con los Estados Unidos, determinada históricamente por esa condición. Como tal, responde a dos tipos de visiones que han arraigado a lo largo de su historia: la que la concibe la ciudad como "puerta de entrada" o "de llegada" a los Estados Unidos, lo que establece a Juárez como un espacio poroso, de tránsito y circulación de mercancías y personas.⁴⁰¹ Y la que además funciona como antagonista de la primera,

³⁹⁶ Salvador Salazar Gutiérrez, "El mercado de la barbarie. Paisajes de violencia en la frontera norte de México", en: *Perfiles Latinoamericanos*, n° 36, julio-diciembre, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Distrito Federal, México, 2010., p. 101.

³⁹⁷ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003, p. 204.

³⁹⁸ Salvador Salazar Gutiérrez, "El mercado de la barbarie..." op. cit., p. 101.

³⁹⁹ En el momento que se escribe este texto, febrero 2018, Ciudad Juárez ha bajado considerablemente los índices de asesinatos y peligrosidad en relación con años anteriores. No obstante, las razones estructurales que desato los años de máxima violencia siguen estando presentes.

⁴⁰⁰ Maribel Núñez Rodríguez, "Ciudad Juárez: la frontera de la violencia expiatoria y la ciudad como sostén de paz ficcional", en: *Kavilando*, vol. 5, n° 2, jul-dic, 2013, p. 88.

⁴⁰¹ Gilberto Giménez, "La frontera norte como representación y referente cultural en México," op. cit., p. 32.

observando la ciudad como una barrera entre dos realidades diferentes: la norteamericana y la mexicana.

El rango de "ciudad más violenta de la frontera norte", ha sido utilizado por los *mass media* como factor de medida de la violencia al establecer comparativos con otras ciudades de la franja fronteriza. De manera que Juárez se ha convertido en el "chivo expiatorio" de la violencia. Expresiones como: "aquí estamos mal, pero peor están en Juárez"; o "no se te ocurra ir a Ciudad Juárez, allí tu vida no vale nada", se han popularizado entre el conjunto de la sociedad mexicana.

Pero además, se ha construido en relación al ámbito espacial de la ciudad y sus alrededores, una división entre espacios más o menos seguros. En esa clasificación se tienen en cuenta los asesinatos cometidos y los cadáveres que han aparecido. Hasta el punto que se ha creado una "ruta" en la misma ciudad y su entorno desértico, que recuerda a las víctimas de feminicidios, de muertos por la violencia del narcotráfico. Monumentos, grafitis, altares, cruces, etc, crean "escenarios de memoria" convertidos en una "atracción" para turistas (figuras 4, 5, y 6).⁴⁰²



Figura 4. Emblemática "Cruz de Clavos" en recuerdo de los feminicidios, situada en el centro histórico, Av. Juárez, en el cruce fronterizo hacia los Estados Unidos (Tomada de: <http://entrelneas.com.mx/local/limpian-adultos-mayores-cruz-de-clavos/>).



Figura 5. Cruces Rosas, colocadas por familiares de las víctimas de la violencia en un vertedero a las afueras de Ciudad Juárez (Tomado de: <http://laopcion.com.mx/noticia/101749>).

⁴⁰² En el año 2014, la feminista Ivonne Ramírez comenzó a trabajar en el proyecto de cartografía digital: *Ellas tienen nombre*. De esta manera, Ciudad Juárez fue cartografiada en función del centenar de mujeres asesinadas y donde fueron encontrados sus cadáveres entre 1993 y 2017. La idea que maneja Ivonne Ramírez es que las personas interesadas tengan un acceso visual fácil de esta información, y estén conscientes de la magnitud de los feminicidios.



Figura 6. Cruz recordatorio de víctima de ajusticiamiento en Ciudad Juárez (Tomado: <https://juaritosliterario.com/2017/05/>).

Pero el estigma de la ciudad más violenta de la frontera no podría subsistir si, del “otro lado”, no estuviese “la ciudad más segura de los Estados Unidos”. Precisamente el estigma violento de CD. Juárez se “sostiene”, se carga de “mayor verosimilitud”, en la medida de que en el imaginario geográfico del desierto podemos encontrar dos mundos antagonismos, y también maniqueos: el mal y el bien; tan sólo separados por una valla. En un documental de la TV Pública Argentina sobre Ciudad Juárez, denominado “Crónicas de un mundo en conflicto” (<https://www.youtube.com/watch?v=OHpv4hBIL0>), diseñado para explicar a los argentinos la realidad de lo que ocurre en el “violento México”, los realizadores toman como epicentro de esta violencia a Ciudad Juárez. El locutor usa y abusa del antagonismo entre “el bien y el mal”; entre los Estados Unidos civilizado y próspero y el México salvaje y pobre. El documental sitúa al espectador frente a un escenario dantesco: “El desierto y un río seco marcan el límite entre dos mundos: de un lado, el próspero Estados Unidos, del otro, México, un país casi sin Estado”.⁴⁰³

El estigma no es nuevo, es histórico: “Ciudad Juárez –afirma el locutor- fue históricamente el prostíbulo y casino de los soldados yanquis estacionados en la base militar de Fort Bliss”.⁴⁰⁴ Nada se dice de sus seculares orígenes hispanos, ni tampoco se analiza o explican las razones históricas de los referentes de violencia, solo se emiten sentencias, cuasi bíblicas, de estar en una “ciudad sin ley”, que al parecer debe su existencia histórica al hecho de convertirse en el garito y prostíbulo de los militares norteamericanos.

Por último, no faltan las estadísticas para avalar y sostener el estigma violento de la ciudad (figura 7). Así, superpuesto al plano de la ciudad se despliegan cifras en evolución de los asesinatos desde el año 2008 al 2010. Sólo números que van en aumento, sin mayor explicación, que sirven para nuevamente establecer sentencias lapidarias: “10 homicidios por día”.

⁴⁰³ “Crónicas de un mundo en conflicto” (Consultado: <https://www.youtube.com/watch?v=OHpv4hBIL0>, 13 de febrero 2018).

⁴⁰⁴ En 1914, entorno de Fort Bliss se fundará la Ciudad del Paso. “Crónicas de un mundo en conflicto” (Consultado: <https://www.youtube.com/watch?v=OHpv4hBIL0>, 13 de febrero 2018). Se puede consultar sobre la “mala fama” de la ciudad históricamente, la obra de García Pereyra, Rutilio, *Ciudad Juárez, la fea: tradición de una ciudad estigmatizada*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010.



Figura 7. Tomado de pantalla. "Crónicas de un mundo en conflicto" (Consultado: <https://www.youtube.com/watch?v=OHpv4hIBILO>, 13 de febrero 2018).

Como espectadores nos sentimos aterrorizados; indignados por tanta violencia: México es un país violento porque históricamente ha sido violento. Pensamos entonces que su violencia es cuasi genética, mientras pasan por nuestra mente imágenes, escenas de películas de Hollywood que reflejan esta violencia secular: ciertamente, Ciudad Juárez es el centro del mal. ¿Cómo se puede soportar tanto horror?

3. Y los muertos aparecieron

Jacques Rancière se pregunta en su libro *El espectador emancipado*, "¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen?".⁴⁰⁵ En su reflexión establece que la imagen:

[...] es declarada no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe por turno su rostro de apariencia brillante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo".⁴⁰⁶

Es decir, se asiste a un desplazamiento de "lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen".⁴⁰⁷

Inicialmente, para que imágenes como las que diariamente los medios mexicanos, y de medio mundo, presentan en sus telediarios, programas de opinión, documentales informativos, etc., produzcan "un efecto" sobre el espectador, éste debe estar convencido de que lo que observa es real. Tal y como lo plantea Rancière, esas imágenes son un "juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho".⁴⁰⁸ Las imágenes de los medios, por lo general, no muestran la "guerra" en su accionar, sino tan sólo sus consecuencias de la violencia: colgados, decapitados, desmembrados (Figuras 8, 9 y 10). Como Gérard Wajcman afirma en relación con las imágenes que dan cuenta del holocausto judío, "lo real jamás es completamente soluble en lo visible".⁴⁰⁹ No obstante, esas imágenes testimonian un hecho que ha ocurrido.

Llegado a esta consideración, podíamos preguntarnos lo que el mismo W.J.T. Mitchell se plantea: "¿Qué quieren las imágenes?"⁴¹⁰ Se podía pensar que estas imágenes pretenden llamar la atención sobre lo que sucede en tal o cuál lugar de México. Recoger visualmente un hecho noticioso, impulsadas por la idea, en cierta manera ingenua, de que ellas tienen algún tipo de "poder" social o psicológico sobre los espectadores; un "poder por cuenta

⁴⁰⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, op. cit., p. 85.

⁴⁰⁶ Ibid., 85-86.

⁴⁰⁷ Ibid., 86.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 94.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 90.

⁴¹⁰ W. J. T. Mitchell, *Que quieren las imágenes*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2017.

propia", como señala Mitchell,⁴¹¹ de incitarnos a la reflexión sobre el horror en el que viven los habitantes de las ciudades mexicanas.

Pero también podría ser que nos alertarán sobre la inoperancia y/o complicidad del Estado, de sus autoridades; de su corrupción que permite que todo ello ocurra.

Podemos suponer que lo que buscan estas imágenes es que nos involucremos de alguna manera. Incitarnos a algún tipo de respuesta, incluyendo la inacción. En este último caso, las imágenes pueden tranquilizarnos. Hacernos pensar lo afortunados que somos al no tener que vivir esa cotidianidad: de no ser mexicanos. De tener tan sólo la posibilidad de mirirlas como imágenes y no vivirlas como *hechos*. Al respecto Wajcman señala que miramos las imágenes pero no soportaríamos observar la realidad que representan.⁴¹² Pero frente a este argumento, Rancière señala que hay un hecho incuestionable y doloroso a la vez, que hay quienes "vieron" y "tomaron las imágenes".⁴¹³

Podíamos concluir, que estas imágenes, como cualquier otro tipo de imágenes en el contexto de las "sociedades del espectáculo"⁴¹⁴ como la que vivimos hoy en día, sólo pretenden "tener un público"; es decir, atraer espectadores, retenidos, fascinados frente a ellas; de tal manera, que no se puedan mover de sus cómodos sofás. En último término, lo que las imágenes quieren "es simplemente que se les pregunte qué es lo que quieren, comprendiendo que la respuesta bien podría ser nada de nada".⁴¹⁵

Lo que es un hecho incuestionable, es que las miles de imágenes sobre la *guerra contra/del narco* configuran una *cultura visual* del México contemporáneo. Una *cultura visual* a la que podemos interrogar, como nos sugiere Mitchell, y nos pueden ofrecer información valiosa sobre sus creadores, su estética, sus referentes visuales. Una *cultura visual* de la violencia que construye una *cotidianidad* del ver, y que está inmersa en un metarrelato denominado: *Narcocultura*.⁴¹⁶

4. Y llegó el apocalipsis

¿Por qué hemos calificado la *Narcocultura* como metarrelato?⁴¹⁷ Porque en sus posicionamientos e intenciones desarrolla un discurso totalizador de la realidad. Sus intenciones abarcan desde las relaciones interpersonales y familiares, pasando por las relaciones de grupo en las que aparece un "jefe" o "líder" que detenta todo el poder y al que se le rinde respeto y obediencia incuestionada, hasta entablar con la religiosidad un nuevo marco de referencia de devoción (véase el culto de la *Santa Muerte* muy extendido entre los narcotraficantes y sicarios).

⁴¹¹ Ibid., p. 57.

⁴¹² Cit., en Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Ibid., p. 92.

⁴¹³ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit., p. 92.

⁴¹⁴ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Naufragio, Santiago de Chile, 1995.

⁴¹⁵ W. J. T. Mitchell, *Que quieren las imágenes*, op. cit., p. 62 y 75. Entre paréntesis nuestro.

⁴¹⁶ Entendemos aquí como *grandes relatos* o *metarrelatos*, verdades supuestamente de carácter universal, último y absoluto, "empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos" (Vásquez Rocca, Adolfo, "La Postmodernidad, nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", en: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N°29, t.1, 2011., p. 29) (Consultado en internet: <http://arteaisthesis.blogspot.com.co/2014/02/la-postmodernidad-nuevo-regimen-de.html>. 10 de enero 2018)

⁴¹⁷ Entendemos por *Narcocultura*: "...el discurso y los marcos discursivos...enuncian, de modo muy distinto al discurso dominante sentidos de la vida y la muerte, sus componentes -la música, especialmente los narcocorridos, las creencias, la vestimenta, las doxas, los mitos, el consumo, entre otros-, se conjuntan para crear visiones del mundo, configurar imaginarios, percepciones, identidades, en los actores sociales, relacionados con el ambiente ilegal de las drogas." (Mondaca Cota, Anajilda, "Narrativa de la Narcocultura. Estética y Consumo", en: *Ciencia desde el Occidente*, vol, 1, n°2, Septiembre 2014, Universidad de Occidente, Sinaloa, México., p. 29.

La Narcocultura interpreta el papel social del sujeto en relación con un territorio, el grupo al que decide pertenecer y la ostentación y el lujo como relación ideal con los objetos. Si bien, nace en un mundo caracterizado por la globalidad y la postmodernidad, sus referentes están emparentados con un discurso propio de las sociedades primitivas. Respondiendo a parámetros interpretativos que denominaremos de "extrañeza" frente al gran relato de la Modernidad, el cuál ha sido predominante en el México del siglo XX; por ejemplo, la concepción de la violencia que maneja esta *Narcocultura* está asentada en valores y preceptos que podíamos clasificar pre-modernos. Así -y en esto me remitiré argumentativamente a las posiciones de Gilles Lipovetsky-⁴¹⁸, la violencia es considerada como una actividad de carácter masculino ejercida por los hombres y entre los hombres. Regulada por "dos códigos": el honor y la venganza.⁴¹⁹ Es en el seno de organizaciones como los cárteles, donde se desarrollan estos códigos que facilitan su funcionamiento. Como afirma Lipovetsky:

*[...] significa la subordinación del interés personal al interés de grupo, la imposibilidad de romper la cadena de alianzas y de generaciones, de los vivos y los muertos, la obligación de poner en juego la vida en nombre del interés superior del clan o el linaje.*⁴²⁰

El México del PRI, posterior a la Revolución de principios del siglo XX, prometió una vida mejor en el seno de una sociedad más incluyente y justa. Una sociedad determinada por la idea del progreso moderno que traería la felicidad a los excluidos históricamente. Lo cierto es que hoy dicho proyecto se comprende agotado y fracasado al no haber cumplido sus promesas. La utopía modernizadora del México del siglo XX, parece haber perdido todo poder de convocatoria.⁴²¹ Es en este escenario que el metarrelato narcocultural encuentra su "agarre", se "hace fuerte". Un metarrelato que tiene en la violencia su "canto épico":

*La venganza es <<el contrapeso de las cosas, el restablecimiento de un equilibrio provisionalmente roto, la garantía de que el orden del mundo no va a sufrir cambios>>, es decir, la exigencia de que en ninguna parte se pueda establecer de forma duradera un exceso o una carencia. Si existe una edad de oro de la venganza la debemos buscar en los salvajes: constitutiva del universo primitivo, la venganza impregna todas las acciones individuales y colectivas, es a la violencia lo que los mitos y sistemas de clasificación son al pensamiento <<especulativo>>, realizando la misma función de ordenación del cosmos y de la vida colectiva, en favor de la negación de la historicidad (...) La violencia vengativa es una institución social; no es un proceso <<apocalíptico>> sino una violencia limitada que mira equilibrar el mundo, de instituir una simetría entre los vivos y los muertos. No debemos concebir las instituciones primitivas como máquinas para rechazar o desviar una violencia trans-histórica, sino como máquinas para producir y normalizar la violencia.*⁴²²

Desde esta concepción, la *Narcocultura* forja sus mitos y creencias; sus relaciones de poder; y construye la mirada con la que enfrentar la cotidianeidad del ver.

⁴¹⁸ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío...*, op. cit., p. 174.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁴²⁰ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, op. cit., p.175.

⁴²¹ Véase al respecto de la idea de progreso en las sociedades actuales: Bauman, Zygmunt, *La Cultura en el mundo de la Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013.

⁴²² Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, op. cit., p. 177.

El reconocido documental de Shaul Shwarz, *Narco Cultura*, estrenado en el año 2013, constituye un acercamiento a los complejos referentes de la Narcocultura tanto en México como en los Estados Unidos. No es sólo la relación con la vida lo que está cuestionado desde el discurso de la cultura del narco, sino, también, su relación con la muerte. Shwarz, al final del documental, nos muestra la “otra vida” a la que aspira, tras su muerte, todo narco poderoso: una mansión en la ciudad de los muertos. Así, en la “mitificada” por el narco ciudad de Culiacán, surge, en el cementerio de los “Jardines de Humaya”, una “ciudad” que desafía el olvido (figura 11). La muerte del narco, del poderoso líder, necesita del exceso para “compensar el déficit de la muerte”.⁴²³ Y al igual que en la vida, donde todo es exceso incluido el dolor, la sangre y la carne, tras la muerte, la presencia de la venganza, como violencia, sigue estando activa: los enemigos deben reconocer el poder del contrario en esas construcciones suntuosas. Deben recordar y reconocer que el “líder”, aun estando muerto, sigue siendo un “hombre poderoso”, y, por ello, merece “respeto y honra”.⁴²⁴



Figura 8. Hombre asesinado en CD. Juárez, 11 de marzo de 2009. Fotografía de Miguel Tovar. (Tomado de: http://archive.boston.com/bigpicture/2009/03/mexicos_drug_war.html).

La venganza primitiva y el sistema de la crueldad son inseparables, afirma Lipovetsky. Son los “medios de reproducción de un orden social inmutable” que aspira a su inmortalidad.⁴²⁵



⁴²³ *Ibid.*, p. 180.

⁴²⁴ En este sentido, esta práctica tiene sus propias referencias históricas. En el mundo de la Colonia Hispana, las elites construían lujosas e incluso extravagantes capillas en las iglesias de la ciudad donde vivían, dedicadas a Vírgenes o Santos, en las que luego eran enterrados. Pasado el tiempo, las elites siguieron construyendo mausoleos lujosos. En todos los casos, incluido el caso de los narcos, pensados, todos ellos, para tratar de vencer el olvido.

⁴²⁵ Gilles Lipovetsky, *La era del vicio*, *op. cit.*, p. 180.

Figura 9. Cadáveres colgados de puente de CD. Victoria, Tamaulipas. (Tomados de: http://www.antena3.com/noticias/mundo/hallan-nueve-cadaveres-colgadoe-pute-ciudad-mexicana-nuevo-laredo_201205045753c1e76584a8ec215be21a.html) Detalle.



Figura 10. Asesinados y dejados en un parque de la población de Uruapan, Michoacán (Tomado de: https://www.elconfidencial.com/mundo/2014-10-20/el-narco-llega-a-las-redes-asesina-a-tuiteros-y-cuelga-la-foto-del-cadaver-en-sus-cuentas_374259/).



Figura 11. Lujosos mausoleos del cementerio de Culiacán, “Jardines de Humaya” (Tomado de: <http://flickrriver.com/photos/saxxon57/sets/72157614414728795/>).

5. Geografía del Dolor

Hemos señalado más arriba, como en Ciudad Juárez se han desarrollado proyectos de recordatorio por parte de activistas de los derechos humanos junto con otros colectivos de la sociedad civil, incluyendo a los artistas, caso de la fotógrafa Mayra Martell y su proyecto documental de *Habitaciones de las mujeres de Juárez*, desarrollado desde marzo de 2005.⁴²⁶

Pero hay otros proyectos en relación con la memoria de las víctimas que abarcan todo el territorio mexicano. Es el caso reconocido del trabajo desarrollado por Mónica González, junto con el colectivo Sacbé, y contando con la asesoría de la Red de Periodistas de a Pie, denominado *Geografía del Dolor* (<http://www.geografiadeldolor.com/>). La responsable del proyecto ha señalado, en una entrevista, que su proyecto nació de la cobertura que hizo de la “Caravana del Consuelo” llevada a cabo por todo México en el año 2011, y en recuerdo del hijo del poeta Javier Sicilia, asesinado en la ciudad de Cuernavaca. A partir de allí, González empezó a recolectar postales de viaje en las que solicitaba a los familiares de los asesinados y desaparecidos que escribiesen un pequeño recuerdo de su familiar en el remitente. Luego estas postales fueron incorporadas a cada caso tratado en la *Geografía del Dolor* (figura 12).⁴²⁷

⁴²⁶ Para información al respecto, pueden consultar los siguientes enlaces de internet: https://www.vice.com/es_mx/article/dpb7mw/habitaciones-de-las-mujeres-de-juarez-0000581-v8n4 ; <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38051336> ; <http://www.mayramartell.com/ensayo.php>

⁴²⁷ Cesar Rojo, “Geografía del Dolor, un mapa de la violación a los derechos humanos en México”, en: *Periódico Diagonal*, 12/03/2015, Consultado en Internet: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/26034-geografia-del-dolor-mapa-la-violacion-derechos-humanos-mexico.html>

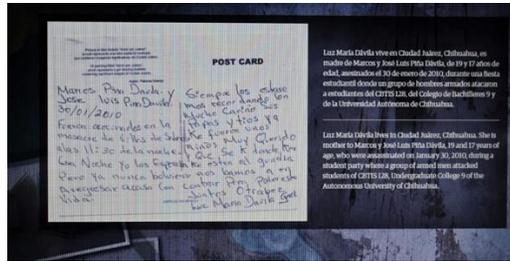


Figura 12. Cartas postales. Mónica González, *Geografía del Dolor*. Tomada de: <http://www.geografiadeldolor.com/espacio/chihuahua/> (Detalle).

González define la Geografía del Dolor como un “mapa de lo que llamamos México”, que muestra “los rostros de quienes se oponen al silencio”.⁴²⁸ Un mapa de las víctimas desde la construcción de la memoria de las propias víctimas.

La “puesta en escena” está en consonancia con las web multimedia: uso de videos, música, imágenes fijas, técnicas de animación, inclusión de entrevistas, registros documentales, uso del español con subtítulos en inglés, etc. Todo ello diseñado con gusto y sobriedad. De entrada, la web nos sitúa ante el mapa del territorio mexicano en tonos negro, sobre el que aparecen demarcadas las siluetas de los estados sin nombre, y con una serie de puntos blancos que indican lugares, que al pincharlos nos remiten a alguna de las historia recogidas (figura 13).



Figura 13. Entrada a la web, *Geografía del Dolor*. Tomada de: <http://www.geografiadeldolor.com/>

Una vez entramos en ese nuevo espacio virtual, se despliega documentación sobre el fallecido, siendo lo más relevante el video en el que aparecen sus familiares contando los hechos de lo acontecido (figura 14). A veces, la voz está en *off* mientras se suceden imágenes de lugares de la ciudad, el sitio donde fue asesinado. Se muestra el entorno de la víctima, sus condiciones de vida humilde y de pobreza; por ejemplo, en el caso de Marcos Piña Dávila y José Luis Piña Dávila, asesinados en Ciudad Juárez, mientras la voz quejumbrosa de su madre narra la crónica de los acontecimientos, se muestran imágenes de zonas pobres de la ciudad, de restos de casa en ruinas, una muestra de un paisaje de la desolación que Mónica González califica de “paisajes nostálgicos” de “una geografía accidentada, destruida y abandonada” (figura 15).⁴²⁹

⁴²⁸ Cesar Rojo, “Geografía del Dolor, un mapa de la violación a los derechos humanos en México”,...s/p.

⁴²⁹ *Ibid.*



Figura 14. Documento Familia Piña Dávila. Tomado de: <http://www.geografiadeldolor.com/espacio/chihuahua/> (Detalle)



Figura 15. Documento Familia Piña Dávila. Tomado de: <http://www.geografiadeldolor.com/espacio/chihuahua/> (Detalle).

En otros casos, como en el de los desaparecidos de los 9 trabajadores de Nextel, en Nuevo Laredo, Tamaulipas, el video se compone del testimonio de cada uno de los familiares de los desaparecidos (figura 16).



Figura 16. Documento trabajadores de Nextel. Tomado de: http://www.geografiadeldolor.com/espacio/nuevo_laredo_tamaulipas/ (Detalle).

En la mayoría de los casos son testimonios de desaparecidos, imágenes de fotografías sostenidas por madres desconsoladas que están en permanente duelo en busca del retratado (figura 17). La *Geografía del Dolor* no distingue entre asesinados y desaparecidos, entre muertos por el narco o "levantados" por desconocidos.



Figura 17. Documento Familia Santizo. Tomado de: <http://www.geografiadeldolor.com/espacio/michoacan/> (Detalle)

Las imágenes de la *Geografía del Dolor* no ilustran las imágenes de la violencia, sino que devuelven a las víctimas su dignidad, las humanizan al presentar su entorno de vida, las personas que las extrañan y las echan en falta, y claman porque sus nombres no vayan a la tierra del olvido. Muy al contrario de las imágenes de la violencia de los *mass media*, cuyo protagonismo recae en el espectáculo de una cultura de la violencia que banaliza la tragedia. Y no porque veamos demasiadas imágenes: la cantidad no es el problema; sino porque son imágenes que ilustran “demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra”.⁴³⁰ El proyecto *Geografía del Dolor*, logra devolver “esa mirada”, la voz a los familiares, a sus amigos; al paisaje, al barrio, a la casa, a los objetos personales del asesinado o del desaparecido:

*Es transformar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de representación. (...) El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilización que regula el estatus de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo.*⁴³¹

6. Ven y mira. A modo de conclusión

Somos espectadores de pantallas. Hoy más que nunca, nuestra mirada está determinada por lo que se ofrece desde esas pantallas. Frente al dolor de los demás, por emplear una frase de Susan Sontag, nosotros nunca dejaremos de ser espectadores: “permaneceremos eternamente como espectadores de una vida que ocurre en la imagen”.⁴³² Lo único que nos queda es seguir preguntado a las imágenes. A esa “visualidad cínica” de la “imagen espectáculo”, de la “imagen mercancía”. Descubrir que la “razón cínica” que sostiene el cinismo como ideología, ya no es ingenua, y que somos conscientes de que “ellos saben muy bien lo que hacen, pero, aun así, lo hacen”.⁴³³

⁴³⁰ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, op. cit., p. 97.

⁴³¹ Ibid., pp. 97 y 99.

⁴³² Ibid., p. 89.

⁴³³ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 2016., p. 59.

Es necesario seguir preguntándonos por saber en el seno de qué “dispositivo sensible” debemos mirar:⁴³⁴ Dentro de qué dispositivo se crea un “cierto sentido de realidad, un cierto sentido común”. Superar ese “principio de fe” que la imagen llamada “realista” quiere inculcar como “evidencias” de una hiperrealidad transmitida y valorada desde los *medios*. El problema viene siendo entonces seguir interrogándose críticamente sobre qué tipo de humanos nos muestran las imágenes, y a qué tipo de humanidad van destinadas. Y como su dominio está garantizado, “no por el valor de verdad”,⁴³⁵ sino por la promesa de la ganancia.

⁴³⁴ Jacques Rancière , *El espectador emancipado*, op. cit., p. 100.

⁴³⁵ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología...* op. cit., p. 58.

Semblanzas de autores

Claudia Arroyo Quiroz

Especialista en estudios culturales sobre cine, Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Londres (Birkbeck College) y profesora-investigadora en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa. Autora de artículos y capítulos de libros enfocados al análisis de los discursos sobre nación, historia e identidad en la cultura visual de México, en particular en el cine de la Época de Oro, el cine indigenista y el cine sobre la revolución mexicana. Co-autora del libro *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (UAM-CONACULTA, 2011). Sus líneas de investigación en la actualidad abordan la memoria cultural de la violencia de género y del terrorismo de Estado en México y Argentina.

Dina Comisarenco Mirkin

Es historiadora del arte, doctora por la Universidad de Rutgers, New Jersey, Estados Unidos y Licenciada por la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina. Trabaja como coordinadora y enlace de los Centros Nacionales de Investigación en la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de México; es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI); y fundadora de *Nierika. Revista de Estudios de Arte* (editora de los volúmenes 1 a 15). En su trabajo de docencia, investigación y curaduría, Comisarenco se especializa en la historia y la historiografía del arte y del diseño mexicano del siglo XX, en la historia del muralismo, y en la producción plástica de mujeres artistas, temas que aborda con un enfoque interdisciplinario en el que combina la sociología del arte, el psicoanálisis, los estudios de género y la memoria cultural. Entre sus libros destacan: *“El olvido está lleno de memoria”: la pintura mural de Arnold Belkin* (2019), *De la Conquista a la Revolución en los muros del Museo Nacional de Historia* (2018), *Eclipse de siete lunas: muralismo femenino en México* (2017), *Las cuatro estaciones del muralismo de Raúl Anguiano* (2014), *Codo a codo: parejas de artistas en México* (2013), *Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel* (2013 y 2017), y *Memoria y futuro: diseño industrial mexicano e internacional* (2006 y 2018), así como numerosos artículos y capítulos especializados publicados en libros, catálogos y prestigiosas revistas nacionales e internacionales.

Karen Cordero Reiman

Es historiadora del arte, curadora y escritora. Trabajó durante 32 años como profesora de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, hasta su jubilación en agosto 2017. Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte de los siglos XX y XXI, sobre todo con respecto a las relaciones entre el llamado arte culto y el llamado arte popular en México; la historiografía y crítica del arte; cuerpo, género e identidad sexual en el arte mexicano, y políticas museísticas y curatoriales. También ha tenido una participación constante en el ámbito museístico, con actividades de curaduría, asesoría e investigación. Entre sus actividades recientes en este sentido se encuentran la curaduría de la exposición *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM (2016), y la co-curaduría de la exposición *Otra tierra prometida: el México de Anita Brenner* en el Skirball Museum de Los Ángeles (2017-2018). Actualmente, trabaja como investigadora y curadora independiente,

así como sobre proyectos creativos personales que entrelazan el arte, la literatura y la historia.

Giulia Degano

Historiadora del arte italiana especializada en arte moderno y contemporáneo. Magíster en Historia del Arte y Licenciada en Conservación de los Bienes Culturales por la Università degli Studi de Udine, Italia. Es docente del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico, Lima, Perú. Ha publicado en España, México y Costa Rica.

Antonio E. de Pedro

Doctor en Filosofía y Letras, especialidad Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (1991). Especialista en Historia Cultural y Estudios Visuales Iberoamericanos. Ha participado en más de veinte libros, individuales y colectivos. Autor de diversos artículos especializados de revistas internacionales de Alemania, España, Brasil, Colombia, Estados Unidos, México y Venezuela. Editor de la revista *Artefacto Visual*, de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT). Fundador de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT). Coordinador Editorial de la Revista Digital de Estudios Visuales Latinoamericanos: *Artefacto Visual* Profesor-Investigador en diversas universidades de España, México y Colombia. Actualmente se desempeña como Profesor-Investigador de tiempo completo en la Escuela de Ciencias Sociales, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC).

Carmen Gómez del Campo

Investigadora titular C de medio tiempo en el Cenidiap. Psicoanalista con estudios de maestría en Sociología de la Cultura en la UNAM y de Historia Social en la Sorbona de París. Responsable del Archivo Histórico del INBA de 1987 a 1988. Cuenta con diversas publicaciones en coautoría sobre la artista Isabel Villaseñor y el grupo de pintores 30-30. Miembro del equipo responsable de crear el Archivo de Cerámica Contemporánea en México, a partir del cual, en coautoría, se presentaron conferencias en diversos foros. Coordinadora y responsable del seminario Psicoanálisis y acto estético en 2000. Es actual coordinadora de la Academia de Fronteras del Cenidiap. En 2011 publicó el libro ensayo *Miradas a Francisco Toledo*, Conaculta, INBA. Actualmente prepara la edición de un libro producto colectivo de la academia que coordina, que llevara por título *La mirada ante lo invisible*.

Tonatiuh López

Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Ha realizado diversos proyectos curatoriales, de arte en el espacio público y de arte-educación. Fue curador educativo del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México y del Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Desde 2015 forma parte del colectivo Museo Arte Contemporáneo Ecatepec, que realiza activismo cultural en la periferia de la Ciudad de México, además ejerce como investigador y escritor independiente.

Ana Rodríguez Pérez

Licenciada en Sociología por la UAM-Xochimilco. Es investigadora del Cenidiap desde 1987. Responsable del Fondo Mathias Goeritz, ha publicado varios artículos sobre el artista y colaborado en tres exposiciones: *Los Ecos de Mathias Goeritz* presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso y en la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato y *El retorno de*

la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la Arquitectura Emocional en el Museo Reina Sofía en Madrid y en el Centro Cultural Banamex, Ciudad de México. Actualmente trabaja, junto con Leticia Torres el tema de los vitrales que diseñó el artista alemán para varios recintos. Han dictado conferencias y publicado diversos artículos como los de la Catedral Metropolitana y la iglesia de San Lorenzo. Para el libro de la Academia de Fronteras La mirada ante lo invisible elaboraron el ensayo "La experiencia de la luz: los vitrales de Mathias Goeritz" y como parte de la investigación abordaron el tema del arte religioso que realizó el artista alemán que se tradujeron en productos como una conferencia para el homenaje de su centenario y un ensayo para la revista Artes de México. Forma parte del equipo que instituyó el Fondo Documental Cerámica Contemporánea en México tema que ha sido expuesto en conferencias dictadas en diversos foros académicos, así como la redacción de ensayos para publicaciones del Cenidiap y la realización del video Una mirada a la cerámica contemporánea.

Elena Rosauo

Dra. por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó una maestría en Estudios Latinoamericanos y se licenció en Historia y Teoría del Arte. Actualmente es investigadora postdoctoral en la Universidad de Zurich, Suiza. Ha publicado recientemente el libro Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012 (CENDEAC, 2017), además de artículos en revistas científicas internacionales, y ha participado en numerosos congresos y simposios en diferentes países, tanto en Europa como en América. Sus campos de investigación incluyen los estudios latinoamericanos, los estudios culturales y de cultura visual, los estudios sobre violencia y memoria, y la antropología del arte. Es miembro del consejo de la Sección de Estudios de Cultura Visual de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y secretaria general de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT). Se desempeña también como coordinadora y secretaria editorial de la revista online Artefacto visual.

Judith Sacal H.

Investigadora y curadora independiente con formación en Historia del Arte por el Instituto de Cultura Superior y Maestría en Estudios del Arte por la Universidad Iberoamericana. Realizó estudios en Curaduría y Gestión de Exposiciones en Casa Lamm, Taller Multinacional y Node Center for Curatorial Studies en Berlín, entre otros. Participó como ponente en coloquios en la Universidad Iberoamericana entre el 2003-2010. Es autora de publicaciones en torno al análisis cinematográfico, el discurso filosófico y el arte contemporáneo en libros y catálogos de exposiciones. Algunas de ellas son: The need of time in Michelangelo Antonioni's L'Eclisse (2011) en Time and Memory in narrative en la University of Liverpool, Being and cinema: beyond time in poetic cinema (2011) en Revista de estética Ontology of film, Università di Torino y Fanny Rabel y la ciudad (2017) en el libro Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel. Curadora desde el 2006 destacando las más recientes la exposición itinerante La comunidad judía en México: Una historia de migración del siglo XX (exhibida en el 2017 en el ICM en Viena y en el 2018 en la Embajada de México en Tel Aviv y el Castillo de Chapultepec) y El exilio a través del Arte (2018) en el ICM de Viena.

Inda Sáenz Romero

Nació en la Ciudad de México. Es Doctora en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Estudió psicología y artes visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora en el Sistema de Universidad Abierta de la Facultad de

Psicología de la UNAM. Ha realizado a la fecha 17 exposiciones individuales de pintura y gráfica, y ha participado en más de 40 muestras colectivas. Ha obtenido distinciones como: el Primer Premio a la Crítica de Arte Actual otorgado por Ex-Teresa Arte Actual (INBA-CONACULTA) y la revista *Dónde ir/Fun* en 1999; obtuvo apoyo en el Programa Estímulo a la Producción de Pintura Nacional (EPRO, INBA-CONACULTA) en 2012; obtuvo apoyo junto con Karen Cordero Reiman en la XVII Emisión del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (CONACULTA-FONCA) en 2000. Entre sus publicaciones se encuentran: Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2007); "Rina Lazo y Arturo García Bustos: La vigencia de la Escuela Mexicana," en *Codo a codo. parejas de artistas en México*, Comisarenco Mirkin, Dina (ed.), (2013), Inda Sáenz. *Escenarios y otras series* (2014); "Abstracción y color en la obra de artistas mujeres: Aproximaciones entre el romanticismo y la tecnología", en *El color y la cultura en México y el mundo*, Georgina Ortiz (comp.) (2016).

Tania Sordo Ruz

Dra. en Estudios Interdisciplinarios de Género, Universidad Autónoma de Madrid (2017); Máster en Estudios Interdisciplinarios de Género, Universidad Autónoma de Madrid (2011), y Máster Europeo en Estudios Latinoamericanos: Diversidad Cultural y Complejidad Social, Universidad Autónoma de Madrid (2010). Integrante del Grupo de Estudios Feministas, Universidad Carlos III de Madrid. Jurista especializada en litigio internacional, violencias por razón de género contra las mujeres y discriminación interseccional.

Leticia Torres

Historiadora de Arte por la Universidad Iberoamericana e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, ha estudiado a diversos artistas del siglo XX como a Carlos Mérida, Isabel Villaseñor, Diego Rivera y Mathias Goeritz así como algunos movimientos artísticos como la Integración Plástica, la Cerámica Contemporánea en México y el movimiento ¡30-30! Es coautora de varios libros como *En memoria de un rostro: Isabel Villaseñor*, *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: El Muralismo*, *Obras completas de Diego Rivera*, entre otros.

Ana María Torres Arroyo

Académica de tiempo completo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, campus ciudad de México. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es especialista en intervenciones artísticas públicas y en las dinámicas estético-políticas del siglo XX y XXI mexicano. Sus líneas de investigación se centran en los estudios críticos sobre memoria cultural y en generar nuevas narrativas historiográficas. Ha escrito libros sobre pintores mexicanos y diversos artículos sobre muralismo, políticas culturales, arte abstracto y exposiciones internacionales. Es coordinadora del Grupo de Estudios sobre Arte Público-México (GEAP-Latinoamérica) y participa en la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT).

AVISO LEGAL

Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo, libro coordinado por Dina Comisarenco Mirkin. Introducción de Dina Comisarenco Mirkin. Autores: Dina Comisarenco Mirkin, Tonatiuh López Jiménez, Judith Sacal H., Elena Rosaura, Tania Sordo Ruz, Claudia Arroyo, Karen Cordero, Inda Sáenz, Giulia Degano, Ana Torres, Leticia Torres, y Ana Rodríguez Pérez, Carmen Gómez del Campo y Antonio de Pedro Robles

La obra *Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo* fue editada por la Facultad de Psicología de la UNAM. Jefa de Publicaciones: Claudia Rodríguez Esquivel.

Esta edición electrónica de un ejemplar (5.95 Mb) fue preparada por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM. La coordinación editorial estuvo a cargo de Camilo Ayala Ochoa. La producción y formación fueron realizadas por Guillermo Chávez Sánchez y Patricia Muñetón Pérez.

Primera edición electrónica en formato epub: 20 de marzo de 2022.

D. R. © 2022 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México, México.
Facultad de Psicología
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial
www.libros.unam.mx

ISBN: 978-607-30-5785-1

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita de su legítimo titular de derechos.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hecho en México.