

Atlas de la memoria

Experimentos con la verdad

Manuel Reynoso de la Paz
Ma. Centeocihuatl Virto Martínez
Isadora Escobedo Contreras
Irving Juárez Gómez
(coordinadoras)



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHU



Trabajos realizados en el seminario Figuras del Discurso. Morelos, México.

Atlas de la memoria : experimentos con la verdad / Ma. Centeocihuatl Virto Martínez, Isadora Escobedo Contreras, Manuel Reynoso de la Paz, Irving Juárez Gómez, (coordinadoras). - - Primera edición. - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025.

314 páginas

ISBN: 978-607-2646-10-0

1. Conflicto social 2. Feminismo 3. Violencia 4. Resistencia civil

LCC HM1121 DC 303.6

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad de doble ciego.

Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad

Primera edición, julio de 2025.

D.R. 2025, Ma. Centeocihuatl Virto Martínez, Isadora Escobedo Contreras, Manuel Reynoso de la Paz, Irving Juárez Gómez (coords.)

D.R. 2025, a cada persona autora por su texto.

D.R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Avenida Universidad #1001, colonia Chamilpa, CP 62209,
Cuernavaca, Morelos, México
publicaciones@uaem.mx | libros.uaem.mx

ISBN: 978-607-2646-10-0

DOI: 10.30973/2025/atlas_memoria

Corrección de estilo: Valentina Morales y Susana Espinosa

Diseño de portada e interiores: Ernesto Alonso Navarro

Formación: Ernesto Alonso Navarro

Imagen de portada: *Atlas de los Atlas*, de Armando Villegas Contreras, realizado en el seminario Figuras del Discurso; técnica collage; 2024.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).
Hecho en México.

Índice

7 **Introducción**

Lo viviente

15 **mitografías de la descomposición**

Mayra Citlalli Rojo Gómez

35 **Las buscadoras: imágenes y vocabularios otros ante las violencias**

Ma. Centeocihuatl Virto Martínez

Manuel Reynoso de la Paz

57 **Abyección, repugnancia y pegajosidad en "Soroche" (2020) de Mónica Ojeda**

Silvia Santaolalla González

Colectividades

75 **La comunidad, la institución y el conflicto: Silvia Rivera Cusicanqui y Jorge Sanjinés**

Diego Fernández Peychaux

Armando Villegas Contreras

99 **Interencuentro de las protestas feministas en la galería del edificio Victoria del Centro Morelense de las Artes. Primera parte**

Irving Juárez Gómez

119 **Figuras de la resistencia feminista: el Bloque Negro**

Isadora Escobedo Contreras

143 **Necroescrituras, duelo y representación: formas de resistencia en *La muerte golpea en lunes* de Maricarmen Velasco**

Audiel González Juárez

- 163 Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales**
Roberto I. Rodríguez Soriano

Cartografías

- 203 Diversidad lingüística en México y espacios de poder**
Carlos Castañeda Desales
- 219 Recetario para la memoria: formas de construir una memoria a través de la comida**
Allison Magali Cruz Aparicio
Karina Abigail Escobedo Toro
- 235 El montaje de superposiciones espacio-temporales en el colectivo Liu Dao: el cambio entre los muros y los umbrales**
Dora Alcocer Walbey

Lo mutante

- 261 Cuando la calavera pregunta. Notas sobre la estética contra/forense**
Roberto Monroy Álvarez
- 285 El refugiado: figura e imagen**
Luis Fernando Montes Saucedo

Introducción

Los trece textos que conforman el *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad* son el resultado del trabajo realizado en el seminario Figuras del Discurso. El libro está pensado como un texto metodológico que presenta o enuncia los temas desarrollados en el primer ejercicio del *Atlas de la memoria*, para el cual se definieron cuatro categorías para juntar insumos (imágenes). Estos rubros fueron: fotoperiodismo, cine, literatura y arte. Se trabajó para juntar más de dos mil imágenes, las cuales fueron utilizadas para explicar la yuxtaposición de dos o más y observar las relaciones que se presentan entre ellas.

Los trabajos realizados en el espacio cultural San Juan Parrandero, en Cuernavaca, Morelos, nos llevó a estructurar el libro en cuatro apartados; lo viviente, las colectividades, las cartografías y lo mutante, ya que fueron los temas de mayor presencia y reflexión durante el proceso.

Las discusiones y reflexiones que se han suscitado en el seminario nos han llevado a entender las colectividades como formas solidarias de vida, tanto humanas, como no humanas, que están unidas por diferentes aspectos o circunstancias históricas tan contradictorias como complementarias. Estas colectividades constituyen una serie de repeticiones de imágenes que nos motivan a pensar de otra manera la cultura popular, ya que la cultura mediática y la cultura de la imagen absorben casi toda la vida. Nosotros buscamos otras memorias de la cultura popular, esas memorias de las colectividades que se reflexionan en los capítulos del presente texto.

El procedimiento consistió en trabajar, de manera simultánea, en la recolección de imágenes, la discusión y la presentación dentro de los equipos de los textos que se estaban elaborando. Una vez que se contó con un número considerable de imágenes, se trabajó en el espacio cultural mencionado, donde se intervinieron las paredes del lugar,

y se construyeron diferentes paneles. Estos fueron intervenidos varias veces, ya que, a partir de la yuxtaposición de las imágenes, se discutía las relaciones que estas planteaban. En noviembre del año 2023 se realizó la exposición de los paneles en el lugar, y en febrero del año 2024 se realizó el desmontaje y el nombramiento de los mismos para la conservación del primer experimento del *Atlas de la memoria*.

El primer ejercicio nos llevó a pensar, principalmente, en las obras de Silvia Rivera Cusicanqui, Walter Benjamin, Dominick LaCapra, Didi-Huberman y Aby Warburg.

Una de las nociones que se trabaja en el seminario y que se encuentra en el *Atlas de la memoria* es la noción de figura, como también los estudios sobre la imagen. El trabajo en el *Atlas* se plantea desde la imaginación, la experimentación con la verdad y la necesidad de no solo hablar teóricamente sobre la violencia. Este enfoque realiza un desplazamiento de la violencia hacia la producción de las imágenes, hacia lo alegórico y metafórico.

La noción de figura y discursividad se entiende como dos objetos que se relacionan arbitrariamente. La figura como un tropo no se presenta de manera no descriptiva, ya que en ello interviene la imaginación. ¿Es la figura una mera forma discursiva? Erika Lindig encuentra que la palabra alemana *bild* significa imagen y es utilizada por Benjamín para describir las imágenes dialécticas que también significan figuras. De esta manera podemos encontrar una relación entre figura e imagen, una relación vinculada con la imaginación. La imagen permite acceder a las figuras del pensamiento.

La noción de figura la pensamos como un conjunto de relaciones de significación y como un conjunto de relaciones sociales que se producen en la imaginación, así se pensó desde los primeros textos del seminario. Estas figuras se van formando a partir de saberes locales, que para bien o para mal, se forman con aquello que no conocemos, y nos llevan a figuras del pensamiento. Estas figuras dan lugar a tácticas políticas y de poder. La academia toma estas figuras y las hace conceptos para homogeneizar. Sin embargo, los trabajos que hemos realizado no dan por sentada la referencialidad.

El tema de la sensibilidad nos hizo hablar de arqueología, lo que nos solicitó establecer cortes históricos para estudiar diferentes sensibilidades. El corte desde donde nos situamos es el liberalismo. Nos

enfrentamos al reto de establecer los materiales que usaríamos, lo que nos lleva a fuentes literarias, artísticas, fílmicas y a imágenes. Se analizó desde la singularidad, es decir, lo que refiere a la imposibilidad de generalizar, observando las prácticas, los saberes y las subjetividades que se producen y entrelazan en los cortes que se están estudiando.

El análisis de las discontinuidades nos exige paciencia para identificar un corte, con cambios macropolíticos, económicos y sociales. Este análisis también se enfoca en los órdenes y las regularidades de las corporalidades. Los trabajos datan cortes de experiencias, donde se presenta la noción de síntoma, aquello que es constante o que retorna una vez y otra vez.

Nos preguntamos entonces ¿cómo las colectividades construyen experiencias? En el sentido de cómo se percibe a un cuerpo que puede dar y mostrar maneras de dominación y control sobre él. LaCapra nos plantea que solo los dominados necesitan de una reflexión sobre cómo han llegado ahí, es decir, de una memoria. La memoria, entonces, es de las colectividades y no de los individuos porque se necesita de un cuerpo otro para observarla.

La experiencia se muestra en correlación entre los seres humanos y el mundo percibido. La palabra es resignificada a partir de la historia. En el seminario se estudian interpretaciones de la violencia, lo que nos ha llevado a los estudios visuales y a preguntarnos: ¿cómo se puede acceder a nuestras preocupaciones de estudio sin un conocimiento tan amplio? Esto nos llevó a los estudios del arte y la imagen, y a revisar el *Atlas* de Aby Warburg.

El *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad* se piensa a partir de la noción de alegoría. Helena Beristáin nos dice: “Alegoría es un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido, aparente o literal, que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo que es el único que funciona y es el alegórico” (*Diccionario de retórica y poética*, 2013, 25). Parte del trabajo en el *Atlas* consiste en yuxtaponer cosas de manera arbitraria, como imágenes; pero no todo lo que se yuxtapone es exitoso en relación con lo vernáculo, que es uno de los riesgos del trabajo de imaginar. La alegoría, en este sentido, es una experiencia que tiene

lugar en la existencia social. La alegoría es una posibilidad de la lengua de ir metaforizando una y otra vez a una experiencia social.

Otra de las nociones que articulan el *Atlas* es anacronismo. Helena Beristáin nos dice que la anacronía es un “orden no canónico del relato” (Diccionario de Retórica y poética, 2013, 38). En el orden del discurso se encuentran anacronismos, si uno lee literatura también se presentan los anacronismos. Con Didi-Huberman el anacronismo se presenta como una temporalidad que se empalma y empalma, superponiéndose una y otra vez, como un parásito. El anacronismo pone en cuestión la idea de historia lineal, ya que la imagen está ante el tiempo porque la imagen sobrevive y nosotros no. Observamos el síntoma, el anacronismo es el síntoma. Se presenta constantemente, regresa una vez y otra vez de manera reiterada.

Didi-Huberman reelabora la historia de Atlas, otorgándole la figura de los oprimidos. Él nunca ve el mundo, solo lo siente y lo lleva a espaldas. Es una experiencia corporal que está en relación con otros cuerpos. Atlas es una memoria de varias colectividades. La noción de memoria se plantea aquí como reiteración. Una memoria opuesta al estudio del pasado. La memoria es anacrónica, humaniza el tiempo y es cíclica en sus procesos.

El apartado “Lo viviente” lo integran tres textos que reflexionan sobre las formas de lo viviente humano y no humano. Exploran las formas en que se cuestiona lo viviente, las sensibilidades y vocabularios presentes en las imaginaciones sobre lo que vive, así como las metáforas de las violencias que se producen sobre lo viviente. Los textos que integran este apartado son los siguientes: “Mitografías de la descomposición” de Mayra Rojo, “Las buscadoras: imágenes y vocabularios otros ante las violencias” de Centeocihuatl Virto y Manuel Reynoso y “Abyección, repugnancia y pegajosidad en 'Soroche' (2020) de Mónica Ojeda” de Silvia Santaolalla.

“Colectividades” es el apartado que presenta y reflexiona sobre imágenes y prácticas de lo colectivo. Pensar las colectividades implica reflexionar sobre las relaciones entre memoria, alegoría, anacronismo y figura, así como los procesos -contradictorios o no- que articulan los afectos, encuentros y desencuentros que se experimentan en las colectividades. Los artículos que conforman este apartado son: “La comunidad, la institución y el conflicto: Silvia Rivera Cusicanqui y Jorge Sanjinés” de Diego Fernández y Armando

Villegas, “Interencuentro de las protestas feministas en la galería del edificio Victoria del Centro Morelense de las Artes. Primera parte” de Irving Juárez, “Figuras de la resistencia feminista: el Bloque Negro” de Isadora Escobedo, “Necroescrituras, duelo y representación: formas de resistencia en *La muerte golpea en lunes* de Maricarmen Velasco” de Audiel González y “Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales” de Roberto Rodríguez.

El apartado “Cartografías” es un experimento que busca repensar la configuración de los territorios desde otro lugar. Nos invita a identificar y pensar otras prácticas y resistencias ante representaciones de las violencias que se viven en diferentes cartografías. Los textos que conforman el apartado son: “Diversidad lingüística en México y espacios de poder” de Carlos Castañeda, “Recetario para la memoria: formas de construir una memoria a través de la comida” de Allison Cruz y Karina Escobedo y “El montaje de superposiciones espacio-temporales en el colectivo Liu Dao: el cambio entre los muros y los umbrales” de Dora Alcocer.

“Lo mutante” es un apartado en el que se reflexiona sobre lo que cambia, y en ese cambio, presenta imágenes de experiencias profundas que transforman formas de ver y nos plantean preguntas ante las violencias que les atraviesan y que se correlacionan e interconectan. Los textos que integran el apartado son: “Cuando la calavera pregunta. Notas sobre la estética contra/forense” de Roberto Monroy y “El refugiado: figura e imagen” de Fernando Montes.

El *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad* es, ante todo, un ejercicio de pensamiento que interroga las imágenes y su capacidad para articular formas de sensibilidad y memoria. Este ejercicio no busca conclusiones definitivas, sino la apertura de un campo de exploración en el que las imágenes actúan como síntomas de tensiones como las que se exponen en cada uno de los capítulos que integran este libro.

La edición de esta obra ha sido apoyada por el Centro Interdisciplinario de Investigación de Humanidades (CIIHu) y por su Jefatura de Producción Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. En nombre de todas las personas autoras, hacemos explícito nuestro agradecimiento por dicho apoyo.

LO VIVIENTE

mitografías de la descomposición¹

mayra citlalli rojo gómez

mitografías de la descomposición es un ensayo híbrido, un proceso de una investigación artística que propone una lectura no lineal de la muerte “retorcida”. entre la gráfica de la imagen y la palabra se desarrolla una reflexión del “nosotros” *tojolabal* (carlos lenkersdorf) y la cosmogonía *hñahñú* de la muerte. la escritura se propone como un *graphos* expandido que entreteje la performatividad del lenguaje y el pensamiento poético, visual, analítico, histórico y antropológico en torno a los procesos de putrefacción de la materia orgánica. se caracteriza por no utilizar mayúsculas, lo que permite una lectura sin jerarquía de nombres personales como sujetos centrales. la lectura se concibe, más bien, como un *corpus* gráfico nosótrico.²

[...] *hablen, griten; pueden gritar, gorjear, gritar. que cada uno haga oír su lenguaje según su clan, según su manera.* [así hablaron los constructores, los formadores, los procreadores, los engendadores a los venados, a los pájaros]

1 primera versión en español extendida y modificada. primera versión en inglés “mythographies of decomposition” en *queer death studies handbook*, editado por routledge, suecia, 2025.

2 la resignificación del ‘nosotros’ en la experiencia-clave de la lengua tojolabal, que describe carlos lenskendorf, se suscita sin importar el lugar, la posición socioeconómica y el género de las personas. la condición nosótrica empieza con el tejido de otras lenguas y visiones con el mundo en el acto de quienes escuchan y no disputan la palabra, porque son parte intrínseca de quien habla, el nosotros contiene el compromiso del yo (*ke’n*), el yo no se niega tampoco lo otro, simplemente se corresponden en tanto nosotros vivientes.

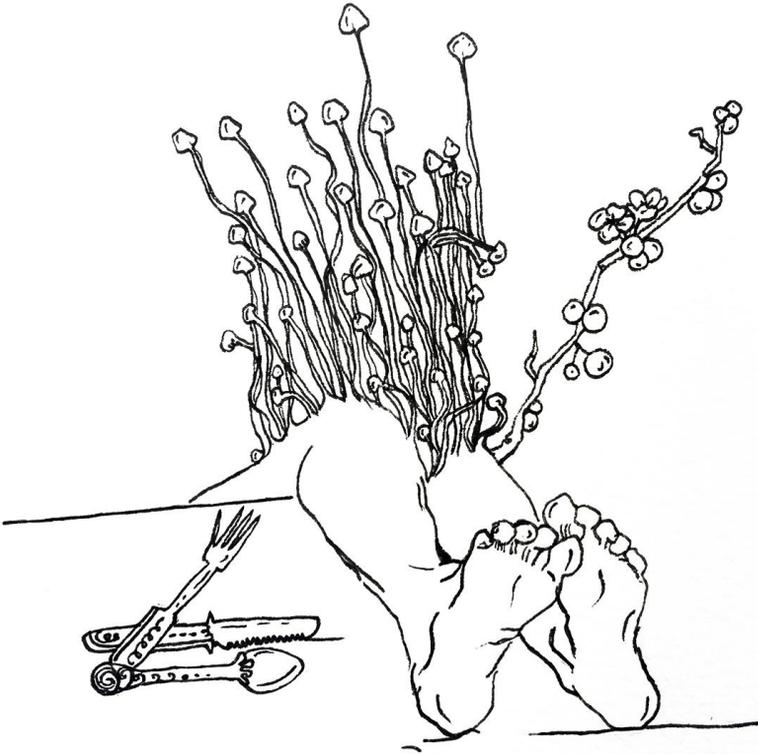
[...] entonces el hueso lanzó con fuerza saliva en la mano extendida de la joven; esta al instante miró con mirada curiosa el hueco de su mano pero la saliva del hueso ya no estaba en su mano. “en esa saliva, esa baba, te he dado tu posteridad. he aquí que mi cabeza no hablará ya más; ya no es más que un hueso descarnado [...]

“libro del consejo, conservado por tradición oral fue escrito con caracteres latinos del *quiché*, lengua de la familia maya, probablemente antes de mediar el siglo xvi”. (monterde 1984)

nota

al emprender mi itinerario en el universo de las muertes y los cuerpos más allá de su género o especie, me extravió en las memorias familiares, en la conversación con maricela, una mujer *ñhañhu* de la zona de querétaro que lucha por vivienda digna en la ciudad de méxico; en las fuentes historiográficas en busca de mitos, leyendas y cuentos sobre la muerte en la visión del mundo *ñhañhu*. en mis experimentos con libros, hongos y la invención de objetos rituales, en mis estrategias de evasión para ya no llorar a mi hermano muerto; en mis búsquedas de otras formas de representación más allá de las convenciones de mi propia técnica y estilo gráfico, en mi tarea de recolectora de moscas... entonces encontré el sinsentido de la clasificación y organización de tan vastos documentos vitales.

1. introducción



olvida la posición del sano espíritu y deja que florezca la delicada
descomposición en tu carne...

tinta/papel

2021

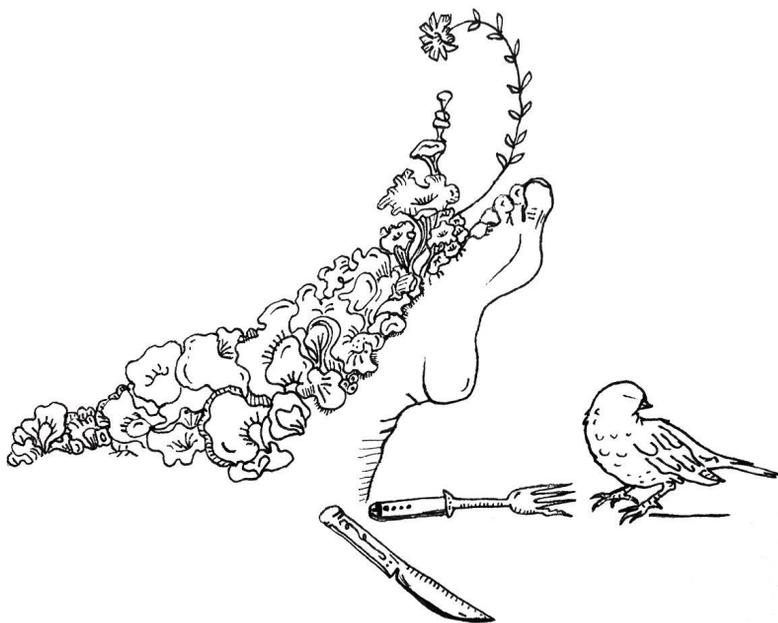


la caída del cuerpo, del cadáver florido, es como la aparición repentina de una flor..

ikebana y carne: pleurotus ostreatus con orquídea

tinta/papel

2021



el canto expiatorio del ave nos conmueve en plena transformación...
tinta/papel
2021



las delicadas agallas se anclan del tejido vivo, dulce y carnoso. comienza la transformación: crecen y maduran obstinadamente, brotan negras, cremosas y polvorientas, listas para continuar la infección y llegar a tu mesa.

mientras la milpa aguarda esta inquietante metamorfosis, del estiércol surge el llamado abrupto y descarado del ave de mi padre, un cuitlacoche.

hábitat y alimento del ustilago maydis. huitlacoche alimentándose

tinta/papel

2023

2. vivientes retorcidos

adentrarse en el universo de la muerte es exponerse a otras formas de vida. nos exige la enunciación de la experiencia desde corporalidades cambiantes y el atrevernos a inventar otras visiones de mundo. ¿cómo escribir y expresar lo que no cabe en una lectura lineal? ¿cómo escuchar lo que no habla como nosotros? ¿cómo reinventarse para transformar la visión del mundo que nos heredó la cultura del progreso y la modernidad?

crear desde la investigación y la escritura un ensayo que en algunos momentos te pierda en la sensibilidad de otro universo imposible de expresar con palabras o entender desde la inteligibilidad de las ideas. es en una suspensión de la normalidad que esas ideas se expanden al *graphos*³ con una peculiar polifonía de la imagen, como grafías que anhelo encuentren formas menos anatómicas y más desbordadas, que no solo registren, sino que instiguen un relato dislocado, “retorcido”.⁴ pero necesito un traductor, una disrupción

3 el antropólogo michel taussig hace una reflexión sobre el dibujo como representación, al mismo tiempo que cuestiona la autoridad del escritor y al antropólogo como testigo: “i swear i saw this” (taussig, 2011). especialmente retomo el momento en que el dibujo reemplaza a la escritura porque me aproxima a la estructura de los códices mesoamericanos donde los relatos se presentan con imágenes, “escribir pintando” o “escritura pictográfica” los llama el etnólogo joaquín galarza. uno de los soportes más referidos es el papel amate, uno de los materiales con los que se trabajaron algunas imágenes para este ensayo. el dibujo no exige una conceptualización lineal como la escritura. si bien no es certeza de la realidad, sí refleja la subjetividad de quien dibuja (lizarazo, 2011) y la multiplicidad para dar sentido desde otras sensibilidades.

otro de los elementos significativos que retomo del estudio de taussig es el proceso que va del cuaderno a la edición del libro, donde pese a la conclusión artificial que demandó exclusiones, se ejerce el espíritu del cuaderno de apuntes: un collage y/o una colección. mientras que la fotografía se reduce a una “captura”, el dibujo es una pausa de la convención de crear sentido lógico a lo que leemos, es el desdoblamiento del *graphos*: de la imagen y la palabra. escribir con dibujos es arriesgarse a escuchar múltiples voces narrativas y exponerse a una lectura retorcida y no lineal.

4 ¿qué papel cumplen las imágenes como epistemes para ofrecer un contradiscurso a la hegemonía de la modernidad? ¿cómo reconfigurar en mi contexto y transformación la pérdida de las figuras míticas y los rituales de la muerte que llegan a mí como cuerpos historiográficos? (vidaseca 45-47).

poética que me permita acceder a la enunciación de este ejercicio narrativo.

adentrarnos en la certeza de que “no solo la mente conoce”, es decir, no solo producimos conocimiento desde la cualidad del raciocinio, da cabida a la aparición de organismos vivientes trenzados, “retorcidos”, “enredados”, que rebasan los límites de las anatomías biológicas y que fluyen en la energía y fuerza de la materia del “nosotros”. más que un(a) pronombre, somos sujetos vivenciales, plantea carlos lenkersdorf, lo que hace que se cuestione la operación normalizada de que un sujeto ejerce una acción sobre un objeto o sobre otro sujeto pasivo. exponerse a una experiencia, como ejemplifica lenkersdorf en las particularidades del tojolabal, “tuve la vivencia del llegar” (lenkersdorf, *filosofar en clave* 103), esta connotación no tiene ninguna correspondencia al español. el desplazamiento de sentido del yo-acción y yo-sustantivo por el yo-vivencial.⁵

nos acercamos a que los pronombres como el “yo” y el “nosotros”, más que sustitutos de las personas gramaticales a las que se refieren, son sujetos que encarnan un proceso y no solo se limitan a ejercer una acción. la búsqueda del “nosotros” no es la de las lenguas anglosajonas o indoeuropeas en donde yace la imaginación binaria de los sujetos activos y los sujetos-objetos pasivos. en la indicación gramatical del “yo” que ejerce una acción sobre el “tú”, el “ustedes” e incluso el “nosotros” representado, termina por concebirse como objetos directos.

para ejercer la energía y fuerza de los organismos entrelazados se requiere de una operación epistémica que modifique radicalmente el delimitado ejercicio verbal, lo que incide en la condición de existencia, experiencia y representación de lo que hemos llamado mundo, más bien nudo.

me impongo una autotransgresión en la búsqueda de un nosotros de la muerte, donde no nacen objetos-pasivos. me adentro al

5 lenkersdorf plantea la existencia de diferentes y simultáneos yo en la lengua tojolabal, uno de ellos es el yo-vivencial (*filosofar en clave tojolabal*, 2005).

cuerpo historiográfico del *tik*,⁶ el nosotros *tojol'ab'al*, “tojolabal”⁷ que carlos lenkersdorf traduce como

una entidad cualitativamente distinta. es una sola cosa, un todo, en el cual todos los constituyentes forman una unidad orgánica. de este modo no se niega la individualidad de ninguno de los constituyentes. cada uno es necesario orgánicamente”. (*filosofar en clave* 32)

este es un proceso de comunicación que ocurre en dos direcciones, incluso en múltiples, donde se concibe como actuante a quien escucha y, en la misma importancia, a quien ejerce el habla; una no es posible sin la otra en cualquiera de los órdenes en el que se ejecuta hablar-escuchar, escuchar-hablar. este “nosotros”, más allá de su pluralidad, se ejerce en el reconocimiento de la interrelación entre sujetos vivenciales (lenkersdorf).

hasta ahora, podemos encontrar que el recorrido de esta escritura-*graphos* pasa por momentos de narración dibujística, construcción reflexiva sobre un nosotros de la muerte más allá del pronombre y una imagen del “nosotros orgánico”. este último se retoma de la explicación de carlos lenkersdorf sobre la existencia de múltiples sujetos en lo que se conoce como “yo”, que no es propiamente un solo “yo”, ni mucho menos un “yo”-humano, sino que en su condición de sujeto vivencial más allá de lo humano, es múltiples “yo”, que al estar interrelacionados constituyen ese peculiar “nosotros orgánico”.

como una tercera dirección tenemos al universo *queer*, sin adentrarme en su adscripción o categorización específica de debate

6 cuando leí por primera vez el relato de lenkersdorf lo que escuché fue el tintineo de esa palabra sobre mi cuerpo. algo significaría en la experiencia de la lectura y del hacer historiográfico del artista. *tik...tik...tik* se repetía en el texto, parecía el golpeo del reloj que está en espera del suceso: “la idiosincrasia del nosotros, la lengua *tik*” (lenkersdorf 23-50).

7 *tojol'ab'al*. → *'ab'al*. palabra, idioma, lengua, problema (...) es decir, la lengua verdadera en cuanto a lo que se oye. por eso, los tojolabales saben escuchar bien y les importa que sepamos escuchar en lugar de echar discursos. se autodenominan, pues, conforme al idioma que hablan y conforme a lo que escuchan. con respecto a «verdadero» → [tojol] (lenkersdorf, *b'omak'umal*).

de género, sistemáticamente humano, sino en su expansión con la muerte y la relación interespecies.

la noción *queer* en el diccionario es definida, primero, como “raro”, “invertido”, “torcido” y, después, como “homosexual”, enmarcando ya el espacio en disputa. los campos de aportación de la teoría *queer*, cuir, sin duda se localizan en la reflexión y el activismo de algunas disidencias sexuales. a principios del siglo XXI en América latina se comenzó a hablar y reescribir la teoría *queer* como cuir, para hablar de “una desviación misma de la traducción conceptual” que involucró un estudio de las disidencias sexuales desde enfoques de la antropología y de los estudios de género (torres cruz 2021). aun cuando se debate sobre la ampliación del análisis y la integración de otros campos y enfoques de la teoría *queer* para crear escenarios académicos como el citado por torres cruz, *feminismo sociológico-cuir*, a mi punto de vista, se está construyendo un territorio fragmentado de las sexualidades en México. asimismo, hay fricciones sistemáticamente lingüísticas, históricas y culturales entre el vínculo teoría *queer* y las comunidades originarias de México, que incluyen las fricciones mismas con los feminismos. y es de entender que ambas teorías no tienen, todavía, una clara mutación entre los conceptos e idearios que promueven con respecto a las realidades sociales, usos, costumbres y visiones del mundo de los pueblos originarios (gargallo), incluso, en las diversas comunidades urbanas. y hemos de entender que los idiomas de las comunidades originarias nombran y relatan de otra manera, con otras palabras y nociones la lucha de las mujeres y disidencias sexuales. es decir, tenemos que exponernos a las traducciones de esas visiones del mundo.

las políticas de castellanización y aculturación de los pueblos originarios: “nos quieren desindianizar”, denuncia la maestra perla francisca betanzos gondar, de milpa alta. “quien estudia español y no quiere hablar náhuatl y lo olvida. el proceso de desindianización implica que quien habla español es gente de razón, es gente respetada. con la lengua se pierde la cosmovisión, la relación con la naturaleza como madre, la idea que el principio creador, ometéotl, es femenino y masculino, que las mujeres representamos a la tierra”. (gargallo 20-21)

en este orden de ideas eduardo carrera desarrolla una serie de otros vocablos como el mapuche *kowkülen*, que significa estar en estado líquido, para referirse a la necesidad de plantear la teoría *queer*, cuir, cuy(r) fuera de la óptica antropocéntrica (carrera).

tomo del territorio de la traducción *queer* la palabra “torcido”, porque facilita, transitoriamente, liberarme de las sensibilidades fundadas por el progreso y la colonización indoeuropea y anglosajona que nos han heredado códigos asépticos en la interacción con la putrefacción de la materia orgánica, así como la idea de la normalidad en la rectitud. sin embargo, es difícil deshacerse de los significados acumulados de las palabras y sus traducciones, así como identificar sagazmente la autonomía de las prácticas que generan.

no se puede negar que los feminismos y todas las disidencias sexuales en su práctica de pensamiento y acciones sociales han abierto nuevos horizontes de utopía, otras imaginaciones de los cuerpos más allá de su asignación biológica, así como distintas formas de ejercer su representación y su existencia. no obstante, todavía hay territorios inexplorados y retos en lo que respecta a cómo traer nuestras realidades e historias a lo que aconteció y acontece en las comunidades originarias.

la historia de las mujeres indígenas, según la convención que la historia inicia con la escritura, tiene escasos asentamientos testamentarios y jurídicos en castellano, y en las dos mil lenguas americanas es tan reciente que existe un escasísimo registro anterior al siglo xx. seguramente, la cultura académica, que se valida por los parámetros educativos de occidente, impide reconocer en la oralidad un medio confiable de transmisión histórica; no obstante, el mayor conflicto en la construcción del relato de américa latina es que en este continente no se elabora la muerte del noventa por ciento de la población originaria al inicio de la occidentalización de su historia. (carrera)

¿cómo pensar la muerte torcida más allá del género y la raza?
¿cómo reflexionar en tiempos de guerra y violencia el bien morir?

me he dado a la tarea de observar de cerca los procesos de bio-transformación fundados en ciclos de descomposición-composición

más allá de su carácter químico y biológico, además del crecimiento efervescente que emana olores y delicados paisajes.

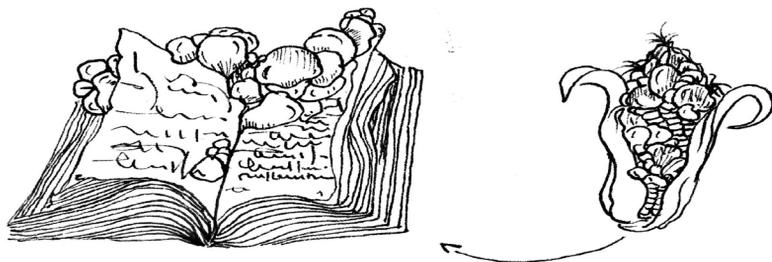
la relación entre cuerpos y muertes demanda la suspensión del régimen que nos gobierna hegemónicamente: un humanismo vinculado a la idea de progreso y a los valores fundados por la modernidad industrial capitalista que promueve usos y abusos de las ciencias y tecnologías como un protectorado a la innovación.

cuando suspendemos por un instante ese camino epistémico, se da lugar a construcciones de mitografías y ficciones sobre la importancia de los ciclos de descomposición, más detenidamente en los estados de putrefacción, para repensar una visión del mundo casi imposible por su carácter arcaico, regresivo y mágico.

¿dónde comienza este interregno?

mitografías sobre organismos vivos, cuerpos raros y fluidos que desequilibran la anatomía de la normalidad. “imágenes que exigen sensibilidades interespecie, transformaciones subversivas como las larvas cuando dejan su envoltura o las serpientes que mudan de piel” (vidaseca 49).

¿cuál es el lenguaje de la putrefacción? su existencia no solo es visual, sino inmanentemente olorosa y táctil. esta cercanía a la materia en descomposición nos abre el universo a quienes vivimos en constante transición.



brot, se adelanta y provoca la súbita aparición del parásito. fuerza patógena que alimenta al mundo: soros infecciosos de los ancestros.

entidades anudadas que cancelan la palabra escrita, una infección pestilente de la vida que anida en los granos dulces y harinosos del maíz.

cuerpo-archivo que muda a un libro-organismo;

hábitat y alimento del ustilago maydis

tinta/papel

2022

3. interludio

¿cómo se aprende de la escucha? es la primera condición para la acción nosótrica que empieza con el tejido de otras lenguas y visiones con el mundo. en el tojol'ab'al, "tojolabal" hablada por grupos mayas que se ubican en el estado de chiapas del sureste de méxico, desde comitán hasta altamirano haciendo frontera con guatemala, otro mundo posible es el que se vive y se teje con las nociones del 'ab'i o "escuchar",⁸ el ke'ntik o "nosotros", ja sb 'i'ijla jb 'ak 'teltiki o "los nombres de nuestro cuerpo" que se refiere a la noción que occidente define como anatomía y ja 'altsili o "todo vive".

quienes escuchan no disputan la palabra porque son parte intrínseca de quien habla. el nosotros contiene el compromiso del yo (ke'n), el yo no se niega tampoco lo otro, simplemente se corresponden en tanto nosotros vivientes. los nombres del cuerpo se mantienen en esa comunidad nosótrica, cuerpo nuestro, cuya base es la vitalidad del cambio y la conexión con la milpa (kalajtik, tik de "nosotros"), es decir, la tierra que se cultiva, a la que se le habla y se le escucha porque la tierra, lo que crece y se reproduce, es también para ella y nos acompaña formándonos mutuamente como ke'ntik.

cuando los tojol'ab'al hablan de ja 'altsili, "todo vive", el altsil se refiere al "corazón" como un órgano que vivifica todo, incluyendo la materia inerte. no existe la concepción de mercancía, ni propiedad, tampoco de subalterno o grupos invisibilizados porque el hecho tojol'ab'al es que ven y escuchan los que aprenden a estar entre vivientes y contribuyen al ke'ntik.

el hecho de que todo vive borra radicalmente nuestra mentalidad occidental sobre la diferencia entre vida y muerte, o sobre el ciclo fatal de la reproducción celular eucariota que termina en la muerte. para la concepción tojol'ab'al "corazón" es 'altsil y los muertos es 'altsilal donde el sufijo -al permite la pluralidad, los muertos son también vivientes en general y desindividualizados (lenkersdorf 2008).⁹

8 también se refiere a verbos vivenciales por la raíz *ab* también significa *'ab'iyaj* "sentir dolor", *'ab'i jitn may* "fumar un cigarro", *'ab'i ja sísamajla k'ini*, "sentir la belleza/alegría de la fiesta" (lenkersdorf).

9 mayra rojo, fragmento publicado por primera vez en *manifiesto de criaturas singulares*, 2021.

4. notas sobre la muerte

la muerte trata del cambio de pieles. esta piel múltiple que al mismo tiempo son las múltiples pieles, está en la historia de la visión del mundo de los pueblos *ñhañhú*¹⁰ —un parentesco cultural que proviene de la familia mestiza de mis abuelos/abuelas, de mi madre/padre, de mi hermano; pero sobre todo un parentesco que buscamos como abrevadero para recrear nuestra palabra, para reconfigurar nuestra visión del mundo—.

la “piel”¹¹ en otomí, *ši*, es una envoltura que se encuentra en todo lo viviente, por lo tanto, también es podredumbre, el olor a muerte es el comienzo de la vida.

el olor fétido indica la presencia de una fuerza activa, que se manifiesta mediante una multitud de seres, del mundo humano, animal, vegetal e incluso mineral. (galinier “pensar la hediondez”)¹²

10 “a la llegada de los españoles, los otomíes, [*ñhañhú*], de la sierra oriental, eran autónomos y mantenían una libertad casi absoluta; los españoles heredaron los problemas de resistencia y oposición y los obstáculos geográficos para dominarlos. pasaron muchos años antes de que lograran controlar la región y pudieran establecer las primeras parroquias” (lópez).

11 la piel como elemento ritual y divino de la regeneración es empleada por otros pueblos mesoamericanos cuyo dios de la primavera es xipetotec, el señor desollado. el proceso ritual para recibir la primavera es el cambio de piel, así el sacerdote después de desollar el cuerpo en ofrenda a xipetotec, se vestía con la piel y esperaba su putrefacción, la representación cíclica del cosmos.

12 los estudios etnográficos realizados por jacques galinier durante los años setenta al respecto de las comunidades otomíes de la sierra madre, particularmente los dedicados a las enfermedades y la muerte, tienen un enfoque lingüístico y de antropología sexual. desarrolla numerosos ejemplos de sus interpretaciones sobre las representaciones fálicas y femeninas como metáforas imprescindibles del cosmos y su vínculo con la actividad sexual. no obstante, he prescindido de este enfoque porque considero de mayor interés la vitalidad otomí que se expande al mundo vegetal, animal, mineral y técnico/objetos más allá de la actividad sexual entre hombres y mujeres o en la personificación femenina y masculina de las divinidades ancestrales. considero central la amplitud del sentido y uso de “la energía vital” o *nzaki* como parte de la energía corporal o extracorporal de cada ser (diaz barroso, 2012) que no solo se centra en cuerpos sexualizados. como en representaciones en papel amate cortado que sugieren plantas, animales, arcoíris, rayos y otras entidades. el propio

aquí otra vez el “nosotros organísmico” que nos interconecta como vivientes retorcidos en procesos de biotransformación.

la biotransformación trata del crecimiento de una nueva piel regenerada por organismos capaces de pudrir la materia para crecer, los hongos colonizan la materia orgánica —hojas, ramas, troncos, cadáveres de animales— y facilitan el reciclaje de nutrimentos y flujos de energía (cepero de garcía y otros).

este acontecer orgánico genera un lenguaje que somos incapaces de escuchar, pero que quizá tenemos la sensibilidad para oler. con todo y nuestras actuales sensibilidades urbanas y digitales nuestro olfato percibe la fruta podrida, el dulce olor a muerte que se gesta en nuestras cocinas.

la muerte como presagio llega con el olor desagradable de la putrefacción: soñar que estás gordo y produces olor desagradable es porque el que sueña se está muriendo (...) (gómez sánchez 2022)

el tiempo de la muerte tiene su apogeo en la descomposición del cuerpo.

para algunos pueblos ñhañhú la muerte no es algo deseable, más bien es ineludible,¹³ hay una posibilidad para evadirla porque todos los días se presenta, es una batalla por la vida y eso incluye prepararse para el bien morir y proteger a los muertos (gómez sánchez 2022)

no podemos esperar sentadas a la muerte, la batalla por la vida es el movimiento. es en ese cuerpo en descomposición donde también se gesta un movimiento digno de defenderse, incluso de esperarlo. y es que no hay miedo a morir, no hay tabú en su necesidad, pero el temor y sufrimiento a la muerte en nuestras sociedades modernas se genera por lo que está previo al hecho, cuando todavía no entra al cuerpo, pero está en los alrededores. porque no se puede hablar de la

galinier marca que las interpretaciones sobre las cosmovisiones otomíes incluso subyacen a la aculturación de la dicotomía bien y mal (“pensar la hediondez”).

13 habrá que entender que los estudios antropológicos y etnográficos de los rituales sobre la muerte y en sí misma la figura de la muerte en los pueblos ñhañhú son resultado del proceso de aculturación durante el periodo colonial. por tanto, su interpretación general está asociada a la religión católica, al proceso violento de modernización de las comunidades, la migración a ciudad de méxico y usa, así como la extrema pobreza en la que subsisten (gallardo arias, 2019) fundan en gran medida las interpretaciones entre muerte, enfermedad, bien y mal.

muerte como una sola cosa, ya que tiene tantas pieles como entidades, y eso se expresa en la propia lengua. la unidad de significado ši se encuentra en la enunciación de distintas “pieles”, como la vegetal, que para nuestras lenguas sería el equivalente a la corteza: ši, animal; šiḫani, mito; šiḫoi. en otro nivel semántico también se presenta en el sistema piloso: plumas, šiṇni; pelos, Khuši; cabello, štā; lana, šiyo. también se presenta en el verbo que se ejerce sobre las superficies, sobre la piel: jalar, yaški. sobre el pelo, rasurar: n’yāši; en los vegetales: barrer, paši. en los líquidos: derramar, šiti; en el aire: hablar, šiḫi. y finalmente, como resultado putrefacción, ši; envejecimiento, šihta; hinchado, piši (galinier *la mitad del mundo*).¹⁴

5. interludio



la corteza del *abedul* es una fina piel que se desprende fácilmente del tronco, parece que el viento está desollando delicadamente al árbol. mientras al *amate*¹⁵ se le arranca un trozo de corteza interna, se hierve, se macera y se estira.

a partir del liber del *amate* y del *jonote* se produce el papel ritual. (galinier *la mitad del mundo*).

la piel es polisemia de la muerte, es crecimiento en tanto desgaste, es materia como acción en un ciclo de composición-descomposición.

el paso del tiempo apesta, las deidades son viejas y desde su aliento divino se expele el pasado que huele a fermento. inicialmente el proceso de destrucción y renovación comienza por cada letra impresa para crear una nueva historicidad fundada en los sonidos que no escuchamos, nos invita a renovar la oralidad como prioridad biológica.

14 traducción libre del esquema de galinier en el libro *la mitad del mundo: cuerpos y cosmos en los rituales otomíes*, México: unam, 1990.

15 papel artesanal cuyo centro de producción es el pueblo otomí de san pablito, su producción y comercialización actuales ha generado un daño ecológico, una pérdida biológica, un desequilibrio de economía local y una pérdida cultural (fuentes castillo, 2019).

“la ‘mosca,’ *we,kikwe*, la ‘criatura,’ pertenece al universo de lo mágico y femenino de la pestilencia. la raíz *we*, para los otomíes del valle del mezquital, describe a todo aquello que desprende un olor pestilente. criatura uterina, la mosca es mensajera de la muerte, cuando penetra en cada uno de los que está presente puede morir pronto.” (galinier *la mitad del mundo*, 607)

estas pequeñas criaturas nos incomodan porque nos anuncia lo pestilente, lo fermentado, pero no nos damos cuenta de que, al mismo tiempo, son las señales las que nos muestran que el movimiento de la vida se está gestando.

el augurio de las moscas, de esas enormes que entran a casa haciendo el ruido de un enjambre —a las que les llamamos “moscas panteoneras” *phormia regina*— son las voces impropias de lo que anuncia un nuevo ciclo. nos preparan para curarnos de esa sensación menos poética de la carne descompuesta.

bibliografía

- alsina, pau. “organicidades: arte, cuerpo y tecnología.” *artnodes* no. 6, 2006.
- carrera, eduardo. ‘contra natura: ecologías cuy(r) y afectividades biodiversas.’ *l'internationale online* 2021, archive-2014-2024.internationaleonline.org/opinions/1069_contra_natura_ecologias_cuyr_y_afectividades_biodiversas/
- cepero de garcía, maría caridad, silvia restrepo restrepo, ana esperanza franco-molano, martha cárdenas toquica y natalia vargas estupiñán. *biología de hongos*. universidad de los andes, 2012.
- díez barroso, alberto y garcía télez. ‘propuesta clasificatoria de un grupo de representaciones de *nzahki* entre los otomíes de san pablito, pahuatlán, Puebla.’ *desacatos*, no. 39, pp. 15–28, 2012, <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/237/117>
- fuentes castillo, maría janet. *Situación actual y perspectivas del papel amate*. tesis, colegio de posgraduados, montecillos, 2019, <http://colposdigital.colpos.mx:8080/xmlui/handle/10521/3904>
- galinier, jacques. *pueblos de la sierra madre. etnografía de la comunidad otomí*. instituto nacional indigenista, 1987.

- galinier, jacques. "pensar la hediondez. una intuición cosmogónica otomí." *arqueología mexicana* 135, *fragancias y hedores en mesoamérica*, arqueología mexicana, 2015.
- galinier, jacques. *la mitad del mundo: cuerpos y cosmos en los rituales otomíes*, unam, 1990.
- gallardo arias, patricia. "cuerpos habitados. Reflexiones sobre la corporalidad entre los otomíes orientales". *alteridades*, vol. 29, no. 58, pp. 61–72, 2019, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172019000200061&script=sci_abstract
- gargallo, francesca. "feminismo latinoamericano." *revista venezolana de estudios de la mujer*, 12 (28), pp. 17-34, 2007, http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/2179
- gennep van, arnold. *los ritos de paso*. alianza, 2008.
- gennep van, arnold. "staying with the trouble". *making kin in the chthulucene*. universidad de duke. 2016.
- gennep van, arnold. *donna haraway: story telling for earthly survival*. 2019.
- gennep van, arnold. "conversation with donna haraway: staying with the trouble". *making kin in the chthulucene*, 2020.
- gómez sánchez, d. "el oficio de curar el espanto entre los otomíes del norte del Estado de México". *raíces: revista de ciencias sociales y política, managua*, universidad nacional autónoma de nicaragua, pp. 138–153, 2022.
- herrera, teófilo. "de los que saben de hongos." *ciencias*, núm. 28, pp. 37-40, 1992, <https://www.revistacienciasunam.com/en/177-revistas/revista-ciencias-28/1711-de-los-que-saben-de-hongos.html>
- lenkersdorf, carlos. *filosofar en clave tojolabal*. porrúa. 2005.
- lenkersdorf, carlos. *la semántica del tojolabal y su cosmovisión*. unam, 2006.
- lenkersdorf, carlos. *conceptos. cosmovisiones*. unam-ceiich. 2008.
- lenkersdorf, carlos. *el hombre verdadero. Voces y testimonios tojolabales*. siglo xxi. 2008.
- lenkersdorf, carlos. *aprender a escuchar. enseñanzas maya-tojolabal*. plaza y valdés. 2008.
- lenkersdorf, carlos. *bb'omak'umal kastiya-tojol'ab'al. Diccionario español-tojolabal*, 2010, <https://www.yumpu.com/it/document/view/14379283/bomakumal-kastiya-tojolabal-diccionario-espanol-tojolabal>
- lizarazo, tania. 'reflexiones sobre el dibujo, la escritura y otras prácticas etnográficas según taussig'. *a contra corriente: una revista de historia social y literatura en américa latina*, vol. 11, no. 2, pp. 408–411, 2014.

- lópez, citlalli. “el papel amate. sagrado, profano, proscrito”. *ciencias*, núm. 28, pp. 31-36, 1992, <https://www.revistacienciasunam.com/es/177-revistas/revista-ciencias-28/1710-el-papel-amate-sagrado,-profana-do,-prescrito-2.html>
- rojo gómez, mayra citlalli. “notes for a manifesto: singular creatures/graft and soil.” *technoetic arts: a journal of speculative research*, vol. 18 núm. 2 & 3. 2021.

Las buscadoras: imágenes y vocabularios otros ante las violencias

Ma. Centeocihuatl Virto Martínez
Manuel Reynoso de la Paz

La figura de las buscadoras es una parte importante del *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad* porque nos permite observar la capacidad de imaginar y crear nuevas prácticas de colectividades. Los y las colectivos de buscadoras nos permite conocer las prácticas grupales que las mujeres tienen al compartir el dolor, la tristeza, la rabia y las violencias cotidianas y extremas. Por eso, el propósito del presente trabajo es estudiar la capacidad imaginativa de las buscadoras en los procesos de búsqueda o rastreos para encontrar a sus seres ausentes, a las y los desaparecidos.

Las prácticas de las buscadoras han creado nuevos vocabularios e imágenes para buscar y nombrar a sus seres queridos. Estas formas de nombrar y hacer han producido, también, nuevas formas de interactuar, explicar, exponer, tejer y rastrear una problemática devastadora como es la desaparición. Este estudio se hace a partir de los testimonios de los y las integrantes de las colectivos, y de la revisión de los documentales *Te nombré en el silencio* (Dir. José Espinosa de los monteros, 2021), *Los días que no lo tengo* (Dir. Roberto Ortiz Márquez, 2021), *Buscando nos encontramos* (Dir. Elsa Corona Villafuente, 2020), *Volverte a ver* (Dir. Carolina Corral, 2020), entre algunos otros, así como canciones y artículos periodísticos que muestran un acompañamiento y un vocabulario *otro* como resistencia colectiva ante las violencias extremas. El testimonio de las buscadoras visibiliza las violencias que padecen a diario, de igual forma, sus resistencias y formas de vivir, reflexionar, pensar y responder a tal violencia extrema como es la desaparición forzada.

Los y las colectivas nos muestran esa imaginación, esa experimentación de prácticas que las ha llevado a organizarse y enfrentar la indiferencia y revictimización que sufren por parte de las instituciones procuradoras de justicia y seguridad social, así como del crimen organizado (o grupos delincuenciales). Los trabajos del seminario Figuras del Discurso en el *Atlas de la memoria* buscan pensar los procesos de las colectividades, sus prácticas, sus memorias y la retórica de las imágenes, los cuales producen formas de verdad, experimentos de verdad. Las nociones que ayudan a articular al *Atlas de la memoria* son anacronismo, colectividad, imaginación y memoria. Y estas están presente en ese trabajo.

El actual documento analiza los testimonios de los grupos de rastreadoras de personas desaparecidas, en donde encontramos un microvocabulario político que establece nuevas prácticas, saberes y subjetividades. Una forma de abordarlo es desde lo que llamamos *el acompañamiento otro* como política de la resistencia. Esta práctica política *otra* nos permite identificar un vocabulario testimonial en las rastreadoras, las colectivas feministas y los grupos de mujeres, organizados o no. A través del rastreo, se muestran los desplazamientos semánticos que emergen de estas sensibilidades, dando lugar a otras prácticas sociales.

El testimonio de las colectivas se revisa desde la noción de parresía que Judith Butler estudia en Foucault, en el discurso parresida se considera que

tiene que existir una correspondencia entre la creencia en lo que se dice y la verdad de lo que se dice. En otras palabras, no es una expresión irónica, sino que quien habla cree sinceramente en lo que dice. [...] se cumplen tres condiciones: quien habla expresa lo que considera verídico, quien habla cree estar diciendo la verdad, y quien habla asume un riesgo por el mero acto de hablar. (*Sin miedo* 12)

Las narrativas testimoniales de las buscadoras revelan y confrontan la verdad de las desapariciones y las múltiples violencias que atraviesan día a día. En sus vocerías, nombran y visibilizan las exclusiones que experimentan en cualquier espacio. Al establecer sus

voces en estos territorios, ellas asumen el riesgo de desafiar las violencias que sufren a diario, convirtiendo esa voz colectiva en un acto de resistencia.

Una política de resistencia: el *acompañamiento otro*¹⁶

El *acompañamiento otro* es una práctica que se da en los grupos de mujeres. Esta se reconoce en los testimonios como una manera de resistir a una política excluyente, impuesta y controlada por el Estado. El *acompañamiento otro*, propuesto por Martínez de la Escalera (2018), permite una emancipación solidaria, como ella lo describe, entre mujeres. Este acompañamiento no está atravesado por prácticas económicas, sino de una manera en la que se relacionan quienes participan en estos y estas colectivas. Por ello, esta filósofa privilegia la condición *otro*, por diferente. Las mujeres desarrollan procesos acompañantes que producen saberes, decires y haceres en espacios incluyentes, lo que permite que se resignifique la amistad, la solidaridad, el aprendizaje y los saberes colectivos, al tiempo que generan estrategias y experiencias que configuran un espacio público distinto.

Marta Alicia Rochín,¹⁷ una madre buscadora, nos narra en *Los días que no lo tengo* sobre una tarde que salía de una fiscalía, en Mexicali, Baja California.

Yo iba a todas esas partes casi a diario. Un día, noviembre, dos años después que mi hijo desapareció, yo salí de la fiscalía muy desilusionada, eran como las siete de la tarde y yo ya tenía, no sé, ya mi cabeza ya no daba para más, yo salí y yo pensé en tirarme a algún carro, no sé, estaba ida en la puerta de la fiscalía, y yo miraba gente, así a un lado, y escuché a lo lejos ¿viniste por tu desaparecido?, pero la persona que me lo preguntó pensó que si yo venía con el grupo de ellas, yo no lo entendí en ese momento,

16 Algunas de las nociones o vocabularios presentados en este documento han sido abordadas en otros momentos, ya que forman parte de un trabajo teórico recurrente en nuestras investigaciones.

17 Marta Rochín busca a su hijo Alfonso Gurdeño Rochín desaparecido desde el 29 de junio de 2017 en Mexicali, Baja California.

yo entendí ¿vienes porque tienes un desaparecido? Y contesto sí, o sea, yo contestaba porque yo lo escuchaba a lo lejos. Yo ya tenía un pensamiento, ese pensamiento era quitarme la vida, ya no aguantaba más, y me jaló esa persona del grupo *Madres unidas y fuertes*, me jaló para allá con ellas. Yo sin saber nada, porque yo no sabía que había grupos, nadie me había dicho nada a mí, era una lucha sola buscando a mi hijo, y me jaló, Elba se llama la señora, me jaló y de ahí no sé qué estaban diciendo porque ellas se iban a manifestar, iban a preguntar, no sé a qué iban, y de ahí me jalaron, fueron ellas a hablar con el fiscal que las iba a atender a esa hora, ahí fue donde me dijeron que expusiera mi caso, eso me sacó a mí del pensamiento que yo ya tenía fijo, y me sentí arropada, una familia que yo sentía me hacía falta. Me mandaron con psicólogos, en el Seguro me mandaron con el psiquiatra. A mí no me ha servido nada de eso, a mí el grupo de *Madres unidas y fuertes* es la que me tiene ahorita en pie de lucha, es mi segunda familia, desde ese día tengo una lucha, ya no pienso en quitarme la vida porque si yo faltó ¿quién va a buscar a mi hijo y quién va a atender a ese niño mientras él regresa? (*Los días que no lo tengo*)

Marta nos narra ese *acompañamiento otro* enunciado por Ana María Martínez de la Escalera, ese acompañamiento otro que acobija a las mujeres que sufren violencias extremas, un acompañamiento sin interés alguno, solidario, sin fin de lucro, al margen del Estado, es un *acompañamiento otro* que realizan mujeres a otras mujeres que padecen exclusiones y violencias, es uno que no tiene la mediación del Estado, es uno distinto.

Deméter, anacronismos de búsqueda

Algunas de las preguntas que se han presentado en la discusión y reflexión sobre la desaparición son: ¿por qué son mujeres las que buscan, las que rastrean? ¿Esta práctica es cuestión de género y por eso solo es una práctica de mujeres y no es una práctica de hombres? ¿A qué responde esta práctica?

La mitología griega nos muestra una de esas huellas que la imaginación y las experiencias primigenias nos recuerdan sobre la

búsqueda de seres queridos. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la literatura e historia, y es el relato de Deméter, una madre (diosa) que busca a su hija desaparecida que fue raptada. Esto es un anacronismo de las rastreadoras.

En *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Calasso relata episodios de la vida de Deméter, hija de Cronos y Rea, hermana de Zeus y Hades. Como diosa del trigo y la tierra fértil, su figura encarna la relación entre la naturaleza y el ciclo de la vida. Forma parte de esa nueva generación de dioses y diosas que habitan el Olimpo y la nueva repartición del mundo después de que Zeus mata a Cronos. Deméter tiene una hija llamada Perséfone. Un día Hades visita a Zeus en el Olimpo para decirle que quiere casarse y la elegida para ser su esposa es Perséfone, situación que Zeus concede, por lo que Hades procede a raptar a Perséfone y la lleva al inframundo. El rapto es una actividad común en la mitología griega, Europa de igual forma es raptada por Zeus.

Deméter al no saber dónde está su hija sale en su búsqueda, recorre todos los rincones, le pregunta a todo el mundo, pero nadie le da razones. Ante la nula respuesta Deméter enfurece y hace que la tierra no produzca alimentos, ya que ella es una diosa asociada a la fertilidad de la tierra. La tierra se vuelve fría, árida, estéril y esta situación afecta a humanos y dioses.

En una de sus búsquedas constantes, Deméter se encuentra con Hécate y es ella quien le dice que Hades raptó a su hija. Otro encuentro en una de las búsquedas es con Baubo, la cual realiza una danza obscena que hace reír a Deméter y muestra otra forma de acompañamiento y de solidaridad en una de las peores desgracias. En el reencuentro entre Deméter y Perséfone estas son las únicas diosas que acompañan y celebran el encuentro.

Zeus decide actuar ante la hambruna y furia de Deméter, y habla con Hades para que Deméter pueda ver a Perséfone. Hades accede y le dice a Perséfone que verá a su madre, pero, antes de partir, Hades le da a probar un fruto que se da en el inframundo y tres granos de granada. Cuando madre e hija se encuentran, Deméter le pregunta a su hija si probó algún alimento durante su estancia en el inframundo, esta contesta que sí y mientras Hades hablaba con ella, la distrajo. Esto haría que Perséfone habite seis meses en el inframundo

con Hades y seis meses en la tierra con su madre. El mito es usado como una explicación para las cuatro estaciones del año: primavera y verano como la fertilidad y el gusto de Deméter por tener a su hija; y otoño e invierno, el tiempo que Perséfone habita con su marido, Hades. Pero el mito también nos habla de la desaparición de un ser querido, es la imagen de una madre que busca a su hija y de la búsqueda en campo que realizan las mujeres o las madres. El rapto o desaparición forzada es dada por acuerdos u omisiones entre hombres. Rita Segato lo menciona cuando estudia los feminicidios en Ciudad Juárez. Así, Deméter es la figura de esa madre que recorre todos los rincones para encontrar a su hija. Ella pregunta a todos por su hija, nos habla del cansancio, del enojo, de la rabia que se experimenta durante la búsqueda y, de igual forma, de la solidaridad entre mujeres que se acompañan, informan y divierten. Deméter es un anacronismo de las buscadoras presente en la literatura universal y en los testimonios que en el presente trabajo se exponen.

¿El mito de Deméter podría plantear que la búsqueda es una cuestión de género y solo corresponde a las mujeres? Sí, pero Calasso menciona en *Las bodas de Cadmo y Harmonía* que Dioniso vagaba por Grecia buscando una entrada al mundo subterráneo para poder traer de nuevo a su madre Séleme, la hija de Cadmo y Harmonía. Dioniso se encuentra un día frente a un lago de aguas demasiado tranquilas, el lago Alcionio, ahí se encuentra con Prosimno, a quien le pregunta por el camino al Hades, Prosimno le dice que le mostrará el camino si Dioniso accede a hacer el amor como una mujer. Dioniso accede, pero al regreso del Hades, Prosimno le dice que se sumerja en el agua. Una vez sumergido esta agua tranquila lo jalaría hasta el Hades. Cuando Dioniso regresa va en busca de Prosimno para cumplir su promesa, pero este ha muerto, por lo que Dioniso lleno de deseo amoroso toma una rama de higuera la cual le da forma de un pene y en la tumba de su amante se sodomiza. Este Dioniso es un buscador, pero no es como Apolo, Zeus o los otros dioses que acuerdan los raptos, es un dios que se entrega a los placeres de Afrodita, lo cual se puede entender como un hombre que tiene otra sensibilidad, ama a su madre y va en su búsqueda al Hades mismo. Es una narración que describe prácticas no asociadas al machismo o al patriarcado, por eso es una sensibilidad otra, distinta, de ser hombre.

Las narraciones de Deméter y Dioniso nos muestran imágenes de sensibilidades distintas a las del patriarcado y del machismo. Las búsquedas no las realizan hombres que ejercen las violencias extremas, como por ejemplo los feminicidios o las desapariciones forzadas, sino, hombres que denuncian injusticias y violencias ejercidas por otros hombres. En el colectivo *Los otros desaparecidos de Iguala* encontramos a Mario Vergara,¹⁸ un hombre que buscaba incansablemente a su hermano y a quien le hemos escuchado denunciar los horrores de las fosas y compartir con lágrimas su dolor en los documentales *Guerrero* (Dir. Ludovic Bonleux, 2017), *La libertad del Diablo* (Dir. Everardo González, 2017) y en varias entrevistas. Él busca una justicia distinta, una que reconozca las faltas en las que han incurrido las instituciones del Estado y el crimen organizado (o grupos delincuenciales), él demanda una justicia como lo hacen las rastreadoras. Hay hombres que buscan a seres ausentes, pero son hombres con sensibilidades distintas al machismo y al patriarcado, tal vez por eso vemos y escuchamos a más mujeres rastreadoras que a hombres rastreadores.

Microvocabularios, imágenes de nuevas prácticas. Doble desaparición

El trabajo de las rastreadoras nos muestra y visibiliza prácticas de colectividad, distintas a las relaciones utilitaristas y productivas. El ejercicio de búsqueda y rastreo ha llevado a las madres a resignificar palabras, usando la expresión de Silvana Rabinovich¹⁹ *traficar con palabras*, con los significados de las palabras o a llevar significados de una palabra a otra. Estas resignificaciones llevan a otras prácticas de interacción que enuncian, enumeran, impugnan, protestan, estudian, manifiestan, denuncian y/o hacen visibles violencias y resistencias.

18 Mario Vergara Hernández falleció el 18 de mayo de 2023. Durante una década, buscó a Tommy (Tomás Vergara Hernández), su hermano, quien fue desaparecido el 5 de julio de 2012 en Huitzucó, Guerrero.

19 Ella estuvo de invitada en el seminario Figuras de la Exclusión.

El documental *Volvete a ver* nos muestra la desaparición como una de las violencias que ejerce el Estado. En este se habla de una primera violencia que es ejecutada por los grupos delincuenciales y, una segunda, orquestada por la omisión del Estado en la búsqueda de sus seres desaparecidos. En el documental, Angélica Rodríguez,²⁰ otra madre rastreadora, menciona que hay una doble desaparición. Parafraseando lo que ella dice, podemos ver una primera a manos del grupo delictivo y, una segunda, orquestada por las fiscalías. Estas se entienden como fuerzas operadoras de las fuerzas del Estado (*Volvete a ver*).

En *Volvete a ver* se muestra a familiares de personas desaparecidas que participan en la exhumación de más de 200 cuerpos de una fosa clandestina ubicada en el municipio de Jojutla, en el estado de Morelos. Dicha fosa hecha por el gobierno es producto de las prácticas estatales para desaparecer cuerpos por segunda vez. A esos cuerpos se les niega la posibilidad de hacer parte de los procesos de justicia e identificación que permitan a las familias dar sepultura a sus seres queridos y dar seguimiento a las denuncias de desaparición.

En un encuentro realizado en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en el año 2023, Lina Hernández,²¹ madre buscadora, enuncia y denuncia una tercera desaparición, que consiste en que, una vez los colectivos realizan las búsquedas de campo, identifican las fosas y rescatan los cuerpos, las fiscalías vuelven a ser omisas por segunda vez al no dar seguimiento al proceso de identificación plena de los cuerpos o restos encontrados, ni a la realización de los estudios de ADN, ni al proceso de justicia para las víctimas, lo que implica otra desaparición. Lo que se denuncia es que el Estado llega a practicar dos desapariciones más, y esta tercera desaparición nos hace recordar esa pregunta que realiza Mario en el documental *La libertad del Diablo*: “¿Qué más se le puede hacer a un muerto, si ya lo mataste?” (2017).

20 Angélica Rodríguez Monroy sigue buscando incansablemente a su hija Viridiana Morales Rodríguez, quien fue desaparecida el 12 de agosto de 2012 en el Estado de México.

21 Tranquilina Hernández sigue buscando a su hija Mireya Montiel Hernández, quien también fue desaparecida. Esto ocurrió el 13 de septiembre de 2014 en Cuernavaca, Morelos.

Rastrear

Rastrear es una palabra que implica la búsqueda de sus tesoros o seres queridos. Mirna²² narra en el documental *Te nombré en el silencio* (2021) que al denunciar la desaparición de su hijo en el Ministerio Público (MP), le dijeron que ellos no salían a buscar, es entonces cuando ella le promete a su hijo que irá a buscarlo hasta encontrarlo. A partir de allí, identifica que en su entorno hay 34 personas o familias con familiares desaparecidos, y es con estas familias con quien empieza a *esculcar*, a *escarbar la tierra* hasta que encuentran, el cinco de diciembre del año 2014, cinco cuerpos en una fosa. Mirna es entonces detenida y se la interroga: ¿Quién le había dicho [que ahí estaban esos cuerpos]? ¿Cómo los había encontrado? ¿Con quién o quiénes tenía relación? ¿Por qué ella encontraba cuerpos y ellos no? La difusión que se dio por su detención hizo que el periodista Javier Valdés se acercara a ellas y les nombrara rastreadoras, y así es como se les conoce desde diciembre del año 2015.

Rosa María Jara Montes²³ en el corto documental *Buscando nos encontramos* menciona:

Yo siempre he comentado que los desaparecidos políticamente, jurídicamente solamente han servido para darles trabajo a ciertos especialistas porque ellos no buscan después de las tres de la tarde, ellos no buscan si llueve, ellos no buscan sábados y domingos, ellos no buscan en tiempos de pandemia. (*Buscando nos encontramos*)

En oposición a los procedimientos de búsqueda que implementan las fiscalías y el trabajo de los MP, tenemos a los y las colectivas que han aprendido a rastrear de otra forma, ellas rastrean con todo el cuerpo. Mirna, en una de las búsquedas cuando encontraron parte del cuerpo de su hijo, comenta:

22 Mirna Medina Quiñónez sigue buscando a Roberto Corrales Medina, su hijo, quien desapareció el 14 de julio de 2014 en El Fuerte, Sinaloa.

23 Rosa María Jara busca a su hijo Alejandro López Jara desaparecido desde el 22 de junio de 2017 en Tepic, Nayarit.

Vamos a hacer un abanico de cuatro equipos, vamos a empezar, aquí al dar vuelta es la entrada para el cerro, el cuerpo se encontró exactamente ahí donde está ese árbol hacia arriba, pero lo más despacio que se pueda, no tenemos prisa, que no quede un solo pedazo que nuestros ojos no vean. (*Te nombré en el silencio*)

Las rastreadoras rastrean con el cuerpo. Esa práctica implica seguir incansable y encarnadamente las huellas de sus tesoros por lugares remotos y peligrosos. Es un proceso que implica usar todos sus sentidos, redescubrirnos y modificarlos. Un ejemplo es cuando una de ellas, según Marcial David (*El País*), acerca su cuerpo y su nariz para oler el extremo de la barra que fue utilizada y hundida en la tierra. Si la barra huele a putrefacción es posible que haya un positivo. Entonces se acordona la zona y se espera a que el perito judicial desentierre los restos. Rosy nos dice: “Hoy soy una persona que conoce dónde puede haber una fosa clandestina simple y sencillamente por el color de la tierra” (*Buscando nos encontramos*). Las rastreadoras han aprendido a identificar, escarbar y recolectar. Esta actividad es importante para ellas, les revitaliza y llena de energía pese al dolor y la tristeza. María Lobo Torres,²⁴ una rastreadora más, narra:

cuando yo estoy aquí en mi casa me siento cansada, parece que me voy a morir, que se me va a desparpajar todo el cuerpo. Ya llega el día que voy a ir y que tengo chance de ir, porque hay días en los que no tengo chance de ir, que digo: hoy voy a ir a rastrear y salgo, ya que empiezo a ponerme la ropa ya siento que me entra una energía, me pongo la ropa y me voy, saliendo de mi casa me siento nueva, llegando al punto donde vamos a ir y empezamos a juntarnos todas me da un entusiasmo, me da una energía, me da fuerzas para seguir adelante, quisiera yo hacer todo, escarbar y escarbar y sacarlos a todos, siento mucha energía, siento mucho dolor por no encontrarlos, por ir y a veces fallar, pero cuando llegamos a encontrar algo digo: bendito Señor porque nos devolviste [esto] que va a ser pa’ ti devuelto, para satisfacción de una

24 María Lobo Torres lo menciona en el documental (Espinosa de los Monteros, José María, director. *Te nombré en el silencio*. Cinema del Norte, 2022).

madre que va a decir: aquí está mi hijo, señor, cuídalo ahora sí.
(*Te nombré en el silencio*)

El rastreo es esa búsqueda que se realiza con todo el cuerpo, se ara la tierra con toda herramienta que ayude a escarbar en ella y encontrar tesoros o corazones. La tierra guarda los tesoros, es el lugar donde se ocultan, pero la tierra también los devuelve. Hay una relación con la tierra que permite también ser agradecidos con ella. Nos dice Rosy:

Cada mes vamos, ponemos flores, lo cuidamos, los regamos, hay pasto que hemos sembrado, vamos y lo cortamos porque fue la última morada de ellos, en ese lugar donde hubo tanta muerte estamos dando vida, pues en cierta parte seguimos agradecidos con la tierra. (*Buscando nos encontramos*)

Las fosas

En el proceso de búsqueda se ha tenido que aprender a identificar los lugares donde pueden estar los tesoros o los corazones desaparecidos, esto hace que los significados se transformen y con ello se generen nuevas sensibilidades, nuevas relaciones. Una fosa es: “Algo extraño en la tierra”, nos dice Yadira González, hermana de un desaparecido por secuestro. Las fosas son algo extraño en la tierra, algo que fue hecho por las manos de hombres, hay que aprender a leer la tierra, a olerla, a descifrar sus signos. Durante la Cuarta Brigada Nacional de Búsqueda, Jiménez nos dice:

Al concluir la búsqueda el cansancio es más emocional que físico. Había muchos puntos posibles en diferentes municipios y faltaba tiempo, manos y ojos. Mario describió las características que ayudan a identificarlos: “El terreno aquí parece liso y luego tiene un chichón, como si alguien le hubiera pegado. Ese bulto de tierra no es normal, alguien hizo algo. Hay que aprender a leer la tierra; los que somos de campo vemos que no es normal. Tenemos que escarbar para desengañarnos”.

Las fosas son campos de horror, nos dice Mario Vergara. Las rastreadoras y buscadores han tenido que aprender a identificar estos lugares, nos dice Rosy, donde hubo tanta muerte. Mario nos narra:

Soy una persona que por circunstancias del destino me convertí en buscador de fosas clandestinas. Tengo muchos recuerdos de esa primera búsqueda, en el cerro de Iguala. La sensación de haber hallado el primer cuerpo en una fosa clandestina, y luego otro y otro, fueron más de 20. (“Mario Vergara, el buscador”)

Este buscador describe cómo le asombra que las actividades cotidianas sigan sin cambios, sin modificarse, pese a la ausencia de alguien, y que sus familiares hayan estado tan cerca y no los hayan visto. Es una reflexión profunda que contrasta con la impotencia de no haber hecho nada por salvarlos y con el dolor por esa ausencia.

¿Cómo era posible que nuestros familiares estuvieran tan cerca de nosotros y no tuviéramos el valor de salir a rescatarlos? Ahí los tuvieron los malos, no sé cuántas horas o días. Tuvimos ese tiempo para ir por ellos, eso me ha dolido mucho en el corazón. (Tlachinollan)

Esas experiencias nos hacen preguntarnos por una cuestión obvia que por estos testimonios no parece serlo tanto y es: ¿Qué es una fosa? Un chichón en la tierra, un campo de horror, un lugar donde hubo mucha muerte, un arroyo, una presa, algo extraño, un lugar para llorar y rezar.

Los tesoros y los corazones: otras formas de nombrarlos

En el documental *Te nombré en el silencio*, las rastreadoras nombran a sus seres desaparecidos como tesoros. Mirna y el colectivo narran lo importante de encontrar a sus familiares, de que regresen, es un momento de suma importancia, es encontrar lo más preciado, es como si el familiar dijera: “He vuelto” (*Te nombré en el silencio*). Cuando las rastreadoras salen a buscar cantan y oran; este ritual les

da fuerza para seguir la búsqueda a pesar del dolor, la enfermedad, las amenazas, la incertidumbre y el sufrimiento. Ellas dicen: “una señal que me conduzca al paradero de los restos de mi hijo, por favor, te lo suplico, que en tinieblas hoy se encuentra mi sendero” (*Te nombré en el silencio*). La imagen de las tinieblas es contundente. Esta es una metáfora del dolor y de la oscuridad. Una súplica para que se aclare lo que debe de aclararse. Para que puedan seguir buscando. Es su fe sin reservas en las búsquedas. Ellas están dispuestas a todo, ya no tienen nada que perder. Nos dicen: “nosotros estamos buscando a nuestros tesoros y si un día viene el diablo y nos dice: aquí está un tesoro, cada una de las rastreadoras se va a agarrar de la cola o de la mano del diablo y se va a ir con él a buscar a su tesoro” (*Te nombré en el silencio*). Otra forma de nombrarlos es llamarlos: “corazones desaparecidos”, como en Morelos los llama Lina. Esta *otra* manera de nombrar también es una política de resistencia porque frente a un vocabulario controlado por el Estado que es estático y no cambiante, se propone uno cambiante y diferente que emerge de la experiencia y la sensibilidad de las personas buscadoras, resignificando la ausencia y desafiando el discurso estatal y oficial que invisibiliza el dolor y la lucha por la justicia.

Encontrar corazones, tesoros y cuerpos también ha llevado a la práctica de llorar, de llorarle a la persona encontrada como si fuera su familiar, como si fuera la madre que encontró a su hijo, no importa que no se tenga un lazo sanguíneo, se tiene un lazo producto de violencias extremas, de dolor, de tristeza y de alegría al ser encontrado, encontrada, desenterrado, desenterrada. En una de las búsquedas de campo de la Cuarta Brigada de Búsqueda, doña Reyna Barrera rompió en llanto y elevó una oración en voz alta:

“Ten piedad y misericordia, señor. Solo tú sabes cómo sufrió esta persona”. El equipo médico intentó calmarla. “Tome esto y respire, abuela”, le dijeron al suministrarle un calmante. (Jiménez)

La desesperación y el dolor que atraviesan las madres de los y las desaparecidas se manifiesta en cada palabra, en cada gesto. Frecuentemente, atraviesan por la dolorosa realidad de que no hay consuelo, ni respuestas, y su sufrimiento se perpetúa en el silencio.

En medio de esa angustia, sus corazones claman por justicia y por la verdad, pero también por un gesto de humanidad hacia sus hijos ausentes:

“Yo estoy bien. Quiero llorarle porque nadie sabe que está aquí. Sus padres no saben. Está aquí solo y yo le voy a llorar porque alguien tiene que hacerlo”, contestó doña Reyna, quien busca a su hijo Luis Javier, desaparecido en Poza Rica, Veracruz, en 2011. Cerca de ella dos mujeres de Iguala también rompieron en llanto y se abrazaron. “¿Y cuándo vamos a encontrar a nuestros hijos? ¿Cuánto tiempo más sin saber de ellos?... tanto tiempo, Dios mío... ¿cuánto más?”. (Jiménez)

Los y las colectivas tienen una relación diferente con sus seres queridos, para ellas no son cadáveres, restos humanos, muertos, ocisos o cifras, son sus seres queridos, sus corazones, sus tesoros que se encuentran al rastrear. Este nombrar diferente nos hace visibilizar que la violencia de la desaparición forzada se inscribe en personas que son violentadas y excluidas por instituciones gubernamentales, sociales y criminales, pero ante este nombrar cosificante se opone un nombrar diferente y amoroso porque son hijos, hijas, esposos, hermanos, hermanas, son personas que se les espera en casa.

Juntas en colectivo

Los y las colectivas de rastreadoras les ha unido el dolor y la exclusión por violencias extremas. Los filósofos han diseñado y argumentado que es la búsqueda de la felicidad y la fraternidad lo que une a la comunidad política. En el caso de las rastreadoras es el dolor y los horrores de las fosas lo que les ha dado una unidad que les dota de fuerza y solidaridad para seguir con el grupo de *Madres unidas y fuertes*, como nos mencionó Marta. María Lobo también nos ha comentado que cuando sale a rastrear se siente fuerte, que quiere hacer todo, en su narración nos sigue compartiendo su experiencia en el proceso de búsqueda, nos dice:

por desgracia perdí uno [hijo] y has de cuenta que me quitaron la vida [...] es un orgullo muy grande ser rastreadora porque una madre se siente cobarde y todo, pero a la hora de defender a sus hijos es un perro, es una perra para defender a sus hijos, y así somos nosotros, aunque sea en el monte, pero los vamos a encontrar, Dios nos va a dar fuerza para seguirlos buscando. (*Te nombré en el silencio*)

La búsqueda en colectivo es un acompañamiento otro, esos lazos de afecto que se crean y practican en ese momento, te dotan de fuerza, una fuerza desde el dolor. Marta narra el acompañamiento de Madres Unidas y Fuertes:

Se nos han unido más madres y estamos buscando, o sea, nadie es invisible, llegas tú o la persona que llegue desde el primer día ya es miembro del grupo o desde la primera llamada, que tengo a mi hijo desaparecido, que ayúdenme, nos estamos apoyando.

Si nos uniéramos todos los grupos íbamos abarcar más terreno tanto en la búsqueda en vida como en la búsqueda en campo. ¡Podemos encontrarlos a todos, es una fuerza que de nuestro dolor ejerce! (*Los días que no lo tengo*)

La colectividad dota de fuerza y de energía para seguir en la búsqueda, para salir a escarbar, para seguir cuidando de los y las pequeñas que quedan sin padre o madre y hay que cuidarles en lo que regresan. La colectividad da fuerza para seguir buscando al familiar, pese a las violencias e indiferencia social y gubernamental.

En el corto documental *Los días que no lo tengo* Marta nos narra cómo se busca a una familia para que una madre encuentre a su corazón, a su tesoro, ella nos dice:

En la primera búsqueda que tuve sentía que cada excavación que hacía iba a encontrar a alguien, pero yo no quería encontrar a mi hijo así, pero sentía la necesidad de hacerlo justo para encontrarle la paz a otra familia. Yo no quiero encontrar a mi hijo muerto. (*Los días que no lo tengo*)

Las prácticas del acompañamiento otro, nos muestran una vida colectiva, una colectividad producto del dolor, un dolor producto de mecanismos de exclusión. Las buscadoras con sus resistencias, con sus prácticas, nos permiten, por un lado, conocer formas de colectividad que se enfrentan a violencias extremas ejercidas por el Estado y las bandas delincuenciales y, por otro, seguir creyendo en la fuerza que da la colectividad, el acompañar a los y las otras.

Las formas de la búsqueda

A través de una serie de acciones, las mujeres buscadoras coordinan la búsqueda en campo (tierra y agua) y la difusión de las fichas de búsqueda, las cuales diseñan y comparten diariamente a través de redes sociales.

Su cuerpo se agota, sufre, se acaba y se consume; este se ve atravesado por el dolor que se incordia en sus cuerpos. Son cuerpos dolientes, son cuerpos sintientes que recogen y absorben los olores y los sabores de los otros cuerpos que encuentran en las fosas, en los recorridos que hacen para encontrar a sus desaparecidos.

¡Ay!, cómo me acuerdo de esta. ¿Te acuerdas de que todavía el cráneo traía cabello?, fue cuando me salí, que ya no pude escribir más, porque también traía un paliacate, traía brasier rojo, calzón rojo, tejido blando macerado, tenía cabello oscuro, estaba bien negro su cabello, tenía aproximadamente nueve centímetros de largo, y tenía una herida con objeto punzocortante del lado derecho del tórax y, sin querer, cuando van describiendo todo esto, este, es imposible que no te imagines cómo murió o cómo la mataron. Es una mujer y la tenían sentada y atada. ¿Te acuerdas de que seguía atada de pies y manos? Y le enterraron algo para matarla, y entonces es imposible que no pienses que eso le puede pasar a..., que eso mismo le pueden hacer a tu hija, y entonces ya no pude, me salí porque me sentí mareada, sentí que las piernas se me doblaban. (*Volverte a ver*)

Herramientas

En el año 2019, el colectivo *Los otros desaparecidos de Iguala* lanzaron el reto a las universidades de crear una máquina que ayudara a encontrar fosas clandestinas y cuerpos de personas desaparecidas. Mario Vergara dice: “¡Se solicitan inventores! La máquina a crear tiene que detectar huesos desde el aire o facilitar el trabajo de hallar fosas clandestinas” (Jiménez). Esta demanda refleja la necesidad de dispositivos tecnológicos que apoyen la labor de las personas buscadoras, pero también la urgencia de encontrar en las personas universitarias soluciones que faciliten la localización de sus tesoros. Menciona Mario: “Se necesita a esos locos que siempre quieren crear algo nuevo, sensibilizar a las universidades y decirles que nos ayuden. Nosotros aprendimos de la nada, de solo escarbar y escarbar” (Jiménez). Esta solicitud refleja la persistencia de las personas y los grupos de búsqueda, que se enfrentan a un Estado que los ha despojado de respuestas.

La necesidad de encontrar a sus familiares ante la indiferencia y omisión de fiscalías y MP, ha hecho que las familias aprendan, practiquen e imaginen estrategias y herramientas para lograr encontrar a sus corazones, tesoros o seres queridos. Los colectivos nos dicen que los equipos geotécnicos no ayudan en la búsqueda en terrenos rocosos como en los cerros o en lugares húmedos o ríos. Los detectores de metal tampoco ayudan, ya que detecta desde una corcholata. Por otro lado, el equipo canino también presenta limitantes, teniendo en cuenta que los olores de algunas raíces o los vientos pueden hacer que los caninos se desorienten. Las familias han experimentado con todas las herramientas, pero claro, también han transformado el cuerpo como una primera herramienta.

Nos dice Mario: “La primera herramienta que debe de tener uno para salir a buscar a nuestros familiares es tener un familiar desaparecido”. Yadira González, hermana de un desaparecido por secuestro, considera que “Las primeras herramientas son el olfato, la vista y un simple palo”. En México, las estrategias de desaparición forzada varían según la entidad, lo que ha llevado a que las familias desarrollen sus propios métodos para rastrear a sus semillas o tesoros. En este contexto la información se convierte en una herramienta fundamental para la geolocalización de las personas víctimas de desaparición.

La problemática de la desaparición se manifiesta de manera diferente en los diversos estados de nuestro país. En unas partes se desaparece por defender derechos colectivos, por ser luchador social, o por ser personas indocumentadas, y en otras, por ser jóvenes o por ser mujer. Las desapariciones se deben analizar en su singularidad, como lo hacen los colectivos. La necesidad de encontrarlos también los y las ha llevado a inventar técnicas para encontrarlos. En estos años los distintos familiares y amigos de los y las desaparecidas han adquirido y desarrollado saberes, conocimientos y experiencias que han servido de apoyo para realizar las búsquedas de sus desaparecidos/as. Parte de estos saberes ha sido el perfeccionamiento e invención de nuevas tecnologías utilizadas en la búsqueda en campo. Estas les han permitido a todos/as los que integran estos colectivos tener una base para sentirse acompañados/as en esta tarea fundamental.

La varilla

Es una de las principales herramientas que se ha utilizado; una herramienta interesante porque implica una técnica, un metal que se adecúa para ser cargada de forma ligera y que no pese como una barreta; a su vez, se complementa con la herramienta-cuerpo, específicamente con el olfato y la nariz. La varilla de acero utilizada como soporte en las construcciones y que se entierra en el cemento fue modificada por los integrantes de los colectivos de búsqueda para enterrarla en la tierra. A esta le agregaron una rueda y con un marro la insertan en la tierra o en la arena para oler si hay ahí una persona. Han nombrado a este recurso como la varilla vidente porque son sus ojos debajo de la tierra.

Mario Vergara nos narra la utilización de la varilla en la búsqueda de campo:

No soy un buscador experto, pero aprendí a caminar por el campo, a leer la tierra, el campo me dio muchas enseñanzas. Nos las ingeniamos y utilizamos todos los recursos que teníamos a la mano. Nos dimos cuenta de que las barretas eran muy pesadas y no eran tan eficientes para detectar fácilmente las fosas. Un día

que volvía a casa, pasé con un amigo herrero, le describí lo que hacía y que necesitaba una varilla fuerte y delgada que pudiera clavar en la tierra y perforara fácilmente más de un metro. Que fuera más liviana que una barreta, para poderla transportar. Esa varilla se volvió nuestra herramienta principal, nos permitió detectar fosas. Solo con introducirla se impregnaba el olor putrefacto de los cuerpos de nuestros familiares. (“Mario Vergara, el buscador”)

La varilla es una herramienta útil, producto de la imaginación, que permite buscar alternativas para seguir con la búsqueda y el rastreo pese al terreno o las grandes caminatas que realizan constantemente las colectivas de rastreadoras. La varilla es una herramienta que ha generado una práctica importante ante una de las violencias extremas que se padecen en el país.

A manera de conclusión

Las buscadoras son colectivos y colectivas que no solo visibilizan las violencias extremas ejercidas por las instituciones gubernamentales y de bandas criminales, sino que también visibilizan diversas formas de organización, acompañamiento y colectividad.

Las formas de hacer colectividades, pese a las violencias extremas, son imágenes que nos interesa estudiar. Hay enunciados como “nada cambia, para qué lo haces si nada cambiará”, pero las buscadoras nos muestran que sí hay otras formas de hacer, de crear, de imaginar colectividades. Algo interesante es el hecho de que estas colectividades se agrupan a partir del dolor, de las violencias extremas que se ejercen sobre ellas como lo es la desaparición forzada y los feminicidios. Estos colectivos nos dicen: “Caminaré/ Por todos los rincones de este mundo/ Te buscaré/ Quiero llegar a ti, quiero encontrarte/ Mi corazón, te extraño tanto/ Nunca te olvido” (La Santa Cecilia,²⁵ “Luz”). Estas canciones y decires de las buscadoras nos presentan las preguntas: ¿El dolor es una emoción capaz de unir

25 Es una agrupación musical mexicoestadounidense.

más que el amor? ¿Cómo pensamos y explicamos los lazos sociales a partir de las emociones que se busca controlar y anular teniendo en cuenta que se consideran negativas, por ejemplo, como lo es la tristeza, el dolor, el enojo, la rabia, la impotencia? ¿Qué comunidad se construye a partir del dolor, la tristeza, el enojo o la rabia? Las colectivas también hablan del amor por sus seres queridos, pero es el dolor, el cansancio, la tristeza, el enojo y/o la rabia la que les impulsa realmente a juntarse para obtener un alivio en colectivo, eso es lo que les ha permitido sobrevivir y volverse fuertes, como ya nos dijo Marta. Las buscadoras nos muestran que la vida en colectividad tiene como práctica varias emociones, con las cuales se pueden generar lazos afectivos y emociones conjuntas que refuerzan sensibilidades, afecciones, ganas de seguir buscando hasta encontrarles, así tengan que enfrentarse a instituciones gubernamentales y/o grupos criminales. Sus lazos afectivos son mayores por la conjunción de emociones de forma simultánea.

La imagen de una madre que camina los campos con una pala a la espalda frente al sol que vemos en el documental *Te nombré en el silencio* nos muestra la figura de un Atlas, ese titán que carga el mundo encima, esa rastreadora carga encima el dolor de perder un familiar, de buscarle y no encontrarle, todo por las violencias que el Estado y los grupos criminales ejercen. Las buscadoras cargan varias emociones, el cansancio de la injusticia, la indiferencia, la indolencia de un gran sector de la sociedad, esa imagen es también la imagen del Atlas y su memoria que se resiste y niega al olvido de la persona amada, de la persona ausente y que aún se le espera en casa. Es una memoria viva que denuncia, enumera, impugna, protesta, estudia, reflexiona, manifiesta, denuncia, etcétera, las violencias que padecen y las resistencias que realizan ante los mecanismos de exclusión que buscan que callen y olviden. Nos dicen:

Eres mi estrella/ Eres mi luz/ Tú me das valor frente a la oscuridad/
 Eres mi amor/ Eres mi razón/ Yo no me acostumbro a estar sin ti/
 No sé cómo entender este dolor/ No sé por qué te arrancaron de mí/
 Mi esperanza y mi fe está en volver a mirarte.
 (La Santa Cecilia)

Nos dice Angy: “los que se llevaron a mi hija pensaron que me iba a quedar sin hacer nada” (*Volverte a ver*). Esa violencia extrema de la desaparición forzada les ha dado el coraje y la fuerza para seguir la búsqueda hasta que sus seres queridos regresen a casa, nos dicen que no se detendrán, y que no están dispuestas al olvido.

Las buscadoras son y nos muestran pensamientos colectivos, vida colectiva y una celebración de la vida pese a las violencias extremas. El anacronismo de Deméter nos muestra ese *acompañamiento otro* y esas resistencias ante la desaparición forzada. Deméter es esa memoria que nos dice, busca hasta que regresen, nada nos detendrá.

Los testimonios de las buscadoras exponen una reflexión profunda sobre los mecanismos de exclusión y las prácticas de violencia por parte del Estado, grupos criminales, sociedades machistas y patriarcales. Son reflexiones desde sus experiencias, lo cual muestra un conocimiento profundo del tema. Este conocimiento desde la experiencia les permite enunciar, enumerar, impugnar, protestar, estudiar, reflexionar y denunciar las violencias extremas, y de igual forma, narrar sus formas de resistir, estudiar, organizar y convivir la colectividad. Otras formas colectivas sí son posibles.

Bibliografía

- Brigada de búsqueda de personas desaparecidas*, <https://www.facebook.com/brigadadebusqueda>
- Butler, Judith. *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, 2002.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, 2009.
- Butler, Judith. “Repensar la vulnerabilidad y la resistencia”, UNAM, 2015.
- Butler, Judith. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus, 2020.
- Calasso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harminía*, Anagrama, 1990.
- Corona Villafuente, Elsa Montserrat. *Buscando nos encontramos. Testimonio*. Rosa María Jara Montes. DocsMx, 2020.
- Espinosa de los Monteros, José María. *Te nombré en el silencio*. Reparto: Mirna Nereida, Lizbeth Ortega Higuera, María Cleofas Lugo Torres, Dulcina Parra. Cinema del Norte, 2022.

- Foucault, Michel. “Crítica y Aufklärung”. *Revista de Filosofía-ULA*, 8, pp. 3-18, 1995.
- Jiménez, Laura. “Cavan en cerros; así buscan a sus desaparecidos en Guerrero”. *El Universal*, 2019.
- La Santa Cecilia. “Luz”. YouTube, 29 octubre 2020, https://www.youtube.com/watch?v=b0aTuvLd_Tg
- Lindig, Erika. “Discurso y violencia. Elementos para pensar el feminicidio”. *Alteridad y exclusiones*, UNAM, 2008.
- Ortiz Márquez, Roberto. *Los días que no lo tengo*. Testimonio. Marta Rochín. DocsMx, 2021.
- Marcial Pérez, David. “Buscadoras de 'tesoros', buscadoras de los huesos de sus hijos desaparecidos”. *El país*, https://elpais.com/cultura/2018/04/27/actualidad/1524853677_933063.html
- Martínez de la Escalera, Ana María. “Feminicidio: algunas anotaciones críticas”. *Alteridad y exclusiones*, UNAM, 2008.
- Martínez de la Escalera, Ana María. “Vocabularios en resistencia”. *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 221–226, 2009, <http://www.jstor.org/stable/42625123>
- Martínez de la Escalera, Ana María y Erika Lindig Cisneros, coords. *Alteridad y exclusiones: Vocabulario para el debate social y político*, Juan Pablos Editor, 2013.
- Martínez de la Escalera, Ana María. “Notas sobre la violencia. Jaques Derrida, el psicoanálisis y la filosofía”. *Topografías de la violencia*, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 17-28, 2015.
- Martínez de la Escalera, Ana María. “El acompañamiento otro y la experiencia feminista”. *Animal político*, 2018, <https://www.animalpolitico.com/analisis/organizaciones/diversidades-fluidas/el-acompanamiento-otro-invencion-de-experiencias-feministas>
- Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, 2013.
- Tlachinollan. “Mario Vergara, el buscador incansable”, <https://www.tlachinollan.org/mario-vergara-el-buscador-incansable/>
- Villegas, Armando. “Feminicidio en Morelos: Una genealogía de su discurso”. *Feminicidio: actas de denuncia y controversia*, UNAM, pp. 43-65, 2010. *Volverte a ver*. Dir. Carolina Corral Paredes. Reparto: Angélica Ramírez, Tranquilina Hernández, Edith Hernández. Amate Films, 2020.

Abyección, repugnancia y pegajosidad en "Soroche" (2020), de Mónica Ojeda

Silvia Santaolalla González

Introducción

Si me hubiera hecho caso, al menos habría salido distinta en el video. Al menos habría salido guapa, que es lo que importa.

Mónica Ojeda, "Soroche".

En su libro *La política cultural de las emociones* (2004), la profesora y escritora británica Sara Ahmed (1969) plantea que la manera en la que los cuerpos se vuelven objetos de repugnancia es crucial para establecer las relaciones de poder, ya que esta mantiene los límites corporales entre quienes son considerados inferiores y quienes superiores. Ahmed apunta también, que las palabras funcionan como *signos pegajosos* que acumulan valor afectivo, atándose a su vez a los cuerpos y dándoles significado. En su libro *Poderes de la perversión* (1980), la filósofa, teórica y feminista francesa Julia Kristeva (1941) presenta el concepto de abyección como un acercamiento estilístico que confronta el orden político y social a través de un lenguaje que se rebela. Estos tres conceptos, *repulsión*, *signos pegajosos* y *abyección*, los encuentro dentro de la narrativa de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. Es así, que propongo ejemplificarlos a través del cuento "Soroche", el cual forma parte de su antología *Las voladoras* (2020). La aproximación de este capítulo no es la de un análisis formal del cuento, sino, una ejemplificación a través del estilo narrativo

de Ojeda, sobre la manera en la que nombrar a alguien como repugnante representa un acto del habla que funciona para crear distancia con ese cuerpo y establecer así una jerarquía corporal. A la vez que un acercamiento estilístico abyecto permite a la literatura hablar de situaciones que se encuentran fuera de los límites morales de la sociedad, lo que genera un diálogo con aquello que se nos presenta como “asqueroso, repulsivo o malo” y un cuestionamiento social y político a los límites impuestos. Por lo tanto, primero presentaré una breve semblanza de Mónica Ojeda, así como una revisión de su estilo narrativo; proseguiré con una descripción general de *Soroche*; posteriormente expondré los conceptos planteados por Kristeva y Ahmed, y, por último, estableceré la relación que encuentro entre dichos conceptos y el cuento.

Mónica Ojeda: el miedo y la palabra deseante

Mónica Ojeda es una escritora ecuatoriana nacida en 1988 en Guayaquil, Ecuador. Sus obras abordan el miedo, el dolor y lo perverso en relación con lo femenino y lo monstruoso femenino. Sus libros más destacados son las novelas *Nefando* (2016), *Mandíbula* (2018) y su antología de cuentos *Las voladoras* (2020). Ha sido galardonada con el Premio Príncipe Claus Next Generation y el Premio ALBA Narrativa. De igual manera, fue incluida en la lista Bogotá 39-2017, lista de los 39 escritores más destacados de América Latina menores de 40 años. Es considerada una de las novelistas latinoamericanas contemporáneas más relevantes e impulsora de lo que algunos críticos llaman gótico andino.

En entrevista para *La Tempestad* (2023), hace dos observaciones relevantes para este capítulo. Por un lado, ella ritualiza su escritura; y por otro, para ella hacer gótico andino es investigar cuáles son los miedos de una sociedad ligada al territorio, explorar de dónde vienen estos miedos y qué nos cuentan sobre la cultura en la que vivimos. El miedo es uno de los grandes temas dentro de la obra de Ojeda, pues, como ella lo explica, el miedo es una emoción atractiva para la literatura porque todos, al sabernos frágiles y mortales, tememos:

En el miedo están las preguntas filosóficas más importantes que un ser humano se hace respecto a su identidad y a su lugar en el mundo. El miedo es una emoción que nos determina, que nos paraliza y a la vez nos impulsa, y la literatura es uno de los tantos espacios en los que podemos pensar sobre lo que es ser un ser humano. ("Mónica Ojeda y la escritura")

Estas observaciones nos trazan el camino para poder entender su estilo narrativo y su aproximación a la abyección. En su columna de opinión "Sodomizar la escritura", Ojeda establece que "la palabra no puede ser un mero instrumento, sino un fin". Es así como, para ella, el escritor debe ser un sujeto que profana el lenguaje al llevar su discurso al límite. Y como profanador del lenguaje, se presenta como agente catalizador del ritual. Pues, como afirma Ojeda, "escribir es construir una experiencia". A la par, no solo a través del miedo, sino de todas las emociones que nos movilizan a lo extremo e instintivo, es que la literatura profana revela la verdad. Ojeda aboga por una escritura que, a través de lo abyecto, se genera al empatar el placer y el tabú, logra acceder a la verdad:

Sodomizar la escritura sería, por lo tanto, el único camino hacia la palabra deseante: la única forma de acceder a la verdad que reside en la experiencia de lo intenso en el lenguaje. ("Sodomizar la escritura")

Es así como su narrativa apuesta por rebelarse a una escritura reprimida para poder acceder a las zonas más opacas de lo humano. Su interés en la transgresión se relaciona con un proceso creativo que más que contar historias, se adentra en aquello que está por debajo de lo que se narra. Que enfrenta tanto a quien lee, como a quien escribe, a estados del ser humano que se desenvuelven en lo que ella llama "deseo bárbaro y desnudo":

Las poéticas que bucean en lo pornográfico —la barbarie del deseo— y no en lo erótico —la civilización del deseo— pertenecen a ese tipo de arte: no le hacen el amor a la escritura, sino que la sodomizan, es decir, desacralizan la palabra y la profanan para extraer de ella sentidos verdaderos. ("Sodomizar la escritura")

A continuación, hablaré de “Soroche” como ejemplo de lo que la narrativa de Ojeda expone, la relación entre la violencia y la belleza, para tocar temas donde lo humano se vuelve opaco y los límites se desdibujan.

"Soroche": violencia y suicidio lingüístico

“Soroche” es uno de los ocho cuentos que conforman la antología de *Las voladoras* (2020). Dicha antología reúne historias que se ubican dentro de los territorios que conforman Ecuador: el páramo, los volcanes, los pueblos, pero también las ciudades. Ojeda se adentra en la belleza y el horror, recuperando una serie de historias que se pueden ubicar en las tradiciones andinas y que funcionan para ella como conversación entre los horrores primigenios de la región y los nuevos horrores que se desarrollan en el Ecuador contemporáneo.

El nombre del cuento es la palabra con la que en Ecuador se nombra al mal de altura, la condición que sufren las personas que viven en territorios con poca altura cuando se trasladan a zonas montañosas y que se produce por una falta de oxígeno a grandes altitudes. Sus síntomas incluyen náuseas, dolor de cabeza, cansancio, dificultad respiratoria y confusión. Este es el hilo conductor de la historia, incluso el cuento comienza con la siguiente cita:

Lo llaman mal de aire, mal de altura, mal de montaña, mal de páramo, apunamiento, soroche, pero siempre que te da te quieren hacer mascar coca como si fueras una maldita alpaca, y a mí eso no me gusta. A mí eso me parece asqueroso. (“Soroche” 77)

A través de entrevistas a cuatro amigas de mediana edad guayaquileñas de clase alta, el cuento utiliza como excusa el accidente de una de ellas durante un viaje de senderismo en los Andes para hablar acerca de la violencia estética y la presión que recae en las mujeres por verse hermosas siempre. Este se divide en partes tituladas con el nombre de cada una de las amigas: Viviana, la amiga que se ejerce continuamente y está obsesionada con el aspecto físico; Karina, la amiga escritora de libros de feminismo católico; Nicole, la amiga conservadora religiosa; y Ana, la amiga recientemente divorciada que

ha descuidado su aspecto físico y es quien sufre una caída mientras estaban haciendo senderismo. Durante las entrevistas todas cuentan su versión de lo sucedido mientras revelan lo que piensan unas de otras de una manera cruel y aparentemente arbitraria. Hacia la mitad del relato se descubre que dicho accidente, supuestamente producido por el soroche, realmente fue un intento de suicidio por parte de Ana, quien estaba deprimida debido a su reciente divorcio a causa de la filtración de un video sexual entre ella y su amante. Sin embargo, la narrativa de Ojeda no apunta a la tristeza que acompaña el término de una relación amorosa, ni siquiera a la indignación de una mujer afectada por la violencia de la difusión no consentida de imágenes íntimas. La atención está sobre el cuerpo de Ana. La manera en la que las otras mujeres, quienes son sus supuestas amigas, juzgan su cuerpo con crueldad. La manera en la que ella misma habla desde el odio, el dolor y el asco sobre sí misma, en lo que Ojeda ha llamado "una especie de suicidio lingüístico". Las palabras que Ojeda asigna a cada una de sus personajes no son casuales, las descripciones que cada una de ellas utiliza responden a la necesidad de exponer las violencias que las mujeres reciben hacia sus cuerpos. Pero también la violencia que son capaces de reproducir. Partiendo de estas reflexiones, es que en el siguiente apartado se explicará la propuesta de Julia Kristeva sobre la abyección como un acercamiento estilístico, con el propósito de comprender la manera en la que la narrativa de Ojeda se asimila a la propuesta de Kristeva sobre la abyección como acercamiento a aquello que las culturas rechazan y pretenden ocultar.

Julia Kristeva: abyección como acercamiento estilístico

A pesar de que son variados los autores que trabajan con el concepto de abyección, es Julia Kristeva quien, en *Poderes de la pervasión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1980), lo introduce como concepto analítico dentro de la crítica literaria. Para la filósofa francesa, la abyección en la literatura se produce cuando esta transgrede la moral de la cultura oficial por medio de un diálogo con su contexto social. Pues, si lo abyecto es aquello que las sociedades separan a través de las leyes para establecer sus límites, la literatura que desafía esa separación se convierte en un cuestionamiento social y político.

En relación con esto, es importante destacar dos citas de Kristeva. La primera, es aquella que nos habla sobre lo que es abyecto:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. (11)

La segunda es la cita donde Kristeva establece que para que la abyección sea un acercamiento estilístico, la literatura debe confrontar el orden social y político a través de un lenguaje que se rebele:

En la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser. En el ser del lenguaje. (...) el sujeto de abyección es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes. (64)

Para Kristeva la gran literatura moderna se desenvuelve solo dentro de lo abyecto, pues: “el escritor fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua —el estilo y el contenido—” (25). A semejanza de lo planteado por Ojeda, Kristeva afirma que la literatura que se ve fascinada por lo abyecto se rebela a través del lenguaje al posicionarse dentro de lo abyecto. Es una literatura que accede a lo que ella llama *estados innombrables de miedo*, los cuales constituyen lo más inabordable de aquello que hay en el inconsciente. Una vez ahí, deforma y se burla de los límites. Solo al cruzar los límites establecidos por la ley de las instituciones se puede generar una literatura abyecta que se sitúe contra toda religión, moral o derecho y pueda dialogar con su contexto social. Este tipo de literatura revela lo insostenible que es vivir dentro de las leyes, se arraiga en lo abyecto y lo purifica. De esta manera se observa una relación entre el estilo narrativo de Ojeda, el cual se caracteriza por desocultar los horrores que se encuentran en el centro de los tabúes, y la propuesta de Kristeva sobre producir cultura que rechaza y reconstruye lenguajes.

Sara Ahmed: una política de las emociones

La corriente metodológica de Sara Ahmed se interesa por el estudio de los afectos y cómo estos producen prácticas y discursos que norman a las personas. Ahmed afirma que la sociedad afianza la jerarquía social en las emociones, por lo que para ella “aquellos que son ‘otros’ para mí o para nosotros, o aquellos que amenazan convertirnos en otro, son fuente de un mal sentimiento en este modelo de inteligencia emocional” (23). La raíz de su trabajo es preguntarse: ¿Qué hacen las emociones? Esto en relación con la manera en la que ellas moldean los cuerpos y los sitúan en una escala social. En este sentido, con la repugnancia en específico se pregunta ¿Por qué algunas cosas o personas nos parecen repugnantes y otras no? Cuando alguien nos parece repugnante, lo leemos como una cualidad inherente a la persona y no como una atribución social. Por lo que el trabajo de Ahmed se centra en exponer que la cualidad de repugnancia que se asocia a los objetos, personas o situaciones, realmente tiene una función social que busca mantener las relaciones de poder. De esta manera quien repugna está abajo, mientras quien se siente repugnado se encuentra por encima. Para que esto funcione, son necesarias tres características: lo repugnante, lo repugnado y el contacto:

De modo que el sujeto siente que un objeto es repugnante (una percepción que se apoya en una historia anterior al encuentro) y entonces expulsa al objeto y, al expulsar al objeto, lo encuentra repugnante. La expulsión misma se vuelve la “verdad” de la lectura del objeto. (140)

Para explicar lo que llama “percepción que se apoya en una historia anterior al encuentro”, Ahmed recurre al concepto de pegajosidad. Este concepto responde a la cualidad de adherencia de los signos, las personas y los objetos. Lo pegajoso no es *per se* repugnante, sino que toma esta cualidad cuando amenaza con quedársenos pegado. Por lo que la relevancia del concepto no está en lo que puede ser pegajoso, sino en el cómo se vuelven pegajosos los signos. Para Ahmed la respuesta está en la repetición:

Podríamos argumentar que los signos se vuelven pegajosos mediante la repetición; si una palabra se usa de cierta manera, una y otra vez, entonces ese “uso” se vuelve intrínseco; se vuelve una forma de comunicarse mediante signos. (147)

A la vez, la pegajosidad de estas palabras se refiere a la relación que mantiene con otros signos. Es decir, la asociación con otras palabras. Palabras que no es necesario utilizar para evocarlas, como afirma Ahmed: “La asociación entre palabras, que genera significados, se oculta: es el ocultamiento de estas asociaciones lo que permite que dichos signos acumulen valor” (148).

Abyección, repugnancia y pegajosidad en "Soroche"

Una vez establecidas las propuestas de abyección, repugnancia y pegajosidad introducidas por Julia Kristeva y Sara Ahmed, es importante establecer la relación que observo entre ellas y la narrativa de Ojeda, específicamente en “Soroche”. Por lo que, a continuación, haré un repaso del cuento a través de los conceptos antes mencionados.

Comenzando con la propuesta de abyección de Kristeva, aunque ya se ha hablado de su relación con el estilo narrativo de Ojeda en general, quiero centrarme en el diálogo entre *Soroche* y su contexto social. Pues, es a través de esta conversación que Ojeda accede a lo abyecto para hablar de los límites sociales y deformarlos. Dentro de *Las voladoras*, Ojeda pone el foco de las historias en la relación entre la violencia, el deseo y el amor, construyendo así situaciones extremas que tenemos en común dentro de los territorios latinoamericanos, especialmente a las mujeres. En entrevista para *Letras libres*, Mónica Ojeda habla de cómo su literatura se construye desde los horrores de la violencia, especialmente del horror familiar. Con esto se refiere a un horror a través de la violencia que la gente cercana puede provocar:

Impacta encontrarnos la violencia en un extraño en una esquina, pero a mí lo que me sobrecoge es encontrar que en la mayoría de los casos de mi entorno las violencias más grandes se han recibido en entornos familiares. Esto es algo que ya los feminismos

han estudiado muchísimo, cómo la mayoría de las mujeres violentadas son violentadas no por extraños, sino por gente de confianza. Pero es algo que a mí me alucina hasta el día de hoy. Es decir: en entornos de confianza donde supuestamente puedes ser vulnerable es donde el daño realmente se produce. (“Entrevista a Mónica Ojeda”)

En este sentido, es importante señalar que toda la antología de *Las voladoras* se basa en este abordaje de la violencia de género. Pero, sobre todo, hay que hacer hincapié en las dos grandes violencias de las que bebe “Soroche” en específico: la violencia estética y la difusión no consentida de imágenes íntimas que se inserta en la violencia digital.

Podemos entender violencia estética tal como lo plantean Nayeli Hurtado y Aline Ross para *Animal Político* en su artículo “Prohibido estar viva: la violencia estética que nadie quiere ver” (2023): “es toda la presión a la que son sometidas [las mujeres] para responder a la expectativa y exigencias de belleza, belleza establecida por un sistema patriarcal por supuesto, un sistema donde somos objeto”. Esta violencia, aunque aparentemente silenciosa y sutil, se enmarca en el cuerpo y la mente de las mujeres, quienes hemos sido moldeadas a través de la cultura occidental que nos exige insertarnos en ideales estéticos inalcanzables. Dentro de esta categoría de violencia se engloban muchas otras, como la gordofobia, el edadismo (discriminación por razón de edad) o el racismo. Violencias que contribuyen a estigmatizar a los cuerpos que no son considerados hegemónicos. Estas exigencias corporales dan como resultado un continuo auto rechazo corporal, una sensación de insuficiencia y, por consiguiente, una desesperación por parte de las mujeres por alcanzar un cuerpo ideal. Además de continuas búsquedas por conseguir una belleza hegemónica impuesta por un sistema patriarcal:

De acuerdo con una investigación de la Asociación Internacional de Cirugías (ISAPS) por sus siglas en inglés, en 2021 las mujeres representaron el 86.1 % de la demanda total a nivel mundial por procedimientos estéticos, mientras que en los hombres fue de 13.9 %. (Hurtado y Ross)

Por otro lado, la violencia digital es una gama de prácticas que hacen referencia al maltrato que sufren las personas en Internet. El Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA) refiere como violencia digital, en su sección *Lo virtual es real*, a las prácticas que “se sirven de imágenes, es decir, la difusión no consentida de imágenes íntimas o la pornovenganza, el ciberacoso, el acoso en Internet, la sextorsión, la trata de personas en Internet o el *doxing*” (UNFPA). También hace hincapié en que lo virtual y lo real no se distinguen uno de otro, pues lo que sucede en Internet tiene repercusiones en la realidad de las personas que son víctimas de este tipo de violencias. Entre las consecuencias que pueden llegar a experimentar las personas se encuentran “miedo, pánico, ansiedad, depresión, pensamientos suicidas y trastorno de estrés postraumático” (UNFPA). Por último, es importante mencionar que este mismo fondo define la pornovenganza como:

Forma de abuso basado en imágenes; se prefiere el término “intercambio no consentido de imágenes íntimas”. Aunque se utiliza habitualmente, el término “pornovenganza” es cuestionable ya que parece indicar consentimiento y una mala conducta por parte de la persona superviviente que habrían desencadenado las represalias. (UNFPA)

Teniendo esto en cuenta, se podrá comprender más a fondo el contexto social del que bebe Ojeda para crear “Soroche” y la importancia de nombrar las repercusiones de las violencias antes mencionadas. Como ya se ha establecido, en la historia, Ojeda no convierte al personaje de Ana en una víctima pasiva. Al contrario, es el intento de suicidio la forma en la que busca redimirse de las violencias sufridas:

Recuerdas que un cóndor escoge el momento de su muerte. Que cuando se siente viejo, acabado, sin pareja, se lanza de la montaña más alta hacia las rocas. Un cóndor con soroche. Y yo supe mientras veía la metamorfosis del indio, que morir después de orinar sobre el futuro podía ser mi último acto de dignidad. (“Soroche” 94)

Agregado a la no pasividad con la que enfrenta su situación, es Ana, la más abyecta de todas sus amigas, quien comprende lo insostenible que es vivir bajo los límites impuestos por una sociedad que busca que las mujeres se inserten en los estándares de belleza hegemónica para poder ser merecedoras de amor y respeto. Por lo cual, es a través de sus diálogos como Ojeda se inserta en la abyección para poder nombrar aquellos *estados innombrables de miedo* de los que habla Kristeva:

En lo horrible que es ser tan espantosa y sin embargo estar tan viva y existir en medio de la belleza más absoluta, por siempre y para siempre esperando que alguien desee lo indeseable, por siempre y para siempre esperando que alguien quiera mi cuerpo y con su amor lo haga bello. (88)

Por otro lado, en relación con la propuesta de Ahmed sobre la repugnancia, retomo lo antes mencionado: para que exista repugnancia debe de existir lo repugnante, lo repugnado y el contacto. En "Soroché" es muy claro que Ana es lo repugnante. A pesar de que la filtración del video sexual, o la persona quien lo filtró, debería ser quien repugne a la gente a su alrededor, es la manera en la que su cuerpo no cumple con los estándares de belleza lo que asquea a sus amigas. Las tres amigas coinciden en que lo que mantenía a Ana en un estado depresivo debía ser el hecho de que todos hubieran visto su cuerpo descuidado:

Viviana: Yo vi el video y pensé: ¡pobre Anita! La verdad es la verdad, y la verdad es que sale gordísima, como una morsa, ¡uf! Feísima, la pobre. No creas que se deprimió por el divorcio, no fue por eso, sino porque todos pudimos ver sus tetas aguadas, desinfladas y caídas, sus pezones gigantes, su celulitis, sus várices, la forma horrorosa en la que su grasa se movía mientras, ya sabes, ¿sabes?, como haciendo olas. (82)

Karina: El problema, querido, es que Ana sabe, y nosotras también sabemos, que ya nadie la va a mirar igual. Nadie la respetará ni creará en la imagen que ella nos ha vendido de sí misma. Es muy tarde, hemos visto su verdad. (84)

Nicole: Eso no se le hace a una mujer de nuestra edad. Los hombres publican videos de sus parejas cuando estas tienen veintipocos, treinta y pocos. Si te hacen eso cuando eres joven es humillante, sí, pero la vida sigue, pues. En cambio, a nuestra edad, uno ya está yendo dignamente hacia abajo. (85-86)

Lo repugnado son todas las personas que vieron el video, pero, principalmente, las amigas de Ana. A pesar de que ellas narran en varias partes del cuento el asco que les produjo ver el cuerpo de Ana, como en el siguiente diálogo de Viviana: “recuerdo detalles tan asquerosos que mejor ni contarlos” (82). Es la narración de Ana la que da cuenta del asco con que la gente la mira:

Lo noto en tu cara, niño, en la forma en la que me miras: con asco, con vergüenza. Desde que llegaste no has parado de mirarme el pecho. ¿Crees que no sé cómo se ven mis senos? Probablemente haya visto el video más veces que tú y más que ninguna otra persona. Una y otra vez, llorando, gritando, halándome de los pelos. Sé muy bien cómo me veo. Sé lo que piensan todos los que lo han visto: que soy una gorda y asquerosa. Eso es lo que piensan: que soy una vaca de ubres caídas y grotescas. Una vaca repugnante que muge. Muuu. (82)

En cuanto al contacto, Ahmed establece que para que el asco pueda jerarquizar los cuerpos, es necesaria la vulnerabilidad. Los límites deben verse en riesgo para que el repugnado pueda alejarse de lo repugnante y establecer su superioridad. Es por esto por lo que todos los personajes que aparecen, incluso el entrevistador que no cuenta con diálogos y otras personas que solo son mencionadas, al ver el video y posteriormente a Ana, desvían la mirada y la evitan. Continúan juzgándola, pues de esta manera se separan de ella. En las amigas es más claro, pues sus declaraciones, aunque pretenden ser empáticas, lo que realmente buscan es separarse de Ana y mostrar que son mejores que ella:

Karina: No es buena lectora, tiene pocas luces, la pobre. Por eso el marido le hizo lo que le hizo: porque pudo. A mí eso no me lo habría hecho nadie. (79)

Viviana: Con todo, yo la entiendo a Anita, ¿sabes? Si la gente me hubiera visto así me habría muerto. Claro que es diferente porque mi cuerpo está *fit*, pero imagino lo que fue para ella y se me ponen los pelos de punta. (83)

Nicole: A mí siempre me dijeron: "No hagas lo que te daría vergüenza que te vieran haciendo". Esas son palabras sabias. Espero que Anita aprenda de esta dura prueba, sí. (86)

Por último, respecto a la pegajosidad, esta se ve ejemplificada en la narrativa de Ojeda a través de los diálogos de Ana. Cuando ella habla, cuenta no solo las escenas que aparecen en el video filtrado, sino la manera en la que se sintió al verse en él. Así como el asco que asume que causó a las demás personas. Con anterioridad, Ojeda ya había establecido algunas palabras que en sí mismas no significan algo repugnante, como vaca, morsa, desinflada. Sin embargo, estas palabras tienen una resistencia a separarse de un contexto de repugnancia por lo que Ahmed llama desplazamiento metafórico y que es el proceso de decir una palabra por otra. Y cuando Ana se describe este proceso está más presente que en los diálogos de sus amigas:

¿Que en qué estaba pensando mientras subíamos la montaña, niño? Pensaba en mí misma abierta de piernas sobre la cama. En mis muslos gordos, arrugados, con mesetas y hundimientos de piel de naranja. (...) En mis ubres moradas. En mi lengua de *bulldog* retrasado. En mis labios vaginales oscuros, grandes y decadentes. En cómo él me hace girar y la cámara cae en una esquina y se ven solo mis tetas igual que dos berenjenas descomponiéndose. Pienso en mis mugidos, muu. En mi expresión bovina. (...) En mi cuerpo de luchador de sumo, de elefante, de foca, agitándose nauseabundamente, ridículamente, repugnantemente. (86)

Conclusiones

"Soroché" es el catalizador a través del cual me he permitido explicar y aplicar los conceptos de Kristeva y Ahmed, pues me parece

relevante comprender a la literatura, o bien, cierta literatura, como un espacio a través del cual se puede dialogar con las violencias y límites sociales que oprimen la vida de las personas en el mundo que construimos. Por último, quiero reflexionar sobre qué es lo que sucede cuando nombramos algo como repugnante. Para esto recurro a Ahmed cuando menciona: “nombrar algo como repugnante no es hacer algo de la nada” (150). Designar a algo o a alguien como repugnante es pegar otros signos (malo, asqueroso, ridículo, nauseabundo), y a la vez dirigirnos a otros exigiendo su coparticipación. Pedimos que repliquen el acto de separación de lo repugnante, queremos saber en qué escala social vamos a situar al otro para saber con quién vamos a establecer comunidad. Queremos saber quién se encuentra dentro de los límites como menciona Kristeva, y quién es aquél que es abyecto. Pero sobre todo, me gustaría finalizar recalcando la importancia de la literatura como acto de rebeldía frente al orden político y social que nos exige separarnos de aquello que le es desechable y que nos demanda nombrar repugnante. Es quizá el arte, el medio por el cual podemos entender las estructuras que nos restringen, pero, sobre todo, es el medio a través del cual intentamos rebelarnos de ellas. Pues, es el acto de imaginarnos las posibilidades de existir fuera de este sistema lo que posibilitará encontrar nuevas maneras de sostener la vida.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. 2ª ed. UNAM, 2014.
- Hurtado, Nayeli, y Aline Ross. “Prohibido estar viva: la violencia estética que nadie quiere ver”. *Animal Político*, 2023, <https://animalpolitico.com/analisis/organizaciones/el-blog-de-lexia/violencia-estetica-nadie-quiere-ver>
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores, 2020.
- Gascón, Daniel. “Entrevista a Mónica Ojeda: ‘Estoy haciendo un abordaje del horror familiar’”. *Letras Libres*, 2020, <https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/>

Fernández-Miranda, Eduardo Suárez. "Entrevista: Mónica Ojeda y la escritura del miedo". *La Tempestad*, 2023, <https://www.latempestad.mx/monica-ojeda-y-la-escritura-del-miedo/>

Ojeda, Mónica. "Sodomizar la escritura". *El País*, 2018, https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html

Ojeda, Mónica. "Soroché". *Las voladoras*. Páginas de espuma, 2021, pp. 77-94.

UNFPA. *Lo virtual es real*. <https://www.unfpa.org/es/thevirtualisreal>

COLECTIVIDADES

La comunidad, la institución y el conflicto: Silvia Rivera Cusicanqui y Jorge Sanjinés

*Diego Fernández Peychaux
Armando Villegas Contreras*

*Guía nuestros pasos el sol
entre las hirientes piedras.
Nuestro caminar es sereno.
Llevamos fatiga en el hombro.
Prisa en los pies, sed en la boca.
Bajamos de la abrupta montaña,
como duendes y furtivos,
cruzamos las iracundas
calles como parias.
Somos indios en la tierra
prometida de los blancos.*

Juan Gregorio Regino, “La ciudad” en *No es eterna la muerte*.

En *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés se presentan dos conflictos que enfrenta una comunidad andina en Bolivia. Por un lado, el conflicto interno que genera los comportamientos de un miembro al que eligen como representante. Por el otro, el conflicto externo con un Estado nación en plena convulsión política que busca convertir a las comunidades campesinas en aliadas para “el desarrollo”.

Silvia Rivera Cusicanqui evoca esta obra fílmica en un estimulante análisis sobre las posibilidades estéticas del cine (y la imagen) como dispositivo que no solo expresa una realidad compuesta por la superposición de diversos horizontes temporales atravesados

por la persistencia y la resistencia de formas comunitarias andinas, sino que también interpreta y apuesta por un pensamiento militante de las diversas formas de vida contrahegemónicas. A esto llama *sociología de la imagen*. Veamos rápidamente en qué consiste para luego analizar el contenido del filme de Jorge Sanjinés.

La autora boliviana, que entiende el potencial de la imagen y de los medios audiovisuales para tocar “la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita” (Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen* 20), desarrolla su sociología de la imagen en varias vertientes: crítica de las imágenes dominantes en un mundo en el que lo visual se extiende en casi todos los ámbitos sociales y culturales; crítica de colonización de la mirada al estudiar sensibilidades que potencian las formas de vida y lenguas de los aymaras; crítica de la cultura universitaria que pretende transmitir (sobre todo en las humanidades y las ciencias sociales) la enseñanza por medio de cátedras basadas en la escritura; y por último, crítica de la colonización europea a través de una herencia que se filtra y que se convierte en lo *ch'ixi*, lo jaspeado, “lo barroco”, si quisiéramos equipararla a los trabajos de Bolívar Echeverría a los que alude. Si la antropología visual intenta estudiar “lo otro” como algo “exterior”, la sociología de la imagen intenta involucrar al productor de imágenes (en este caso Jorge Sanjinés) como un observador que se mira a sí mismo en su propio entorno:

Desde el punto de vista de lo visual, la sociología de la imagen sería entonces muy distinta de la antropología visual, en tanto que en esta se aplica una mirada exterior a lxs “otros” y en aquella el/la observador/a se mira a sí mismx en el entorno social en donde habitualmente se desenvuelve (...). La antropología visual se funda en la observación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar. La sociología de la imagen, en cambio, observa aquello en lo que ya de hecho participa. (Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen* 21)

Por otro lado, si la antropología visual es un medio de representación que se dirige principalmente al uso de medios como el cine, la fotografía y el video, la sociología de la imagen se dirige a la totalidad de las imágenes que se producen en una comunidad “desde

la publicidad, la fotografía de prensa, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil, amén de otras representaciones más colectivas como la estructura del espacio urbano y las huellas históricas que se hacen visibles en él” (*Ibidem* 21-22). Esta estrategia de análisis ya es en sí misma una apropiación de los medios, filtrados como herencia y legado de la técnica occidental, pero reapropiados para pensar las circunstancias de contextos que violentamente fueron colonizados, contextos complejos, barrocos, *ch’ixi*.

El trabajo de Silvia Rivera y de su sociología de la imagen es una estética, pero también una apuesta política por repensar las formas comunitarias de vida y la recepción y el rechazo que han hecho de las instituciones occidentales. A diferencia de la metáfora de lo híbrido, propuesta por García Canclini y que denota de manera muy simple la mezcla de dos entidades diferentes de la que puede salir una tercera (el mestizaje, por ejemplo), tenemos que en lo *ch’ixi* se expresan formas singulares de atravesar la modernidad en la que los antagonismos no se resuelven, sino que resultan productivos para crear modos de habitar en medio de mandatos contradictorios. “La metáfora de la hibridez plantea que podamos ‘entrar y salir’ de la modernidad como si se tratara de una cancha o de un teatro, no de una construcción —objetiva y subjetiva a la vez— de hábitos y gestos, de modos de interacción y de ideas sobre el mundo” (Rivera Cusicanqui, *Ch’ixinakax utxiwa* 71). Por ello la noción de lo *ch’ixi* “equivale a la de la ‘sociedad abigarrada’ de Zavaleta y plantea la coexistencia de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que se antagonizan o se complementan” (*Ibidem* 70).

Ampliando los horizontes de material epistemológico que como dijimos líneas más arriba, es diverso y abarca muchos medios de representación, (cine, publicidad, fotoperiodismo e incluso álbumes familiares) Silvia Rivera estudia en *Sociología de la imagen* los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala y de Melchor María Mercado para interpretar este abigarramiento de la experiencia andina, pero que se puede extender, no sin un análisis de singularidades a diversas experiencias del mundo latinoamericano. La obra del intelectual andino Felipe Guamán Poma de Ayala evoca, para Rivera Cusicanqui, esos otros modos de imaginar el vínculo político alternativo a la representación y la soberanía del Estado nación “eurocentrado”. Por

ejemplo, encuentra en el *Primer nueva crónica y buen gobierno* de 1615 una fuente descriptiva o imaginativa de un modo de estructurar la vida comunitaria a partir de principios regulativos como la reciprocidad. Más allá de los debates sobre la veracidad histórica que no interesan desde una lectura filosófico-política, Rivera Cusicanqui analiza cómo el intelectual andino da cuerpo a una reflexión sobre el vínculo entre lo comunitario y sus instituciones políticas. En su crónica la reciprocidad no oculta la desigualdad y el antagonismo, sino que explicita la interdependencia entre la capacidad de las jefaturas comunitarias para articular compromisos y el poder de las comunidades para confrontar las desigualdades que esas mismas instituciones producen.

Con estas herramientas metodológicas, el objetivo de este trabajo es recorrer los diversos elementos del montaje que propone Rivera Cusicanqui entre la obra de Sanjinés y la de Guamán Poma para preguntarse si es posible subvertir también la oposición taxativa entre la autonomía de la comuna y las lógicas de la representación estatal.

Administrador o propietario

Empecemos por subrayar algunos elementos argumentales de *La nación clandestina*. Se trata de un filme de 1989 producido por el grupo Ukamau,²⁶ donde se narra la historia de Sebastián Mamani, miembro de Willkan, un *ayllu* o comunidad Aymara. En la primera escena se muestra cómo desde pequeño su padre lo envía a ser criado por un rico empresario de la ciudad. En su adultez, tras volver a la comunidad, esta le delega un tipo de poder fiduciario para representarles. Aunque el poder corresponde a una función de administración de los vínculos comunitarios, Sebastián Mamani captura esa función y la ejerce como si se tratase de algo que le pertenece y sobre el que

26 Reproducimos aquí la sinopsis del *film* tomada de la página del grupo Ukamau: Sebastián Mamani regresa a su comunidad aymara de origen, de la que fue expulsado tiempo atrás, cargando la gran máscara de la muerte para danzar hasta morir, en una suerte de expiación de los pecados que ocasionaron su exilio y como una manera de renacer en su identidad cultural perdida. Durante su viaje rememora su pasado, <https://ukamau.org.bo/films/la-nacion-clandestina>

ejerce *dominio*. Es decir, en lugar de consultar las decisiones que afectan a todos y deberían, por lo tanto, ser comunes, el personaje toma decisiones por su cuenta. Aquí la huella de los viejos *curacas* cobra relevancia, una figura que es nombrada con un poder delegacional, pero que se asume como “jefe”. En muchas de nuestras comunidades indígenas existe también hoy esta figura de quien *malinterpreta*, con dolo o sin él, el poder que la comunidad le otorga. El *curaca* prebendario con el encomendero o con el empresario transnacional crea las condiciones de posibilidad para la extracción de minerales u otros recursos de los territorios indígenas (Stern 27-50). Esa figura tiene que ver con la psicología de los individuos colonizados, ya analizada por Fanon en su libro sobre los condenados de la tierra.

La película, en este sentido, es una reflexión sobre “la violencia psicológica que el neocolonialismo ejerce en sus sujetos [...] La nación clandestina, parte del grito desesperado y traumatizado de No soy indio” (Wood 131). En efecto, si una parte de la violencia colonial consiste en querer parecerse a aquello que nos excluye, la película evoca las reflexiones de Fanon sobre la colonización del alma “El proceso de mestizaje que ha sufrido Sebastián es una colonización del alma”. Es la violencia mental y simbólica que, según Fanon (169), el colonialismo ejerce sobre los sujetos colonizados: toma el pasado del pueblo oprimido y lo distorsiona, lo desfigura, lo destruye” (*Ibidem* 135). La mala interpretación de Sebastián sobre el poder que le confiere la comunidad implica de inicio una fractura entre el Estado nacional y la comunidad aymara; entre la comunidad aymara y ella misma, que no advierte a tiempo los peligros de la representación política que confiere en un contexto de neoliberalismo. Por último, la película es una muestra psicológica de cómo existe también una subjetividad partida entre la violencia colonial y las tradiciones más sólidas de la comunidad. Lo anterior es mostrado a manera de síntoma cuando Sebastián cambia su apellido. En lugar de apellidarse “Mamani”, cuando llega a la ciudad, Sebastián se auto apellida “Maisman”.

Luego de que le delegan el poder, Mamani parte hacia La Paz, en donde pronto olvidará su misión abandonándose a relaciones con múltiples actores, un mercenario que lo induce a atraer inversión económica a su comunidad, que será el punto central del conflicto, al ejército e incluso a la policía. El comportamiento del protagonista

da como resultado que la comunidad quede ubicada en medio de una confrontación entre el Estado, el ejército y una transnacional, todo ello en medio de un golpe militar. El conflicto aparece en el *film* al interpretarse cómo se mezclan las concepciones de organización comunitarias de los aymaras, (la democracia horizontal, la lógica de lo común, el cuidado del territorio, las tradiciones que sirven para tomar decisiones, el cuidado del territorio, etcétera) con las instituciones occidentales (la figura del poder ejecutivo, la representación política, la jerarquía en la toma de decisiones, la perspectiva sobre el desarrollo y la explotación de la tierra). Sebastián Mamani produce un conflicto entre su comunidad y el Estado nacional, pero también al interior de su comunidad misma. A partir de los dilemas de Sebastián, se puede ejemplificar cómo las comunidades se debaten entre lo propio y lo ajeno, entre el presente y el pasado. “La nación se centra en un protagonista individual, el aymara aculturado fabricante de ataúdes, Sebastián, quien es, sin embargo, el ejemplo más claro de toda la obra del grupo, de una sinécdoque nacional” (*Idem*).

Este aspecto del personaje resulta determinante ya que, por un lado, figura un conflicto entre los miembros de las comunidades y sus jerarquías, situación que ya denunciaba en 1615 la crónica de Guamán Poma. Por otro lado, porque al mostrar a la comunidad como algo fracturado y no homogéneo, expone su vulnerabilidad.

Futuro-pasado: el ángel y la máscara

El descubrimiento de la traición provoca que la comunidad lo expulse y condene al ostracismo. Es así como se marcha nuevamente hacia la ciudad colonizada de la Paz en la que vuelve a negar su identidad. Ahora “el motivo del viaje es una expiación por los crímenes que Sebastián ha cometido contra su familia y su comunidad” (*Idem*). Una vez allí se enrola en las fuerzas de seguridad y termina formando parte en un grupo clandestino del ejército. Sin embargo, pronto Sebastián se da cuenta de las vicisitudes de los pueblos originarios en la ciudad, se enfrenta al alcoholismo y al uso de drogas que lo hacen caer en un abismo en medio de la precariedad moral y económica. La ciudad que lo interpela, es también la que lo rechaza.

Sebastián había pensado que cuando viajaba a la ciudad dejaba atrás su comunidad en un viaje al progreso, al futuro, pero pronto se da cuenta que el futuro es su comunidad a la cual debe regresar para redimir su falta.

La tensión central en la postura de *La nación clandestina* ... está en el hecho de ubicarse en una temporalidad *aymara* que desafía la linealidad occidental, como dice Rivera, pero que al mismo tiempo inserta esa misma linealidad en las lógicas de la nación que necesariamente mira hacia el futuro. (137-138)

En efecto, la película conmueve cuando Sebastián recuerda una vieja práctica *aymara* para redimir a aquellos que han traicionado a su comunidad: un ritual que consiste en danzar hasta la muerte con una máscara, la danza Jata Tacha Danzante. Ávido de la redención y de la reintegración, Sebastián por segunda vez regresa en un viaje bucólico hacia su comunidad en el que carga en la espalda su máscara de la muerte que mira hacia la ciudad de la Paz, hacia atrás, hacia el desarrollo, mientras él va volviendo a su comunidad (ver imagen 1). En esa figuración de la contraposición de miradas entre Sebastián y su máscara se expresa cómo la temporalidad actúa de manera anacrónica, pues no hay linealidad. ¿Quién mira al pasado? ¿La máscara que porta Sebastián o Sebastián mismo? Más aún, Sanjinés recurre constantemente a *flash back* en los que Sebastián aparece viniendo en futuro-pasado. Es decir, desde el presente de su viaje se guía por las escenas del pasado que se repiten frente a sus ojos. Incluso en la escena final en la que parece ver, él mismo, su propia muerte.

Para los *aymaras* el pasado está enfrente, porque es lo que se ve. En cambio, el futuro está detrás porque es lo que todavía no podemos ver y cargamos como costal de preocupaciones. El gesto conocido de los *aymaras* de mover las manos hacia el frente para referir el pasado (por ejemplo, para indicar lo que se hizo ayer) muestra que la memoria se construye “mirando hacia delante”. A esta idea de que “el pasado pueda ser mirado como futuro”, Rivera Cusicanqui la llama “futuro-pasado” (2022, 194). Esto es, el futuro está en el tiempo real compuesto como un palimpsesto en el que las hebras de otros horizontes temporales irrumpen y se entreveran dialécticamente

con otras memorias. En este sentido, el viaje de retorno de Sebastián Mamani configura esa mirada futuro-pasado, pero también un modo de pensamiento futuro-pasado. Silvia Rivera dice lo siguiente sobre esa temporalidad en la que futuro y pasado se confunden:

Quiere decir “futuro pasado, caminando tenemos que mirar para poder andar”. Entonces lo que se entiende es que si miras al pasado es porque está adelante tuyo. Entonces *nayra* y *qhipa* es la espalda y a la vez el futuro; estás con el futuro en la espalda, y el pasado es lo único que tienes para orientarte en el mundo. Entonces dice, hay que caminar mirando futuro-pasado, pero es muy críptico así, entonces hay que decir, pasado que está delante de los ojos, futuro que está detrás. Vivir el presente con la orientación del pasado es lo que te permite caminar bien. Caminar en el sentido de vivir, porque *kamsaña* es vivir y caminar a la vez. Se dice de la misma manera. (“Nada sería imposible”)

Las características de este viaje nos resultan interesantes porque, en cierto modo, Sanjinés evoca la imagen del ángel de Walter Benjamin que es expulsado de la ciudad por el vendaval del progreso. La tesis nueve, aún hoy enigmática a pesar de tantas y tantas lecturas, podría deber su secreta interpretación a la temporalidad benjaminiana, que no necesariamente coincide con la temporalidad moderna lineal, o de un tiempo partido en dos. Demorémonos un poco, otra vez, en esa tesis. Esta vuelta para cotejarla con el espíritu del *film* que aquí analizamos. Sabemos que el cuadro evocado, *Angelous Novus* de Paul Klee, es en realidad una alegoría del grabado de *El ángel de la historia* de H.F. Graevlot y Ch. N. Cochin, del siglo XVIII (ver imagen 2). Este último, claramente, está escribiendo la historia sobre la espalda de la figura de la muerte con una guadaña y tiene al costado un libro de Tucídides. Mira hacia atrás asombrado. En el cuadro de Klee el ángel apenas mira de reojo hacia el pasado, pero sí da la impresión de que un vendaval lo está aventando, aunque no sabemos de dónde (ver imagen 3). Benjamin dice que ha vuelto el rostro hacia el pasado, ese pasado, se supone, es la figura de las ruinas de la historia, *ruinas de la historia de la modernidad occidental afanada por el ideal del progreso de la razón* pero el huracán lo empuja

“irreteniblemente hacia el futuro” y esto es lo importante, un futuro “al cual le da la espalda”. Es decir, el pasado que es el progreso, lo expulsa, pero al mismo tiempo, en la lógica misma del progreso, le da la espalda al futuro, es decir, al progreso mismo. Sucede eso con Sebastián, cuando marcha hacia la ciudad de La Paz pareciera que va hacia el progreso, al futuro, pero al regresar a su comunidad, en su éxodo, el futuro que es también el pasado, le da la espalda al progreso y ve en el origen de su comunidad el único futuro viable.

Una mirada en clave aymara enfoca la noción de temporalidad decolonizada que se figura con el viaje de Sebastián Mamani. Para Silvia Rivera, la película es una reflexión sobre el tiempo histórico “no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación, sino como un tiempo ‘reversible’, es decir, un ‘pasado que puede ser futuro’” (*Sociología de la imagen* 78). Aquí la memoria trabaja no como el recuerdo, sino como un movimiento emancipatorio del futuro a través de la conciencia, casi benjaminiana, de que la redención se hace en nombre de los abuelos oprimidos y no de los nietos liberados. En efecto, si Sebastián elige danzar hasta la muerte no es para redimirse solo él, sino a la comunidad a la que le falló.

El proverbio aymara *quip nayr uñtasis sarnaqapxaañani* expresa esta percepción radicalmente diferente del tiempo histórico, por lo cual la imagen de Sebastián, caminando con una máscara que mira atrás para encontrarse consigo mismo en el futuro de su propia muerte, condensa el aforismo de forma elocuente y precisa. La recuperación de la conciencia y el renacimiento que experimenta en el proceso de retorno a la comunidad terminará con una frenética danza en la que morirá, en una suerte de autosacrificio humano, que le permitirá reordenar el tiempo y restaurar el ciclo de la vida colectiva. (*Sociología de la imagen* 79)

En efecto, en el *film* se contraponen dos miradas. La de Sebastián, en su retorno a la comunidad que lo expulsó, mirando de frente al futuro-pasado, y la mirada de la misma máscara mirando hacia la ciudad colonizada que simboliza el futuro como progreso. El vendaval benjaminiano, es decir, la máscara de Sebastián en su carácter de máscara, ilustraría la carga de preocupaciones que genera para

la comunidad el futuro propuesto por la ciudad: el progreso, el individualismo, la violencia. Encones, si antes había huido de su futuro-pasado exiliándose en la ciudad, en su viaje de retorno le da la espalda a un futuro de preocupaciones que nos es el suyo. Solo la enorme máscara en su carácter de falsa identidad, de encubrimiento y de disimulación, puede ver esa ciudad “prometida” que interpela a quienes excluye. El *film* insiste en mostrar cómo ese progreso es un futuro del que nunca los pueblos indígenas, pero tampoco los otros de la modernidad capitalista colonial, han formado ni formarán parte.

Sabemos de las políticas de segregación del poder colonizador cuyas principales formas son el despojo y la matanza. Sabemos de las tensiones entre quienes aspiran a la modernidad aun siendo segregados y los modernizadores que crean ese exterior constitutivo. Esta interdependencia no oculta el carácter irreconciliable de esa tensión. A Sebastián le sucede esta desconexión. Pero lo mismo ocurre en otras escenas. Evoquemos aquella en la que un estudiante revolucionario de izquierda que huye de los militares se encuentra con una pareja indígena. Les pide ayuda y no lo entienden. Como le parece que no quieren ayudarlo les dice: “esta revolución es para ustedes”. Pero siguen sin ayudarlo porque simplemente no lo entienden. El estudiante nunca advierte que comete el mismo abuso que desde el tiempo de la conquista los auto percibidos como blancos arremeten contra los indígenas. Entonces asume que su pasividad se debe a que no valoran del mismo modo su lucha y tras gritarles “indios de mierda”, se va corriendo. Al final, dos militares, salidos de su misma ciudad, terminan asesinandolo por la espalda.

El tema del izquierdista que recoge los sentimientos de los indígenas sin siquiera escucharlos es recurrente, tanto en el pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui, como en el cine de Jorge Sanjinés. La primera crítica así a la ciudad letrada, a la cultura universitaria, que con violencia intenta que los habitantes de las comunidades indígenas escriban “bien” o que escriban siquiera, convirtiendo a la cultura letrada en parte de la segregación y de esta inclusión/exclusión. En una conversación con Boaventura de Souza la autora boliviana sugiere que muchas de las cuestiones de segregación universitaria se deben a que las academias están moldeadas de acuerdo al modelo de

occidente. Es decir, basadas en la lecto-escritura y no en formas de conocimiento más cercanas a las comunidades rurales.

Empiezo a encontrarme en la universidad con una gente mayoritariamente salida del mundo rural o el mundo marginal urbano que son mis alumnas y alumnos y que tienen dificultades para escribir, pero hablan mejor de lo que escriben y miran mejor de lo que hablan. Son capaces de percibir cosas porque hay el tema de la atención precisa, la atención creativa, y son capaces de detectar, de fijarse en detalles. Descubro esa capacidad haciendo experimentos pedagógicos y empiezo a trabajar con la cámara (fotográfica). Y también buscando [...] una genealogía propia [que incluya] cineastas, pintores y dibujantes. (*Sociología de la imagen* 316)

Por eso decíamos más arriba que la sociología de la imagen es al tiempo que una estética, una recuperación pedagógica de los medios técnicos para implementar una pedagogía decolonial. Una sociología de la imagen es una crítica de la academia, una crítica de la universidad y por ende una crítica de la apropiación colonial del Estado nacional de las universidades.

Por otro lado, en el cine de Jorge Sanjinés cabría mencionar el *film Para recibir el canto de los pájaros*, en la que relata la historia de cineastas progresistas que intentan que los aymaras escenifiquen su propia conquista para así denunciar la opresión de la que son objeto. Al negarse, ellos se generan tensiones que, como sugiere también Rivera Cusicanqui, expresan el problema del subalterno, estudiado por Spivak. Una buena intención envenenada por el enojo de quienes buscan denunciar un abuso que ellos mismos cometen sin darse cuenta.

El futuro-pasado de Sebastián, de las comunidades, se encuentra, por lo tanto, en la rearticulación de los lazos comunitarios que dan lugar a un nosotros sin la mediación del Estado nacional. Con todo, como muestra la película, dichos lazos comunitarios tampoco están exentos de tensiones y disputas en los que se interseccionan múltiples posiciones. Por ejemplo, en ese viaje de retorno Sebastián va reviviendo, como espectador, diversos trances de su vida. Además

de los que culminaron en su huida y expulsión, recuerda el abuso sexual a la que luego, por la vergüenza, se convierte en su pareja. Estos machismos comunitarios son los que Rivera Cusicanqui subraya para desromantizar la forma comunitaria de vida y cuya estructura (romántica) se remonta a la imaginación ilustrada del siglo XVIII. O bien, culturas salvajes y malévolas, o culturas que al entrar en la modernidad fueron corrompidas.

Al final del *film*, cuando Sebastián vuelve a la comunidad, provoca una nueva conmoción a causa de la estrafalaria de la “nueva danza”, la cual, por cierto, solo es recordada por un anciano. En medio de una lucha social, a los miembros del pueblo les extraña la actitud de Sebastián quien en lugar de redimirse en la lucha contra la minera lo intenta hacer con una danza desconocida para ellos. La memoria aquí actúa ahora como reiteración de una tradición reprimida por la invasión de los colonizadores, la empresa minera y desde luego el Estado nacional. El *film* concluye con su muerte luego de la danza que lo redime.

El viaje de Guamán Poma

El segundo protagonista del montaje de Silvia Rivera Cusicanqui es Felipe Guamán Poma de Ayala. Ese indio que al igual que Sebastián Mamani es expulsado de su comunidad y viaja a la ciudad colonizada. En el caso de Guamán Poma ese viaje implica una defensa de las comunidades mismas que lo expulsan porque va recogiendo una memoria oral que se traduce en una carta de mil doscientas páginas y cuatrocientas ilustraciones que dirige a Felipe III. En ella describe los pecados de los españoles, pero también al “misericordioso” buen gobierno de los incas e imagina un modo de reestructurar un presente dislocado.

Lo curioso del viaje de Guamán Poma es que también porta una máscara. Si los cronistas se estaban inventando un “indio” al que poder dominar, Guamán Poma, como tantos otros, jugó con esa figura para subvertirla. Dicho de otro modo, no se deja atrapar por la ignorancia del mundo que produce lo que Charles Mills llama el “contrato epistemológico” que subyace al “contrato racial” de los

conquistadores. Según ese doble contrato, se otorga validez y autoridad a un conjunto de percepciones sobre una realidad inventada en la que se dispone el carácter prepolítico de la población descrita como “no blanca” (Mills 9-18). No dejándose atrapar se pone la máscara del indio que los cronistas castellanos se estaban inventando para jugar con ella y poner en evidencia la arbitrariedad y el equívoco de los contratos epistemológico y raciales que tal invención ponía en marcha.

Así ataviado, Guamán Poma busca disputar, entre otras, la noción de lo “común” que servía en el léxico republicano europeo para determinar el contenido de la voluntad legítima que sanciona la ley. Para humanistas de la escolástica y la neoescolástica, si había un pueblo no era por referencia al rey, sino por una vida compartida con otros que los dotaba de una voluntad común y les confería *dominio* no solo sobre las cosas, sino sobre el contenido de esa voluntad.²⁷ Como sostiene Guamán Poma en varios tramos de su crónica, las cosas que son comunes no lo son porque tengan una esencia que las haga inapropiables, sino porque se instituyen como tales al catalizar los compromisos comunitarios. Dicho de otro modo, son inapropiables porque hay una decisión continuada de adecuarlas a su uso comunitario a través de la imposibilidad de enajenación y la apropiación “usufundada” (Laval y Dardot 275, 308-309). La donación bíblica, como primer principio de la razón, establece solamente la necesaria adecuación de las cosas exteriores a las necesidades de toda la especie (*Primer nueva corónica [PNC]* 58). Los principios segundos, propios del derecho positivo, se expresan en las ordenanzas del inca y su consejo (*PNC* 183[185]) y se le reclaman, como veremos a continuación, a Felipe III.

Ahora bien, esos compromisos comunitarios que requieren esa institución de lo común y están regidos por el principio de la reciprocidad, no están, sin embargo, ajenos al conflicto. De hecho, hay que notar que el mismo principio de reciprocidad incluye la dependencia,

27 Acordamos con Ambrosio Velasco Gómez (*Republicanism and multiculturalismo*) y a Francisco Quijano Velasco (184-193) cuando sostienen que es posible observar en las obras de autores críticos de la conquista como Bartolomé de Las Casas o Alfonso de la Veracruz la nítida expresión de la tradición republicana del Renacimiento ibérico o, como lo llama Giuseppe Marcocci, un Renacimiento global (9-10).

aunque sea temporal, entre comuneros (Rivera Cusicanqui, 2018 68-69). Por lo tanto, las haciendas de comunidad, las cosas comunes, tienen en la crónica de Guamán Poma un doble registro: son condición de posibilidad del poder de las comunidades frente a principales y mandones, y también requieren de la gestión de los compromisos que estos ofician entre los comuneros. Para traducir este doble registro en las categorías usuales de las humanidades y las ciencias sociales, hay que poner en suspenso la oposición taxativa entre la autonomía de la comuna y las lógicas tiránicas de la representación. La comprensión del poder político que podemos leer en la crónica de Poma no se organiza a través de las dicotomías horizontal/vertical, sociedad/estado. En su pensamiento la legitimidad del poder depende de una suerte de democratización entre los ejes vertical y horizontal, entre la sociedad y sus instituciones.

Esta comprensión de las relaciones de poder aparece, por ejemplo, cuando propone una organización de *cabildos* en los “pueblos de indios” en los que se entreveren las autoridades dinásticas (pasadas) con otras electivas y periódicas (PNC 738[752]-775[789]). Este *buen gobierno* imagina debería impedir los abusos de los colonizadores (españoles, mestizos o indígenas), dar lugar a la multiplicación de las huertas comunitarias y, en definitiva, de los buenos cristianos que usan la donación divina común de la naturaleza en favor de la humanidad. Lo singular de su propuesta consiste en que lograr multiplicar esa riqueza en las comunidades requiere de una jerarquización de funciones que distingue al *mandón* del *indio común*, pero, al mismo tiempo, tal riqueza configura un poder que les permite a esas comunidades sostener lealtades con sus caciques y principales para que los defiendan de los abusos que impone el régimen colonial. Tales lealtades se evidencian, sostiene Guamán Poma, en el miedo que esos caciques y principales tendrían a las comunidades y no al corregidor (PNC 760[774]).

Si el poder del curaca proviene de la comunidad que lo elige y su sostenibilidad producto de la riqueza que generan las huertas comunitarias y el trabajo comunitario que este puede movilizar, no por una prerrogativa, sino como efecto de un vínculo regido por el principio de reciprocidad, es a esas comunidades a las que debe una cautelosa/temerosa lealtad.

De este modo, al describir los cabildos de la “República de indios”, Guamán Poma elude la asociación entre representación política y apropiación de decisiones comunes.²⁸ Para él, los cabildos eran legítimos no porque carecieran de jerarquías políticas, sino porque eran el modo de organizar la posesión comunal del territorio y, con ello, garantizar la corresponsabilidad en la reproducción de la vida en comunidad.²⁹ De hecho, el mismo Guamán Poma se retrata recordándole esta misma lógica a Felipe III (ver Imagen 4). Allí le dice:

El serenísimo emperador y rey que Dios tiene en la gloria *fue poderoso por los indios* de este reino y su padre de vuestra Majestad también fue monarca con *gran poderío y potestad sonado por los indios* de este reino y vuestra Majestad también. (PNC 964[982])

La mirada desafiante que dirige al rostro perplejo de Felipe III tiene un correlato, unos folios más adelante cuando Guamán Poma figura esa disposición de las relaciones de poder en la ilustración de la ciudad de Potosí (ver Imagen 5). En ella aparecen el inca y los principales de los cuatro *suyos* incaicos sosteniendo las pirámides de Hércules sobre la que se yergue el escudo imperial flanqueado por la expresión *Plus Ultra*. Justo por encima se lee nuevamente: “Por la dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el Papa es Papa, y el rey es monarca del mundo... y *nuestra fe* guardada por los cuatro reyes de las Indias”. El “más allá [*plus ultra*]” del escudo imperial que se suponía

28 La conexión moderna entre representación política y apropiación de las decisiones comunes ha sido discutida desde múltiples perspectivas. A modo de ejemplo, ver Giuseppe Duso, *La representación política: génesis y crisis de un concepto* (San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, 2016); Pierre Dardot and Christian Laval, *Common: On Revolution in the 21st Century*, trans. Matthew MacLellan (London: Bloomsbury Publishing, 2019), caps. 1 y 5; Diego Fernández Peychaux, “El materialismo de Hobbes. Prolegómenos para una figuración americana de la soberanía,” *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 20, no 39 (2018), 535–557.

29 Para una descripción del proceso legal y cultural de la individualización de “lo común” andino, ver: Susan Elizabeth Ramírez, “Land and Tenure in Early Colonial Peru: Individualizing the Sapci, ‘ThatWhich is Common to All,’” en *Legal Encounters on The Medieval Globe*, ed. Elizabeth Lambourn (Kalamazoo, MI and Bradford, UK: Arc Medieval Press, 2017), vol. 2, 33–71.

hacía referencia al carácter universal del imperio (MacCormack 228) tiene por fundamento en la ilustración de Guamán Poma al trabajo que movilizan las cuatro parcialidades indígenas de los Andes y no “al revés”.

En la crónica de Guamán Poma el modelo romano-castellano del cabildo se “representa” en los Andes, pero “hasta transformarlo en una versión diferente de sí mismo” (Echeverría 128-149). Ese canibalismo institucional tiene, al menos, tres consecuencias. En primer lugar, elimina a los funcionarios españoles del rey, así como a los *curacas* (ambos carecían de la legitimidad del cabildo y, por tanto, estaban exentos de juicios de residencia permanente), articuladores autónomos entre el trabajo comunal y el pago de tributos. En segundo lugar, desautorizaba las afirmaciones teóricas y políticas de que los indios eran incapaces de autogobernarse o de que, si eran capaces, era solo bajo el gobierno despótico de los *curacas* (Levillier 358). En tercer lugar, vinculaba el pago de los tributos con las funciones de redistribución de bienes y administración de las prácticas de reciprocidad que habían tenido lugar bajo las ordenanzas del inca y que, ahora, debían continuar a través de los cabildos por merced de emperador Felipe III en su enfrentamiento con los encomenderos.

Escena final

Tal como ocurriría en una película, el diálogo entre Guamán Poma y Felipe III o la danza de Sebastián Mamani, preceden a un último salto temporal. Son elementos que se fueron enfocando en un *flash back* para disponerlos como argumentos críticos poderosos para esta escena final nuestra. El vigor de la obra de Guamán Poma y Sanjinés radica en que proveen una crítica mordaz al “mundo al revés” que salta, sin dificultad, entre su siglo y el nuestro. Así como los pájaros les tiran a las escopetas, los sabios están locos, los bueyes conducen un arado de hombres, los neoliberales se asumen como perseguidos políticos, las transnacionales dan trabajo y los turistas son visto como pintorescos por los nativos. El tema del tópico no es menor, ilustra la confusión contemporánea entre dicotomías usualmente claras en el siglo xx, como, por ejemplo, izquierda-derecha,

comunismo-capitalismo, verdad y mentira. El mundo al revés que, al menos en Europa, se comporta como una figura de la ironía y sirve para pensar las láminas de Guamán Poma.

En un mundo actual signado por la hegemonía de la subjetividad neoliberal (Biagini y Fernández Psychaux), y cuya máxima estructura de dominación es “el YO”, pareciera irrefrenable la inclinación de cada uno a imaginarse con los dones personales suficientes para alcanzar el éxito prometido en una economía y una política organizada a través del mercado. La ilusión estriba en representar unas fuerzas propias desenganchadas del lastre comunitario y cooperativo, que impide alcanzar el progreso. Esta subjetividad yoica se encarna en las pasiones que describieron los primeros filósofos modernos europeos, Hobbes, Locke y tantos otros.

Dicha fantasía suele ir adosada al ocultamiento de la soledad en la que el fracaso dejaría al *empresario de sí* una vez que lo invertido no rinda lo suficiente y la caridad ajena se demore en llegar. Este *empresario de sí mismo* no es desde luego natural, Foucault lo encontró ya en los inicios del pensamiento neoliberal después de la segunda guerra mundial. Surge como consecuencia de una fobia al Estado stalinista, fascista y nazi. La necesidad del individuo es inversamente proporcional a la necesidad de acabar con el Estado totalitario, a grado tal, que para los neoliberales hoy en día un poco de redistribución de la riqueza la denominan comunismo. Mundo al revés revistado por los tópicos literarios, pero también en las obras de los sociólogos de la imagen.

Ahora bien, volviendo al análisis del contraste entre Mamani y Guamán Poma, se subrayó que tanto en el *film* como en la crónica se pone en discusión el contrato racial que excluye de la agencia política a las comunidades indígenas. Las razones para disponer de las cosas comunes parecen quedar fuera de la racionalidad instrumental moderna, por ello, la contraposición con la forma de concebir la redención. Mientras Sebastián en el principio del *film* la concibe como la posibilidad de despliegue de lo *propio en la ciudad colonial*, Guamán Poma la fundamenta en la capacidad de los pueblos para organizar las instituciones del común (los cabildos). La crónica de Guamán Poma anticipa el juego de máscaras y le brinda espesor teórico. Aunque la coyuntura ha cambiado y no se pueda equiparar sin

más a la explotación de la población nativa que causó el auge minero de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, la fiebre por el litio y la expropiación de tierras en estas primeras décadas del siglo XXI, hay un hilo de continuidad que Guamán Poma nos ayuda a pensar cuando señala que la redención que requieren los indios no se refiere a la opresión de las jerarquías comunitarias que impiden la iniciativa individual, sino a la esclavitud en la que los sumerge un mundo organizado en torno a la apropiación individual de las energías comunitarias y de la naturaleza.

Imágenes seleccionadas



Imagen 1. Sebastián Mamani regresa a su comunidad. *La nación clandestina*.



Imagen 2. Gravelot y Cochin. *L'histoire*.



Imagen 3. Paul Klee, *Angelus Novus*.



Imagen 4. “Pregunta Su Majestad, responde el autor. Don Phelipe el tercero, rey monarca del mundo. Ayala el autor. Presenta personalmente el autor la coronica a Su Magestad” (PNC, f. 961[975]).

1047



Ciudad • la Villa Rica Imperial de Potosí [Potosí], por la dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el Papa es Papa, y el rey es monarca del mundo; y la Santa Madre Iglesia es defendida, y nuestra fe guardada por los cuatro reyes de las Indias, y por el emperador Inga, agora lo apodera el Papa de Roma y Nuestro Señor Rey don Phelipe el tercero • Plus Ultra • Ego Fulcio Collumnas Eius • Chinchaysuyo • Collasuyo • minas de Potosí de plata • ciudad imperial Castilla.

860

Imagen 5. “Ciudad la Villa Rica Imperial de Potosí, por la dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el Papa es Papa, y el rey es monarca del mundo; y la Santa Madre Iglesia es defendida y nuestra fe guardada por los cuatro reyes de las Indias, y por el emperador Inga ...” (PNC, f. 1057[1065]).

Referencias bibliográficas

- Biagini, Hugo y Fernández Peychaux, Diego. *El neoliberalismo o la ética del más fuerte*. Editorial Octubre, 2014.
- Copardo, Ana. “Nada sería imposible si la gente no deseara lo imposible”. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui”. *Andamios*, vol. 15, no. 37, 2018. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200179
- Echeverría, Bolívar. *Modernity and “Whiteness”*. Trad. Rodrigo Ferreira. Cambridge: Polity, pp. 128–149, 2019.
- Foucault, Michelle. *Nacimiento de la biopolítica*. FCE, 2017.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Primer nueva corónica y buen gobierno*, vols. 1-3, Trad. Jan Szeminski. FCE, 1993.
- Laval, Christian y Pierre Dardot. *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Gedisa, 2014.
- Levillier, Roberto. *Gobernantes del Perú, cartas y papeles, siglo XVI*. Imprenta Juan Pueyo, 1925.
- MacCormack, Sabine. *On the wings of time: Rome, the Incas, Spain, and Peru*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Marcocci, Giuseppe. *The Globe on Paper, Writing Histories of the World in Renaissance Europe and the Americas*. Trad. Ricard Bates. Oxford University Press, 2020.
- Mills, Charles. *The racial contract*. Cornell University Press, 1997.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch’ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la Imagen. Miradas Chi’xi desde el mundo andino*. Tinta Limón, 2016.
- Stern, Steve J. *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española Huamanga hasta 1640*. Trad. Fernando Santos Fontenla. Alianza, 1986.
- Wood, David M. J. *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*. UNAM, 2017.

Interencuentro de las protestas feministas en la galería del edificio Victoria del Centro Morelense de las Artes. Primera parte

Irving Juárez Gómez

*de esta lengua esta losa de piedra caliza
de concreto reforzado
fanáticos y mercaderes
lanzados en esta costa verde salvaje, arcilla roja
que una vez respiró
en señales de humo
soplo del viento*

*conocimiento del opresor
este es el lenguaje del opresor*

*y sin embargo
lo necesito para hablarte*

Adrienne Rich

En el año 455 la Roma católica fue objeto de la invasión de los vándalos, encabezados por Gensérico. Los motivos son dudosos, algunos afirman una alianza con la viuda de Valentiniano, otros, la decisión de Valentiniano, antes de morir, de casar a su hija con un senador, en lugar del hijo de Gensérico. Lo que sí es claro es por qué la invasión vándala se plasmó como imagen de la destrucción del orden público.

La razón de esta imagen, considero, es porque precisamente Roma era una ciudad protegida por el imperio, pues en ella vivían el emperador y el papa. Es decir, de alguna manera el orden y la paz que sus habitantes disfrutaban no solo era sólido, sino también duradero. Cuando se crea el mito del orden y de la paz, cualquier amenaza a ese estatus *quo*, que no ordene, será señalada como desorden, caos, etc.

Nada más lejos de la verdad sobre los vándalos: se sabe ahora que el dichoso saqueo que dio origen a la palabra vandalismo, fue todo menos desorganizado. Sin embargo, la imagen, esa piedra hecha de tiempo, se quedó en la memoria de un imperio que veía sus últimos días. Cabe señalar que dicho saqueo se convirtió en un símbolo de esa decadencia. Así, se le señaló a los vándalos como los responsables de esa destrucción.

No nos queda claro si el nombre vándalo permaneció en la memoria colectiva, puesto que no hay mucha evidencia de su uso, pero lo que sí sabemos es que siglos más tarde, en el año 1739, el obispo de Blois la utilizó para referirse a los saqueos en las iglesias durante la Revolución francesa. Los calificó de actos vandálicos o de vandalismo.

En el seminario Figuras del Discurso en el que participamos y que coordina Armando Villegas, trabajamos el tema general de las figuras del discurso y planteamos que dentro de la discursividad hay figuras de exclusión. Es decir, el sujeto, atravesado por el discurso, es proclive a una modificación de su cuerpo a partir de estas figuras y, con ello, a su exclusión en el ámbito social. Una de las figuras de exclusión que me interesa es la mujer que protesta, la mujer que, en su indignidad, no se detiene; en cambio, agrede, provoca, mortifica el orden público.

En una primera investigación (el orden jurídico), ya planteaba que el interés por parte del Estado de señalar las protestas como actos de vandalismo, no es para defender una causa justa, es decir, defender a los propietarios de los edificios, pues al Estado no le interesa proteger la justicia, sino para proteger su propio entramado bajo la figura de orden jurídico y de esta manera señalar las protestas y sus manifestaciones como actos violentos. De acuerdo con Benjamin, en su *Crítica a la violencia*, es precisamente la figura del Estado la que, por medio de la fuerza, monopoliza la violencia y, derivado de la

propia lógica de su entramado, busca el orden jurídico por encima de las causas justas. Esta misma lógica es la que, lejos de establecer un diálogo y/o modificar ciertos aspectos del derecho, se vuelve extremadamente injusta, como lo hemos podido constatar a lo largo de la historia. El recuento es variado y numeroso. En dicho texto hablaba de un tipo de violencia, o más bien, de entender la violencia desde otro lugar: no como acto, sino como entramado o sistema. Esto permite observar muchos más aspectos que la simple protesta violenta.

Comento esto porque en el transcurso de dicha investigación y de entender el funcionamiento de aquello a lo que nos referimos con violento, sucedieron otras formas de expresión que se han vuelto visibles por su grado de impacto y aparición en el espacio público, las cuales traigo a cuenta para pensar la protesta feminista. El caso particular es el de la galería del edificio Victoria del Centro Morelense de las Artes en Cuernavaca, Morelos.

El 8 de marzo de 2022, durante la conmemoración del día internacional de la mujer, un grupo conocido como el Bloque Negro entró a la galería del edificio Victoria del Centro Morelense de las Artes para hacer pintas que aluden a dicha institución como cómplice de acosadores y violadores. En el momento se encontraba el montaje de la exposición *Si pudiera ponerlo en palabras* de uno de los alumnos de octavo semestre de licenciatura del CMA, Emiliano Mondragón. De acuerdo con Roberto Deandar, periodista del medio Radio Fórmula, su obra fue “vandalizada” por los grupos feministas.

Emiliano, quien era mi alumno en el momento de lo sucedido, manifestó que la participación de las protestas en su obra le hizo reflexionar sobre el rol de su trabajo como artista y lo hizo consciente del papel que juega el arte en la vida social. Esta es precisamente una de las aristas que quisiera traer a cuenta para reflexionar acerca de las manifestaciones, así como del impacto que pueden tener: la visibilidad de una agresión materializada sobre el paisaje urbano de la ciudad puede producir reflexión y no censura.

Al año siguiente, tras haberse inaugurado una exposición de mujeres artistas llamada *Habitar*, el grupo Bloque Negro entró al edificio, rompió los vidrios, saqueó la biblioteca del CMA y pintó las paredes donde se exhibían obras de seis artistas: Itziar Giner, Pamela Zubillaga, Pilar Reyes, Pilar Hinojosa, Marit y Abril Figueroa.

Los argumentos que he escuchado al respecto, pero que también se pueden observar en los medios de comunicación, así como en debates en los que he asistido en el seminario, se pueden resumir en, más o menos, la siguiente oración: “estas provocaciones lo único que hacen es opacar la lucha feminista”, “sus agresiones no las llevarán a ningún lado”.

El gesto del Bloque Negro puede interpretarse de dos maneras, en donde cada una puede ramificarse en direcciones opuestas. La primera es que la energía de la indignación por la omisión institucional del CMA a atender los casos de denuncias de acoso por parte de profesores escaló a un nivel de agresión física dirigida a la biblioteca y a la galería; y la segunda es que ya estaba planeada esta agresión. La primera causa nos invita a pensar que parte del proceso de indignación se da en momentos donde la colectividad, en su enojo, se deja llevar por el momento y agrede o violenta puntos específicos a los que dirige su ira. La segunda, más problemática, nos muestra que una planeación estratégica de un ataque pensado, al ser perpetrado de esta manera, nos sitúa ante la posibilidad de que son mecanismos para hallar visibilidad de manera radical.

Si seguimos la primera interpretación, observamos que la huella que deja el evento, a partir de las imágenes de la biblioteca y de la galería destruidas, se inserta en el discurso público de la ciudad. El paisaje urbano comienza a convivir con esta indignación y necesariamente conduce a una visibilidad y reflexión de lo ocurrido. Sin embargo, no fue parte de un programa, sino una reacción ante un comportamiento institucional. Las pintas y la galería destruida son testimonio de una indignación que se vio rebasada por la falta de compromiso institucional ante el primer episodio ocurrido un año antes, en 2022.

La segunda expone a un grupo que parte de un programa de confrontación directa que es interpretada por los medios como un desdibujamiento de la lucha feminista. En ambas la imagen de la mujer indignada queda reducida a provocadora y culpable de deslegitimar el movimiento y opacar las causas. Más porque dicha confrontación directa sucedió durante una exposición de mujeres, cuyos temas, particularmente el de Pilar Reyes, abordaron cuestiones de algunos programas feministas.

El encuentro resultante de estas dos expresiones, una estética, institucional, regulada, la otra programada o no, con indicios de espontaneidad y directa, generó un nuevo producto, estético, si se quiere, o de una materialidad plástica insoslayable.

¿Qué se ve en este encuentro? ¿Qué mujer es la que expuso su obra y qué mujer es la que raya con aerosol las paredes que sostienen aquella obra? ¿Qué de las dos, juntas, yuxtapuestas, mezcladas, nos dice sobre el tiempo que vivimos? Estas son las preguntas que me interesan para hacer hablar, dialogar, narrar, lo que, por nuestra condición de privilegio, ignoramos y pormenorizamos.

Primer abordaje: la letra es ley

“Papá nunca me hace caso”, cuenta uno de mis alumnos, “nos abandonó cuando yo apenas tenía 7 años y un día, hace como unos tres meses, regresó. Nos preguntó que si podía vivir con nosotros: mi mamá y yo. Mamá le dijo que no y se fue a casa de la abuela... A mí no me quedó de otra. Siempre le digo que cuando termine de comer lave sus trastes, o que le baje al baño, o que no tome mi comida del refri, pero nunca me hace caso. Y luego se me ocurrió ponerle recaditos, uno en el baño, otro en la cocina, y santo remedio”. A partir de ese momento, el padre de mi alumno comenzó a incorporar el contenido de los mensajitos.

El español, a diferencia del inglés, el francés o el alemán, guarda una fidelidad casi absoluta entre la letra escrita y su pronunciación. Esto se debe a la consigna, hecha por Antonio de Nebrija, de que el español debe pronunciarse como se lee. No queda claro si dicha consigna fue exigida por la reina o sugerencia del gramático español, pero lo que resulta evidente es que cuando se redacta la primera gramática en una lengua romance, es decir, la gramática del castellano de Nebrija, en 1492, se inscribe en los cuerpos de los españoles la noción de que *la letra es ley*. Desde una aproximación meramente especulativa, no me parece extraño que la noción de letra y ley fuera propuesta o diseñada por el propio Nebrija, pues como ha estudiado Diego Moldes en su libro *Antonio de Nebrija y su origen judeoconverso*, la supervivencia del judío en la época de los reyes católicos

perduraba gracias a una alfabetización obligatoria de padres judíos a sus hijos. Si la letra escrita salvó la tradición marrana y criptojudía, es posible que la relación entre Nebrija con la escritura estuviera influenciada por sus orígenes judíos.³⁰

Pensemos esto: ¿no es acaso cierto que el hecho de que pronunciamos la palabra tal cual se escribe revela que la letra escrita está por encima de la palabra hablada? Si nos guiamos por la historia de mi alumno, podemos ver que sí.

No es solo esta noción la que deja demostrado el uso de lo escrito como demarcador, como diseño. Ángel Rama en *La ciudad letrada* nos habla de la estructuración de la ciudad latinoamericana bajo los aspectos del diseño. Primero fue el signo y luego la construcción de la ciudad; primero fue el signo y luego el cuerpo.

Regresando al asunto del edificio Victoria, la galería no fue destruida en su totalidad, solamente los cristales que la protegían. Sin embargo, las obras fueron respetadas en su mayoría y acomodadas en otro lugar para liberar el espacio de los muros y para poder escribir pintas y mensajes directos a la institución. Se pueden leer algunos como “CMA acosador” y “Carlos Alberto Arrieta García: manipulador y acosador”.

El señalamiento escrito en un muro, a condición de pertenecer a una galería, genera un movimiento alegórico que traslada la simple pinta a otra forma de discursividad, pese a que aún mantenga su lugar de resistencia y radicalidad. La frase, al igual que el recadito del alumno, se convierte en un mensaje, producto de una escritura que además se encuentra dentro de un muro que es también discurso. Con lo cual, el signo “CMA acosador” presenta una tensión entre lo que consideramos discurso artístico y pinta derivada de una protesta.

Pensemos en la obra de Teresa Margolles *Recados póstumos*, realizada en 2007. En ella, la artista conceptual mexicana utilizó las marquesinas de cines viejos y abandonados de la ciudad de Guadalajara para escribir mensajes de personas que habían cometido suicidio.

30 Es evidente que el español tiene muchas excepciones a la hora de pronunciarse. Tales son los conocidos casos de la “h” muda, la “u” que sonoriza la “g” y el sonido s/z/c que en Latinoamérica se pronuncian igual. Sin embargo, en español se puede pronunciar Rimbaud, Spiderman etcétera, siguiendo las reglas ortográficas castellanas; este hecho es al que me refero con la importancia de la letra escrita.

Los mensajes continúan en las marquesinas, pues los cines están, como dije, abandonados, así que nadie los va a mover. Con estos mensajes, Teresa Margolles genera un desplazamiento semántico del mensaje privado, escrito a partir de una experiencia particular, en un muro que se utiliza para mostrar los títulos actuales de las películas que se están exhibiendo. Este muro o marquesina, convierte el mensaje en una forma de espectacularidad del dolor, del duelo o de la intimidad, generando una tensión entre la radical intimidad del mensaje, y el manejo del dolor como espectáculo. Sin embargo, es de resaltar que, en *Recados póstumos*, pocas personas reparan en estos mensajes.

Es por ello por lo que, si bien la pinta es habitualmente puesta en muros de carácter institucional o muros que están a la vista de los transeúntes, al ser introducida dentro de los muros de una galería, el mensaje adquiere una tensión, cuyo resultado es un tipo de obra actualizada, tanto la de las artistas, como la del Bloque Negro. Este tipo de tensión, al trasladarse en un contexto específico, adquiere nuevas significaciones y actualiza los sentidos no solo del muro de donde surgen, sino también de la discursividad de una galería o de un museo.

La letra ahí revela su autoridad también y condiciona la institucionalidad del arte y de un tipo de arte. No es de extrañar que precisamente la irrupción que se hizo en la galería fuera precisamente un día después de la exhibición. Una exhibición hecha por mujeres y que abanderaba una visión, una forma de ver a la mujer, porque hay que, además, recordar que un año antes habían irrumpido también.

El grafiti como protesta es un contra-mensaje dentro del mismo discurso, del mismo lenguaje del “opresor”, como sugiere el poema de Adrienne Rich, así también la pinta de la galería desde esta óptica legitima su lugar porque se da ante la indignación de la violencia sistémica que se vive dentro del Centro Morelense de las Artes. Prueba de ello fueron los tendedores y performances que se hicieron días después en esa misma institución, cuyos mensajes insistían en denunciar acoso y el nulo apoyo hacia la comunidad estudiantil.

De esta manera la letra, lo escrito, no solo se encuentra ahí para denunciar y nombrar a una institución como cómplice de maestros acosadores, sino también para cuestionar la legitimidad de un

discurso como “soy galería de arte”, desde el mismo discurso escrito, es decir, institucional.

Intervención, integración y encuentro.

Encuentro entre dos formas de expresión sobre el presente

En el ámbito artístico uno de los conceptos que se utiliza para hacer referencia a la modificación de una obra por otro artista se conoce como intervención. El nombre ha sido utilizado desde el renacimiento, sobre todo en la arquitectura (Gentil, *Traza y Modelo*). Recientemente el nombre también se utiliza, de acuerdo con Juan Martín Prada (*Prácticas artísticas*), como una forma de apropiación artística, en el sentido posmoderno. El caso más ilustre es la borradura de Rauschenberg sobre un cuadro de De Kooning. En dicha obra, Rauschenberg pinta de blanco un dibujo del artista holandés. Otro ejemplo sería la “intervención” que realizó el artista e investigador colombiano José Leguizamón, entre 2014 y 2018, sobre la última página de la novela *Austerlitz* de SG Sebald en diferentes bibliotecas de España e Italia. Su intervención consistió en pintar de blanco la última página de la novela para evitar que fuera leída. Un ejemplo más: el artista Banksy realizó una serie en la que entró furtivamente a algunos museos de Londres y Nueva York para colocar obras de arte reconocidas e intervenidas con algún objeto de la cultura de masas o actual (*Banksy explained*). Lo que estos ejemplos nos revelan es el hecho de que toda intervención es problemática, toda intervención tiene como programa subvertir una cierta mirada ante lo institucional. Ante lo que debemos dar culto y respeto solamente por su cualidad de arte y/o de discursividad artística: una galería de arte. De esta manera la “intervención” ha entrado ya en el arte como tradición, lo cual implica cierto control sobre lo que se interviene, cómo se interviene y quién lo interviene.

En este contexto, si tomamos como intervención los hechos del 8 de marzo de 2023 en el edificio Victoria, observamos que no todas las personas pueden intervenir una obra de arte. Banksy, dentro del circuito del grafiti, se ha posicionado como un artista rebelde y la historia de sus trabajos, aunada a la cantidad de obra que posee,

logran legitimarlo para subvertir lo institucional del arte. Lo mismo sucede con Teresa Margolles; sin embargo, qué sucede cuando la intervención se da con un grupo no legitimado, ni por la institucionalidad del arte, ni por la comunidad.

Por un momento olvidemos la tradición del arte, lo que está bien intervenir y lo que no, y asumamos que el hecho es que, de la intervención del Bloque Negro que se llevó a cabo con la idea de agredir y subvertir la galería de arte por las razones que ya expusimos, resultó en un objeto cultural. Pensemos que lo que dejó fue un encuentro, quizás aún no exitoso desde el punto de vista artístico, que llevó a problematizar algunos discursos.

Es bien cierto que el objetivo del Bloque Negro es el de expresar, por medio de alteraciones al orden público como pintas sobre edificios del Estado, un malestar por la indiferencia y la nula respuesta de esa institución ante las desapariciones forzadas, los feminicidios y la violencia vicaria. Pero, considero que el caso específico del edificio Victoria juega un papel diferente por su carácter de institución del arte. Esto porque el arte, pese a sus instituciones, no suele ser una estatua fija e inamovible; por el contrario, es más bien una sustancia lábil y porosa, en constante configuración. En dichas circunstancias y durante las protestas del 8 de marzo de 2022 y 2023, donde el edificio Victoria fue violentado por el Bloque Negro, lo que se abre es el encuentro de un movimiento vivo, en el que la pinta de un espacio de exhibición, fijo, da cuenta de problemáticas que aún se encuentran sin resolver. Como concepto, el encuentro se da como una suma de dos partes, ocurre algo que produce más formas de pensar.

El concepto de encuentro que, desde una propuesta interpretativa, Derrida trae del texto de Paul Celan “El meridiano”. El encuentro arraigado a su fecha como experiencia:

Encuentro —en la palabra francesa [rencontre]— dos valores sin los que no tendría lugar ninguna fecha: el encuentro como el acaso, la ventura, el azar, la coyuntura que viene a sellar uno o más acontecimientos *una vez*, a tal hora, tal día, tal mes, tal año, en tal región; y el encuentro del otro, esta singularidad ineluctable. (Derrida 17)

Derrida nos habla de un lugar y una fecha en la que se da el encuentro. En este caso el pensador francés se refiere a un encuentro con el poema, así como en el discurso del meridiano que Celan recibe con motivo del premio Georg Buchner. Celan recurre a una escena de la novela de Buchner, *Lenz*, en la que el protagonista tiene un encuentro fugaz y cerca de una fecha, el 20 de enero: Lenz, el personaje, a partir de ese encuentro refiere que uno quisiera ser *a veces* medusa para poder petrificar el encuentro. Celan se inclina a pensar, también, que eso es el arte. Desde ese lugar es desde donde, considero, se da la irrupción, indignada, sí, de un grupo de mujeres en el edificio Victoria. Encuentro violento, quizás, pero que sucede como un acontecimiento, como una inscripción que señala un lugar donde sucedió el encuentro.

Otro fenómeno además de esta inscripción como acontecimiento es el hecho de que la institución está marcada; en ella se ha inscripto (sin palabras escritas propiamente) la falta de voluntad por parte de la institución para actuar y resolver los problemas que han sido y fueron denunciados después durante los tendedores que organizaron las estudiantes de la escuela de teatro, tan solo días después del 8 de marzo de 2023 (Gutiérrez “Acusan a estudiantes del CMA”).

Esta noción de encuentro que Celan define para el poema, con lo radicalmente otro, lo otro es siempre, dice Celan, a lo que le habla (¡y el poema habla!) el poema. Pero si trasladamos esta noción a dos encuentros discursivos, dos posiciones dentro de un momento determinado en el tiempo: la lucha feminista. El encuentro de ese uno y, ¿necesariamente?, eso otro, puede servir a la deconstrucción de lo sucedido y desentrañar las causas y sus horizontes.

De esta manera el edificio, en el que se han repetido las irrupciones del Bloque Negro en dos años consecutivos, se conforma como un espacio de reflexión sobre el papel que desempeñan las instituciones educativas en la transformación de las relaciones humanas verticales y patriarcales, para buscar proponer más horizontales de organización social, laboral y educativa. Sin embargo, dentro de la institución, lamentablemente, se les ha victimizado a las artistas. Algunas de ellas, incluso, han hablado de borramiento (Estela Vázquez), expresan que la irrupción solo borró sus discursos, también feministas.

El caso de Emiliano Mondragón trajo una reflexión sobre el papel de las instituciones del arte frente a las mujeres. El Centro Morelense de las Artes convocó a una serie de reflexiones sobre el papel de las mujeres en el arte y abrió un diálogo con quienes quisieran participar. Desgraciadamente la organización por parte de la institución fue pobre. En dicho diálogo se propuso hacer un protocolo de denuncia de acoso escolar y sexual con violencia de género, pero hasta el momento este no se ha escrito, lo que demuestra que no existen las condiciones mínimas para proteger a los y las involucradas en un proceso de acoso o de violencia de género. En lugar de eso, se invitó a un grupo de mujeres a participar en una exposición colectiva, organizada por la directora de investigación y posgrado en el CMA, Estela Vázquez.

En dicha exposición las artistas exhibieron obras de diversa índole, pero en todas ellas, la mujer era el tema. La entrada e integración posterior de las obras que ahí se expusieron por parte del Bloque Negro, produjo una nueva obra. Eso es lo que también cuenta Pilar Reyes, artista involucrada:

Yo no diría que se dañó, más bien que se intervino. Las mujeres que entraron a realizar esta situación entraron a compartir su trabajo con el nuestro. Les agradezco mucho que hayan respetado mi obra, pero en realidad es un trabajo de ellas también, es la obra de todas para todas. (“Vivir del arte”)

En esta misma línea de pensamiento tenemos a Teresa Margolles, quien cuando se le pregunta sobre las pintas que hicieron a sus fotos en la línea 3 del metro de Barcelona contesta lo siguiente:

Lo que yo quise contar está alterado por alguien que pasó y la alteró, les puso, este, soy maricón, soy gay, soy narco, o sea, a mí ya no me pertenecen esas imágenes, están a la gente, tanto para una cosa o para la otra. (“Entrevista a Teresa Margolles” 00:17:12)

Podría argumentarse, como se hizo durante la ponencia de este escrito durante el VII congreso de retórica organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México, que la intervención de

El Bloque Negro no tenía por objetivo que sus piezas, sus pintas, fueran asimiladas por la institución, que más bien tenía la intención de generar un anti-discurso contra la institucionalidad patriarcal, si se quiere, de las formas del arte en Morelos; pero dentro del ámbito artístico sí que puede leerse no como una agresión a las artistas, sino como un discurso que se adhiere, se integra al discurso anterior, para producir algo nuevo. Una metáfora de lo que significa el arte, el feminismo y la institución del arte. A continuación, revisaremos las imágenes que se generaron en dicho día.

Las imágenes y el encuentro//integración de formas discursivas

Lo primero que salta a la vista es la elección del color verde. Su uso se deriva de las protestas hechas en Argentina para despenalizar (y des-criminalizar) el aborto en 2003. La galería tiene una serie de columnas, y todas ellas se usaron para escribir mensajes y señalamientos:

En este señalamiento, se implica una queja que no es nueva en la historia del CMA. Desde hace algunos años se ha denunciado el desequilibrio de los expositores individuales en las dos galerías con las que cuenta la institución. En el fondo y del lado derecho de la imagen, vemos la obra de Pilar Reyes: “utilizada, abandonada, invisibilizada, ignorada, humillada, olvidada”, aquí se presenta el encuentro, ese momento único e irreplicable, esa “una vez” de “El meridiano” y de “Schibboleth” de Celan, de dos discursos. Es un encuentro porque revela la complejidad del concepto de “feminismo”, pero también la noción de una manera de luchar, una manera de decir, cuando hay muchas maneras de decir.

Con estas dos imágenes, podemos obtener más contexto del uso de la espacialidad y de las pintas. Los colores más recurrentes son el violeta, también asociado a la violencia contra las mujeres; el color rojo, asociado a la sangre, a la alerta; y el negro, relacionado con el Bloque Negro. El rojo también resaltaba en la obra de Abril Figueroa, por ejemplo:

La foto es previa a la intervención del Bloque Negro. Cabe mencionar que los cuadros fueron protegidos y guardados durante la protesta, yo mismo fui un día después y confirmé el estado de estas

piezas. A continuación, pongo algunos de los comentarios que las artistas subieron a sus muros de Facebook:

7 de marzo del 2023: Por fin vimos culminado el esfuerzo de casi un mes de trabajo, el cual intercalamos con el resto de nuestras ocupaciones como madres, como hermanas, como hijas, como profesoras, como artistas, como mujeres. Por fin la exposición con la cual trabajamos con Estela Varo (Estela Vásquez Rojas) estaba terminada y se inauguraba.

La exposición Habitar estaba terminada, la cual dejó consciencia colectiva en el grupo de mis seis compañeras expositoras como un relámpago nacido de la femineidad misma, la cual más tarde se convertiría en una quemadura.

8 de marzo de 2023 Trasladándome a lo ocurrido después de la marcha de protesta por los derechos de la mujer, sentí un vacío en la boca del estómago como una tétrica nebulosa. Tenía la mirada perdida al ver la pérdida, reflejada en la mala perspectiva de personas que, al querer callar un discurso de odio, ocuparon otro discurso de odio.

Entre los cristales desquebrajados, vi poco a poco cómo se hacían añicos los días, las horas, los minutos que invertimos para llegar al punto de nuestro trabajo colectivo, el cual siempre fue pensando por mujeres, para mujeres y hecho por mujeres.

Jamás me atrevería a decir que mi perspectiva es la única, o la verdad absoluta. Nunca cuestionario un movimiento que reclama derechos humanos con rugidos feroces por personas que tienen el alma herida. Comparto su dolor, y las acompaño.

Yo solamente quiero expresar, a través de estas líneas, que en el momento en que empezamos a respetarnos los unos a los otros, como lo que realmente somos, seres humanos, no tendremos que trasgredir a nadie para encontrar la felicidad.

Se los dice sencillamente una profesora que está preocupada por este movimiento revolucionario que pide a gritos la decencia humana; no quiero que el discurso sea mal entendido por aquellas que vienen delante de nosotras, a las que protegemos, a las que cuidamos, a las que educamos, a las niñas que forjan el futuro.

Se los dice una artista que ha encontrado, a través de su lenguaje, la manera más bella de expresar sus dolores, sus pasiones, sus alegrías, y la única manera de encontrarse a sí misma. Con cada exposición, galería, cuaderno, busco hacer sentir a aquellas personas que se niegan a sentir, a aquellas personas que se encuentran perdidas en el dolor.

Se los dice Abril, una mujer que seguirá luchando para ser escuchada. (Figuroa, 2023)

“Si fueras una verdadera feminista...
-harías tal...
-sentirías tal...
-actuarías tal...
-dirías tal...
-responderías tal...”
... si tu arte fuera realmente feminista...”

Creo que se les está cuestionando y señalando a quienes no tienen por qué dar explicaciones ni corresponde darlas.

Sé que ese estruendoso y definitivo “ya basta” fue contra el CMA; contra abusadorxs y encubrimientos de instituciones y autoridades patriarcales. Que esas piedras, martillos y puños golpearon los acosos y abusos silenciados hasta destruirlos. Sin embargo, creo que se está cuestionando a quienes no corresponde.

En contra del movimiento feminista no diré nada, porque mi sentir y pensar está lejos de estar en su contra; sería mi propia contra. Sin embargo, veo a muchxs señalando a quienes no corresponde. Al movimiento feminista que me habita, le digo:

bienvenidas nuevas y más vivencias para reflexionar y elegir libre y radicalmente mi feminismo y mi feminidad.

Sucede que yo venía en el tercer cuarto de la marcha, y acababa de publicar una foto del Consejo de la Judicatura del Poder Judicial accionado (pintado, intervenido, lo que decidan), declarando en el pie de mi foto “Fuimos todas”, porque siento y pienso que ha de sentirse muy bien hacer una pinta así, en uno de esos edificios que representan tanto abuso e injusticia patriarcal, aunque de nombre digan lo contrario. Tomé la foto, miré con complicidad y agradecimiento a aquellas compañeras que lo hicieron. Me cercioré de que mi foto no identificaba rostros, y dije a mi misma: nos respaldamos todas, al unísono con la consigna “LA POLICÍA NO ME CUIDA, ME CUIDAN MIS AMIGAS”.

Unos minutos después, al ver la obra destruida —no el edificio— de mujeres artistas, las marcas dejaron de parecer acciones y se me volcaron más bien agresiones. ¿Sería porque mi hermana Pamela Zubi es una de ellas y sesgué mi perspectiva con el amor y la admiración? ¿Sería porque he tenido la fortuna de ejercitar desde las entrañas mi feminismo y feminidad junto a ella? ¿Porque conozco su obra y procesos a profundidad?

Mis primeros sentimientos y pensamientos, entonces, fueron algo así como “¡No! aquí no fuimos todas! ¿qué pasó? ¿dónde están las artistas?”

No se sabe si se conocía el proyecto de la galería; si se sabía que había sido declarada con perspectiva de género un día antes (lo cual fue una pésima estrategia). No se sabe si las compañeras que accionaron (o algunas de ellas), conocían a las artistas, la expo y las obras: unas resguardaron piezas y otras las destruyeron. No se sabe si todo fue estrategia de quién o para qué. Muchas cosas que no se saben, pero que sí se están diciendo. Así como digo fuimos todas, también digo no lo fuimos, porque disentir y señalar las contradicciones injustas, incluso las propias, me parece, son tuétano de nuestra causa.

Me jacto de ser mujer. Me jacto de practicar y ejercitar mi feminismo todos los días, no solo cada 8 de marzo. Me jacto de transformar el sistema patriarcal desde una de sus posibilidades más radicales: trabajando con las niñas, cuidadosa de no ideologizarles a mi imagen y semejanza. Es por todo lo anterior, que me implico en este asunto y concluyo francamente:

1. Las artistas de la exposición HABITAR, son tan feministas y sororas que están en sus procesos personales, colectivos y políticos acompañándose para digerir, contrastar, resolver, elegir, decidir y pronunciarse... Me admira que ninguna de ellas ha declarado odio, venganza, juicio, ni culpa hacia el movimiento, ni los hechos. Sin embargo, están siendo cuestionadas como mujeres, como artistas y como feministas. Eso no es justo ni sororo.
2. Fuera de los actos contra las obras de las artistas, cuestiono el prejuicio, el dedo flamígero, la descalificación, la autoridad moral y la persuasión emocional que vino después de mujeres que, se supone, las conocen bastante, a través de comentarios sobre sus testimonios y declaraciones personales. Disiento abiertamente de ese feminismo.
3. La dignidad violeta embravecida esta vez se llevó a su paso el trabajo y las emociones de nueve compañeras. Si no fue a propósito, si no era contra ellas, qué valioso será aprender TODAS de lo acontecido, como humanas y como movimiento que somos. El hecho, hecho está... ¿se volverá un acontecimiento para el movimiento feminista en Morelos? ¿Floreceremos de los aciertos y errores? De la rabia feminista no disiento, y menos de la corrección elegida y transformadora de cualquier trayectoria individual y colectiva.
4. Esto no es un “pobrecitas artistas las agredieron”. No es revictimizar ni desviar la denuncia. Precisamente por eso y con urgencia, cuestiono:

5. ¿Dónde están el CMA y la STYC en todo esto? ¿Qué respuesta le dan a la evidente y sonora denuncia de las mujeres hacia las prácticas de abuso y acoso? ¿Osarán a decir nuevamente que no se ve ni se escucha, a llenar de silencio un año más? ¿Cómo y cuándo están resarcando o resarcirán los daños de acosos y abusos a estudiantes, docentes y artistas? ¿Qué respaldo le están dando a las compañeras artistas del proyecto *HABITAR*? ¿Cómo resarcirán los daños de su ingenuo cálculo y estrategia de este 8M en la Galería Victoria? ¿Dónde están? ¿Qué están haciendo? ¿alguien sabe? ESTO ES LO QUE YO CUESTIONO FLAGRANTEMENTE.

Me indigna pensar que la discusión y la atención se concentraron en el feminismo/no feminismo/pseudo feminismo que según unas le califican a otras. Actualícenme, por favor, si alguien sabe qué están formulando, diciendo y accionando quienes sí deben dar respuestas y explicaciones; si alguien más les está cuestionando en este suceso.

Que no se nos desvíe la mirada, compañeras; que no se nos confunda la lucha. (Natalia Garcilazo, cuñada de Pamela Zubillaga, 2023)

De acuerdo con los comentarios de Natalia Garcilazo, este encuentro genera una poiesis, pues actualiza el lugar de la exposición *Habitar* como un nuevo lenguaje, una nueva piedra que se funde con la otra, la piedra del corazón herido e indignado. Así se actualiza esta exposición, como lo que es, una salida institucional ante el problema del acoso sexual, escolar, que, como se dice coloquialmente, por “aventarse la piedrita” nadie toma responsabilidad dentro del CMA.

Nos hallamos, pues, frente a un encuentro de carácter poético y considero que esto se debe a un choque entre la institucionalidad del arte y la ira e indignación ante esa institucionalidad. Además, esto también es posible debido a los nuevos valores del arte que permiten la “intervención” como concepto artístico, pero además la integración de dos voces. Una realidad que no debemos soslayar es que las voces del disenso fueron calladas. La galería cerró sus puertas; el

muro de enfrente donde había más consignas escritas fue pintado. Las voces que siguieron fueron las de las artistas, con lo cual, la institucionalidad del arte tuvo y tiene el poder de mantener una jerarquía del discurso.

Quizás este artículo, esta reflexión es para precisamente dejar una forma de memoria a partir de otro discurso, el discurso académico, estructurado, erudito, de las humanidades. La intención no es la de ignorar el dolor de las artistas involucrada por el trabajo que, en algunos casos como el de Pamela Zubillaga, fue destruido, ese dolor debe ser también visible y escucharse. Sin embargo, considero que el evento fue más allá de una serie de personas, se convirtió en un momento de colectividad y de reflexión que no solo atañe a las involucradas, sino que nos atañe como sociedad y cultura. Los antecedentes de lo que pasó en 2022 fueron suficientes para pensar que una exposición hecha por y para mujeres no iba a calmar la ira e indignación ante el Centro Morelense de las Artes. Como ya he mencionado, tan solo días después se hicieron una serie de denuncias de acoso en un evento organizado por alumnas y alumnos del CMA.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, 2001.
- Buchoh, Benjamin. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art". *Artforum*, 1982.
- Deandar, Roberto. "Vandalizaron el edificio Victoria que pertenece al Centro Morelense de las Artes". *Radio Fórmula*, <https://www.radioformula.com.mx/coatzacoalcos/2022/3/8/vandalizaron-el-edificio-victoria-que-pertenece-al-centro-morelense-de-las-artes-523553.html>
- Derrida, Jacques. *Schibboleth para Paul Celan*. Biblioteca Nacional de Madrid, 2002.
- Diario de Morelos. "Vivir del arte y para el arte, entrevista con la pintora Pilar Reyes". <https://www.diariodemorelos.com/noticias/vivir-del-arte-y-para-el-arte-entrevista-con-la-pintora-pilar-reyes>
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*. Taurus, 1989.

- Gutiérrez, V. "Acusan estudiantes del CMA acoso y maltrato de docentes". *La Jornada Morelos*, 2023.
- Margolles, T. "Entrevista a Teresa Margolles", *Artista visual*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=PG0MI_mVIH0&list=PLDE8aTfLsgvgr-7gEQMPkpQtHJdAqzqfX0
- Moldes, Diego. *Antonio de Nebrija y su origen judeoconverso*. Gedisa, 2023.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

Testimonios recuperados de los muros de Facebook:

- Garcilazo, Natalia. "Si fueras una verdadera feminista..." Publicación de Facebook, 8 de marzo de 2023, <https://www.facebook.com/natalia.diazgarcilazo.7/posts/pfbid027WBftpPKgMYZzHPgcPZN1B4DuS-2Fmhe516NaLWfxLcA2DiHdaHpgQaSWx4fzQZosl>
- Figuroa, Abril. "Centro Morelense de las Artes". Publicación de Facebook. 9 de marzo de 2023, <https://www.facebook.com/abril.fv/posts/pfbid021QLucB3XkzaFPtL86hjbEXahoeiawiJZYgP1e45GehWgNp-bUoWWmGynfuULN697LI>

Figuras de la resistencia feminista: el Bloque Negro

Isadora Escobedo Contreras

Introducción

La desobediencia civil se erige como una parte fundamental de la democracia, pues evidencia las desigualdades del sistema en exigencia de su mejora a través del ejercicio de acciones críticas y contundentes contra el Estado. El movimiento de las mujeres sufragistas contempla, desde sus orígenes, un primer esfuerzo por establecer acciones que presionaran al Estado para el reconocimiento de derechos civiles a este grupo. Desde entonces es posible observar la evolución del feminismo como un movimiento de resistencia civil con particularidades que permiten caracterizarlo desde la iconoclasia.

Las formas en que se desarrolla la desobediencia civil serán denominadas en este texto como *figuras de la resistencia*, aclarando que cada manera de oponerse a lo socialmente establecido conlleva especificidades propias de acuerdo con su contexto social, racial, sexual, político o económico, que resultan en mayor o menor radicalidad, expresividad de la acción directa o implicación de la corporalidad. En ese sentido, en este artículo se trabaja desde una lógica interseccional en el entendido de que, en la mayoría de los casos de resistencia, y desobediencia es posible ubicar más de un tipo de violencia, es decir, esta perspectiva permite evidenciar como la resistencia de las mujeres es atravesada por determinantes contextuales que vinculan naturalmente al feminismo con otras luchas por los derechos humanos.

Así, el presente trabajo tiene por objetivo realizar un recorrido histórico por los acontecimientos que llevan al feminismo a

desarrollarse desde la resistencia civil a partir de la adopción de tácticas beligerantes y de confrontación provenientes del feminismo negro, con el objetivo de distanciarse de las estigmatizaciones que han desprestigiado al movimiento, para comprender la relevancia de las acciones del Bloque Negro feminista como generadoras de presión para la evolución de la democracia. De tal suerte, el texto parte de problematizar el uso de la acción directa radical como herramienta de cambio social, para centrarse en la forma en cómo estas acciones se transforman en marcas urbanas que permiten evidenciar las desigualdades sobre el territorio.

Los orígenes de la acción directa

La lucha emprendida por las mujeres para exigir por sus derechos civiles y reproductivos, comienza en la primera ola feminista con el movimiento sufragista, un grupo muy amplio y heterogéneo que se concentró en alcanzar el reconocimiento como ciudadanas a través del derecho al voto. Este impulso fue seguido por la lucha de las mujeres socialistas en busca de la igualdad jurídica y salarial.

En las prácticas de desobediencia civil del sufragismo se cuestionaron las desigualdades contra las mujeres, que fueron establecidas por la democracia moderna, pues se evidenció que la pretensión de igualdad y derechos humanos, contenida en las leyes del código civil, no eran universales, sino excluyentes. El estudio de las leyes dio pie para que, desde el derecho penal, y mediante el realismo legal, se demostrara que el cumplimiento de la pena otorgaba legitimidad a la desobediencia civil, es decir, hizo patente que cuando se lucha por algo justo, no hay por qué cumplir con los castigos.

Las mujeres socialistas de Europa³¹ se nutrieron de las teorías de Marx y Engels para acompañar la resistencia y desobediencia civil, a través de prácticas como las huelgas de hambre o encadenamientos, que evidenciaron los déficit y contradicciones de la democracia

31 La primera Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas se realizó el 17 de agosto de 1907 como parte del Congreso Internacional Socialista en Stuttgart, Alemania. Participaron 58 delegadas que fueron las fundadoras de la hoy Internacional Socialista de Mujeres.

representativa, y la infrarepresentatividad del proyecto moderno que dejaba a la mitad de la población -a las mujeres y a los esclavos- sin derechos políticos y humanos.

Estas articulaciones de la resistencia civil de las mujeres pueden ser observadas en el movimiento sufragista inglés, el cual tuvo dos vertientes. El primer grupo, que inició sus acciones en la segunda mitad del siglo XIX, fue el de las Suffragists, integrado por la Society of Woman Suffrage, quienes propusieron medidas de resistencia pacífica y desobediencia civil que no entrañasen un riesgo para la vida humana de terceros, sino únicamente para las propias participantes. Se trata de un movimiento marcadamente burgués, liberal y moderado. El segundo, con acción en el último cuarto del siglo XIX, identificado como Las Suffragettes, eran militantes que declararon que el principal blanco de sus acciones era la conquista del espacio público a través del acceso al ágora en igualdad de condiciones que los hombres, es decir, el reconocimiento como ciudadanas dentro del contrato social impulsado por la modernidad.

Este grupo fue liderado por Emmiline Pankust, quien fundó la Unión Social y Política de las Mujeres³² y quien reivindicó una serie de prácticas militantes mucho más radicales que las de los grupos liberales, como la huelga de hambre, el sabotaje, la intervención con pintura en grandes construcciones de la ciudad, el incendio de comercios y establecimientos públicos, las agresiones a domicilios privados de destacados miembros del Gobierno y del Parlamento, la organizaron de mitines públicos y la irrupción en los espacios de decisión política monopolizados por los hombres. Con todo esto lograron llevar sus peticiones al Parlamento. Además de publicar ensayos en periódicos y revistas, y de ocupar espacios de representatividad en consejos de educación, grupos asociativos y en la administración local.

32 WSPU por sus siglas en inglés. Women's Social and Political Union. Fundada en Mánchester el 10 de octubre de 1903. Entre 1903 y 1917 fue la principal organización militante por el sufragio femenino en el Reino Unido. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%B3n_Social_y_Pol%C3%ADtica_de_las_Mujeres

Conforme las resistencias y rechazos se suman, sus prácticas se hacen cada vez más violentas, dando lugar a un proceso de progresiva radicalización: comienzan a romper vidrios, incendiar edificios y casetas de correo, destrozan campos de golf con su lema ‘voto a las mujeres’, cortan cables de telégrafo, abordan a los ministros del gabinete, atentan -entre otras- contra la pintura la Granja Venus de Velázquez en 1914, e incluso llegan a la inmolación cuando en 1913 Emily Davison se arroja bajo las patas del caballo del rey durante un Derby y muere por las heridas y golpes recibidos. El movimiento gana así su propia mártir. (Lazzari y Rayes 7)

Cabe recordar, por su importancia histórica, que el movimiento sufragista inglés es el que abre el camino a la sublevación pacífica que propugna Mahatma Gandhi para lograr la independencia de la India, pues durante sus estudios en Inglaterra este líder conoció y se nutrió de las experiencias de las mujeres para la implementación de esta exitosa estrategia de resistencia civil. Así, se evidencia que la orientación pacifista de la lucha social ha tenido múltiples maneras de acción, no solo entre los grupos de mujeres en lucha por sus derechos, sino también entre las clases desprotegidas y vulnerables.

Otro ejemplo notable es el del sufragismo liberal decimonónico, un movimiento que caminó de la mano con el movimiento abolicionista —de la esclavitud—, ejerciendo presión a los gobiernos a través de propuestas legislativas en exigencia del principio de igualdad, fundamentadas en la doctrina kantiana sobre el universalismo ético que propugnó la autonomía y la capacidad de autolegislación de la razón (Posada Kubissa 42). Es decir, la universalidad de los atributos morales como condición de todo ser humano.

Sin embargo, es en 1848, con la emisión de la *Declaración de sentimientos* de Séneca Falls, en Nueva York, que el movimiento de mujeres se desliga del abolicionista cuando en el congreso pionero del feminismo, a través del documento fundacional norteamericano, se declaran una serie de reivindicaciones, específicas de las mujeres, como la igualdad entre los sexos y la declaración de la invalidez de las leyes que colocan a la mujer en condición de inferioridad frente a los varones, el derecho al trabajo y a la equidad salarial, a la libertad,

al patrimonio, a la propiedad, a la educación, al voto, a la participación política, al divorcio y a las reformas al matrimonio (Bonilla Vélez 206). El distanciamiento entre la lucha por el reconocimiento de los derechos de las mujeres y el abolicionismo puso en entredicho el concepto de universalismo ético, pues el sufragismo, que provenía de la Ilustración y del pensamiento moderno, concentró sus esfuerzos en allanar el terreno a las mujeres blancas y dejó a las mujeres negras al margen de los que, si bien se encontraban en un contexto de batalla antiesclavista, también sufrieron de discriminación al interior de su propio movimiento.

En ese contexto, Ida Wells reflexiona sobre la construcción desigual de la sexualidad entre las mujeres blancas y negras y Sojourner Truth lanza el discurso fundacional del feminismo negro *¿Acaso no soy una mujer?*,³³ sin duda una frase pensada en respuesta a la máxima feminista de Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo”, pues las mujeres negras se definen desde la exclusión, con lo que se inicia la problematización hacia el concepto de *mujer* como categoría y la definición del feminismo negro como un movimiento contra hegemónico determinado por la colonialidad, el racismo y la dominación sexual, siendo Angela Davis quien plantea la intersección de la raza con el género en un sistema que construye a las mujeres negras como no-mujeres (Jabardo 29).

Así se presentaba el sufragio femenino blanco como el medio más adecuado para alcanzar la supremacía racial. Dejando de lado aspectos tales como la solidaridad, la lucha por los derechos de las mujeres o la igualdad política, el incipiente movimiento feminista quedó convertido en un mero baluarte de la superioridad racial de las personas blancas. El movimiento sufragista quedó fatalmente impregnado de racismo, lo cual no solo abriría una brecha insalvable en el feminismo norteamericano (feminismo blanco *versus* feminismo negro) sino que se convertiría en un instrumento (más) en el proceso de objetivación de la mujer negra. Al asumir para sí mismas el papel de “guardianas y protectoras naturales del hogar”, al reivindicar el voto femenino desde

33 Discurso dictado por Sojourner Truth en la Convención de los Derechos de la Mujer en Akron, en 1852.

su rol como madres de futuros ciudadanos, las mujeres blancas excluían del voto, y de la categoría de madre y por ende de mujer, a las mujeres negras. (Jabardo 30)

Así, el sufragismo fue el comienzo de diversos movimientos reivindicativos a favor de los derechos humanos, no solo de las mujeres, sino también de las personas afroamericanas e incluso hacia la independencia colonial europea. De esta manera, y gracias a la lucha coordinada a través de la resistencia y la desobediencia civil, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, las mujeres pudieron acceder a derechos vetados por los hombres como el de la educación y el trabajo, y adquirieron poder en el ámbito jurídico, político y económico.

El activismo de las mujeres en la actualidad

Desde entonces, y a lo largo de la historia de las luchas sociales impulsadas por las mujeres, es posible identificar acciones relacionadas tanto con el activismo para la transformación social, como con las prácticas encaminadas a la igualdad política, jurídica y de acceso a derechos, tales como: la emisión de discursos y procesos comunicacionales, reuniones, clubes y tribunas; huelgas de hambre, de manos caídas —en hogares y en espacios laborales— y de piernas cerradas; marchas, publicaciones, movilizaciones pacíficas y armadas, plantones, boicots comerciales, alianzas entre grupos, convenciones, recogida de firmas, ocupación de edificios institucionales, coloquios académicos, ataques en museos hacia obras de arte emblemáticas.

Recientemente, estas acciones se han ido diversificando con el uso de internet hacia campañas de denuncia en redes sociales, tenderos físicos o virtuales en torno al hostigamiento, acoso y violencia sexual; llamados a la edición y reescritura de la historia hegemónica; el desarrollo y utilización del lenguaje incluyente, el trabajo de las activistas, ciberfeministas y ecofeministas, el impulso a campañas preventivas contra la violación, la visibilización, prevención y eliminación de las violencias y el feminicidio, en favor del ejercicio de derechos, en particular sobre el derecho a decidir.

En Latinoamérica se cuenta con ejemplos de resistencia pacífica y desobediencia civil en múltiples latitudes. Desde el zapatismo de las mujeres mexicanas, hasta, por ejemplo, la Ruta Pacífica de las Mujeres, en Colombia, cuyo objetivo es “socavar las relaciones sociosexuales patriarcales que, fundamentadas en la producción y la experiencia, imponen la voluntad de los varones sobre las mujeres y las niñas-os, mediante el uso potencial o real de la violencia física o simbólica”³⁴ (Sánchez Gómez 17). Las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina o las mujeres socialistas chilenas son ejemplo de movimientos que reivindican los derechos de las mujeres y las niñas en nuestro continente.

En este sentido, los mayores radicalismos ocurren en contextos de desigualdad y discriminación donde el sistema patriarcal orilla a las mujeres a la autoorganización para la ejecución de acciones más contundentes, como en el caso de las Gulabi Gang un grupo de mujeres de India, de la casta más baja, que se identifican por vestir con saris rosas y que trabajan desde la desobediencia civil y la intervención social para mejorar las condiciones de su existencia, en primera instancia, para defenderse y combatir la violencia que sufren de parte de sus cónyuges. Además, luchan por recuperar la cultura matriarcal en un contexto en donde la sumisión de las mujeres se da por sentado y donde la violencia sexual y los matrimonios forzados de niñas son todavía comunes.

En el contexto mexicano las mujeres zapatistas han sido protagonistas de la lucha insurgente desde su aparición pública. La Ley Revolucionaria de Mujeres fue votada previamente al levantamiento armado e incluida en *El Despertador Mexicano, Órgano Informativo del EZLN* (México, No 1. Diciembre de 1993). Esta ley es un documento consensuado entre las comunidades indígenas que prioriza los derechos de las mujeres en la lucha del ejército. Asimismo, la presencia de las mujeres en altos mandos militares y de la dirigencia ha sido prueba de cómo este movimiento político radical ha definido su identidad como igualitarista, visibilizando el trabajo de las mujeres y estableciendo como derechos la libre participación en la lucha revolucionaria, el derecho a tener cargos militares en las fuerzas armadas del EZLN; el derecho al trabajo y a una remuneración digna;

34 Nuevas formas de resistencia civil. p. 17.

el derecho a decidir sobre la reproducción; a participar en asuntos de la comunidad; a ser elegidas para cargos comunitarios; el derecho a la educación, a la salud y a la alimentación; el derecho a elegir su pareja y a no ser forzadas a contraer matrimonio; el derecho a no ser maltratadas, ni golpeadas y el castigo a la violación. Estos derechos han sido puestos en práctica en los 5 caracoles (unidades civiles de autogobierno) en que impera esta ley.

Es manifiesto el desarrollo de una comprensión que integra aspectos opresivos tradicionalmente divorciados en los movimientos de la sociedad civil. Para las zapatistas, el camino hacia la construcción de una sociedad mejor implica una estrategia de lucha que integre las diferentes dimensiones de su sometimiento. Para estas mujeres, la lucha como indígenas y pobres es indisociable de la lucha por su dignidad como mujeres. La articulación de su lucha con la organización zapatista del poder comunal es lo que —a nuestro juicio— ha posibilitado esta perspectiva totalizante, y aunque todavía quede camino por recorrer en su equidad al interior del movimiento, su poder se ha visto fortalecido por esta articulación. (Espinosa Molina y García 103)³⁵

Las experiencias de desobediencia civil, entonces, se definen por los diferentes niveles de radicalismo en su concepción y ejercicio, lo que también tiene efecto en la percepción social y las maneras en que se desarrollará la intervención social. En este sentido, el feminismo ha establecido como una de sus formas de acción más usuales la realización de manifestaciones en la vía pública, principalmente, en fechas conmemorativas, que es cuando se activan con mayor fuerza estas convocatorias.

35 “La estrategia del caracol”. El Neozapatismo: Insurgencia indígena y desobediencia civil. en “La estrategia del caracol”. *El Neozapatismo: Insurgencia indígena y desobediencia civil Trabajos y Comunicaciones*, 2da Época, ene-dic 2011, no. 37, ISSN 0325-173X, pp. 87-108, 103.

Resistencias civiles desde otras lógicas.

El Bloque Negro y sus antecedentes desde el feminismo negro

Como parte de la organización de estas movilizaciones se ha hecho común, y hasta tradicional, la presencia del Bloque Negro, un contingente de agitación radical y polémico que concentra su acción en la intervención pública sobre edificios y monumentos durante el trayecto marcado por la marcha. Este grupo ejerce diversas maneras de interactuar con el territorio, desde el uso artístico de técnicas de arte urbano, como el *stencil*, el *paste it* o el grafiti, hasta aquellas estrategias más beligerantes como el sabotaje o los ataques directos con martillos, bombas molotov o palos, a edificios públicos y privados representantes del Estado, o que representan el capitalismo mundial, como bancos o multinacionales, o bien, las instituciones opresoras o cómplices de las violencias que se ejercen hacia las mujeres y las niñas.

Esta forma de acción encuentra sus antecedentes en diversos movimientos de resistencia civil que marcan la pauta para visibilizar demandas colectivas. En este sentido, y desde la experiencia radical de las sufragistas, el feminismo negro utilizó estrategias aprendidas de las mujeres inglesas, además de que crearon tácticas de resistencia a partir de sus propias necesidades y contextos, como fue el caso contra el grupo supremacista blanco Ku Kux Klan.³⁶

Para identificar estas acciones, es útil recordar que, en Estados Unidos, al término de la Segunda Guerra Mundial, y en medio de una estabilidad y bonanza económica, resurgen grupos de resistencia en reclamo de viejas discusiones que se mantuvieron pausadas durante el periodo bélico, como el acceso universal a los derechos civiles y políticos. La década de los sesenta se caracterizó por una enorme ebullición de estos movimientos que buscaban una sociedad igualitaria. La reivindicación de estas demandas fue encabezada, en su mayoría, por las mujeres, los afroamericanos y los estudiantes.

36 De acuerdo con Kaspi, “El Ku Klux Klan es una sociedad secreta estadounidense, creada en 1865 en Tennessee, que pretendía defender la supremacía de los blancos ya que creían que los negros la amenazaban con sus apetitos sexuales, su presencia en las milicias locales y su participación en la vida política”. En ese sentido, la necesidad de articular estrategias de resistencia y desobediencia civil contra el Ku Kux Klan por parte del feminismo negro responde a lo que aquí se está planteando.

Si bien el activismo feminista no se detuvo en ningún momento, la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y más adelante con *La mística de la feminidad*³⁷ de Bety Friedan, impulsaron la irrupción de la tercera ola del feminismo, donde se establecen las bases de una teoría social que abrió el camino para la incorporación de las demandas de mujeres de clase baja, afrodescendientes, lesbianas y grupos minoritarios, es decir, se sentaron los fundamentos para el posterior desarrollo del pensamiento interseccional.

Así, se gestó una mayor comprensión acerca de las problemáticas compartidas, se emprendieron acciones para lograr que garantizaran la igualdad laboral y educativa, siendo una de las demandas centrales la del derecho a decidir sobre el propio cuerpo, lo que inició con el uso de anticonceptivos y continuó con la demanda por la legalización del aborto. También se puso de relieve la violencia de género, con énfasis en aquella de carácter doméstico, la violación y el acoso sexual.

De manera paralela, surge, en 1966, el Partido Pantera Negra para la Autodefensa³⁸ (desde ahora PPN), un grupo de lucha en favor de la creación de mecanismos que garantizaran la aplicación de la Ley de los Derechos Civiles aprobada por el Congreso en 1964 en contra de la segregación racial en los lugares públicos, la discriminación laboral y educativa de los afroamericanos en Estados Unidos. Este grupo, liderado por Martín Luther King, se distinguió de la lucha no violenta, pues los militantes del PPN eran partidarios de la confrontación hacia el Estado y la autodefensa armada, propugnando una ideología africanocéntrica que reivindicó la recuperación de la cultura robada por la colonización de los hombres blancos: desde la ropa y los nombres, hasta el matriarcado.

Por esta razón, desde sus orígenes la participación de las mujeres negras y de color se consideró indispensable para la organización. Esta ideología atrajo a muchas feministas que no se sentían

37 *La mística de la feminidad* fue publicado en 1963. Se trata de un análisis del modelo educativo y económico que promueve la vuelta a los hogares de las mujeres después de haber alcanzado el voto y el derecho a la educación, demostrando las maneras en que se forma una identidad femenina basada en estereotipos, discursos y estereotipos tradicionales acerca de cómo se debe comportar una mujer.

38 Black Panther Party for Self-Defense surge como grupo de autodefensa en Oakland por la brutalidad policíaca.

representadas ni por el Poder Negro,³⁹ ni tampoco por la lucha de las mujeres blancas que, desde una posición privilegiada, luchaban por los derechos reproductivos.

Fue gracias a las Panteras Negras que las mujeres negras y feministas encontraron su propia voz, incluso cuando esta no había sido creada con la mujer en mente, los miembros y líderes del partido rápidamente buscaron incluir al sector femenino dentro de sus políticas, militantes y demandas, puesto que se consideraba a la desigualdad de género y al patriarcado como producto de la colonización y dominación del hombre blanco. (Salas González y Trillo Fuentes 16)

A través del PPN las mujeres se integraron definitivamente a la militancia y desarrollaron estrategias de autodefensa contra la violencia policial y el racismo, y con apoyo de la autogestión de medios de comunicación contrahegemónicos y del ejercicio de acciones de beneficio comunitario y social, el movimiento se transformó en una poderosa organización compuesta en su mayoría por mujeres. Las más involucradas fueron Elaine Brown, Gwen Robinson y Angela Davis,⁴⁰ mujeres que se convertirían en una figura de primer nivel en la definición y acción del feminismo negro.

El feminismo radical

A partir de la reflexión sobre las intersecciones entre la raza y la clase, desarrolladas por el feminismo negro, se demostró la dimensión

39 El Black Power englobó muchos movimientos en defensa de las personas negras. Tuvo una importante presencia en la década de los sesenta y setenta en Estados Unidos. Se enfatizó el orgullo racial y se concentró en la creación de instituciones para la defensa e impulso de los colectivos afrodescendientes. El Poder Negro se concentró en la masculinidad de los hombres.

40 Angela Davis (Alabama, 1944). Militó en el Partido Comunista de los Afroamericanos de los Estados Unidos. Defendió los derechos de las mujeres y los afroamericanos y es equiparada con figuras como Martin Luther King y Malcom X. Actualmente es profesora de la Universidad de California.

política de estos factores. En este contexto surge el feminismo radical, un movimiento de origen tanto europeo como norteamericano, de carácter separatista, que reflexiona sobre la correlación entre sexismo y racismo. Su crítica se centra en el androcentrismo y en la producción, acumulación y distribución del conocimiento, así como en la imposición de la heterosexualidad como norma.

Es con la teorización feminista, la radicalización de la militancia y el distanciamiento establecido con las políticas de izquierda que se concreta la comprensión del patriarcado como sistema de opresión universal, con impacto en todas las estructuras sociales, políticas y económicas, de aplicación sistémica, y a través de la violencia, con enfoque específico hacia el control de las mujeres, en palabras de Alicia Puleo, “la dominación precedía a la explotación” (21). El análisis feminista radical de las relaciones entre los sexos se apoya en la definición amplia de *política*, común en la *New Left*. “El *poder* ya no reside solo en el Estado o la clase dominante. Se encuentra también en relaciones *micro*, como la pareja” (*ibidem*). De esa manera, el análisis del poder patriarcal deviene en una crítica a la sexualidad que se posiciona al *sexo* como construcción política y social, fundamentada en las relaciones entre hombres y mujeres, dando origen al *género* como categoría que permitiría el análisis de las estructuras de poder, dando entrada al tema del bisexualismo y el lesbianismo en el movimiento feminista.

La cuerpa y el acuerpamiento

Como se ha visto, la concepción moderna del mundo basó su ideal en el hombre blanco, burgués, occidental y heterosexual, por lo que todo aquel que no correspondiera a ese modelo se comprendería desde la exclusión. En este orden de ideas, el subalterno sería concebido como un cuerpo al margen de la normalidad aceptable, y es precisamente por esa margen que se legitima, se organiza y se ejerce la opresión patriarcal.

Por su parte, las feministas radicales exploraron con profundidad las formas en que los hombres ejercen la violencia hacia las mujeres con base en la diferencia biológica, es decir, se explica la

violación, el acoso y el matrimonio como formas del control originadas por el hecho de habitar un cuerpo no hegemónico. En su libro, *Hacia una teoría feminista del Estado*, la feminista radical Catharine Mackinnon describe el funcionamiento del androcentrismo como eje de la estructura social:

La fisiología de los hombres define la mayor parte de los deportes, sus necesidades de salud definen las expectativas del puesto de trabajo y las pautas de una carrera de éxito, sus perspectivas e inquietudes definen la calidad de los conocimientos, sus experiencias y obsesiones definen el mérito, su servicio militar define la ciudadanía, su presencia define la familia, su incapacidad para soportarse unos a otros —sus guerras y sus dominio— define la Historia, su imagen define a dios y sus genitales definen el sexo. (Mackinnon)

Para las mujeres el cuerpo constituye el primer territorio de disputa, pues es desde donde se ha instrumentalizado el control mediante la dominación sexual, reproductiva y económica: violando, preñando, obligando a parir, a criar, limitando las oportunidades, confinando a las mujeres al espacio doméstico y asesinandolas. Por esa razón, el cuerpo se concibe como una categoría política, pues encarna problemáticas sociales, políticas y económicas.

Es a partir de la defensa del cuerpo que las mujeres estructuraron también sus luchas. El feminismo blanco en búsqueda del derecho al voto y al aborto, el feminismo negro en contra del segregacionismo, el racismo y la exclusión por género, y las lesbianas desde el reconocimiento de su corporalidad fuera del estereotipo de la femineidad. No es un feminismo, son muchos, porque cada grupo se encuentra atravesado por diferentes contextos de opresión y violencias, pero es un mismo cuerpo el que es atravesado por la violencia patriarcal.

La evolución del feminismo y en consecuencia de sus victorias políticas y legislativas en todos los estratos sociales, sustentó la reapropiación del cuerpo, transformando su concepción desde el lenguaje nombrándolo la cuerpo. En este sentido, Nuria Varela escribe:

Si la cultura ha sido una creación masculina, la mejor alternativa para las feministas de la diferencia era crear una cultura basada en la profundización de la subjetividad femenina asentada en la diferencia sexual, en el cuerpo de las mujeres que ellas debían resignificar más allá de las teorías hechas por los hombres. (Varela 53)

Así, la lucha por el derecho a decidir continúa estableciendo urdimbres de apoyo que se extienden desde lo civil y lo institucional, hasta lo legislativo, para acuerparse tanto en lo público como en lo privado, para estructurar procesos de acompañamiento a mujeres en situación de violencia o de interrupción del embarazo y para grupos de autoconciencia que propiciaron el reconocimiento de las mujeres como sujetos con identidad propia. También surgieron estrategias de protección colectiva durante las diversas dinámicas de resistencia que se han llevado a cabo durante acciones, marchas o manifestaciones en lugares públicos.

El Bloque Negro

Con la caída del Muro de Berlín, en 1989, y del bloque socialista, en 1991, se pone de manifiesto que el paradigma neoliberal sería el que regiría la política y la economía mundial. Este sistema económico trajo consigo un retroceso importante para el bienestar público a nivel global, por lo que los movimientos sociales entraron en una nueva fase de acción radical.

Una de las primeras experiencias se sitúa a finales de la década de los setenta, cuando el movimiento crítico y de resistencia denominado *Okupa*⁴¹ aumentó considerablemente el número de viviendas

41 El movimiento “okupa” surge por la necesidad de alojamiento. Su principal acción es la ocupación de viviendas y edificios vacíos, en su mayoría propiedad de los ayuntamientos. Encuentra su origen en Inglaterra durante los últimos años de la década de los sesenta, y el principio de los 70. Las viviendas abandonadas fueron habitadas por grupos contraculturales para convertirse en base de operaciones para actividades políticas y culturales alternativas. Este movimiento se extendió rápidamente por Europa del norte, y se identificó con diferentes nombres: “squatter” en Inglaterra, “krakers” en Holanda. Más adelante, en Italia, se inició una oleada extendida de ocupaciones, a locales vacíos, fábricas. En términos generales, los *okupas* manifiestan una postura radical de izquierda, comunista, marxista o anarquista,

tomadas debido a que el gobierno de Berlín declaró algunas zonas de “saneamiento” en barrios antiguos, por lo que numerosos departamentos y casas, propiedad del Estado, quedaron deshabitadas, en un contexto en el que la demanda de vivienda crecía de forma vertiginosa. Fue en 1980 que se llevaron a cabo desalojos, ante los cuales, los *okupas* reaccionaron protestando de forma violenta. “Los orígenes del Bloque se remontan a diciembre de 1980 cuando decenas de ocupas berlinenses bajaron a la calle equipados con cascos, escudos y armas improvisadas, para protestar contra los desahucios” (D’Angelo 14).

A este grupo de inspiración anarquista, protagonista de esta acción armada, se le identificó como Bloque Negro. Y pese a las acciones legales emprendidas en su contra por los gobiernos, las tácticas de autodefensa fueron replicándose en otros países, sobre todo a través de revistas contraculturales *punk* en las que se denunció la especulación inmobiliaria y la complicidad entre el Estado y las corporaciones económicas multinacionales. Sin embargo, fue hasta la “Batalla de Seattle”, en 1999, que el movimiento recibió atención de la prensa internacional:

Con ocasión de la Tercera Cumbre Internacional de la Organización Mundial del Comercio (OMC) que tuvo lugar en Seattle el 30 de noviembre de 1999, centenares de manifestantes vestidos de negros [sic] y con el rostro cubierto con cascos y pasamontañas, destrozaron los cristales de bancos y multinacionales (como McDonald, Nike, Gap), los observadores internacionales se encontraron frente a un fenómeno cuya identidad, táctica y filosofía se escapaban de la categoría clásica de “nuevo movimiento social” [...] Desde la “Batalla de Seattle”, el Black Bloc [...] multiplicó sus actuaciones, siempre con ocasión de eventos como las reuniones del Banco Mundial, del Fondo Monetario Internacional, de la Organización Mundial del Comercio, de los encuentros de los Países del G8 y, últimamente, de la Unión Europea. (D’Angelo 14)

antiparlamentario y más recientemente, antiglobalización. Actualmente el movimiento existe en América y Europa (Venegas 98).

Se considera que esta protesta, conocida como *Día de la acción global* o *La batalla de Seattle*, fue la primera convocatoria civil organizada específicamente desde la internet. Participaron más de cincuenta mil manifestantes, autoorganizados, sin líderes, con una estructura horizontal y descentralizada, convirtiéndose en un referente a nivel mundial sobre las nuevas maneras asociativas y organizativas de los movimientos sociales.

El gran impacto conseguido por el activismo transnacional gestado desde la red congregó a un gran número de personas de grupos diversos como: estudiantes, feministas, anarquistas, artistas, ecologistas, ciberactivistas, veteranos de guerra, intelectuales, obreros, *hippies*, grupos de rock y rap, budistas, activistas altermundistas y globalifóbicos provenientes de aproximadamente ciento cuarenta países y quinientas organizaciones no gubernamentales como Médicos sin fronteras. Los/as participantes de esta protesta realizaron acciones pacíficas previamente fraguadas desde el ciberespacio, que se centraron en el entorpecimiento y cierre de las vías de acceso a la Cumbre, con el objeto de impedir la llegada de los/as delegados/as mundiales convocados para participar de este evento.

Ante el gran número de asistentes, la policía utilizó la fuerza para contener a los manifestantes que respondieron de forma pacífica, a excepción del Bloque Negro que rebatió esta contención violenta atacando muros y vidrieras de los edificios de corporaciones internacionales, quemando contenedores y confrontando directamente a la fuerza pública con piedras y tablas (Enríquez Román 107).

Desde entonces, la participación del Bloque Negro se hizo constante en las manifestaciones altermundistas, con una acción replicada casi en todas las ocasiones, y que se caracterizó por utilizar la violencia de baja intensidad (es decir, no contra personas sino contra cosas) como estrategia para la visibilización de la protesta sobre el territorio. Se porta vestimenta color negro y pasamontañas o pañuelos (con la intención de evitar ser reconocidos/as), se practica el respeto a la diversidad de tácticas, a la autonomía individual de acción, a la toma de decisiones en consenso y a la organización horizontal.

En las acciones del Bloque Negro es posible reconocer una acción revolucionaria cercana al anarquismo, pues se orienta a la destrucción de la propiedad privada, la protección de los contingentes

vulnerables y el ataque a propiedades corporativas representantes del control económico o estatal, e incluso, es también común que sea este colectivo el que se encargue de responder a los ataques policíacos, razón por la cual, se les relaciona con los mecanismos de auto-defensa desarrollados por los *Black Panthers*.

Feminismo, anarquismo y activismo

Las intersecciones entre el feminismo y el anarquismo comienzan en el siglo XIX, cuando pensadores anarquistas discuten sobre la opresión y la libertad individual. Sin embargo, es Emma Goldman⁴² quien vincula estos dos movimientos al hablar sobre la emancipación de la mujer, la libertad sexual y la lucha contra estructuras familiares tradicionales como forma de opresión. Si bien el anarquismo fue concebido desde el ideal del hombre universal, ambos pensamientos tienen como eje articulador el ejercicio de la libertad de las personas y la igualdad desde el establecimiento de las relaciones no jerárquicas y horizontales.

Por otra parte, el rechazo al autoritarismo y la postura crítica contra el capitalismo de ambas ideologías propiciaron la adopción de tácticas colectivas de resistencia en favor de la expresión. Estas estrategias han sido conocidas como *acción directa*, y han tomado forma pacífica o violenta, de acuerdo a cada contexto específico, yendo desde las huelgas y los *boicots*, hasta medidas más beligerantes.

A manera de recuento, se puede decir que las acciones de rebeldía contra el patriarcado de las *suffragettes* fueron continuadas por las de las mujeres socialistas, comunistas y anarquistas, que se enfrentaron a la opresión del sistema patriarcal a través de la exposición pública de sus problemáticas, lo que las llevó, en muchos casos, hasta la confrontación. Asimismo, las mujeres negras que militaron en las Panteras Negras también se sirvieron del porte de armas y de la ejecución de acciones beligerantes para frenar y evidenciar la tiranía de una raza sobre otra; más adelante, y con la consolidación del sistema neoliberal y el aumento de las desigualdades sociales, la

42 Emma Goldman (1869-1940).

internet se convirtió en un vehículo para idear maniobras colectivas de acción directa que permitieron que el movimiento feminista y los altermundistas consolidaran estrategias activistas de impacto mundial.

Y aunque las protestas feministas no se han detenido jamás, es al final del siglo xx cuando las acciones de las mujeres en las calles se van acentuando progresivamente debido al incremento de los crímenes misóginos, con énfasis en la violación, el hostigamiento y la cifra exorbitante de desapariciones forzadas y feminicidios. En este contexto, las movilizaciones se globalizaron gracias a las campañas de denuncia surgidas desde la red a través de los *hashtags* #meetoo y #miprimeracono a las que se sumaron miles de mujeres en las calles que expresaron su hartazgo y exigieron respuestas hacia la impunidad, la negligencia, la complicidad y el ausentismo de las autoridades. La Marea Verde en Argentina, por ejemplo, vivió su máximo auge en 2018; en México es a partir del 2020 que se realizaron marchas multitudinarias con motivo del 8 de marzo y el 25 de noviembre, las cuales se replicaron en todo el mundo.

Las protestas feministas ocurren, en general, durante las marchas. Existe un comité organizador que define el orden de los contingentes que coloca a los grupos vulnerables y a las víctimas en zonas protegidas. Este comité define también cuáles serán las acciones que se ejecutarán durante el recorrido para la mejor visibilización de las cifras de feminicidios y violaciones, también determina el momento en el que se escucharán las denuncias ante el podio, el lugar de las participaciones artísticas y la declaración de exigencias. Por su parte, el Bloque Negro ha consolidado su presencia como grupo radical, siempre presente en las marchas. Este realiza acciones organizadas que replican las tácticas beligerantes de los grupos radicales altermundistas: se participa de forma esbozada, anónima y de negro para prevenir acciones legales del Estado y evitar a la prensa.

Las integrantes no establecen relaciones de subordinación y el grupo se mantiene abierto para aquellas que cumplan los códigos de seguridad. La participación se basa en la confianza y en la lucha común, es decir, en la sororidad, configurando un cuerpo colectivo que se personifica y ejecuta la rabia y la desesperación de las mujeres a través de la interacción con el territorio, el marcaje de

monumentos, la destrucción de vidrieras corporativas y, en su caso, la defensa ante la confrontación policial.

Iconoclasia feminista

La recepción mediática de las acciones del Bloque Negro ha sido recibida con controversia, pues el análisis superficial permite que sea catalogado como “vandálico”. Sin embargo, grupos académicos como el de las *Restauradoras con glitter* han establecido criterios que permiten distinguir entre las acciones destructivas y aquellas que poseen características de la iconoclasia, esta entendida como el fenómeno de destrucción deliberada del arte o el patrimonio por motivos políticos, ideológicos, religiosos psicológicos, históricos, raciales, económicos, estéticos, de inconformidad social y de representatividad (Del Castillo Loreto 29).

Este tipo de prácticas se han documentado desde la Revolución Francesa a través de los estudios de *la destrucción en el arte*. Esta perspectiva tiene el objeto de desligar estas acciones de la estigmatización sobre el carácter vandálico *per se*. Se trata de analizar la relación entre la imagen y el observador para comprender los efectos causados por esta desestabilización, para lo que se hace indispensable el análisis de los factores que componen el contexto histórico. Como ejemplos se pueden nombrar la destrucción de códices y monumentos prehispánicos durante la conquista española, la quema de libros en la inquisición, la persecución al arte degenerado por el régimen Nazi, el derribo a los monumentos tras la caída del bloque comunista y por supuesto, los ataques a obras de arte emblemáticas cometidas por las *sufrajettes* (Álvarez 2).

De esta manera se ponen de manifiesto los efectos de la imposición de la mirada masculina sobre la producción, circulación y legitimación de las imágenes en las estéticas urbanas y patrimoniales y, por tanto, en la configuración de la memoria colectiva. Se entiende, entonces, que cuando se erigen monumentos históricos, artísticos y arquitectónicos, se les dota de un carácter representativo de la cultura y la historia oficial y/o nacional, alineada con el poder y el imaginario social, es decir que hacen las veces de contenedores ideológicos

de lo colonial, lo racial, la clase, lo religioso, lo económico y lo social, se tornan en símbolos de la opresión o liberación.

En este sentido, la alteración, sustitución o destrucción del patrimonio autorizado se comprende como una acción simbólica de tipo iconoclasta que se manifiesta tanto en el arte, como en la arquitectura, que son ambos quienes forman parte de los mecanismos del poder para estructurar la exclusión y la desigualdad. Por otra parte, las intervenciones sobre el patrimonio, en forma de pintas, encaran al espectador y le recuerdan, sin intermediarios, que la violencia contra las mujeres y las niñas sucede en cada lugar y cada día, por lo que se apela a la empatía. Las pintas hacen visible la rabia de las mujeres, pues ya no es suficiente con salir a la calle y gritar durante las manifestaciones, sino que se hace necesario visibilizar el descontento a través de acciones semipermanentes que sensibilicen a las autoridades sobre el hartazgo social para la construcción de un mejor porvenir: “Lo que está en juego no es el pasado, es el futuro. La iconoclasia no intenta modificar las narrativas históricas de un país, no se quiere cambiar la historia. Lo que se quiere cambiar es el futuro” (Nordenflycht 4).

La iconoclasia funciona también como mecanismo para la redefinición del espacio público que ha operado renombrando espacios y monumentos. En el caso mexicano es posible observar el Ángel de la Independencia. Se trata de una columna coronada con la figura de una mujer alada, que es nombrada en masculino y despojada de su nombre: la Victoria de Samotracia, por lo que las feministas han convertido a este monumento en uno de los núcleos de la protesta, interviniendo constantemente la base del obelisco y renombrando este sitio histórico como La Victoria Alada, un acto que resignifica la lucha independentista e invita a revisar el relato hegemónico nacional para hacer visible la participación de las mujeres en la historia nacional.

El reemplazo de monumentos también ha sido una actividad fundamental. En 2020 el gobierno de la Ciudad de México recibió una petición firmada por cinco mil mujeres para remover del Paseo de la Reforma la estatua del conquistador Cristóbal Colón. Esta petición fue atendida como un reclamo anticolonialista y la efigie fue retirada. Posteriormente, un grupo de activistas colocó, de forma

soberana, una mujer de madera en color morado, con el puño en alto. Esta rotonda fue bautizada como "La antimonumenta 'Vivas nos queremos'", y actualmente este cruce es conocido como "La glorieta de las mujeres que luchan".

Por otra parte, las pintas de la calle y el ataque a la propiedad privada, consumadas principalmente por el Bloque Negro durante el trayecto de las marchas, tienen el objetivo, por un lado, de convertirse en un recordatorio público, y sin intermediarios, de la gran cantidad de feminicidios, desapariciones forzadas y demás violencias que sufren las mujeres; y por otro, de ser una medida para desestabilizar el control social del Estado y su complicidad con el crimen organizado, haciendo referencia al narcoestado y a la necropolítica.

El ataque a monumentos y edificios institucionales o representantes de la opresión económica sirve como elemento para cuestionar la idea de una historia oficial concluida y para postular una historia viva donde la ciudad es capaz de narrar a través de sus muros las cruentas problemáticas actuales. En este sentido, el grupo feminista Restauradoras con Glitter legitima la permanencia de las intervenciones sobre los monumentos argumentando que, como cuidadoras de la historia, es fundamental conservar los testimonios de las luchas sociales, por lo que se pidió el compromiso del Estado para no borrar las consignas plasmadas sobre los monumentos hasta lograr la disminución de la violencia y el establecimiento de medidas de justicia que abonaran a las víctimas.

Conclusión

No es el objetivo de este escrito romantizar la violencia, sino establecer una reflexión sobre las motivaciones y repercusiones de los actos iconoclastas de las mujeres feministas durante las manifestaciones públicas. El recorrido establecido desde la lucha de las *suffragettes* y del feminismo negro sienta las bases de lo que se conoce como la acción directa que las feministas toman a través del uso de la propia corporalidad para arrancar la justicia negada por el poder patriarcal.

Bibliografía

- Álvarez, Sebastián Vargas. "Reseña Dario Gamboni (2014)". *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*, no. 12, 2020, <https://doi.org/10.36677/eot.v0i12.14540>
- Bonilla Vélez, Gloria Estela. "Teoría feminista, Ilustración y modernidad: notas para un debate". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, no. 11, 2010, pp. 191-214, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810214>
- D'Angelo, Valerio. "Violencia contra violencia. Un análisis de la táctica 'Black Bloc'". *Revista española de ciencia política*, no. 36, pp. 13-33, 2014, <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/37637>
- Del Castillo Loreto, Nelly. "La destrucción deliberada del patrimonio: entre el vandalismo y la iconoclasia. El caso de la Ciudad Universitaria de Caracas. Revisión de los conceptos de vandalismo e iconoclasia". *Trienal de Investigación*, FAU UCV, 2020, https://www.academia.edu/64308244/La_destrucci%C3%B3n_deliberada_del_patrimonio_entre_el_vandalismo_y_la_iconoclasia_El_caso_de_la_Ciudad_Universitaria_de_Caracas
- De Nordenflycht, José. "Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público". *El Arte en el Espacio Público*, 2021.
- Durán Hernández Mora, Gloria. "Ni tan 'damas' ni tan 'de pedir': negándonos a ser víctimas". *Teknokultura: Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, vol. 15, no. 2, pp. 325-338, 2018, <http://dx.doi.org/10.5209/TEKN.59757>
- Enríquez Román, José Antonio. "Dos actos fundacionales para los nuevos movimientos sociales: EZLN y la Batalla de Seattle". *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, vol. 1, no. 8, pp. 89-112, 2017, <https://doi.org/10.12795/RiHC.2017.i08.05>
- Espinosa Molina, Ezequiel y Gabriela García. "La estrategia del caracol. El Neozapatismo: Insurgencia indígena y desobediencia civil". *Trabajos y Comunicaciones*, 2da. época, no. 37, pp. 87-108, 2011.
- Jabardo, Mercedes. "Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde / con el feminismo negro". *Feminismos negros: una antología*. Editorial Traficantes de Sueños, 2012.
- Kaspi, André. "Ku Klux Klan". *Gran Larousse Universal*. Plaza & Janés, 1986.

- Lazzari, Virginia y Mariela Andrea Rayes. “Las suffragettes: una irrupción femenina en el espacio público inglés de principios del siglo xx”. *IV Jornadas de Humanidades. Historia del Arte*. “Imaginando el espacio: Problemas, prácticas y representaciones”. Bahía Blanca, 2011, <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3670>
- MacKinnon, Catharine. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Eugenia Martín, (Trad.). Cátedra, 1995.
- Posada Kubissa, María Luisa. “Observaciones, universalismo ético y Kant: lectura desde el feminismo filosófico”. *Revista de Estudios Kantianos*, vol. 1, no. 1, 2016, pp. 43-53, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5391551>
- Puleo, Alicia. “Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical”. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, pp. 35-67, 2005, https://webfacil.tinet.cat/usuarios/ronafo/Alicia_H._Puleo_El_surgimiento_del_feminismo_radical_con_notas_20151107001436.pdf
- Salas González, Ana Emilia y María José Trillo Fuentes. “Las mujeres de las Panteras Negras”. *Revista Bloch*, vol. 1, no. 5, pp. 9-17, 2022, <https://revistabloch.uanl.mx/index.php/b/article/view/109/101>
- Sánchez Gómez, Olga Amparo. *Nuevas formas de resistencia civil de lo privado a lo público. Movilizaciones de la Ruta Pacífica 1996-2003*. Ruta Pacífica de las Mujeres Colombianas, 2006.
- Venegas Ahumada, Christian Alejandro. “El movimiento *Okupa*: resistencia contra el capitalismo”. *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 7, no. 1, pp. 97-131, 2014.
- Varela, Nuria. *Feminismo 4.0: la cuarta ola*. Penguin Random House, 2019.

Necroescrituras, duelo y representación: formas de resistencia en *La muerte golpea en lunes* de Maricarmen Velasco

Audiel González Juárez

De qué hablo cuando digo la palabra “narco”

Cuando pienso en el narcotráfico pienso en una entidad abstracta a la que puedo aproximarme desde diferentes flancos, pienso en la complejidad de sus elementos y en la problematización de los mismos, pienso en lujos, música, espectáculo y violencia. ¿Cómo es que llegaron estos dos últimos conceptos a yuxtaponerse en mi memoria? Rastreo el primer recuerdo en busca de crear una cartografía: Cuernavaca en 2009, en la televisión siguen paso a paso el operativo en los edificios Altitude donde se encuentra el jefe del cartel de los Beltrán Leyva. Mi mamá también está pendiente pero no del noticiero, sino del celular que se aprieta a la oreja para escuchar mejor; mi hermana está en el hospital Parres que se encuentra a escasos metros de lo que se ha convertido en una zona de guerra. Diana, mi hermana, nos cuenta que han apagado las luces, han pedido a familiares ponerse pecho tierra para evitar encontrarse con una bala perdida y ella abraza a mi sobrino que yace entre un fuego cruzado a pocos días de llegar al mundo.

El segundo recuerdo, un poco más difuso, pertenece también a aquellos años; un grupo de hombres colgados por el cuello en el puente de Galerías, a metros de uno de los centros comerciales más importantes de la ciudad. Años después, mi hermana Sandra se enteró que entre las víctimas estaba un gran amigo suyo de la adolescencia. Tercer recuerdo, en 2010 la detención de “El Ponchis”, el primer “niño sicario” del que tuve conocimiento; en la escuela había quienes

afirmaban conocerlo, que iba en la Secundaria 5 y que era alguien “normal”, solo que a sus quince años él ya había decapitado.

Los tres sucesos anteriores comparten en mi memoria rasgos que me hacen agruparlos juntos de manera inconsciente, así funciona la memoria ¿no? Los tres sucesos fueron ampliamente divulgados por los medios de comunicación, todos ellos narrados desde una perspectiva espectacular y sensacionalista. De los muertos no se supo su nombre, solo la muerte de Arturo Beltrán Leyva fue merecedora de la primera plana: su cuerpo con agujeros de bala cubierto de billetes y con los pantalones abajo. El Estado lo mostraba a la ciudadanía como una especie de trofeo, del “Ponchis” solo su alias, que se había amparado y ahora vivía en Estados Unidos. Si me lo preguntan a mí, y quizás a mi generación, el narco comenzó en 2009, si se lo preguntan a cierto sector político seguro comenzó en 2006 con la estrategia denominada por Felipe Calderón como “Guerra contra el narco”.⁴³ Ubicar el principio de un suceso tan complejo como el narcotráfico puede resultar problemático, sobre todo si no quiere caerse en una lectura positivista y burguesa de la Historia.⁴⁴ Walter Benjamin menciona que la acumulación de datos es propia de disciplinas como la historiografía, lo que resulta en una concepción progresiva del tiempo que excluye a su vez otras maneras de interpretación histórica y, por ende, otras formas de experiencia igualmente válidas.

Dicho lo anterior, retomo de manera panorámica lo expuesto por Rodríguez Chavarría en su tesis *Usos, apropiaciones y excedentes de la figura del narcotraficante* (2020), donde elabora una revisión de diversos hitos en los que el discurso público ubica una serie de “inicios del narcotráfico” que varían en cuestiones cronológicas y geográficas, pero que responden a distintas perspectivas para abordar el tema, las cuales, serán revisadas a continuación.

43 Sin embargo, esta lógica de guerra puede rastrearse hasta 1986, cuando el presidente estadounidense Ronald Reagan declara la lucha contra las drogas por ser considerado un fenómeno social que atentaba contra la seguridad de Estados Unidos; con ello, comienza la intervención militar en países sudamericanos con la excusa de erradicar y prohibir la presencia de cultivos destinados al narcotráfico.

44 Retomo la idea del texto “Sobre el concepto de Historia” de Walter Benjamin, publicado originalmente en 1989.

Es en 1920 cuando la prohibición de ciertas sustancias cobró interés en México, pues se consideraba un asunto de salud pública; mientras que se reservaba el uso y comercio de sustancias, como el opio y la morfina, para aquellos que contaran con los registros adecuados es con relación a la marihuana donde la ley fue menos flexible. El decreto titulado “Disposiciones sobre el comercio de productos que pueden ser utilizados para fomentar vicios que degeneren la raza y, sobre el cultivo de plantas que pueden ser empleadas con el mismo fin” sentaba sus bases legales en el artículo 73 de la Constitución de 1917. Para Luis Astorga, el término “narcotraficante” aparece en 1956, pero no cobra relevancia hasta décadas posteriores, ya que, para referirse a los sujetos que desempeñaban actividades asociadas a la producción y comercialización de narcóticos, se utilizaban diversos denominativos como “gomero”, “raquetero”, “gánster”, “cultivador”, “sembrador”, “traficante” o “hampón”.

Hay una cronología paralela que está relacionada a la cultura y que ha ido construyendo el concepto de *narcocultura* desde la segunda mitad del siglo pasado. Esta otra cronología permite revisar las experiencias en torno al narcotráfico desde sensibilidades particulares. Romero (2018) menciona que es en Sinaloa, en la década de los sesenta, donde el narcotráfico comienza a ser llamado “el nuevo folk” y la presencia en productos culturales, principalmente en música, aumentó. Es entonces cuando el narcotráfico pasa a formar parte de los imaginarios sociales y se adhiere a ellos a partir de una serie de formas de representación que devienen en la legitimación de las actividades criminales.⁴⁵

A partir de entonces, el producto cultural más relevante es, probablemente, el corrido,⁴⁶ que retoma elementos de la tradición

45 Desde la ficción podemos encontrar en el objeto de estudio que nos compete un hito relevante mencionado en el cuento “Luces en el cielo”, que se encuentra en *Aquí no es Miami*, pues Fernanda Melchor ubica el inicio del narcotráfico en el discurso público en 1991 cuando se veían llegar las avionetas cargadas de cocaína desde la playa “Boca del muerto” y que se confundían con la popularidad del fenómeno OVNI en México.

46 Que deviene posteriormente en “narcocorrido” y, desde hace algunos años, en “corrido tumbado”.

clásica⁴⁷ al elaborar temáticas que giran en torno a valores como el heroísmo, la lealtad, la superación o el coraje en entornos bélicos. Juan Carlos Ramírez-Pimienta⁴⁸ (2011) ubica el primer corrido dirigido a un traficante a finales del siglo XIX, el cual estaba dedicado a las hazañas de Mariano Reséndez. Posteriormente, en la época revolucionaria, las temáticas se centraron en narrar hechos y actores en torno a las batallas dentro del país. Carolina Villatoro (2012) señala que la población, además de pasar por un proceso donde asimiló el fenómeno del narcotráfico, también sufrió una serie de transformaciones desde su núcleo cultural; la autora se apoya de diversos teóricos para elaborar una definición de *cultura* y apunta que:

La cultura se refiere al patrimonio intelectual y material de una sociedad o grupo determinado, es el conjunto de conocimientos, valores, creencias, normas, símbolos y modelos de comportamiento que los miembros de dicho grupo comparten en diversa medida; la cultura abarca todas las manifestaciones de los hábitos sociales del grupo, los productos de la actividad humana inducidos por estos hábitos, y los medios materiales para su producción y reproducción. (57)

Los cambios sufridos en la percepción mexicana en torno al narcotráfico tienen que ver con los modos de actuar del narcotráfico exteriorizados, que, a partir de estrategias como la deificación y el melodrama, van legitimando los mecanismos de los cárteles para operar dentro de la cotidianidad del territorio. Los límites de legalidad e ilegalidad se desdibujan, pues en la narcocultura se producen, de manera inconsciente, discursos que pretenden justificar las acciones de los cárteles. Dichos discursos pueden encontrarse en productos culturales como la música, las series de televisión, la arquitectura, el cine y la literatura.

El narcotráfico se ha expandido en un contexto que ha permitido su fortalecimiento como industria, en el marco de una intensa

47 De la tradición medieval y los cantares de gesta, para ser precisos.

48 En su libro *Cantar a los narcos: voces y versos del narcotráfico*.

producción y emisión de significaciones construidos históricamente que tienden hacia la justificación implícita y la promoción de ciertas facetas de la actividad. (Villatoro 58)

Aquellos aspectos que se reproducen en el discurso de la narcocultura tienen como ejes centrales el hedonismo y la búsqueda de prestigio social, entendido como opulencia, derroche y poder. El lenguaje simbólico presente en la cultura modela una serie de estereotipos aspiracionales que internalizan en sus receptores el imaginario producido por la narcocultura. Resultado de lo anterior es la legitimación de la realidad narco, pues aquello que es legítimo “indica al individuo por qué debe realizar una acción y no otra [...] también le indica por qué las cosas son lo que son” (Villatoro 68). En este sentido, los simbolismos tienen un efecto directo en nuestra forma de aprehensión de la realidad.

Villatoro menciona que los imaginarios sociales de la narcocultura parten de tres elementos esenciales que sirven como herramientas de identificación: el primero de ellos se basa en la hipervaloración del dinero, que se traduce en éxito y poder; en segunda instancia, se presenta la justificación de sus propias pautas, como el uso de violencia excesiva, pues es a través de ellas que se obtienen los bienes económicos; en tercer lugar, están las formas de identidad creadas en el imaginario colectivo, las cuales tienen como actores principales a figuras heroicas o que surgen de entornos marginales para ser reconocidos socialmente a través de ejercer la violencia en el mundo del narcotráfico: “en el imaginario popular, el narcotraficante es el nuevo referente de éxito y riqueza, se ha constituido como el personaje que simboliza sus expectativas y posibilidades de acción ante las limitaciones de la pobreza” (71). Con relación a lo anterior, me gustaría introducir una discusión reciente sobre el tema que surge a partir del texto “En defensa de Peso Pluma: escuchemos a las juventudes que le cantan al narco”, publicado en 2024 por la escritora mexicana Dahlia De La Cerda. La autora escribe a partir del fenómeno musical que representa el cantante mexicano Peso Pluma⁴⁹ y, en concreto, sobre

49 Su nombre real es Hassan Emilio Kabande Lajjaun y es originario de Zapopan, Jalisco. Su fama internacional comenzó en 2022.

la polémica que causó su presentación en el festival Viña del Mar en 2024. La controversia giraba en torno a si era un acierto o una equivocación “darle voz al narco” por parte del gobierno chileno. Sobre lo anterior, De La Cerda menciona que “una cosa es escuchar la expresión cultural de jóvenes que crecieron en la guerra contra el narco y otra escuchar a los líderes de los organismos criminales”, para después proceder con la crítica a las posturas morales que buscan la censura de grupos marginalizados que narran sus experiencias. Ahora bien, coincido con la autora en que parece una falsa equivalencia que el censurar expresiones culturales reducirá los índices delictivos en México; sin embargo, considero que los recursos de representación de los que se apoyan estas expresiones culturales sí deben ser problematizados.

Cultura y *capitalismo gore*: el contexto mexicano

Las relaciones entre cultura y violencia, en un contexto como el mexicano, han sido revisadas por la autora Sayak Valencia, quien en 2010 publicó el libro *Capitalismo gore*, libro en el que explora las relaciones del cuerpo con los modelos de economía neoliberales y en cómo el individuo deviene en mercancía a través de técnicas de violencia, lo anterior se da en países pertenecientes al subdesarrollo. Valencia retoma el término *gore* de un género cinematográfico que tiene como características la presencia de violencia extrema; se refiere entonces a la presencia de violencia explícita y al derramamiento de sangre en actos relacionados con el necro empoderamiento, es decir, sujetos que configuran las relaciones de poder a través de ejercer la ultra violencia y beneficiarse económicamente de ello:

Una forma de explicitar a lo que este término se refiere sería la siguiente: mientras que Marx habla, en el libro primero de *El Capital*, sobre la riqueza y dice: «la riqueza, en las sociedades donde domina el modo de producción capitalista, se presenta como una inmensa acumulación de mercancías,» en el *capitalismo gore* se subvierte este proceso y la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y la

acumulación ahora es solo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable. (16)

En el *capitalismo gore* nada es intocable para acceder al poder adquisitivo, el valor de la vida no existe. La globalización, y la utopía que pensó la modernidad, se han transformado en males que no abarcan únicamente modelos económicos, sino construcciones culturales como las que mencioné en apartados anteriores. Valencia denomina a lo anterior una “naturalización artificial de la violencia” a partir de productos culturales que legitiman dichas prácticas.

El *capitalismo gore* hace de la violencia un negocio rentable, encuentra en el asesinato, la tortura y el desmembramiento un nicho de mercado. Valencia apunta que quien se beneficia de esto, en el caso mexicano, es el Estado paralelo⁵⁰ que constituye el narcotráfico: “Lo *gore* ya no se reduce a un género cinematográfico, ni a pasquines o periódicos sensacionalistas. Lo *gore* es nuestra realidad ahora” (86).

Las comunidades en extrema pobreza no quedan relegadas del capitalismo, también son bombardeadas por los medios de comunicación que alimentan deseos hiperconsumistas y enaltecen la socialización por consumo, “los medios de comunicación de masas tienden a ganar una importancia desmedida. Constituyen el Estado y su función ampliada. Obreros de la máquina de formación de la subjetividad capitalística” (Valencia 70).

Dentro del sistema neoliberal, el individuo es “nada” si no consume. Para consumir, las formas de trabajo clásico (como el campo) son vistas como algo precario, pues lo que generan no satisface las expectativas de las subjetividades. Valencia señala que la producción cultural juega un papel importante en la creación de sujetos; quienes, a su vez, al no tener formas de representación que muestren las consecuencias de la violencia, ven en ella una herramienta viable que se opone a la precarización laboral del Estado. Sayak Valencia propone una categoría para hablar de esta nueva clase social, que

50 Es decir, los grupos delictivos que comparten el poder con el gobierno, ya que cumplen funciones similares como la protección a cambio de un pago de “impuestos” denominado “pago de piso” o al involucrarse con actividades económicas como el abastecimiento de productos o servicios.

tiene sus orígenes en la criminalidad; denomina a los sujetos partícipes de ella como *sujetos endriagos*, sobre esta categoría profundizaré en el siguiente apartado. Para De La Cerda (2024), es en estas representaciones culturales donde los grupos marginados encuentran empatía; la cultura no produce la violencia, primero existió la estructura que hace posible que subjetividades marginalizadas vean como única vía de superación económica el pertenecer a un brazo armado,⁵¹ sin embargo, la popularidad de dichas formas de representación da cuenta del fenómeno de necroempoderamiento a partir de la violencia, es decir, individuos que alcanzan el éxito económico o la inserción en discursos relevantes a partir de apropiarse o ejercer lo representado en torno a la violencia.

Necroescrituras y duelo: hacia otra subjetividad

¿Cómo se resiste a la violencia? Frente a un panorama capitalista que ha encontrado en la violencia un medio para la comercialización, resultan importantes los cuestionamientos desde la cultura sobre las posibilidades de construir sensibilidades diferentes que establezcan formas de comunidad⁵² para hacer frente al escenario violento que nos envuelve. Es en el caso literario en el que pretendo enfocarme, pero no descarto que este tipo de representaciones no hegemónicas se encuentren en otras disciplinas. La escritora mexicana Cristina Rivera Garza propone⁵³ una categoría para nombrar a las obras literarias que comparten ciertas estrategias estéticas que tienen como base las ideas de comunidad y en ese sentido, responden a maneras más “amables” para hablar sobre violencia.

Las necroescrituras de Rivera Garza parten del análisis de la forma y el contenido de las obras literarias que apelan a estrategias éticas y estéticas distintas a las propuestas por la lógica capitalista y

51 De La Cerda menciona que los hombres jóvenes en México que viven en situaciones de marginalidad extrema ven como únicas posibilidades trabajar para los carteles o enlistarse en el ejército si quieren construir un patrimonio económico.

52 La comunidad como estrategia de resistencia frente a las narrativas individualistas del capitalismo.

53 En su libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019).

que a su vez tienen como eje central la búsqueda de una sensibilidad basada en la comunidad. Frente a las sensibilidades de lo propio, resultado del capitalismo, las necroescrituras abordan al lenguaje como un bien de la comunidad y a la escritura, vehículo del lenguaje, como una herramienta para que quien lo desee pueda utilizarla como medio de expresión; es en esta reflexión en la que Rivera Garza *desaturatiza*⁵⁴ la figura del autor para deshacerse de la idea romántica del creador como genio. Se puede ubicar un momento importante en la discusión autoral planteado por Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor” (publicado originalmente en 1967) en el que el crítico francés elimina los contextos biográficos y las intenciones del enunciador del significado “último” del texto, introduciendo en el proceso de comprensión las experiencias individuales de cada lector. Ahora bien, Rivera Garza recontextualiza dichos argumentos en el terreno literario de México a partir del 2006⁵⁵ y menciona que una de las características esenciales de lo necroescritural es lo que ella denomina como la *desmuerte del autor*, que no es otra cosa que hacer explícitas las conexiones entre obras de diversos tiempos y, abiertamente, evocar el nombre de autores y autoras para demostrar la inexistencia de una “originalidad”:

El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso por paradójico que parezca, para desvivirse. (46)

54 La relación con el concepto propuesto por Benjamin (1955) es algo que Rivera Garza no dice de manera explícita, sin embargo, ambas propuestas van por la misma línea de revisar en la producción de la cultura fenómenos que buscan una mayor horizontalidad de creación y recepción al eliminar el carácter mitificador en las obras de arte.

55 Fecha que coincide con el más reciente “inicio” del conflicto con el narcotráfico y que en los últimos años ha sido catalogada como una fecha oficial por parte del Estado.

Si bien Rivera Garza elabora su concepto a partir de la intertextualidad⁵⁶ abierta entre obras que pueden recrear una estética relacionada al *collage*,⁵⁷ pero utilizando contenido textual, creo que es necesario mencionar que muchas de las obras que apelan a una estética similar no siempre utilizan fragmentos de otras obras literarias, sino que se sirven de testimonios orales o contenido periódico para realizar un ejercicio que une y desdibuja las barreras de los géneros.

Cuando Rivera Garza esboza las características de las necroescrituras parte del concepto de *desapropiación*, que es el conjunto de estrategias retóricas que incluyen a la yuxtaposición, la elipsis, la escritura documental y la subversión de los géneros literarios consolidados, además de incluir lo definido anteriormente como *desmuerte* del autor. Pero la desapropiación no es únicamente un proceso estético, es también una estrategia ética; la poética de la desapropiación mantiene un eje discursivo que no hace distinciones desde la moral propuesta por el Estado a los agentes que intervienen en hechos violentos, sino que centra el foco de atención en los procesos estructurales que han propiciado los contextos de violencia. En la desapropiación lo ajeno se vuelve propio y lo propio se vuelve ajeno, no hay categorías ni limitantes, solo hay una búsqueda por la comunidad.

Ahora bien, y con la intención de no caer en confusiones, cabe aclarar que la desapropiación no atiende a la idea paternalista del Estado que utiliza el “dar voz” sino que trae las voces a la materialidad discursiva mediante fragmentos, testimonios, etc., “[...] las estrategias de desapropiación se mueven hacia lo propio y hacia lo ajeno en tanto ajeno, rechazando necesariamente el regreso a la circulación de la autoría y el capital” (Rivera Garza 21).

En el entendido de traer las voces a la materialidad no cabe la idea del plagio, puesto que es a través de conjurar a los autores que la no-originalidad, y el trabajo comunal, se reafirma; aquel autor que quiere hacer pasar lo ajeno por un texto de su autoría sigue

56 Concepto utilizado por Julia Kristeva (1968) para hablar de las relaciones que pueden existir entre dos textos. Para Kristeva todo texto es un cúmulo de otros y excluye la idea del texto como una unidad cerrada.

57 Un ejemplo de esto puede ubicarse en *Antígona González* de la escritora mexicana Sara Uribe.

manteniendo el sistema que pretende criticar: “El autor que, con base en un sistema jerárquico, se apropia de textos de autorías no prestigiosas [...] sin siquiera preocuparse por trabajar con o aclarar que su proceso escritural es un producto de coautoría, ha dejado, también, el sistema autoral intacto” (Rivera Garza 67). Si han sido las lógicas neoliberales y capitalistas las que en cierto sentido han desembocado en el capitalismo *gore* y producido sensibilidades que acogen la violencia y a sus agentes como modelos a seguir, ¿es posible que las necroescrituras le hagan frente estética y políticamente al sistema dentro de la misma estructura?, para arrojar luces sobre esta cuestión habrá que mencionar cómo son, o se espera que sean, las formas de circulación⁵⁸ de las obras que usen la desapropiación.

Sobre lo anterior, Cristina Rivera Garza señala que: “(se deben) propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual [...]” (68). Dichas formas pueden ser el libre acceso y descarga digital de los textos⁵⁹ y/o estrategias similares a la del *fanzone* en donde la comunidad pasa “de mano en mano” los textos; este último fenómeno de difusión es en el que quiero detenerme, puesto que puede ser, quizá, el más subversivo ya que los autores, o editoriales, no siempre están de acuerdo con ello.⁶⁰ De manera general he dicho que las necroescrituras, y la desapropiación, apelan a una relación comunitaria tanto en el proceso de escritura/lectura, como en la sensibilidad que proponen construir; sin embargo, es pertinente acotar el sentido de los conceptos *comunidad* y *comunalidad* revisados por Rivera Garza quien, a su vez, retoma los análisis propuestos por el antropólogo mixe Floriberto Díaz y por el filósofo francés Jean-Luc Nancy.

Es en *La comunidad inoperante* (2000) donde Jean-Luc Nancy argumenta que la comunidad es parte de un pensamiento que ha superado las ideas del individuo, pensar en comunidad es pensar afuera de sí-mismo, es la desidentificación con “nosotros” que, a la vez,

58 No de mercantilización, es importante la creación de un vocabulario distinto al del capitalismo.

59 Volviendo al ejemplo de *Antígona González* de Sara Uribe, el libro puede descargarse de manera gratuita desde la página de la editorial SurPlus.

60 A pesar de que la obra pueda enmarcarse en estas ficciones necroescriturales y utilice herramientas desapropiativas.

nos identifica con los “otros”. Para Rivera Garza es la escritura una de las formas más tangibles de la comunidad, siguiendo la propuesta de Nancy. Se habla entonces de una forma de escritura comprometida con su hacer social, con su hacer político, como diría Rancière, y no solo con su deber artístico. Si bien Rivera Garza basa sus disertaciones en el pensamiento europeo-occidental sobre la comunidad⁶¹ aterriza el tema en el territorio mexicano, concretamente en Oaxaca, y a través de los trabajos etnográficos realizados por Floriberto Díaz en comunidades mixes utiliza el concepto de *tequio* como metáfora sobre las necroescrituras y la desappropriación.

El *tequio* se define como una serie de actividades que unen al ser humano con la naturaleza a partir de la creación, o recreación, de contextos de mutua convergencia y en los cuales se oponen, de manera radical, a la idea de lo propio en el capitalismo globalizado. Sobre el *tequio* y la escritura Rivera Garza menciona: “Algo semejante [...] se proponen ciertas escrituras contemporáneas empeñadas en participar en el fin del reino de lo propio a través de estrategias de desappropriación textual que evaden o, de plano, impiden la circulación del texto [...] en el ciclo económico y cultural del capitalismo” (70). Es pues el *tequio* una forma de nombrar a aquella convergencia del ser y estar en común, de existir y actuar en comunidad para alcanzar un fin que beneficie a todos y todas por igual. Para Floriberto Díaz la comunalidad es el espacio físico, yo agregaría discursivo o de la imaginación, en el cual experimentamos a la comunidad,⁶² solo en la comunalidad el trabajo colectivo adquiere la búsqueda del bien común, entendiendo por trabajo las labores físicas o intelectuales que nos ayudan a estar con el otro y para el otro.

Las necroescrituras son pues la forma de escribirle a los muertos, de escribir de los muertos, de desappropriar a los muertos de sus voces sin volverlas nuestras, si no, un ejercicio de comunalidad y de escritura a través del cual podemos reconocernos en el otro, podemos existir en el otro con la finalidad de proponer nuevas formas de sensibilidad frente al panorama de violencia contemporáneo.

61 Además de lo dicho por Nancy, refiere a Agamben y Maurice Blanchot.

62 Jean-Luc Nancy tiene un planteamiento similar al señalar que la comunidad no puede ser fabricada ni instalada si no que el estar-con-otros debe de experimentarse.

Quizá uno de los ejes temáticos de las necroescrituras gire en torno al concepto de duelo, en el sentido propuesto por la filósofa estadounidense Judith Butler y el crítico cultural latinoamericano Gabriel Giorgi.

Es en el texto *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*⁶³ donde Giorgi elabora una serie de argumentos que exploran el tema de la animalidad y su tratamiento ficcional desde la literatura. Hay cierto tipo de literatura que él define como “políticas de la ficción” que tiene como particularidad poner en crisis y cuestionar las marcas de lo real. Para Giorgi, es la imaginación una forma de modificar la cultura a partir de proponer reinterpretaciones de una realidad violenta. Gran parte de las ficciones que tratan el tema de la animalidad muestran a la pérdida de estos como vidas insignificantes,⁶⁴ vidas sin duelo, diría Giorgi, que no son merecedoras del proceso ritual y simbólico que implica el duelo, el cual tiene sus orígenes en la rectificación de una condición compartida entre iguales. Si bien Giorgi habla de las vidas animales, creo que este argumento puede ser extrapolado a dinámicas similares donde existe un grupo de poder que rige la sensibilidad a partir de la cultura; lo anterior produce una crisis en la sociedad contemporánea que no sabe cómo relacionarse con la muerte, pues en el capitalismo *gore* hay una equivalencia directa entre cadáver y dinero.

Al separar las vidas significantes de aquellas que no lo son se dota de humanidad a las vidas valiosas, mientras que a las otras se les limita en su derecho al duelo. Sobre lo anterior, Gabriel Giorgi menciona que: “{El duelo es} lo que conserva la dignidad específica de una vida humana reconocida como tal en el espacio de una comunidad” (198).

Hay pues una pretensión establecida desde la literatura que busca dislocar un régimen de sensibilidad que es a su vez un ordenamiento

63 Giorgi habla de manera literal sobre la literatura escrita en torno a los animales, sin embargo, considero que existe una similitud en las formas hegemónicas, y opresoras, que operan también con las víctimas de violencia por narcotráfico; concretamente me interesan dos ideas: la de la vida sin duelo y la literatura como forma de resistir e insertar subjetividades distintas en la cultura.

64 Aquí se puede revisar el cuento “El Matadero” de Esteban Echeverría y cómo son las vidas animales y las vidas unitarias las que no son “dignas” de un proceso de duelo.

político sobre los cuerpos y su derecho al duelo dentro de una comunidad. Para Judith Butler hay en la búsqueda del duelo público un acto de política⁶⁵ que pretende reajustar los valores sociales no solo desde la construcción de una comunidad no cimentada en la moralidad, sino en el reconocimiento de la vulnerabilidad como elemento humano y en el duelo como un asunto de todos.

Reimaginar la comunidad a partir de la pérdida es, de manera general, la oración que sintetiza lo propuesto por Butler (2003), sin embargo, creo conveniente profundizar en torno al concepto de *vulnerabilidad*. La idea de individualidad es una construcción que parte desde las sociedades capitalistas.

La noción de un “yo” no se desarticula si no hasta el momento de la pérdida, que es cuando los lazos que nos conforman con el “otro” se hacen evidentes. Si hay una condición humana universal sería la de estar atravesados por una vulnerabilidad ante la violencia que pone en riesgo los lazos que nos constituyen con los demás; ahora bien, pensar en nuestra condición vulnerable puede ser el punto de partida para reflexionar sobre aquellas colectividades que son mayormente vulnerables ante la violencia y que, de manera estructural, han sido relegadas al ser consideradas vidas sin la oportunidad del duelo comunitario. Ante el duelo queda la certeza de la transformación, después de la pérdida no hay restauración del orden previo y, en la misma lógica, las sociedades son sometidas a transformaciones dada la violencia a la que son vulnerables.

Detenerse en el duelo, en la reflexión de nuestra vulnerabilidad, puede confundirse con un acto de inacción, sin embargo, hay una carga política en la identificación con el sufrimiento. Surge de lo anterior una idea de “cuidado mutuo” de fortalecimiento de la comunidad, una suerte de “tequio” que envuelve los principios éticos de un posible nuevo humanismo.

Desapropiar el duelo es convertir la pérdida en un momento para reconocer en el otro nuestra propia vulnerabilidad y, a partir de ello, proponer formas de comunalidad que no dependan de una jerarquización de las muertes humanas en orden de importancia.

65 En el sentido rancierano, es decir, no aquella que atiende lógicas de Estado, sino que es utilizada para contraponerse a las mismas.

La muerte golpea en lunes: una posibilidad

En el año 2022 *La muerte golpea en lunes*, escrita por Maricarmen Velasco, ganó el premio Bellas Artes de poesía. En las primeras páginas del poemario se lee por parte del comité dictaminador: “la autora entrevera historias de violencias y rencores, sin caer en sociologismos ni historicismos”. Y fue este enunciado el que me hizo acercarme a su lectura, un registro “otro”, no el historicismo, no la agrupación de fechas, no la nota roja, que son géneros a los que nos tienen tan acostumbrados. El poemario narra las memorias de un “yo” poético femenino que, de nueva cuenta como la figura de Antígona en el poemario de Sara Uribe, busca a su hermano, quien fue desaparecido a manos del crimen organizado en el estado de Guerrero, concretamente en un pueblo donde se cosecha la flor de la jamaica. La obra se compone de tres partes: Flor de jamaica, cascarita y epílogo. Para su análisis revisaré los aspectos necroescriturales ubicados en cada segmento del poemario y las formas en que conceptos como duelo y comunidad aparecen retratados.

Flor de jamaica

Esta primera parte ahonda en recuerdos familiares. Las descripciones llenas de ternura, pero también de tristeza acompañan la voz poética que comienza enumerando el momento del nacimiento de su hermano: “Llegaste tú / hermano / La alegría te sostuvo / ¡en tantos brazos! / Tu vida fue sellada / con el don de la gracia / que extrañamos” (Velasco 18).⁶⁶ “Si tú no estás / ¿de quién son los brazos / que me arrullan?” (Velasco 21). Las rememoraciones continúan estableciendo un antes y un después a partir de la pérdida y narra el momento del “levantamiento”⁶⁷ de su hermano: “Desde que te levantaron / no

66 El cambio entre mayúsculas y minúsculas en los versos no responde a signos de puntuación, posiblemente una estrategia autoral para mantener el tono oral de la obra.

67 Forma coloquial para referirse al acto de privar de la libertad a alguien que se ha hecho popular en el imaginario mexicano, aquí cobra un sentido de tragedia y no se normaliza como pudiera ser el caso en otros contextos donde también pudiera emplearse.

concilio el sueño” (24). A la par, una serie de cuestionamientos se hacen presentes en la voz poética y da paso a la búsqueda del ser amado: “Te segaron de mi lado / ¿Dónde estás?” (22), “Pongo a prueba mi instinto / olfateo a los hombres / que me parecen siniestros / lamo la tierra / para que su sabor me diga / si por ahí pasaste” (24).

La búsqueda se centra en espacios geográficos alejados, entornos que nos recuerdan a los cruzados por colectivos de familiares que buscan a miles de desaparecidos y desaparecidas en México: “En los parajes solitarios / en lo alto del cerro / en sus cuevas / te buscamos” (26). Los recuerdos familiares siguen presentes a lo largo del poemario, lo que humaniza al hermano del “yo” poético y nos acerca como lectores a un espectro más empático del hecho violento que sufrió: “Veo las criaturas que fuimos / nadar entre cerros de jamaica / entre el sudor y la sangre de su cáliz / escucho nuestras risas / al competir por las manos más rojas” (27). La denuncia hacia la ineficacia gubernamental para atender los reclamos es también un tema a destacar en esta primera parte, pero al mismo tiempo, las posibilidades de resistencia que otorga la comunidad frente a la violencia: “Indago / la peste del silencio / porque deja dinero / porque encubra / la del venga mañana / la semana próxima” (31), “Cada vez son más / los que nos dan la espalda / detrás de un escritorio” (34), “Cada vez somos más / las que buscamos / a nuestros hombres / en el plantío / en el desfiladero” (35), “Cada vez somos más / las ciegas de llanto / que abandonan su hogar / para ser las viudas nómadas / las sin hermano / las hijas huérfanas / de este país / donde brotan / como semillas / los cadáveres” (37).

Cascarita

La segunda parte comienza en torno a un campo de fútbol⁶⁸ y narra el momento del levantamiento de siete “casi adolescentes”; posterior a esto, el “yo” poético pasa a tener una voz masculina, y no es hasta que recuerda a su “hermana” que podemos conectarlo con la voz femenina de la primera parte: “No estoy solo / estoy solísimo con otros

68 Probablemente de ahí la elección del título del apartado: la cascarita es una forma coloquial para referirse a un partido de fútbol en México.

que sollozan / con el aliento del miedo / con el sabor centavo / que es ausencia de Dios” (Velasco 47), “Hermana / no quiero pensar en ti / porque mi corazón se doblega” (48). A la par, narra la experiencia del secuestro con muchos otros que están a su alrededor: “Estamos aquí / tapiada la boca / impedidos los brazos y piernas / Ignoramos cuando la luz fue decapitada / porque son tan largas las horas” (49).

Ante la violencia, el “yo” poético reconoce una vulnerabilidad que comparte con todos: “ellos y yo / aquí / somos lo mismo” (50). En este mismo apartado hay versos que cambian en su tipografía, el discurso oscila en aparentes testimonios de víctimas de violencia que han encontrado el cuerpo de sus familiares, en nociones de jóvenes sobre el narco o en la voz poética de los mismos sicarios: “Cleo brincó de alegría / cuando le entregaron a su niño / El día del secuestro / tenía doce años el Cholito” (52), “*Pensaban como nosotros / que serían de los que pueden / de los que traen pulsera y oro al cuello / puntiagudas botas*” (54).⁶⁹ La parte en la que es el sicario quien responde al discurso poético da cuenta de que, en muchas de las ocasiones, hombres jóvenes son levantados para realizar trabajos de cosecha en los campos de droga o bien, para desempeñar funciones criminales como el asesinato o la tortura, lo que se contrapone a la idea popular de que son actos violentos que se debe a que ya estaban ligados con células criminales: “Echamos al fuego / quince cadáveres / Nos forzaron a ver / como ardían” (59).

Epílogo

En este último apartado del poemario se hace evidente la imposibilidad de reparar el daño, el “yo” femenino de la primera parte cuenta cómo fue un lunes el día que se enteraron de la muerte de su hermano, pero cierra con una reflexión de la resistencia que posibilita la comunidad frente a la violencia: “¿Cuándo podremos encontrarles? [...] ¿Cómo continuar / este viaje / de nuestros días?” (70),

69 Esta descripción responde a uno de los estereotipos del narcotraficante que han sido masificados por las representaciones culturales, la descripción es más amplia y recomiendo su revisión particular en el poemario.

“En el centro / de una oscuridad total / veo / cada vez más / puños gastados / que se suman” (74).

Reflexiones finales

El poemario de Maricarmen Velasco se sirve de diversas estrategias necroescriturales, como la variedad de registros orales, la deconstrucción de géneros al narrar por completo en una obra poética, el retomar testimonios de violencia para traerlos a la materialidad discursiva y la constante alusión a la comunidad que lucha frente a un sistema violento. Además, contrapone dos representaciones del mundo narco, una popularizada por los medios de comunicación hegemónicos y otra más sensible que no revictimiza a las víctimas. El duelo y la lucha colectiva marcan un antes y un después a partir de la pérdida. Considero que obras con estas características se han vuelto mayoría en la producción literaria del país, y de Latinoamérica, como un bastión de resistencia que quizá a la larga puedan transformar nuestros imaginarios colectivos e insertar nuevas formas de crear comunidad ante los contextos violentos que nos rodean.

Bibliografía

- Astorga, Luis. “Corridos de traficantes y censura”. *Región y sociedad* 32, pp. 145-165, 2005.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 1994.
- Becerra Romero, América Tonantzin. “Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México”. *Culturales*, vol. 6, no. 1. Instituto Salvatierra, pp. 1-36, 2005, <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, 1999.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Ítaca, 2008.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. El Roure, 2001.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.

- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Biblioteca DeBolsillo, 2000.
- De La Cerda, Dahlia. “En defensa de Peso Pluma: escuchemos a las juventudes que cantan al narco”. *El País*, 2024, <https://elpais.com/mexico/2024-01-23/en-defensa-de-peso-pluma-escuchemos-a-las-juventudes-que-le-cantan-al-narco.html>
- Fuentes Krafczyk, Felipe O. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Universidad de Guanajuato, Estudios Literarios, 2013.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- La Nación Argentina. “La 'narcoliteratura', un fenómeno que crece en México.” *La Nación*, 2011, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-narcoliteratura-un-fenomeno-que-crece-en-mexico-nid1340137/>
- Lemus, Rafael. “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras Libres*, no. 81, pp. 39-44, 2005.
- Linding, Erika. “Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica”. En *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Bonilla Artigas Editores, 2016.
- Martín Barbero, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili, 1987.
- Pardo, Eustolio. “Puto el que se muera: el cine en la guerra del narco.” *Reflexiones Marginales*, no. 40, 2017. <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/07/31/puto-el-que-se-muera-el-cine-en-la-guerra-del-narco/>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. Planeta, 2011.
- Rodríguez-Blanco, Sergio, y Federico Mastrogiovanni. “Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas”. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, no. 58, pp. 89-104, 2018. doi.org/10.5565/rev/analisi.3098”
- Rodríguez Chavarría, Alfredo. *Usos, apropiaciones y excedentes de la figura del narcotraficante*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020. Tesis de maestría.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.
- Velasco, Maricarmen. *La muerte golpea en lunes*. FCE, INBA, ICA, 2022.
- Villatoro, Carolina. “Aspectos socioculturales e imágenes del narcotráfico”. *Imagonautas*, vol. 3, no. 1, 2012.

Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales

Roberto I. Rodríguez Soriano

Introducción

La palabra “indígena” es una categoría política que no describe ningún carácter esencial o natural de las personas, sino que su definición es contingente y depende de las necesidades de un orden sistémico-estructural para mantener una estructura económica, política y cultural (Rodríguez Soriano, *La construcción conceptual* 193). Esta categoría carga una historicidad que se puede analizar a través de un enfoque genealógico, el cual puede dar cuenta de cómo ha sido construido, a partir de diversas prácticas discursivas, el Estado-nación mexicano desde el siglo XIX, y cómo se ha recuperado la negatividad asociada a la misma desde el régimen virreinal.

Yásnaya Aguilar Gil destaca que la categoría *indígena* se construyó en un proceso histórico-político de colonización y continuó durante la formación de los estados nacionales (Tovar). Más que una categoría identitaria, es una categoría política transitoria e históricamente determinada. Los pueblos indígenas son naciones que sufrieron procesos coloniales y no crearon sus propios Estados-nacionales (Tovar). La consecuencia de que esta categoría sea política es que tiene una historicidad y su análisis debe desarrollarse atendiendo a esa historicidad.

La denominación indígena es una construcción estatal que ha moldeado y jerarquizado las narrativas identitarias (Aguilar Gil 22). Estas narrativas, impuestas y establecidas como efecto de relaciones de poder, son centrales para la formación del Estado-nación

mexicano. Este último ha priorizado el control de las representaciones conceptuales y visuales, utilizando imágenes para moldear la categoría indígena y mantener una estructura social jerárquica. La modernidad y su efecto de colonialismo ha utilizado rasgos físicos como el color de la piel para definir políticamente la identidad, siendo estos elementos constitutivos del Estado-nación mexicano.

En un contexto en el que la mayoría de la población era no lectora,⁷⁰ las imágenes fueron fundamentales para definir la identidad nacional. Estas representaciones visuales han servido para ontologizar los supuestos simbólicos y naturalizar políticamente la corporalidad. La modernidad ha construido sus definiciones políticas sobre la identidad corporal, utilizando el color de la piel y otros rasgos físicos para dar contenido ontológico a sus categorías políticas. En este escrito se plantearán algunos apuntes teóricos genealógicos para interpretar el proceso de construcción identitaria de la categoría indígena constitutiva del relato de origen del Estado-nación mexicano, a partir de representaciones visuales hegemónicas.

La representación visual de la patria en el siglo XIX

Sin duda, a pesar de que la consolidación del Estado-nación mexicano se ha desarrollado en una constante pugna entre diferentes proyectos políticos, todos estos han utilizado las representaciones visuales-monumentos, pinturas y fotografías-como herramienta de construcción de referentes simbólicos, identitarios, colectivos y nacionales. Guillermo Brenes-Tencio señala que, hasta el triunfo de los liberales con la República Restaurada después de la intervención francesa y del segundo Imperio, y con el porfiriato, se pudo consolidar el programa simbólico oficial de la nación mexicana (85). Esta buscó su inspiración y modelo en la Francia revolucionaria, la Francia napoleónica y la república francesa (*ibidem*). Muchas de estas representaciones estuvieron centradas en la construcción

70 De acuerdo con cifras del INEGI en 1895 la población total del país era de 12,632,428 personas y el porcentaje de no lectoras era del 82.1 %; en 1950 la población total del país era de 25,791,017 personas y el porcentaje de personas no lectoras era del 42.6 % (Narro Robles y Moctezuma Navarro 10).

histórica de la nación refiriendo mitos de origen, teniendo como modelo la imaginaria europea. La alegorización principal de la imagen de la nación independiente fue una mujer, joven, hermosa y en posición y actitud triunfal. Fenotípicamente muchas de estas representaciones son europeizadas o acriolladas (Brenes-Tencio 85).

En este tipo de representaciones pueden observarse algunos rasgos con que, a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, se representaba el origen de las naciones modernas europeas (fig. 1). Puede destacarse de manera especial el caso de *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix (fig. 2).

Las imágenes sobre el origen de la nación mexicana recuperan varios elementos de la obra de Delacroix: la patria en forma de mujer, la bandera, la corona, los laureles y el elemento militar.

La representación de esta alegoría es coherente con el proyecto de nación que conceptualmente los diferentes grupos políticos con intención de definir el Estado-nación, ya sea conservadores, liberales o cualquier otro, tuvieron, y tienen: la idea de *nación criolla* (Rodríguez Soriano, *El nacionalismo criollo* 29-62). Esto porque en el fondo, el fundamento del proyecto civilizatorio no es lo que estuvo en disputa, más bien fue la forma que tomó. La patria está representada por hombres y mujeres blancas, de filiación étnica europea, de ideología ilustrada; enarbolan símbolos políticos y culturales de origen moderno europeo.⁷¹

El proyecto del Estado-nación, como se desarrollará más adelante, se fundamentó en la idea del mestizaje que suponía que la nación debía resultar de la mezcla biológica y cultural de los dos núcleos elementales: lo indio y lo español. Sin embargo, el mestizaje se planteó como un proceso de asimilación en donde debía desaparecer la parte india de la nación. Lo *indio* y lo *indígena* se cargó de toda la negatividad identitaria. Una de sus principales formas de definición, de identificación y de clasificación fue lo corporal y fenotípico. La diferencia negativa que representó el *indio*, junto con el *negro* (cuyas representaciones en las imágenes de la patria criolla no aparecen a pesar de conformar un gran porcentaje de la población novohispana y mexicana en el siglo XIX y

71 Por ejemplo, se puede referir la pintura de título *Alegoría de la Patria* (Ca. 1821) o la pintura titulada *Alegoría de Hidalgo, la Patria e Iturbide* (de 1834).

parte del xx) durante el virreinato, con todas sus definiciones, fue retomada por el Estado-nación para configurar su identidad (Rodríguez Soriano, *La construcción conceptual del indio* 190).

Los indios y su representación visual novohispana

En la época virreinal los llamados *cuadros de castas* fueron utilizados como herramientas de definición poblacional, reflejando la diferenciación social arraigada en criterios somáticos. En el Virreinato de la Nueva España esta diferenciación se basaba en características visuales que categorizaban a cada grupo social. La conquista y la colonización española en América estableció dicotomías identitarias que exaltaban lo español mientras estigmatizaban lo indígena, conectándola con la categoría negativa de “negro”.

La categorización de *indio* se basaba, principalmente, en aspectos físicos, vestimenta y costumbres. Aunque tenía connotaciones religiosas, su distinción fundamental era somática. La diferenciación religiosa europea-española, entre cristiano y pagano (a la que estaba vinculada lo “indio”), estaba relacionada con el concepto de *pureza de sangre* (Navarrete, *¿Qué significa ser indio...?* 172). Este concepto tenía sus raíces en la España del siglo xv, donde el Cabildo de Toledo emitió una sentencia para preservar los privilegios de los “Viejos Cristianos” excluyendo a los conversos judíos de los cargos públicos (Gamero 1036-1037). Este contexto antijudío, marcado por eventos como los motines de 1391 y la expulsión de los judíos en 1492, llevó a conversiones masivas para asegurar la supervivencia y el estatus social (Hering 37). Sin embargo, persistió la desconfianza entre los “viejos cristianos”, lo que llevó a la Inquisición a realizar pesquisas genealógicas para detectar ascendencias judías (*ibidem*). Estas investigaciones se basaban en pruebas documentales y testimoniales, ya que la diferenciación entre “nuevos” y “viejos cristianos” no podía hacerse visualmente, siendo físicamente indistinguibles unos de otros dentro de la población española.

En los siglos xvi y xvii, el pensamiento español concebía la sangre en dos sentidos: genético y moral, fundamentados en la teología cristiana y la medicina grecorromana (Edwards 247; Arre 24). Las

cualidades morales se consideraban hereditarias y se asociaban directamente con la sangre, estas eran transmitidas a través de fluidos corporales como el semen, la leche materna y los fluidos vaginales. La relación entre la sangre y la pureza religiosa era estrecha, pero no evidente (El Alaoui 82). Esto llevó a la implementación de procedimientos de rastreo genealógico. Tanto judíos como musulmanes conversos no podían diferenciarse fácilmente a simple vista o culturalmente, lo que resultaba en la persecución basada en la observación de actitudes, comportamientos y vestimentas (Llopis y Moreno Díaz 205). A pesar de las ordenanzas de Castilla desde 1527 para prestar atención a aspectos físicos como la estatura o marcas en el cuerpo, esto resultaba insuficiente, por lo que la identificación se basaba en rasgos culturales o, en su ausencia, en pesquisas genealógicas (fig. 3).

En América, la diferenciación inicial entre españoles e indígenas se basaba en características somáticas, como el color de piel, las cuales se asociaban con la falta de civilización y la antropofagia, a diferencia de lo que pasaba en Europa con judíos y musulmanes conversos (figs. 4-5).⁷² Esto a pesar de que grandes contingentes de quienes llamaron *indios* se convirtieron al cristianismo a lo largo del siglo XVI y siglos posteriores.⁷³

72 En sus *Relaciones*, Cristóbal Colón describe a los indígenas como personas de buena estatura, bien formadas y con buenos gestos; algunos con señales de heridas en sus cuerpos que atribuye a enfrentamientos con personas de otras islas cercanas (Colón 25). Colón considera que podrían ser buenos servidores y muestra sorpresa por su disposición para seguir sus órdenes y su disposición a convertirse al cristianismo rápidamente.

Por otro lado, Américo Vespucio en su obra *El Nuevo Mundo* describe a los indígenas como de cuerpos grandes, bien formados y de color rojizo debido a la exposición al sol, con cabellos abundantes y negros. También menciona las perforaciones faciales que realizan, llegando a tener hasta siete agujeros en la cara, lo que interpreta como una costumbre propia (Vespucio 13-14). Estas descripciones iniciales fueron fundamentales en la construcción de los imaginarios europeos sobre la diferencia representada por los habitantes de América.

73 Incluso la conversión religiosa al cristianismo para musulmanes y judíos requirió diferentes procedimientos. Las tres religiones que convivían en Europa, más allá de sus evidentes diferencias, compartían referencias culturales comunes que se generaban en la convivencia estrecha. En las tierras americanas, no existían los referentes comunes, por lo que los procedimientos se simplificaron haciéndose más laxos (Del Río 78-79).

En Europa la diferenciación soportada en lo somático recaía principalmente en el “negro”. Ahí la designación “negro”, surgida en el siglo XVI, se asociaba con la esclavitud que se fundamentaba en mitos bíblicos que justificaban la inferioridad de las poblaciones africanas (Mbembe). Estos mitos, como la “Maldición de Cam”, relacionaban el color de piel oscuro con la esclavitud, perpetuando estereotipos morales y físicos. Desde el siglo VIII, Satán era representado como negro. Esta fue una imagen que persistió en el arte y en diferencias manifestaciones culturales (Santana Pérez 28; Link 63). La idea de que las personas de tez oscura estaban más cercanas al mal se manifestaba en estereotipos morales y físicos, como la lascividad y penes enormes, relacionados con el Diablo (Scott 87). La raza, caracterizada por el color de la piel, se convirtió en el primer referente para la construcción de lo demoníaco, y el folklore europeo describía a Satán como un hombre negro (Scott 76).

Esta conexión entre esclavitud y raza se reflejaba en textos como el Talmud de Babilonia, donde se estereotipaban a los descendientes de Cam como destinados a la esclavitud (Goldenberg 16; Graves y Patai 141). La asociación entre tez oscura y esclavitud se originó en las conquistas musulmanas en África en el siglo VII, donde miles de personas fueron esclavizadas y enviadas a lugares como Irak (Graves y Patai 141). En Occidente, la Inquisición contribuyó a esta asociación entre religión y tez oscura, consolidando el imaginario de inferioridad racial (Gibril 168). Aunque en el Medio Oriente los etíopes no eran específicamente considerados como esclavos, en Occidente se generalizaba la representación de personas negras como etíopes esclavos (Montaña 152). Esta asociación condujo a la matización de las personas africanas como objetos de comercio (Mbembe). La tez oscura se convirtió en un fundamento metafísico de la inferioridad moral e intelectual, influyendo en la valoración de las personas americanas como inferiores (figs 5-8).

En el virreinato, la diferenciación inicial entre españoles, indios y negros se basaba en criterios fenotípicos inmediatos. Conforme la población se diversificaba la diferenciación somática de ciertos sectores de la población fue haciéndose más difícil para los españoles. De modo que se generaron los *cuadros de castas* como referentes visuales que reflejaban características físicas y culturales según estándares

españoles (Katzew 6). Estas representaciones se convirtieron en referentes ideológicos para clasificar a los grupos novohispanos, respaldando las identificaciones a través de lo físicamente evidente y, en casos de mezcla racial, recurriendo a la genealogía (Rodríguez Soriano, *Cuerpo, blanquitud y limpieza* 53). La Inquisición en América, en contraste con Europa, se centraba más en la población blanca y en sus descendientes (figs. 9-11). Estos cuadros reafirmaron la jerarquía hispánica, regulando las crecientes diferencias con la intención de dominación y explotación imperial (López Beltrán 292).

En el siglo XVIII, la población de la Nueva España estaba mezclada en términos de identificación étnico-racial, categorizándose en *castas*. La jerarquía de las castas se marcaba por la cercanía con la sangre española, redimiendo, hasta cierto grado, la impureza de la sangre. La *sangre negra* era el estigma de degradación (Katzew 6) (fig. 12).

La categoría *mestizo* surgió de la caracterización de la mezcla entre españoles e indígenas, aunque inicialmente no fue reconocida legalmente (Fernández de Oviedo 101). Con el tiempo, se convirtieron en una categoría social junto con españoles, indios y negros (Stolcke). Legalmente excluidos de derechos y considerados ilegítimos por las élites criollas y españolas, enfrentaban las tensiones sociales de la diversidad poblacional. Los criollos expresaban preocupación por el mestizaje que se centraba en la mixtura entre hombre blanco y mujer indígena (Hernández y Dávalos 128, 131; Covarrubias 548). De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico Hispano-americano de Literatura, Ciencias y Artes* de 1897, el término *mestizo* se aplicaba a:

MESTIZO, ZA (de mixto): adj. Aplicase á la persona ó animal nacido de padre y madre de diferentes castas. Dícese con especialidad del hijo de europeo ú hombre blanco y de india. U.t.c.s.

después acá he sabido que se coge mucho lino; más no sé cuan grandes hiladeras hayan sido españolas, ni las MESTIZAS mis parientas, porque nunca las vi hilar, sino labrar y coser. (933)

La categoría de *indio*, además de criterios somáticos y religiosos, tenía diferenciación legal y espacial, constituyendo una forma de segregación que otorgaba cierta autonomía a las comunidades

indígenas. Se les ubicaba espacialmente en *Repúblicas*. Estas comunidades tenían legislaciones autónomas para la organización de bienes comunales, producción y tributación, siempre y cuando no contradijeran la religión ni las leyes reales.

Estas *Repúblicas* representaban para los españoles la posibilidad de incluir espacial y políticamente a una heterogeneidad de culturas bajo el mismo denominativo. Sin embargo, debido a las grandes diferencias de las comunidades, fue difícil su reconocimiento por sí mismas. De modo que la identificación, aún en términos espaciales que implicaban la agrupación en *Repúblicas de Indios*, quedó más como una creación intelectual que como una realidad observable.

Los indígenas y su representación visual mexicana

En el siglo XIX, tras la independencia de México liderada por los criollos, se eliminaron diferencias jurídicas, sociales y culturales, adoptando discursos liberales de igualdad y libertad. Sin embargo, persistió un sistema de diferenciación cultural y fenotípica reminiscente del sistema de castas virreinal. Se promovió la superioridad de la cultura blanca y mestiza sobre la indígena, buscando asimilación mediante políticas como la desamortización de tierras comunales. Estas medidas provocaron rebeliones indígenas, que fueron respondidas con campañas de exterminio por parte del Estado, alimentando el imaginario de una supuesta guerra racial (guerra de castas) (Navarrete, *Las relaciones interétnicas* 80). Las poblaciones criollas temían un exterminio basado en su minoría poblacional, reafirmando el conflicto entre civilización y salvajismo (Caso Barrera 149-177). La representación del indígena como bárbaro y violento persistió, generando el temor a una guerra de razas y la necesidad de una identidad nacional contraria a las identidades étnicas particulares (Bustamante 17) (figs. 14-16).

En el siglo XIX, el discurso cientificista, como la frenología, se utilizó para asociar rasgos corporales indígenas con supuestas tendencias criminales, legitimando prácticas de discriminación y exclusión social (Gall VIII). Discursos como el de Carlos Gager, quien afirmaba la superioridad de la raza blanca sobre otras, respaldaban

esta idea con descripciones fenotípicas y argumentos que se suponían científicos (Gagern 2). También relacionaba la fisionomía con el alma, abogando por el dominio de la “raza caucásica” en México y despreciando a las “razas inferiores” (Gagern 3).

En su obra *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios de remediarla* de 1864, Francisco Pimentel caracterizó a los indígenas mexicanos como graves, taciturnos y melancólicos, pero también sufridos y resignados, atribuyendo estas características al maltrato histórico sufrido (Pimentel 149). En cuanto a su apariencia física, los describe con una constitución regular, con piel de color aceitunado, ojos negros, cabello negro y liso, y una complexión saludable (Pimentel 132).

Las descripciones físicas influenciadas por la frenología reflejaban estereotipos raciales presentes en el porfiriato (Castañeda López 247). El discurso jurídico adoptó nociones científicas, vinculando lo fisonómico indígena con la criminalidad, atribuyendo el comportamiento criminal a premisas biologicistas, psicológicas y antropológicas (Urias 92ff). La criminalística, respaldada en la antropometría, estableció una relación entre el crimen y la raza, identificando a los indígenas como propensos a la delincuencia (Arellano Navarrete 182) (figs. 17-18).

La prensa del siglo XIX consolidó la imagen del indígena como salvaje y enemigo de la nación mexicana, asociándolos con el desorden y el caos social a través de reportajes sobre rebeliones indígenas (Ramos et al. III). Por ejemplo, el periódico *El Monitor Republicano* en 1881 expresó la necesidad de exterminar a los indígenas como si fueran fieras salvajes (*El Monitor Republicano*, 28 de diciembre de 1881) (figs. 19-21).

Durante la Revolución Mexicana, las representaciones hegemónicas del indígena reforzaron la idea de barbarismo y salvajismo. Por ejemplo, José Vasconcelos, importante intelectual y político del siglo XX, en su obra *La Tormenta*, caracterizó a los zapatistas (ejército compuesto mayoritariamente por indígenas) como plebeyos con una doctrina que buscaba retornar a un indigenismo similar al de Moctezuma, asociándolos con prácticas violentas y sacrificios humanos, ahora modernizados con el uso de armas de fuego (Vasconcelos 146) (figs. 22-23).

La imagen del indígena se desarrolló en una ambivalencia: salvaje y bárbaro frente a maleable y civilizable. El arquetipo del Indio Vecino, presente desde el siglo xvi, lo concebía como miembro integrado en la sociedad colonial (Bustamante 14). Sin embargo, las definiciones decimonónicas lo relegaban a la inferioridad y degradación, justificando un proceso civilizatorio por los europeos. La retórica del mestizaje implicaba una mezcla cultural, biológica y racial para consolidar la nación, mientras que los indígenas considerados “salvajes” eran vistos como obstáculos y sujetos a la extinción (Otero 64; Alamán 24-25).

Políticos liberales del siglo xix, como Guillermo Prieto y Carlos Gagern, abogaban por la extinción o asimilación de la raza indígena en favor de la blanca como parte del proceso de civilización y progreso (Prieto x; *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de abril 1854). Posturas como las de Ignacio Ramírez y Francisco Bulnes reflejaban la visión predominante de la élite blanca respecto a la población indígena en México durante el siglo xix (Ramírez 209; Bulnes 5).

El positivismo se convirtió en la ideología predominante en México en el último tercio del siglo xix, promoviendo la formación de la identidad nacional a través de explicaciones raciales. Figuras como Gabino Barreda, Porfirio Parra, Rafael de Zayas y Andrés Molina Enríquez, entre otros, promovieron el mestizaje como proceso de asimilación y progreso, aunque con un sesgo hacia lo español sobre lo indígena (Barreda 6-8; De la Parra 419; De Zayas 495; Molina 495). Justo Sierra enfatizó la importancia del mestizo como motor del progreso, promoviendo la atracción de inmigrantes europeos para mejorar la “sangre” de la nación mediante el cruzamiento con grupos indígenas (Sierra 396). Esta influencia del positivismo y el pensamiento evolucionista marcó la construcción de la identidad nacional y la política de mestizaje en México.

Manuel Gamio, discípulo de Justo Sierra, a finales del siglo xix y principios del siglo xx definió los lineamientos de las políticas indigenistas del periodo y de las décadas siguientes a la Revolución Mexicana. Escribió su obra fundamental *Forjando Patria* en 1916, en la que decía que la unidad nacional dependía de la unidad étnica, unidad de idioma y de clases o grupos sociales. Decía que los indígenas tenían un atraso de 400 años de costumbres, ya que sus

manifestaciones seguían siendo continuación de la época prehispánica. Decía que su evolución no daba para más (Gamio 23). La nación debía buscar la unidad étnica en la mayoría de la población; es decir, debía buscarse una fusión de razas en una nacional (Gamio 23). Este era el camino del progreso nacional. El empuje debía venir por la parte blanca.

Las ideologías de mestizaje, promovidas desde el siglo XIX por el Estado-nación liberal, impusieron una identidad nacional mediante diversas formas de violencia y coacción, como la burocracia, la institucionalidad y la guerra. Esta transformación poblacional se reflejó en el cambio de identidades, donde la población categorizada como indígena pasó de principios del siglo XIX a principios del XX del 60 % al 29 %, mientras que la población mestiza aumentó del 23 % al 59 % en aproximadamente un siglo (Navarrete, *Las relaciones inter-étnicas* 80). La retórica estatal posrevolucionaria buscó integrar a las comunidades indígenas, pero las fuerzas terratenientes del norte del país vencieron a movimientos como el zapatista, que demandaba la reforma agraria (Bartra y Otero 405). A pesar de reformas como la del artículo 27 en 1917, que creó los ejidos, la verdadera implementación de la reforma agraria ocurrió durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en los años treinta enfrentando obstáculos como el de la distribución limitada de tierras y el de la intervención estatal en la producción agrícola (Bartra y Otero 405).

La política integracionista del cardenismo promovió el indigenismo que buscó el desarrollo de las comunidades indígenas integrándolas al proyecto nacional de manera pacífica y “respetuosa” de sus culturas (Caso 9). Basado en la teoría de la aculturación, este proyecto tenía como objetivo eliminar los distintivos étnicos y reintegrar a todas las comunidades campesinas (Aguirre Beltrán 49).

El indigenismo en México pasó por varias etapas durante diferentes gobiernos. La primera (de 1910 a 1934) se caracterizó por una visión negativa de lo indígena, excluyéndolo de la vida social y política. La segunda (de 1934 a 1940), durante el cardenismo, adoptó una postura paternalista, con acciones como la reparación agraria y la creación de instituciones como el Departamento de Antropología. En el Congreso Indigenista Interamericano de 1940, Lázaro Cárdenas declaró que el desafío no era indigenizar a México, sino mexicanizar

al indio (Cárdenas del Río). La tercera etapa de 1940 a 1970, desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho hasta el de Luis Echeverría, enfatizó la asimilación y la incorporación de las comunidades indígenas al desarrollo y la modernidad. Se crearon instituciones como el Instituto Nacional Indigenista y se abrieron centros coordinadores indígenas. Durante los gobiernos de José López Portillo (presidente de 1976 a 1982) y Miguel de la Madrid (presidente de 1982 a 1988), se impulsó una “nueva política” indigenista que implicaba la participación de los indígenas en la política nacional, aunque su papel se limitaba a aprobar los proyectos diseñados por el gobierno (Valdivia Dounce 12).

El discurso del indigenismo promovió una visión del indígena pacífico, como parte integral de la nación y dispuesto a ser integrado y transformado en mestizo. Esta representación se apoyó en la antropología, que categorizó a las poblaciones indígenas física y culturalmente. El registro fotográfico desempeñó un papel crucial. Desde el siglo XIX, series fotográficas, como las de Julio Michaud y Frederick Starr, capturaron los rasgos físicos de las comunidades indígenas (Sámano Verdura 27; Starr 53) (figs. 24-28).

En el siglo XX, las grandes etnografías continuaron esta tendencia, buscando asimilar, integrar y mestizar a las comunidades indígenas. Aunque estas fotografías pretendían mostrar la diversidad cultural del país, a menudo reflejaban un intento de imponer un orden ficticio, presentando imágenes neutrales que pretendían mostrar una impresión de uniformidad y semejanza (Petroni 189).

Destacados antropólogos, como Julio de la Fuente, enfocaron su trabajo en representar a las comunidades indígenas, especialmente resaltando el papel de la madre indígena como símbolo de la tierra y la patria (Petroni 169-171) (fig. 29).

La fotografía de Julio de la Fuente se centró en integrar a las poblaciones indígenas a la nación, buscando sacarlas de la pobreza y marginación. Destacó sus vestimentas tradicionales y su transformación cultural hacia la sociedad urbana nacional. Mostró cómo los adultos conservaban las vestimentas tradicionales mientras que los jóvenes las abandonaban, marcando así un contraste generacional (fig. 30). Además, resaltó la importancia de la educación en las comunidades indígenas, reflejando la estrategia nacional del siglo XX de fomentar

la educación y la cultura para la integración (fig. 31). Sin embargo, el relato del mestizaje justificó la desaparición cultural de los indígenas, perpetuando una visión negativa que relacionaba aspectos visuales, culturales y jerárquicos (Rodríguez Soriano, *Biopolítica y mestizaje* 122) (figs. 32-33). La cinematografía también contribuyó a estas representaciones, reforzando estereotipos históricos del indígena como ingenuo, ebrio o explotado, pero también como participante en la conformación del mexicano (Torres Sánchez 39).

Consideraciones finales

El cuerpo indígena, a lo largo de su historia, ha sido la *sinécdoque* de las relaciones de dominación y violencia del régimen virreinal y del Estado-nación mexicano. La tez oscura, junto con otros rasgos físicos, ha sido utilizada como marca ontológica de diferencia negativa, arraigada desde la época virreinal. Esta representación somática ha sido crucial en la construcción nacionalista y en la legitimación del Estado-nación, perpetuando desigualdades sociales y relaciones de poder hegemónicas. Las representaciones visuales del indígena, transmitidas a través de la pintura, la fotografía y el cine, han desempeñado un papel determinante en la consolidación de las identidades culturales. El mestizaje, como ideología nacional, ha promovido la incorporación al proyecto nacional mediante la adopción del español y la participación en la economía capitalista; sin embargo, ha establecido límites a la asimilación y a la inclusión basados en categorizaciones somáticas, especialmente la tez. Los mecanismos históricos biopolíticos de construcción identitaria, generados por el nacionalismo, han permeado todos los aspectos de la vida. Entre estos han destacado el dominio sobre las representaciones visuales fenotípicas que reciclaron las establecidas en el periodo virreinal y que representaban un proceso civilizatorio. Las pinturas, y después la fotografía y el cine, soportaron en gran medida la construcción del Estado-nación mexicano.



Fig. 1. *Alegoría de la Patria*. Anónimo, Ca. 1821. (Ramírez Rojas 117).



Fig. 2. *La Liberté guidant le peuple*. Eugène Delacroix, 1830. (Wikimedia Commons).



Fig. 3. *Mujer morisca*. Chistop Weiditz, 1530. (Weiditz 248).



Fig. 4. “Americans in Brasilia” (viñeta del mapa de América de Mercator y Hondius). Jodocus Hondius, 1606. (Hondius).



Fig. 5. *Indio Timucua e indio Picto*. J. White, Ca. 1580-85. (Bustamante 28).



Fig. 5. *Esclavo etiope*. Johan Grueniger, 1499. (Lowe 17).



Fig. 6. *Betsabé bañándose con asistentes.*
Conrenlis Cornelisz van Harlem, 1594 (Spicer 41).



Fig. 7. *Retrato del rey etíope Alchirof.*
Cristofano dell'Altissimo, Ca. 1552. (Lowe 110).



Fig. 8. Aríbalo en forma de cabeza de africano.
Anónimo, Ca. 480-430 a.C. (Spicer 121).



Fig. 9. *Indios gentiles*. Miguel Cabrera, 1763. (Museo de América).

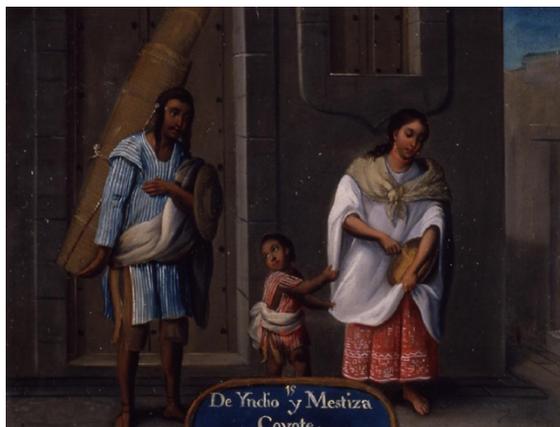


Fig. 10. *De indio y mestiza produce coyote*. José de Páez, S. XVII (Bak y Curiel 90).



Fig. 11. *De negro e india, sale lobo*. José Joaquín Magón, Ca. 1770.
(Guzauskaite 196).



Fig. 12. Cuadro de castas. Anónimo. S. XVIII. (Sitio web INAH).



Fig. 13. Biombo con desposorio indígena y palo volador. Anónimo, 1690. (Lacm Collator).

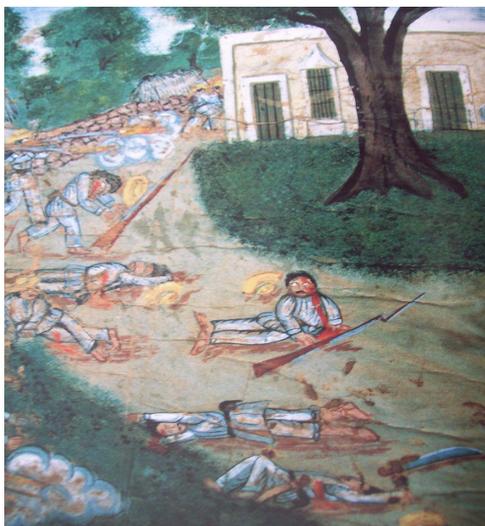


Fig. 14. Pintura de la guerra de Castas (Yucatán).
Anónimo, 1850. (Jeni Kirby History).



Fig. 15. *Asesinato de Jane McCrea*. John Vanderlyn, 1804. (Bustamante 40).

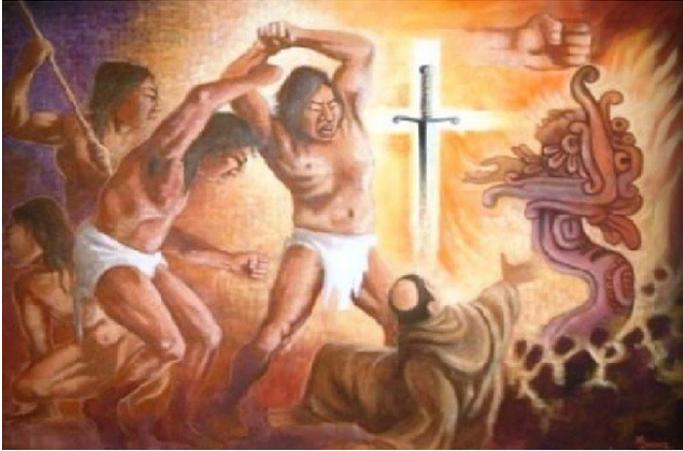


Fig. 16. La insurrección de los mayas. (Pintura del museo de la Guerra de Castas, Tihosuco, Quintana Roo). (Yucapedia).

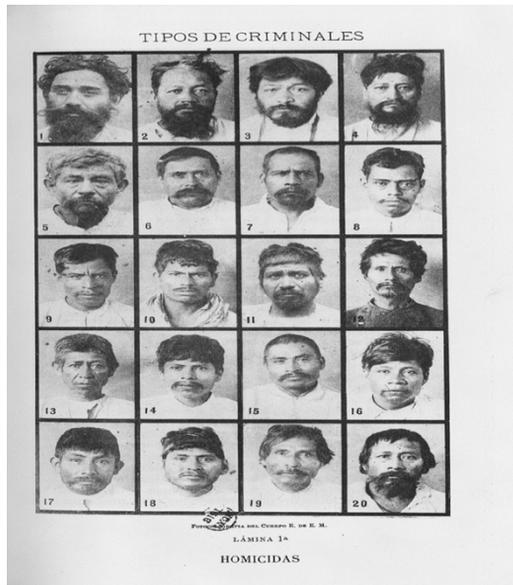


Fig. 17. Tipos de criminales. Francisco Martínez Baca. 1892. (Martínez Baca).

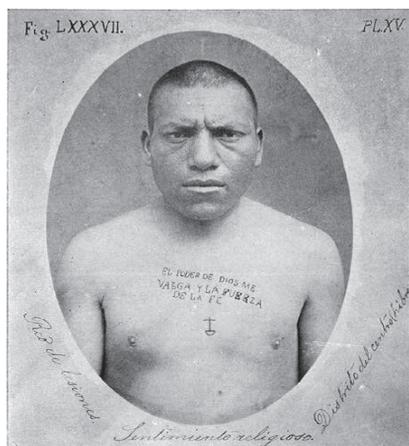


Fig. 18. Fotografía y tatuaje tomado del original. 1899. (Martínez Baca).



Fig. 19. El asesinato de Leandra Martínez por su hermano, Manuel (hoja de volante). José Guadalupe Posada, 1891. (Avechuco 10).



Fig. 20. *Papacito lindo gritaron los niños dolorosamente...!*
I. Ieruanes, 1913. (Melgarejo 82).

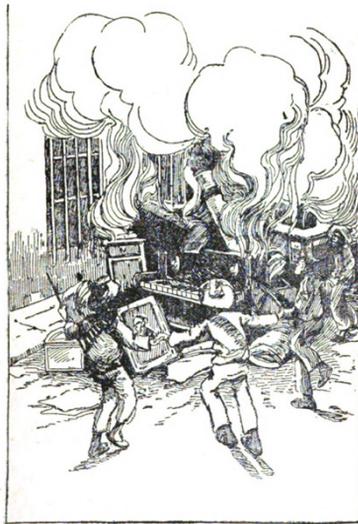


Fig. 21. *Cogidos de la mano en danza macabra...*
I. Ieruanes, 1913. (Melgarejo 97).



Fig. 22. *Los descamisados*. Anónimo, Ca. 1911.
("Que observas en las siguientes rafias").



Fig. 23. Grupo de zapatistas en Amecameca, Estado de México.
Hugo Brehme, 1911. (Gilly).



Fig. 24. *Vendedor de yerba.* Désiré Charnay, Ca. 1858. (Sámamo 31).



Fig. 25. *Vendedores de cerámica.* Désiré Charnay, Ca. 1858. (Sámamo 33).

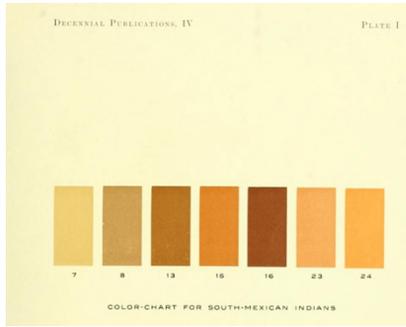


Fig. 26. Paleta de colores de la piel de los indios de México del sur.
Frederick Starr, 1902 (Starr 51).

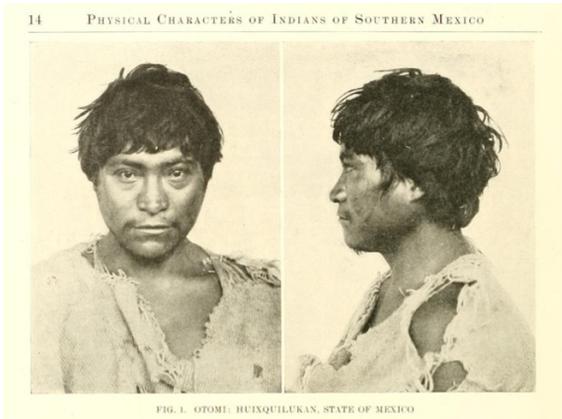


Fig. 27. Otomí, Huixquilucan, Estado de México. Frederick Starr, 1902. (Starr 64).

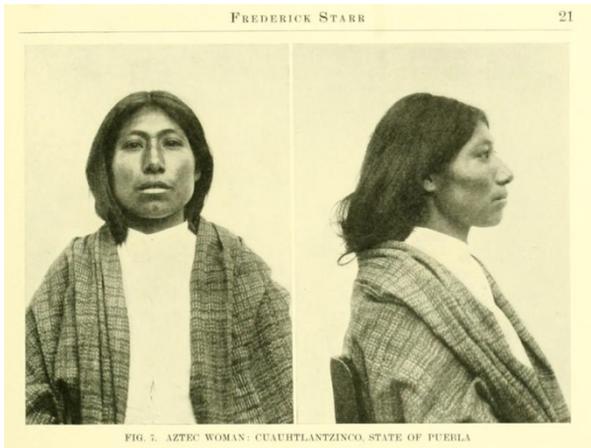


Fig. 28. Mujer azteca, Cuauhtlantzinco, estado de Puebla.
Fredick Starr, 1902. (Starr 71).



Fig. 29. *Mujer engalanada con tocado cargando a bebé.*
Julio de la Fuente, 1940. (Petroni 208).



Fig. 30. *Pueblo zapoteco.* Julio de la Fuente, 1940. (Petroni 169).



Fig. 31. *Niña leyendo Simiente*. Julio de la Fuente, 1940. (Petroni 215).



Fig. 32. *Cortés y la Malinche*. José Clemente Orozco, 1926.
("Cortés y la Malinche" Epdlp.com).

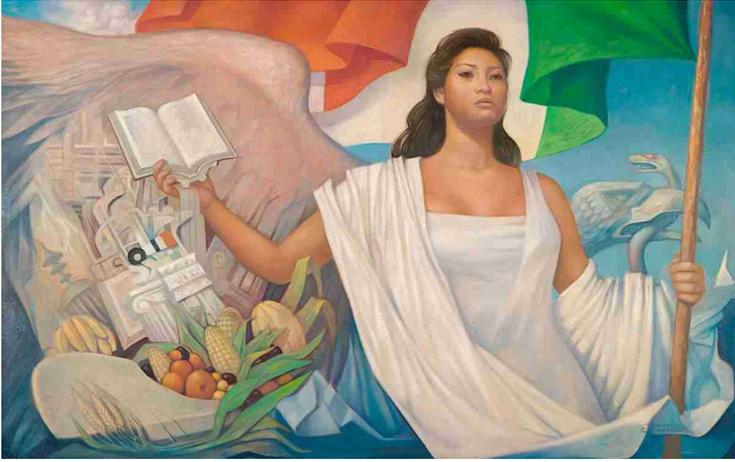


Fig. 33. *La Patria*. Jorge González Camarena, 1962. (WikiArt.org).

Bibliografía.

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. “Èets, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena”. *Revista de la Universidad de México*, pp. 17-23, 2017.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El proceso de aculturación*. UNAM, 1957.
- Alamán, Lucas. *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808*, vol. 1. Imprenta de J. M. Lara, 1849.
- Arellano Navarrete, Yussel. “Distinto enfoques sobre el estudio de los criminales mexicanos a finales del porfiriato”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 29, no. 58, pp. 176-190, 2020, <https://doi.org/10.20983/noesis.2020.3.9>
- Arre, Montserrat. “Los significados de la sangre en el siglo xvii: Ruptura y continuidades en la novela de Cervantes 'La fuerza de la sangre'”. *Erasmus. Historia Bajomedieval y Moderna*, no. 4, pp. 21-38, 2017.
- Avechuco Cabrera, Daniel. “Construyendo el Atila del Sur: iconografía de El Imparcial sobre el zapatismo”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 41, no. 162, 2020, pp. 1-33.
- Baca, Francisco Martínez. *Estudios de Antropología Criminal. Memoria que por disposición del Superior Gobierno del Estado de Puebla presenta para concurrir á la Exposición Internacional de Chicago*. Imprenta, Litografía y Encuadernación de Benjamín Lara, 1892.

- Baca, Francisco Martínez. *Los tatuajes. Estudio psicológico y médico legal*. Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1899.
- Barreda, Gabino. *Oración Cívica*. México: UNAM, 1979.
- Bartra, Armando y Gerardo Otero. “Movimientos indígenas campesinos en México: la lucha por la tierra, la autonomía y la democracia”. *Recuperando la tierra. El resurgimiento de movimientos rurales en África, Asia y América Latina*, coordinado por Sam Moyo y Paris Yeros. CLACSO, 2008, pp. 401-428.
- Bellini, Giovanni. *Embriaguez de Noé*, 1515, arthive.com/es/giovannibellini/works/234569~Drunk_noah
- Benzoni, Girolamo. *Americae pars quarta. Sive, Insignis & admiranda historia de primera occidentali India à Christophoro Columbo*. Frankfurt am Main, 1594. commons.wikimedia.org/wiki/File:Columbus_landing_on_Hispaniola.JPG
- Biombo con desposorio indígena y palo volador*. Anónimo, 1690, collator. lacma.org/artworks/Wnw/folding-screen-with-indian-wedding-and-flying-pole-biombo-con-desposorio-indigena-y-palo-volador.
- Brenes-Tencio, Guillermo. “Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX”. *Revista Herencia* vol. 23, no. 1, 2010, pp. 83-112.
- Bry, Theodor de. *Americae Tertia Pars*. Vinennes: Servicio Histórico de La Marine, 1592.
- Bulnes, Francisco. *El porvenir de las naciones hispano americanas ante las conquistas recientes de Europa y los Estados Unidos*. Imprenta de Mariano Nava, 1899.
- Bustamante, Jesús. “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”. *Nuevo mundo-Mundos nuevos*, 2017, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71834>
- Cárdenas del Río, Lázaro. “Discurso del Presidente de la República en el Primer Congreso Indigenista Interamericano.” *Memoria Política de México*. Michoacán, 1940, <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1940PCM.html>
- Casas Barrera, Laura. “Entre civilización y barbarie. La visión de los historiadores liberales sobre la Guerra de Castas de Yucatán”. *México: historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinares sobre la cuestión indígena*, editado por Yael Britan, Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 153-184.

- Cabrera, Miguel. “Indios gentiles”, CERES. ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=Indios%20gentiles&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM|&MuseumsRolSearch=11&.
- Caso, Alfonso. “Los ideales de la acción indigenista”. *Los centros coordinadores indigenistas*, editado por Alfonso Caso, INI, 1962, pp. 7-13.
- Caso Barrera, Laura. “Entre civilización y barbarie. La visión de los historiadores liberales sobre la Guerra de Castas de Yucatán”. *México: historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinarias sobre la cuestión indígena*, editado por Yael Bitran, Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 81-100.
- Castañeda López, Gabriela. “La frenología en México durante el siglo XIX”. *Anales Médicos*, vol. 54, no. 3, 2009, pp. 241-247.
- Castañeda López, Gabriela, y Cecilia Rivera Hernández. “El creneoscopio: periódico difusor de una teoría prohibida en México”. *Archivos de Neurociencia*, vol. 13, no. 2, 2008, pp. 125-132.
- Códice Duran: *Pedro de Alvarado y Hernán Cortés asediados por guerreros mexicas. Pueblos Originarios*, pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/duran/duran.html
- Colón, Cristóbal. *Relaciones y cartas*. Librería de la viuda de Hernando y Ca., 1892.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Horta, L. E., 1943.
- Cuadro de castas*. Anónimo, siglo XVIII. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, https://www.researchgate.net/figure/Fuente-Las-Castas-anonimo-Siglo-XVIII-Museo-Nacional-del-Virreinato-Tepotzotlan_fig2_262185906
- De la Parra, Porfirio. “La ciencia en México”. Dir. Justo Sierra, *México, su evolución social. Síntesis de la historia política, de la organización administrativa, y militar y del estado económico de la Federación mexicana; de sus adelantamientos en el orden intelectual; de su estructura territorial y del desarrollo de su población, y de los medios de comunicación nacionales é internacionales; de sus conquistas en el campo industrial, agrícola, minero, mercantil, etc., etc.*, tomo 1, vol. 2. J. Ballezá y Compañía, Sucesor, 1900.
- De la Torre Villar, Ernesto, coordinador. “Documento 86. Decreto constitucional para la libertad de la América mexicana, sancionado en Apatzingán (22 de octubre de 1814)”. *La constitución de Apatzingán y los creadores del Estado Mexicano*. UNAM, 2010.

- Del Río Hernández, Leticia Ivonne. “Controversia sobre la administración masiva del bautismo en la Nueva España Siglo XVI”. *Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano*, editado por Abraham Sánchez Flores, UASL, 2005, pp. 78-79.
- De Zayas Enriquez, Rafael. *Los Estados Unidos Mexicanos, sus condiciones naturales y sus elementos de prosperidad*. Secretaría de Fomento, Colonización é Industria de la República Mexicana, 1893.
- Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, t. 11. Montaner y Simón, 1983.
- Edwards, John. “Raza’ y religión en la España de los siglos xv y xvi: Una revisión de los estatutos de ‘limpieza de sangre’”. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, vol. 5, 1988-1989, pp. 243-262.
- El Alaoui, Youssef. “Inquisición, moriscos y desemitización”. En *Alrededor de la Inquisición. Estudios en el Santo Oficio*. Editado por Amran Rica. Normadía: Indigo & Côté-Femmes, pp. 75-90.
- “El Siglo Diez y Nueve”, 3 de marzo de 1854, México.
- “El Siglo Diez y Nueve”, 3 de abril de 1854, México.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus, 2005.
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1951.
- Gamio, Manuel. *Forjando Patria (pro nacionalismo)*. Porrúa, 1916.
- Gibril, Omayma Shiakh-Eldin. *Antropología de la esclavitud, género y racismo en Sudan*. Universidad de Granada, 2007.
- Gilly, Adolfo. “El águila y el sol (genealogía de la rebelión política de la revolución)”. *La Jornada*, 2010.
- Goldenberg, David M. *Black and Slave: The Origins and History of the Curse of Ham*. De Gruyter, 2017.
- Graves, Robert y Raphael Patai. *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*. Losada. 1969.
- Guzauskaite, Evelina. “Fragmented Borders, Fallen Men, Bestial Women: Violence in the Casta Paintings of Eighteenth-century New Spain”. *Bulletin of Spanish Studie*, vol. 86, no. 2, 2009, pp. 175-204.
- Hering Torres, Max S. “Limpieza de sangre. Problemas de interpretación: acercamientos históricos y metodológicos”. *Historia Crítica*, vol. 45, 2011, pp. 32-55.
- Hondious, Jodocus. *Gerardus Mercatoris-Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati*. 1606. Sanderus Map.

- sanderusmaps.com/our-catalogue/antique-maps/america/the-americas/america-by-jodocus-hondius
- Katzew, Ilona. "Casta Painting: Identity and Social in Colonial Mexico". *Laberinto. An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literatures and Culture*, vol. 1, 1997, pp. 8-29.
- Link, Luther. *El Diablo: Una máscara sin rostro*. Síntesis, 2002.
- Llopis, Borja Francisco, y Francisco J. Moreno Díaz. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1942-1614)*. Cátedra, 2019.
- Lowe, Kate. "The Lives of African Slaves and the People of African Descent in Renaissance Europe". Ed. Joanneath Spicer, *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, edited by Joanneath Spicer, Baltimore: Walters Art Museum, 2013, pp. 13-24.
- Lowe, Kate. "Visual Representations of an Elite: African Ambassadors and Rulers in Renaissance Europe". *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, editado por Joaneath Spicer, Walters Art Museum, 2013, pp. 99-115.
- López Beltrán, Carlos. "Sangre y temperamento. Pureza y mestizaje en las sociedades de castas americanas". *Saberes locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, editado por F. Gorbach y C. López, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008, pp. 289-342.
- Martín Gamero, Antonio. *Historia de la Ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*. Imprenta de Severiano López Fando, 1862.
- Martínez Torrijos, Reyes. "Exposición en el MNR cuestiona la versión oficial del pasado prehispánico". *La Jornada*, 2021.
- Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra*. Futuro Anterior Ediciones, Nuevos Emprendimientos Editoriales, 2016.
- Melgarejo Randolph, Damaso Antonio. *Los crímenes del zapatismo. Apuntes de un guerrillero*. F. P. Rojas y Cía., 1913.
- Molina Enríquez, Andrés. *Los grandes problemas nacionales*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Secretaría de Cultura, 2016.
- Montaña Mestizo, Enver Vladimir. "Negros etíopes, negros americanos, negros salvajes. Ideas de 'libertad' y representación de 'los negros'". *Revista Colombiana de Sociología*, vol.44. no. 2, 2021, pp. 143-167.
- Narro Robles, José, y David Moctezuma Navarro. "Analfabetismo en México: una deuda social. Realidad, datos y espacio". *Revista Internacional de Estadística y Geografía*, vol. 3, no. 3, 2012, pp. 5-17.

- Navarrete, Federico. *Las relaciones inter-étnicas en México*. UNAM, 2008.
- Navarrete, Federico. “¿Qué significa ser indio en el siglo XIX?”. *Los indígenas en la Independencia y en la Revolución Mexicana*, editado por Miguel León Portilla, UNAM, 2010, pp. 171-190.
- Otero, Mariano. *Ensayo sobre el verdadero estado de la cuestión social y política que se agita en la República mexicana. Páginas Escogidas*. LXII Legislatura Cámara de Diputados, Consejo Editorial Cámara de Diputados, 2013.
- Pacheco, José Ramon. *Esposicion sumaria del sistema frenológico del Doctor Gall*. Impreso por Ignacio Cumplido, 1835.
- Paso y Troncoso, Francisco. *La guerra contra las tribus Yaquis y Mayo del Estado de Sonora*. Tipografía del Departamento de Estado Mayor, 1905.
- Pérez, David. “Entre la anomalía y el sistema: tanteos en un frágil recorrido”. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, editado por David Pérez, Gustavo Gili, 2004, pp. 9-45.
- Petroni, Mariana. “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente”. *Cultura y representaciones sociales*, vol. 3, no. 5, 2008, pp. 156-176.
- Petroni, Mariana. “Fotografía al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas”. *Dimensión Antropológica*, no. 46, 2009, pp. 128-150.
- Pimentel, Francisco. “Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios de remediarla...”. *Obras completas*, vol. III. Tipografía Económica, 1903, pp. 7-320.
- Poole, W. Scott. *Satan in America: The Devil we know*. Rowman & Littlefield Publishing Group, 2009.
- Prieto, Guillermo. *Indicaciones sobre el origen, vicisitudes y estado que guardan actualmente las rentas generales de la federación mexicana*. Imprenta de Ignacio Cumplido, 1850.
- Ramírez, Ignacio. “Antigüedades Mexicanas”. *Obras de Ignacio Ramírez*, vol. 2, Secretaría de Fomento, 1989.
- Ramírez Rojas, Faustino. *Los pinceles de la historia; de la patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*. Banamex, UNAM, CONCAULTA, INBA, 2000.
- Ramos, J. L., J. Chávez, A. Escobar, et. al. *El indio en la prensa nacional mexicana del siglo XIX*, vol. 1. CIESAS, 1987.
- Reina, Leticia. “La rebelión campesina de Sierra Gorda, 1847-1850”. *Revuelta*,

- rebelión y revolución. *La lucha rural en México del siglo XVI al siglo XX*, compilado por Friedrich Katz. Ediciones Era, 1988, pp. 242-266.
- Rigat, Leticia. *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: De la imagen de identificación a la imagen del reconocimiento*. Centro de Fotografía de Montevideo, 2018.
- Rodríguez Soriano, Roberto I. "El nacionalismo criollo novohispano." *Los intelectuales y la configuración de los imaginarios mexicanos*, editado por Mauricio Pilatowsky y Guillermo Castillo. UNAM-FES Acatlán, 2015, pp. 29-62.
- Rodríguez Soriano, Roberto I. "Biopolítica y mestizaje: una reflexión del nacionalismo mexicano". *Revista Ciencias y Humanidades*, vol. 16, no. 14, 2021, pp. 104-134.
- Rodríguez Soriano, Roberto I. "Cuerpo, blanquitud y limpieza de sangre: Una reflexión a propósito de la colonialidad". *Revista Ciencias y Humanidades*, vol. 16, no. 16, 2023, pp. 37-65.
- Rodríguez Soriano, Roberto I. "La construcción conceptual del indio y del indígena en México. Una reflexión genealógica". *Estudios del Discurso*, vol. 9, no. 2, 2023, pp. 187-208.
- Sámano Verdura, Karina. "El indígena en la fotografía: tipos físicos y populares en el siglo XIX". *Alquimia*, no. 51, 2014, pp. 22-43.
- Santana Pérez, Juan Manuel. "Los otros. Indios y negros de la colonia a la independencia". *Un secolo di Cuba: storia e attualità di un'isola difficile da afferrare*, editado por Laura Mariateresa, vol. 28, Bordeaux, 2017, pp. 19-40.
- Sierra, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*. Partido de la Revolución Democrática, 2018.
- Silva Maroto, Pilar. "Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán (Berruguete)". Museo del Prado, 1445, museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/auto-de-fe-presidido-por-santo-domingo-de-guzman/e0fd4d32-72a1-43a9-83c2-5ed7454f197c
- Spicer, Joaneath. "European Reception of Blackness as Reflected in the Visual Arts". *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, editado por Joaneath Spicer, Walters Art Museum, 2013, pp. 35-60.
- Spicer, Joaneath. ed. "Checklist of the Exhibition". *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Walters Art Museum, 2013, pp. 119-138.
- Starr, Frederick. *Physical Characters of Indians of Southern Mexico*. The University Chicago Press, 1902.

- Stolcke, Verena. “Los mestizos no nacen, sino que se hacen”. *Avá. Revista de Antropología*, no. 14, 2009.
- Torres Sánchez, Hugo Arturo. “La figura del indígena en el cine mexicano del 1930 a 1970”. *Horizonte Historia. Revista Semestral De Los Estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, no. 4, 2011, pp. 36-47.
- Tovar, Patricia. “Indígena es una categoría políticamente transitoria e históricamente determinada. Entrevista a Yásanaya Elena Aguilar Gil”. *Revista Rio-Latir. Revista-red de Antropología del Arte*, 2019, www.riolatir.com.mx/entrevistas/indigena-es-una-categoria-politica-transitoria-e-historicamente-determinada/
- Uriás Horcasitas, Beatriz. *Indígena y criminal. Interpretaciones del derecho y la antropología en México 1871-1921*. Universidad Iberoamericana, 2000.
- Valdivia Dounce, Teresa. “Reconocimiento de derechos indígenas: ¿Fase superior de la política indigenista del siglo xx?”. *Nueva Antropología*, vol. 26, no. 78, 2013, pp. 9-41.
- Vasconcelos, José. *La Tormenta*. México: Trillas, 2011.
- Vespucio, Américo. *Fragmentos del Nuevo Mundo*. El Aleph, 2010.
- Weiditz, Chistop. “Mujer morisca”. Trachtenbuch, 1530/1540. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, p. 247. dlib.gnm.de/item/Hs22474/247
- Weiditz, Chistop. “Mujer morisca”. Trachtenbuch. 1530. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, p. 248. dlib.gnm.de/item/Hs22474/248
- Weiditz, Chistop. “Escena de morisca barriendo”. Trachtenbuch. 1530. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, p. 258. dlib.gnm.de/item/Hs22474/258

CARTOGRAFÍAS

Diversidad lingüística en México y espacios de poder

Carlos Castañeda Desales

*Cuando una lengua muere,
con ella muere un mundo.*
George Steiner

El monolingüismo de la conquista

El año 1492 marcó el comienzo de una modernidad que se construyó como un proyecto de colonización de la diversidad lingüística y el establecimiento de una lengua que, en cada espacio que ocupaba, establecía su hegemonía. Un nuevo manto del lenguaje se extendía por la geografía conquistada, renombrando y reclasificando las cosas.

El lenguaje fue un factor político clave para someter y depredar a “lo otro” durante la conquista de México. Este imponía una legislación que, como nos hace pensar Roland Barthes, se desplegaba como un poder que “repartía y conminaba”. Dice Barthes: “El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva: ordo quiere decir a la vez repartición y conminación” (118).

Cuentan los “nahuatlato”⁷⁴ que cuando los conquistadores llegaron a las tierras que habitaban se desconcertaron porque encontraron que cada cosa que conformaba su mundo era designada con

74 Los hablantes de la lengua nahua así llamados por Bernardino de Sahagún.

una palabra. Les pareció extraño que estos, considerados “seres inferiores”, tuvieran diversidad lingüística con la que ordenaban sus espacios y, como dice Barthes del lenguaje, “clasificaran su mundo”. Entonces, la tarea de conquista también fue cifrada como un proyecto de depredación de sus lenguas y la imposición de un monolingüismo que poco a poco se apropió de sus espacios. Las palabras del conquistado tenían que ser borradas y sobre ellas marcar palabras verdaderas que, en los primeros años de conquista, provenían del cristianismo y de la teología papal.⁷⁵

Un primer corte histórico contra la diversidad lingüística que recorría las tierras conquistadas y que los *aymaras* llamaron *Abya Yala*, porque era la “tierra de los mil colores”, se dio desde que Cristóbal Colón, junto con los tripulantes de las carabelas, pusieron sus pies en el mundo conquistado. Colón, como un soldado ejemplar de Cristo, pensó que, de acuerdo con los dictados del dios bíblico en boca de los reyes católicos, su tarea no solo consistía en extender el reino de este, sino llevar sus palabras más allá del imperio del que formaba parte. La percepción de este conquistador estaba fuertemente influida por la teología dominante de su tiempo que concebía el mundo dividido en tres planos; el primero natural, el segundo divino y por último humano. A partir de estos planos, que conformaban su monolingüismo, también concibió su tarea de conquista e interpretación.

Argumenta Tzvetan Todorov “Colón era un hermeneuta” que, de manera estratégica, repartió en los espacios que recorría el esquema lingüístico que determinaba su mentalidad y consistió en clasificar los móviles de la conquista en: “el primero humano (la riqueza), el segundo divino, y el tercero relacionado con el disfrute de la naturaleza” (24). Estos móviles estaban sustentados en su cristianocentrismo⁷⁶ a través del cual se negó a reconocer “lo otro” que se encontraba frente a su paso. No le importó entender las palabras con las que se dirigían a él, pues sabía que no eran cristianos y por lo tanto no

75 El papa Alejandro VI en el año 1492 fue mediador en la controversia que se desencadenó entre los imperios de España y Portugal; finalmente donó a los reyes católicos algunas bulas para que el reinado portugués reconociera la legitimidad de la extensión de la colonia española.

76 Es la perspectiva religiosa y política, cultural e histórica que interpreta, valora, destaca o prioriza los hechos desde la fe, moral o dogmas cristianos.

participaban del lenguaje verdadero; aunque tenía la idea de que los otros podían formar parte del reino de los reyes católicos y aprender la lengua de estos. Cito en extenso un fragmento del primer *diario de viaje* donde manifiesta su deseo de que la corona lleve a cabo una labor de enseñanza de su lengua:

Tengo por dicho, serenísimos Príncipes -dice el Almirante- que sabiendo la lengua dispuesta suya personas devotas religiosas, que luego todos se tornarían cristianos; y así espero en Nuestro Señor que Vuestras Altezas se determinarán a ello con mucha diligencia para tornar a la Iglesia tan grandes pueblos, y los convertirán, así como han destruido aquellos que no quisieron confesar el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo; y después de sus días, que todos somos mortales, dejarán sus reinos en muy tranquilo estado y limpios de herejía y maldad, y serán bien recibidos delante del Eterno Criador, al cual plega de les dar larga vida y acrecentamiento grande de mayores reinos y señoríos y voluntad y disposición para acrecentar la santa religión cristiana, así como hasta aquí fecho, amén. (Colón 56-57)

Colón en ningún momento cuestiona dogmas de su fe, su interpretación de lo que ve en el mundo conquistado ratifica planos de su concepción cristiana. En sus *Diarios*, ante la realidad que se le presenta, proyecta el único lenguaje que conoce y permite tener seguridad de que también es parte del mundo creado por su dios. Con su monolingüismo encubre todo aquello que percibe, por ello incluso cree que ha llegado a las islas de Cipango que se encontraban en Asia. Colón estableció una división ontológica en la que el mundo conquistado fue interpretado como una copia de lo que el mundo imperial concebía.

Una modernidad conquistadora se despliega con el almirante; su experiencia coloca a una Europa occidental como el centro de la historia. Es el primer hombre que sale con poderes de manera oficial en búsqueda de una ruta de Occidente hacia las indias y muere con la conciencia de haber encontrado islas de Asia. Impone un ser a la realidad que encuentra. Con su monolingüismo inventa a lo otro. “Es el modo como ‘desapareció’ el Otro, el ‘indio’, no fue descubierto como

otro, sino como ‘lo mismo’ ya conocido (el asiático) y solo re-conocido (negado entonces como *otro*): ‘en-cubierto’” (36).

Los mapas del mundo conquistado ya eran conocidos, como lo prueba el mapamundi de Henricus Martellus en Roma en 1489, pero solamente con el proyecto de conquista de la corona española por primera vez adquieren el carácter de instrumentos de poder que determinaron vidas en el plano natural, espacios de dios (desde) en el plano divino y en el humano, arrojaron a la muerte y al trabajo forzado a millones de personas que habitaban ese mundo. Una “necrogeografía” era instalaba en los territorios que trazaba el almirante y conllevaba la muerte de las lenguas que los habitaban porque en ningún momento reconoce la existencia del otro más que negándole.

Colón en cada cuerpo, árbol, río, animal o montaña que tenía frente a sus ojos imprimía el poder que la corona le había otorgado de manera oficial. Negó el mundo que se encontraba y trazó un mapa que de manera estratégica permitía a la corona católica tener sus rutas para inscribir, en los diferentes planos, un mensaje político. El almirante llevó a cabo lo que la geógrafa Wendy Pineda señala en torno a la creación de un mapa, dice: “Un mapa no es un dibujo inocente: concentra un mensaje político” (Zárate 17). El mensaje político de Colón establecía el exterminio de la diversidad y el establecimiento de una lengua; la del conquistador. Por cierto, durante el siglo xv los reyes católicos también lograron que el castellano se volviera la lengua principal del imperio, por ello, castellano es sinónimo de español. Los reyes lograron eliminar la convivencia que desde el siglo x habían tenido diferentes lenguas como el catalán, el castellano, el gallego-portugués y el vasco.⁷⁷ El exterminio de la diversidad lingüística ya había comenzado en el imperio español; su mensaje político se extendió hacia la ruta de conquista.

“Lingüicidio” llama la lingüista ayuujk Yásnaya Elena a ese proceso de colonización que se volvió parte de la política del Estado nación durante el siglo xix. Lo anterior no solo significó la pretensión de construir una identidad nacional a partir de lo que aglutinaba un conjunto de territorios de lo que nombramos México (la lengua

77 Véase Antonio Alatorre, “Los 1001 años de la lengua española”, citado en la bibliografía.

española); sino que también significó la construcción de espacios de poder institucional y la promulgación de la primera constitución federal de los estados mexicanos durante 1824, misma fecha que tuvo como fin declarar el carácter independiente de México.

La constitución de 1824 combinó tres modelos jurídicos: el español, colonial y estadounidense. En esta se estableció a los Estados Unidos Mexicanos como país libre e independiente, además de los límites territoriales, la división de poderes y, de manera paradójica, se proclamó una sola religión como parte de la identidad mexicana; la católica. Esto fue una paradoja porque, aunque se produjo un marco jurídico de independencia, de manera simbólica se confirmaron marcas de conquista como el monolingüismo y la religión.

Para Yásnaya la emergencia del Estado nación produjo una política de persecución y exterminio de la diversidad lingüística, así como el establecimiento de espacios de poder⁷⁸ que produjeron prácticas de exclusión y depredación. La escuela, los transportes, el trabajo, la familia y las políticas gubernamentales han sido dispositivos⁷⁹ que, de manera estratégica, han borrado los rastros de las lenguas que habitaban el mundo precolonial. Este texto retoma la problemática y plantea que dicha política se estableció desde la modernidad temprana con la llegada de Colón y los primeros colonizadores. Si algo involucró el mensaje político que portaban las primeras expediciones fue la destrucción. Dicha destrucción produjo prácticas de exterminio de lenguas y cuerpos. Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, desde su primer planteamiento, señala que cuando se empezaron a poblar por cristianos españoles, se estableció en estas la crueldad y la muerte de diferentes maneras. Dice de las Casas:

78 Por espacio de poder hay que pensar no solamente en aquello que está sometido a la ley o a la soberanía; consiste en un tipo de gobierno que busca disponer las cosas, “es decir, utilizar más bien tácticas que leyes, en último término utilizar las mismas leyes como tácticas. Actuar de tal modo y a través de un cierto número de medios para que este o aquel fin pueda ser alcanzado” (Foucault 18).

79 Un dispositivo involucra ámbitos discursivos como no discursivos; establece relaciones que están configuradas por normas, instituciones, leyes, saberes, herramientas, códigos, etcétera.

En estas ovejas mansas y de las calidades suso dichas por su hazedor e criador assi dotadas: entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos e tigres e leones crudelissimos de muchos días hambrientos. Y otra cosa no han hecho de quatro años a esta parte hasta oy e oy en este día lo hazen: sino despedacallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruyllas por las estrañas y nueva e varias e nunca otras tales vistas ni leydas ni oydas maneras de crueldad: de las quales algunas pocas abaxo se dirán en tanto grado: que aviendo en la isla española sobre tres cuentos de animas que vimos: no ay oy de los naturales della dozientas personas. (32-33)

El monolingüismo involucró la depredación del cuerpo *otro*, de sus territorios y culturas. Esto comenzó, como lo planteamos en primeras líneas, cuando el imperio, durante el siglo xv acabó con la convivencia que históricamente habían tenido diversas lenguas. Este gesto político es importante tenerlo en cuenta porque cuando nos referimos a la negación de lo *otro* podemos rastrearla en la misma geografía imperial, no solamente porque el Imperio español retomó Granada que estaba en el poder del mundo musulmán en el mismo año en que emprendió su travesía, sino porque comienza a construirse en torno a la idea de una sola lengua, un solo dios, una sola verdad. El *otro* y su lenguaje depredador fue una construcción del imperio con la que justificaba la colonización; con ese imaginario zarparon las carabelas que dirigía Colón en búsqueda de una ruta hacia las indias.

El Estado nación fue otro corte de esa historia de monolingüismo que se había fraguado desde la persecución de lo *otro* que la corona había emprendido en sus territorios y se convirtió en el mensaje político de la conquista. La imposición de una lengua dominante comenzó desde el momento en que la corona otorgó el poder a la flota de Colón para resignificar todo lo que encontraran a su paso; borrando sus palabras e inscribiendo las suyas sobre la diversidad lingüística que tenían los indios⁸⁰ para designar su realidad.

80 La palabra indio es una categoría política inventada por el Imperio español para designar a quienes habitaban los territorios conquistados.

Yásnaya E. Aguilar, quien es hablante de la lengua mixe *ayuujk* (además de la lengua española), nos muestra que en la zona mixe una palabra *tääy* (Ää: *manifestos* 36) puede tener diferentes significados dependiendo de la comunidad en la que se use. Para la zona de Ayutla significa ser chistoso/ser ocurrente/ ser gracioso, mientras que para la zona de Tlahuitoltepec significa mentir. En otro ejemplo comenta que la palabra *anu'ki* es el verbo de cansarse para la comunidad de Ayutla, mientras que para la de Tlahuitoltepec significa sudar. Estos ejemplos nos muestran que en México la diversidad sigue construyendo espacios geográficos, políticos y culturales (resistencias) a pesar de la avanzada de colonización monolingüe que también construye de manera sistemática espacios de poder en los que las lenguas otras y sus mundos no tienen lugar.

Diversidad lingüística de los otros

La situación de la diversidad lingüística en México tiene una historia alarmante. En el 2019 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) informó que las lenguas indígenas se encontraban en peligro de extinción, por lo que ese mismo año fue declarado el año de las lenguas indígenas. En su informe, el organismo internacional llamaba a tomar consciencia de la importancia que tiene la preservación de la diversidad lingüística alrededor del mundo, lo anterior debido a que el 43 % de las 6,000 lenguas que están distribuidas alrededor del mundo se encuentran en un proceso de desaparición. Organizaciones de lingüistas⁸¹ han afirmado que cada dos semanas alrededor del mundo una lengua desaparece. La tendencia monolingüista se impone y este proceso no es algo reciente, alrededor del mundo existen diferentes genealogías en torno al exterminio de la diversidad y proyectos coloniales que lo impulsan. Las lenguas desaparecen a un ritmo incluso más acelerado que el de la extinción de especies.

En México, que es uno de los países que tiene el décimo lugar a nivel mundial en cuanto a diversidad lingüística, existe una avanzada

81 En específico Living Tongues Institute for Endangered Languages.

monolingüista (colonial) que pone en peligro de extinción a las 11 familias lingüísticas a las que pertenecen 68 lenguas, de las que derivan 364 variantes. Según los datos del *Atlas de las lenguas del mundo en peligro* de la Unesco algunas de las razones se pueden resumir de la siguiente manera:

- 21 variantes lingüísticas están en peligro crítico de extinción, ya que los hablantes más jóvenes son los abuelos y solo la hablan parcialmente.
- 32 están en peligro grave de extinción porque solo la hablan los abuelos y aunque la generación de los padres puede entenderla, no la hablan entre ellos ni con los niños.
- 38 están en peligro porque los niños ya no las aprenden como lengua materna en casa.
- 52 son vulnerables porque, aunque la mayoría de los niños las hablan, están restringidas a determinados ámbitos, como, por ejemplo, el hogar (105).

En todo caso, las razones que llevan a la extinción de la diversidad son un asunto político en donde se llevan a cabo procesos de discriminación y colonialismo. En su obra *Manifiesto por la diversidad lingüística*, Yásnaya Aguilar cuenta que cuando estaba en la Ciudad de México vio a personas bilingües que, al entrar al espacio del metro, preferían bajar el tono de su voz para que quienes usaban el transporte no notaran que hablaban *náhuatl*, ya que las podían discriminar o excluir. Dice Yásnaya que en un espacio como ese su lengua, que seguramente en otros espacios hablaba sonoramente, ahí “se convertía en un murmullo apenas perceptible” (Yásnaya 52).

La pregunta que surge es: ¿Por qué en algunos espacios sociales quien habla otra lengua tiene que hablarla como un murmullo? Porque hay un sistema de relaciones de poder que históricamente ha organizado comunidades de acuerdo con la lengua o lenguas que hablan. Las lenguas, como lo señalamos en el epígrafe del texto, portan un mundo, de modo que, si alguna muere, con ella muere una forma de entender el mundo. Para el proceso de colonización, la depredación de lenguas históricamente ha sido un factor crucial para apropiarse del espacio *otro* e imponer un modelo cultural hegemónico.

Hay espacios de poder en los que hablar otra lengua, la lengua conquistada, coloca al cuerpo que la habla en la “vulnerabilidad”, es decir; ese cuerpo se vuelve susceptible de ser lastimado o herido de forma física y moral. Es solo hecho de hablar náhuatl, mixteco o zapoteco (por mencionar algunas lenguas de la diversidad que existe en México) les coloca en una o en otra situación. Yásnaya nos muestra que hay de bilingüismos a bilingüismos, pues mientras unos colocan a quienes lo son en lugares verticales, otros vuelven a quienes lo son en excluidos y horizontales. Alrededor de México, por políticas que tienen su historia en el proceso de colonización y nación, existen diferentes espacios de poder en los que la diversidad lingüística es asediada y exterminada. Los espacios de poder que produce la escuela, el trabajo, los transportes, la familia, muestran que quien habla una lengua que no es la dominante se expone a prácticas que le obligan a dejar de hablar esta. Recuerdo que en una primaria quienes hablaban *ñuu savi* (una variante del mixteco) eran obligados a callar su lengua, ya sea porque los estudiantes monolingües se burlaban de ellos con sonidos desarticulados o porque los profesores les imponían castigos físicos, como pararse en medio de la cancha, para que aprendieran a callar. Después de estas “pedagogías de crueldad”⁸² era difícil que volvieran a referirse a su realidad con palabras *ñuu Savi*. La escuela se volvía un espacio de poder, en el que aprendían que hablar desde su otredad lingüística les negaba, así como había negado a sus ancestros, su transitar en la escuela.

La otredad lingüística confronta a esa construcción histórica llamada nación mexicana. Nos muestra que históricamente este no es un país que pueda constituir de manera rotunda un “nosotros” hegemónico, pues cada vez que esto sucede en sus políticas y espacios de poder, aparece la diferencia lingüística de los cuerpos *otros*. Los espacios de poder son recorridos por la otredad lingüística que aparecen constantemente y reclaman sus diferencias. Para Yásnaya, el reconocimiento de la diversidad lingüística también implica la autonomía de los pueblos, pues estos tienen otras palabras que ordenan

82 Rita Laura Segato en su obra *Pedagogías de la crueldad* menciona que son prácticas que moldean el comportamiento de género de manera violenta. En este texto nos referimos a esas prácticas violentas que han erradicado la diversidad lingüística.

sus espacios políticos, para pensar sus relaciones. La nación mexicana en ese sentido es una ilusión constitucional. Y lo es en tanto no reconozca la diversidad y siga reproduciendo espacios de poder en donde quienes hablen sus lenguas se les considere criminales, discrimine y niegue.

Hay casos de hablantes de otras lenguas, como el caso de Aurora, una mujer de San Mateo Ixtatán Huehuetenango, donde hablan *chuj* (una lengua maya), que fue encarcelada por ocho años y acusada de secuestro cuando se dirigía a Estados Unidos. Aurora fue encarcelada porque el sistema de justicia que tiene la nación monolingüe, no le dio un traductor o una representación legal que conociera su lengua, además de que las autoridades no le brindaron el apoyo para que Aurora tuviera un debido proceso. El problema de Aurora fue hablar una lengua que no es la de la nación mexicana y no sigue la lógica integracionista o de exterminio de las instituciones y espacios de poder del Estado.

El Estado mexicano no ha reconocido la autodeterminación y autonomía de las comunidades que tienen otras lenguas, como sostiene Yásnaya: “Para el Estado mexicano en particular ‘el problema indígena’ se lee como el fracaso del proyecto de incorporación que idealmente integraría a los pueblos indígenas a esa cultura creada *ad hoc* en las que todas las personas que hablan español, ejercen sus derechos políticos de un mismo modo y el Estado administra todos los territorios y bienes naturales” (9). Yásnaya no se equivoca cuando sostiene que el proyecto de incorporación ha fracasado porque las insistencias de otros mundos y su diversidad lingüística sobreviven.

Heterotopías o la construcción de comunidades imaginadas

Entre los espacios de poder es importante pensar espacios de heterotopías, no solo como formas de resistencia, sino como construcción de comunidades que exceden la edificación de discursos y símbolos nacionalistas del Estado. Pensar, como plantea Yásnaya, un “nosotros sin México” (Yásnaya 11), más allá de los límites territoriales, leyes, instituciones, la tradición histórica y la lengua hegemónica implica deformar la división política con la que en la mayoría de las

escuelas nos enseñaron a pensar la nación. Desarmar lo que llamamos la nación mexicana.

Los espacios heterotópicos se construyen desde la diversidad, desde comunidades autónomas que tienen diferentes lenguas y llevan a cabo prácticas autogestivas que ponen en juego sus relaciones, su economía, cultura, educación y política. Esos espacios, a diferencia de los de las utopías que no tienen lugares, son espacios reales, ubicables y concretos. Están entre la macropolítica y la micropolítica; más que abstracciones, Foucault los pensó como lugares en que acontece y se potencia el encuentro con lo otro, como comenta Enrique Álvarez:

Lugares en los que confluyen y se mezclan diversos modos de ser y tiempos históricos. Espacios complejos que nos aproximan con la multiplicidad y la diferencia. Como si se tratara del Aleph que imaginó Borges, Foucault trató de asomarse y reflexionar sobre aquellos puntos del espacio que contienen, sin confundirse, otros lugares del mundo vistos desde diferentes ángulos o perspectivas. La casa de los espejos. (39)

En esos lugares se construyen comunidades y mundos que se tejen con otras palabras, con lenguas que se desatan del orden hegemónico con que fueron designadas las cosas. Esas lenguas ponen en cuestión espacios de poder que consolidan al Estado, abren caminos para reconocer el pluralismo jurídico, económico y de organización social con que otras comunidades han imaginado e imaginan sus espacios y tiempos.

En esas comunidades, el “encuentro con lo otro” no se da únicamente en el ámbito humano, también acontece con otras formas de vida de las que la comunidad depende y obtiene algún sustento. Silvia Rivera Cusicanqui en una entrevista plantea que el encuentro con lo otro abre un diálogo con aquello que nos es afín; ella dice: “dialogar con mi cuenca, con mi río, con mi cerro” (156), con quienes reconoce una serie de relaciones que no solo sustenta su vida sino la de su comunidad. Esas relaciones exceden el ámbito antropomórfico y construyen encuentros distintos con lo otro.

En las comunidades *ñuu savi* de la mixteca tienen una concepción que denominan “el pueblo de los ancestros” (131), que en su lengua se traduce *Ñuu Ndaya*, con la que se refieren al diálogo constante que tienen con los ancestros e involucra la defensa de su lengua (mixteco) y aquellos procesos que involucran relaciones sociales de las comunidades en ámbitos educativos, artísticos y sagrados. Esas relaciones también plantean otro modo de relacionarse con la tierra. Para los *ñuu savi*, el pueblo de los ancestros también está formado por árboles, el ciclo agrícola, el sol, los ríos y lugares sagrados de curación.

Los lugares sagrados de curación construyen una geografía muy distinta a la demarcación geográfica del Estado nación; portan la memoria de los ancestros y sus prácticas de cura y no tienen un espacio fijo, pues a veces se localizan junto a un árbol y otras al lado del río. Por ello, para los mixtecos es muy importante el cuidado de la tierra porque de ello depende su autocuidado, incluso, cuando ocupan un espacio natural para hacer un baño de curación, que denominan *niñi*, piden permiso a las fuerzas del lugar para que les permitan establecerse un momento y beneficiarse de la vida que tiene. Las encargadas de entablar el diálogo con lo *otro* en su mayoría son mujeres. Estas piden permiso, dan ofrendas, hablan con el lugar y posteriormente se realizan el baño de curación.

Los *ñuu savi*, a través del *Ñuu Ndaya*, articulan una comunidad heterotópica que no está reconocida por las instituciones del Estado mexicano y a pesar de ello se encuentra en medio de su división política y de la lengua hegemónica que las reproduce. Esa comunidad abre lugares en los que confluyen y mezclan lenguas y tiempos históricos. Los mixtecos siguen construyendo una geografía imaginaria que viene de la memoria de sus ancestros, que es lo que justamente les permite curarse, reconocer que el río, el árbol, las piedras son importantes para mantener la vida de su comunidad. Construyen un diálogo con lo *otro* que lleva a gestionar prácticas en diferentes ámbitos y pensar su contexto social con necesidades muy distintas a aquellas que el poder del Estado pretende imponerles. En ese sentido es interesante pensar la construcción de comunidades imaginarias como comunidades en las que la autonomía se vuelve una lucha política en defensa de sus lenguas, sus modos de conocer, su organización económica, jurídica, educativa y religiosa.

La autonomía para las comunidades imaginarias se construye desde las relaciones horizontales en las que prevalezcan los acuerdos y la posibilidad de que la comunidad tenga que replantear sus derroteros políticos. No hay realmente nada que asegure de manera esencial sus relaciones, más bien, son relaciones que están en constante construcción. Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*, argumenta que incluso las comunidades nacionalistas son el resultado de lazos imaginados y contruidos históricamente como la regionalización de ideas religiosas, la decadencia de antiguos reinos, la interacción entre economía, política y tecnología. La nación es el resultado de imaginarios que en algún momento histórico se han establecido como esenciales, pero son productos históricos y tienen fuerza política.

En México la colonización y esa fuerza política que constituye el Estado nación han negado la construcción de otras comunidades imaginarias que no son las de sus marcos cognitivos, constitucionales y lingüísticos. Cuando después del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 y de los Acuerdos de San Andrés en 1996, el gobierno de México en 2001 reformó el artículo segundo de la constitución, reconociendo que la nación mexicana, a pesar de ser única e indivisible, acepta la composición pluricultural y determinación que tienen los pueblos indígenas. Lo anterior se da sin cuestionar la existencia del Estado nación, como si esa esencia tuviera que relacionarse con lo inesencial que conforma la diversidad de manera jerárquica, mostrando que no estaba dispuesto a reconocer a esos otros mundos que configuran lo que nombramos México.

La autonomía de la diversidad lingüística y los mundos que portan continúa sin ser respetada en su diferencia. El planteamiento de la nación mexicana es que no hay autonomía si antes no se acepta la narrativa de esta. La estrategia, en nuestro tiempo, consiste en promover la multiculturalidad que tienen las comunidades y alentar eventos culturales para atraer turismo y hacer espacios de poder que siguen negando la existencia política de las comunidades. En dichos eventos muchas veces esencializan la palabra indígena olvidando que es una “categoría política” (Yásnaya 12) con la que se ha pretendido integrar a la diversidad de lenguas y organizaciones sociales al poder hegemónico.

Hay que repensar la frase zapatista “un mundo donde quepan muchos mundos”, porque esa frase alude a un orden donde puedan estar los demás y la construcción de comunidades imaginarias cuestiona esa integración que históricamente han padecido los diversos mundos. Desde una perspectiva de heterotopía quizás el enunciado se pueda plantear: “muchos mundos donde también quepa ese mundo, como uno más, de la diversidad que tiene México”.

La diversidad no es algo abstracto, las comunidades la siguen construyendo a través de la defensa de sus lenguas y formas de organización social. En Oaxaca un gran número de comunidades lleva a cabo elecciones de sus representantes de forma local, más allá de las instituciones del Estado. Quienes quedan elegidos no cobran sueldos y consultan a la asamblea de la comunidad para tomar alguna decisión. Hay lugares como San Blas Atempa del Istmo de Tehuantepec, en donde la comunidad ha imaginado que a través del zapoteco (su lengua afín) pueden preservar su forma de vivir, su modo de conocer y sus prácticas medicinales. Mientras el Estado nación busca consolidarse a través de sus narrativas, las comunidades imaginan, a través de sus lenguas, muchos mundos donde confluyen modos de ser y tiempos distintos.

Bibliografía:

- Aguilar Gil, Elena Yásnaya. *Ää: Manifiesto por la diversidad lingüística*. Almadía, 2020.
- Aguilar Gil, Elena Yásnaya. “Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía”. *El futuro es hoy. Ideas radicales para México*. Biblioteca Nueva, 2018, cultura.nexos.com.mx/nosotros-sin-mexico-naciones-indigenas-y-autonomia/
- Álvarez Díaz, Enrique. *El traslado. Narrativas contra la idiotez y la barbarie*. México: Debolsillo, 2023.
- Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. FCE, 2004.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del College de France*. Siglo XXI, 2000.
- Benedict, Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. FCE, 2021.

- Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. Espasa-Calpe, 1964.
- Dussel, Enrique. *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. UMSA. Plural Editores, 1994.
- De las Casas, Fray Bartolomé. *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Fontarama, 2014.
- Foucault, Michel. “La gubernamentalidad”. *Espacios de poder*. La Piqueta, 1991, pp. 9-26.
- Lastra, Yolanda. “México y Centroamérica”. *Atlas de las lenguas en peligro*. Ediciones Unesco, 2010, pp. 103-107, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189453>
- Lohman Salazar, Huáscar. “Entrevista a Silvia Elena Cusicanqui: Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro”. *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, no. 1, 2015, pp. 141-169, <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://horizontescomunitarios.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/elapantle.pdf>
- Santoyo, Emmanuel y Osorio Liana. “Hacia una práctica arqueológica multivocal: El antiguo reinado de Ñuu Ndaya (El pueblo de los Ancestros) en la Mixteca, México”. *Mitos, Creencias e Iconografía Mixteca*. Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2019.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI, 2008.
- Zarate, Joseph. “Wendy dibuja el mapa de un bosque para salvarlo”. *Revista de la Universidad de México*. No. 58, 2023, pp. 14-19.

Recetario para la memoria: formas de construir una memoria a través de la comida

Allison Magali Cruz Aparicio
Karina Abigail Escobedo Toro

Introducción

En este trabajo se denuncia y se investiga el tema de la desaparición forzada como un problema no resuelto por el Estado mexicano. Para hablar de este tema seleccionamos un recetario que representa el trabajo de la búsqueda de justicia por parte de las familias de las personas desaparecidas, donde además de honrarlos y recordarlos, se construye una memoria. Ahondaremos en cómo se ha construido una memoria colectiva a partir de la comida, de modo que planteamos aquí que el *Recetario para la memoria* sea un ejercicio de memoria a través de la preparación de platillos específicos para personas desaparecidas en Los Mochis, Sinaloa; al mismo tiempo, que reflexionemos alrededor de este ejercicio y que lo entendamos como una práctica de resistencia ante las distintas violencias que suceden en nuestro país.

El *Recetario para la memoria* es un proyecto fotográfico en el que participan las madres buscadoras del colectivo las Rastreadoras del Fuerte y la fotógrafa Zahara Gómez Lucini. Este recetario recopila 27 recetas escritas por las madres que buscan a sus desaparecidos. Las recetas son platillos que a sus familiares que desaparecieron les gustaban. Con este texto nos sumamos a la búsqueda de justicia y a la necesidad de nombrar a todas las personas desaparecidas (que lamentablemente no terminaremos de nombrar aquí), pues tal como se menciona en el *Recetario para la memoria*, no son solo cifras, sino que son personas que hoy nos faltan.

La desaparición de personas es desde hace tiempo un tema de preocupación social. La desaparición forzada es catalogada como un crimen del Estado mexicano por su impunidad y su cooperación ante este delito. La época a la que se alude el incremento de las desapariciones es en el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012) cuando fue proclamada la guerra contra el narcotráfico. Este crimen ha sido definido por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) como:

[El] arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa de reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley. (ONU)

Es importante entender el sentido que daremos a este texto, por lo que reflexionaremos alrededor de los conceptos *memoria* y *representación* para comprender cómo entendemos el recetario como un ejercicio de resistencia y con ello cómo se construye una memoria colectiva alrededor de las personas desaparecidas.

Primero, recurrimos a Laksmi de Mora sobre el concepto de *desaparición*, ya que la autora explica en cuatro casos cómo se ha aplicado dicha palabra:

- 1) La desaparición de una persona por distintos motivos, que incluirían la persecución política, la prácticas necropolíticas (asesinatos o reclutamientos de los brazos armados de las organizaciones del narcotráfico o de grupos paramilitares) o las que van ligadas a la violencia de género (esclavitud sexual, feminicidios);
- 2) La desaparición como condición jurídica, situación previa a la declaración de ausencia de una persona, que viene determinada por la desaparición de una persona de su domicilio sin que deje un representante legítimo o voluntario;
- 3) la desaparición, borrado o ausencia de mujeres en los registros históricos, ya sea en la historia del arte, la política, los códigos judiciales, la literatura, u otros órdenes discursivos;
- 4) en oposición a una desaparición

del cuerpo, podríamos pensar en una aparición de los cuerpos, aparejada a la desaparición de los nombres, sobre todo en relación con los casos de las fosas comunes clandestinas. (6)

Es entonces que entendemos que la desaparición es llevada a cabo por distintas razones, que no todos los casos de desaparición son realizados por el narcotráfico o la lucha contra este, que el Estado no está impune ni que este garantiza un derecho fundamental de las personas, la brecha de género, o la falta de recursos y labores por parte del Estado y el sistema judicial respecto a las denuncias, la resolución de los casos, la búsqueda de justicia y el rastreo de los cuerpos.

Efraín Tzuc comparte en una nota publicada en *A dónde van los desaparecidos* que

las cifras oficiales indican que, bajo la administración del presidente Andrés Manuel López Obrador, hasta el pasado 25 de agosto han desaparecido 44,073 personas, lo que representa el 40 por ciento de las 111,000 víctimas reconocidas. A un año de finalizar la administración lopezobradorista, se ha superado en casi 10,000 personas el número de desapariciones registradas en el periodo de Enrique Peña Nieto, y se han duplicado los casos ocurridos durante el mandato del panista Felipe Calderón.

Durante el gobierno de 2006 a 2012, “la estrategia de seguridad del entonces presidente Felipe Calderón estuvo acompañada de una campaña mediática según la cual la mayoría de las personas afectadas por la violencia eran criminales. Esto promovió la estigmatización social de las víctimas y sus familias” (Olalde, “Poner a las memorias” 201).

Lo señalado aquí no solo demuestra una prevalencia en los casos de personas desaparecidas, sino que incluso se han registrado los datos necesarios por sexenios, demostrando entonces que el problema de la desaparición cada vez está más presente en el país, que las denuncias y la búsqueda de las personas desaparecidas se difunden con mayores alcances a través de las redes sociales y los medios de comunicación. Más allá de señalar un sexenio o un responsable de los casos de las personas desaparecidas con una revisión más analítica,

mantenemos aquí el problema de un país con miles de personas desaparecidas.

En México, la desaparición de personas es un problema de larga data que nos lleva al menos hasta 1969, fecha de la primera desaparición forzada cometida por agentes del Estado, documentada por organizaciones de familiares. La cifra más reciente presentada por la Secretaría de Gobernación, en enero de 2020, indica que en México hay 61,637 personas desaparecidas. Sesenta y un mil seiscientos treinta y siete historias. Sesenta y un mil seiscientos treinta y siete personas. Sesenta y un mil seiscientos treinta y siete vidas. (de Vecchi 105)

Los medios de comunicación, la sociedad, las autoridades y los gobiernos han construido un discurso que señala y revictimiza a las personas desaparecidas, haciéndolos ver culpables de su propia desaparición, ya sea porque suponen que estaban coludidos con el narcotráfico (como si las personas merecieran morir por eso o se lo buscaran solos), o por consecuencia de migrar a Estados Unidos. La realidad es otra, una de las consecuencias de la desaparición forzada es la falta de acción efectiva por parte de las autoridades para abordar el problema y brindar justicia a las víctimas y sus familias, por eso la impunidad que rodea a muchos de estos casos, así como las condiciones de inseguridad y violencia que contribuyen a la situación. Existe una serie de discursos alrededor de las personas desaparecidas, prejuicios sobre si fue un “levantón”, si “andaba en malos pasos”, discursos que asumen que toda desaparición está justificada por la violencia. Asimismo, no solo los medios de comunicación han compartido una imagen del desaparecido.

En el año 2006 se creó la Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas, por lo que aquí se definió como desaparición forzada lo siguiente:

El arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a

reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley. (Artículo 2 de la Convención)

En esta convención se señala que son víctimas de desaparición forzada a la persona desaparecida y a quienes sufran un “perjuicio directo como consecuencia de una desaparición forzada”. Gracias a que se contó con esta convención en un momento en el que aumentaban los registros de personas desaparecidas, se pudo visibilizar la problemática de “la lucha contra el narco” durante el sexenio de Felipe Calderón.

Años más tarde, el 17 de noviembre de 2017, se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas, con una última reforma publicada el 1 de abril de 2024.⁸³ Se entiende entonces que el Estado ha buscado prevenir la desaparición forzada a través de leyes y políticas públicas que busquen el bienestar físico, mental y social de la sociedad. Sin embargo, en aras de “prevenir, sancionar y erradicar los delitos en materia de desaparición forzada de personas y desaparición cometida por particulares, así como los delitos vinculados” (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2017, 1) establecidos en la ley de 2017, sus resultados no son los más favorables, pues día con día familiares, amigos y comunidad, comparten, buscan, convocan a la búsqueda de personas desaparecidas en todo el país. En ese mismo año, el entonces presidente, “Enrique Peña Nieto, reconoció que la desaparición de una persona es una de las experiencias más dolorosas que alguien pueda sufrir y se solidarizó con todos aquellos que han padecido esa tragedia” (Presidencia de la República EPN, 16 de noviembre de 2017). Sin embargo, no es solo reconocer la desaparición de una persona, sino abrir carpetas de investigación, de búsqueda y, sobre todo, garantizar la vida de las personas.

Desde la creación de esta ley hasta parte del gobierno de Andrés Manuel López Obrador, se implementaron otros instrumentos de

83 Esta ley ha sido modificada según las disposiciones del Código Penal y de la Ley General de Salud (publicada el 7 de febrero de 1984 por el DOF).

búsqueda e investigación, como la Comisión Nacional de Búsqueda en 2018, en ese mismo año el Sistema Nacional de Búsqueda, el Consejo Nacional Ciudadano del Sistema Nacional de Búsqueda, la Fiscalía especializada en investigación de delitos de desaparición forzada, el Centro Nacional de Identificación Humana en 2022, El Programa Nacional de Búsqueda en 2023, entre otras. Que México cuente con el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas como herramienta para el monitoreo y evaluación del cumplimiento de las acciones de búsqueda e identificación de personas desaparecidas y no localizadas ha significado un avance, pues los avances en las investigaciones y la justicia para las víctimas aún son casi nulos.

Recetario para la memoria

El *Recetario para la memoria* fue publicado en el año 2020. Este es un proyecto colaborativo de Zahara Gómez Lucini y las Rastreadoras del Fuerte⁸⁴ en donde colaboran con algunos textos de Constanza Posadas Certucha, las Rastreadoras del Fuerte, Daniela Rea, María de Vecchi Gerli y Zahara Gómez Lucini.

Las Rastreadoras del Fuerte es un colectivo de personas, principalmente de mujeres, que realizan la búsqueda de personas desaparecidas en terrenos baldíos, ríos, o en fosas clandestinas. Los colectivos de búsqueda utilizan herramientas como palas, varillas y drones que posibilitan la búsqueda de fosas clandestinas. Los colectivos comenzaron por buscar, escarbar y capacitarse para la búsqueda y el

84 Las recetas compiladas en el *Recetario para la memoria* son elaboradas por Rosario Robles, Esther Preciado, Yesenia Liseth Torres Ramos, Ana Griselda Zapodaca Buelna, Erika Acosta González, Mirna Nereida Medina Quiñonez, Miriam Violeta Maldonado Valdez, Nelly Antonia Torres López, Artemisa Escalante Ayala, Martina Jaquez Chávez, María Cleofás Lugo, Delfina Herrera Ruíz, Reyna Isabel Rodríguez Peñuelos, Nohemía Brías Armenta, Blanca Soto, Florencia Quiroz, Guadalupe Quiroz, Ofelia Flores Moreno, Soledad Pérez León, Benito Lizarraga Ramírez, Sonia Ivonne Chanes Gómez, Jessica Higuera Torres, Carmen Rosas Morales, Juana Antonia Escalante Barreras, Ángeles Rodríguez Sepúlveda y Claudia Selene Osorio.

hallazgo de cuerpos o restos humanos.⁸⁵ Este colectivo surge como una forma de protesta para que el Estado atienda las demandas sobre los familiares que están desaparecidos y las búsquedas de justicia. Al igual que otros colectivos de búsqueda del país, nos recuerdan que hoy nos faltan miles de personas, de distintas edades y género; personas a las que aún esperamos encontrar.

El *Recetario para la memoria* busca acercarnos a las identidades de las personas desaparecidas en México, en Los Mochis, Sinaloa. El *Recetario para la memoria* nos permite acercarnos a la historia de cada una de las personas desaparecidas y nombradas en este recetario, compartidas en las recetas y preparadas de forma especial, conectando con las sensibilidades de las familias, de las madres, de todas las formas posibles de crear, compartir y construir una memoria individual y colectiva, una memoria que nos permite recordar y nombrar a cada una de las personas que hoy nos faltan y a las que no hay que olvidar.

De este modo, en el recetario encontramos recetas escritas, compartidas y elaboradas de forma especial para una persona. En estas recetas se comparten ingredientes y modos de preparación específicos, pues más allá de encontrarnos con una receta que podríamos consultar en cualquier momento, estos alimentos son elaborados de forma especial y única, son compartidas tal cual alguien las ha preparado para cada una de estas veintisiete personas. Estas recetas no son compartidas solo por las madres, sino por una hermana, un familiar o incluso una amiga, que mantiene la esperanza de encontrar a su desaparecido, y que al compartirlas y nosotras realizarlas podemos acercarnos de otra forma a una receta para la memoria.

Los títulos están acompañados del nombre de la persona para quien está realizada. En el recetario también aparecen algunos datos de quiénes son estas personas, en dónde y cuándo desaparecieron, si les siguen buscando o si ya les encontraron, así como de quién les busca. De las veinticinco personas mencionadas en el *Recetario para la memoria*, solo siete han sido localizadas, mientras que las

85 En 2017 se presentó el documental *Las Rastreadoras* de Adrián González Robles y en 2022 el documental *Te nombré en el silencio*.

diecisiete restantes siguen siendo buscadas; entre estas solo hay dos mujeres.

Las madres buscadoras nos recuerdan que no solo son los lugares donde desaparecieron sus familiares, amigos y conocidos, sino que son también aquellos espacios de denuncia donde la justicia y la impunidad están presentes. Es la Comisión Nacional de Búsqueda de Personas (CNBP) la responsable de llevar a cabo los tratamientos necesarios de las personas desaparecidas, la CNBP es la encargada de recopilar los datos necesarios para la búsqueda de las personas desaparecidas, asimismo es la encargada de buscar el cumplimiento de la Ley General de Protección de Datos de Personas en Posesión de Sujetos Obligados y la identificación de las personas desaparecidas y localizadas.

Por otro lado, el recetario nos recuerda que también existe una marca de género en los datos recopilados, pues “los datos muestran que desde 2006, en promedio, por cada mujer que sigue desaparecida hay 3.3 hombres. El año con la brecha más amplia fue 2010: por cada 5.3 hombres víctimas se registró una mujer” (Tzuc). Si bien los casos de desaparición en México arrojan una mayor prevalencia en el género masculino, esto no deja de lado, ni mucho menos debe minimizar, los casos de mujeres desaparecidas, dado que en el caso del género femenino se trata entonces de feminicidio y desaparición por razones de género.⁸⁶

Estos duelos se viven de distinta manera por los miembros de la familia, sin embargo, son las mujeres que van a la búsqueda quienes anclan su duelo a emociones como la culpa. La mayoría de las veces su identificación como madres y cuidadoras de sus seres queridos las hace cuestionarse sobre su responsabilidad en la desaparición de sus familiares, ya que la feminidad se ha construido históricamente a través de la capacidad de cuidar a otros. De ahí que su lucha por la justicia y la memoria esté anclada a su construcción identitaria como mujeres y cuidadoras con todas

86 En este texto no revisaremos los casos de feminicidio, sin embargo, mencionamos entonces la importancia de revisar los casos de mujeres desaparecidas y feminicidios con perspectiva de género, pues se tratan de casos por razones de género.

las emociones que esto produce, coraje, rabia, tristeza y frustración. (Domínguez Cornejo)

La cocina tradicional y los roles de género están entrelazados y suelen reflejar las expectativas sociales y culturales sobre el trabajo doméstico y la alimentación. En muchas sociedades se ha asignado tradicionalmente a las mujeres el papel principal en la preparación de alimentos y el mantenimiento del hogar. Esto se debe a una serie de factores, incluyendo normas culturales arraigadas, divisiones de trabajo económicas, así como percepciones arraigadas sobre las habilidades y responsabilidades de género. Es importante exponer que, el papel de la mujer, madre, hermana, etcétera, es fundamental dentro del *Recetario para la memoria*, ya que son, en la mayoría de los casos, las mujeres las que hacen la labor de búsqueda de sus desaparecidos, dejando de lado su trabajo, pero no sus responsabilidades domésticas dentro de su hogar, como por ejemplo el cocinar. El recetario expone con fotografías esos momentos íntimos dentro de la cocina cuando una de las madres elabora la receta favorita de su desaparecido.

El recetario como acto de resistencia y memoria

Entendemos entonces al recetario como parte de un ejercicio de memoria, por el cual, a través de la comida, de la preparación, de los ingredientes y de los espacios, los familiares y conocidos de las personas desaparecidas pueden acercarse a ellos, recordarlos y tenerlos presentes, no olvidarlos. De este modo, el *Recetario para la memoria* no presenta solo los alimentos favoritos de sus personas, sino, además, la suma de fotografías como herramienta importante para acercarnos a las personas para quienes son estas recetas, a quienes las buscan, y también para darnos cuenta de una problemática de nuestro país.

En este sentido, Laksmi de Mora menciona que

la fotografía como marca de memoria, entendida no solo como recuerdo sino como capacidad de elaboración narrativa; siguiendo a Didi-Huberman con su idea de *phatos* como reclamo, la

fotografía como memoria activaría un gesto que resiste así las políticas de olvido. (102)

Las fotografías representan un espacio para la memoria, pues la fotografía sería el cuerpo que se resiste a la desaparición a la vez que evidencia los mecanismos de poder que tratan de invisibilizar. La fotografía, como técnica, quiero recalcar, organiza lo político y estético (Villegas, “Humanoísmo”) porque produce relaciones sensibles; en este caso, crea un ejercicio de memoria que cuestiona la instancia del olvido a partir de una urgencia por la búsqueda con vida de las desaparecidas.

Con este recetario se produce un ejercicio de memoria a través de la fotografía, ya que se recupera una parte de la historia, de los silencios, de lo que no se quiere ver y escuchar que pasa en nuestro país. Se construye entonces una memoria colectiva cuando nosotros, la sociedad, el Estado, la academia, interactuamos y actuamos en ese ejercicio, cuando recuperamos y visibilizamos que en nuestro país faltan millones de personas. Si la memoria se refiere a los recuerdos, las historias y los objetos simbólicos compartidos por una persona en específico, objetos que se vuelven objetos importantes, pensar la memoria como un acto de resistencia implica un proceso complejo para las y los familiares, amistades y conocidos de las personas desaparecidas. La palabra “desaparecida”/“desaparecido” ya tiene un significado para ellos, sin embargo, pareciera que para el Estado o para la sociedad no termina de ser lo suficientemente relevante. El ejercicio de memoria es complejo por sí mismo, cuando recordamos, cuando olvidamos, cuando recuperamos, reinterpretamos y resignificamos las narrativas sobre qué les pasó, qué estaban haciendo, en dónde están.

La memoria es una forma de dar sentido al pasado, una construcción que se expresa, en muchas ocasiones, en narrativas que ordenan las percepciones, los sentires y las imágenes de lo vivido. Sin embargo, es necesario decir que dicha memoria también se configura y es resultado de las experiencias y los constructos culturales e ideológicos del momento transversal presente, pues la posición que se ocupa, el lugar en el que se enuncia es

constituido y está afectado por los horizontes de futuro contruidos en estadios sociales, culturales y políticos particulares. Ahora bien, ¿qué de eso, de lo narrativo, de las formas de evocar el pasado, puede estar contenido en las imágenes fotográficas de la violencia? (Olaya y Herrera 91)

El *Recetario para la memoria* comparte a través de las fotografías un poco de la historia de cada una de las personas desaparecidas para quienes son preparados estos alimentos, que nos recuerdan a Ernesto, desaparecido en 2011, que le gusta el bistec ranchero o a Johan Manuel con las gorditas, preparadas por las personas que lo conocen y lo esperan en casa. Son recetas compartidas desde el dolor, desde el duelo, desde la esperanza, la rabia, la injusticia. Desde ahí, la memoria es una herramienta de resistencia con miras al cambio. La fotografía aparece como una ventana a aquello que está presente, a una experiencia que, bajo la fotografía y lo estético de esta, está cargada de otras sensibilidades, de una herencia entre quienes buscan y la memoria.

Ana María Martínez de la Escalera, en su texto *De la singularidad de las memorias colectivas*, explica concretamente la lucha constante de las madres buscadoras de las personas desaparecidas en la dictadura argentina. Expone que, a pesar de que el tiempo vaya pasando y la población que sufrió la dictadura la recuerde como algo lejano, las madres que siguen esperando que sus hijos vuelvan a casa están en un estado permanente de duelo y rencor contra el Estado y la sociedad por tratar de olvidar y seguir adelante. Este constante enojo y búsqueda de justicia impulsa las herramientas de resistencia ante la insensibilidad de los demás en el tema de las desapariciones forzadas.

Para ellas no bastaría jamás con nombrar a los verdugos; habrá (hay siempre una vez más) que rememorar el crimen una y otra vez; con obcecación, con la perseverancia nacida del “resentimiento” del que han hecho su amigo, hasta que el dolor de la desaparición se despliegue por el tejido social y quede finalmente tatuado sobre las calles y plazas de la ciudad. [...] ¡Qué importancia puede tener la reconciliación, demandaban ellas cuando en nombre de un ideal dañado de nación se olvidan los muertos, los

encierran en monumentos o museos que pertenecen a la Historia y no a la vida! Ellas los quieren vivos: “Con vida se los llevaron y con vida los queremos”. (3-4)

El caso se repite con los colectivos de madres buscadoras en México. Estos grupos tienen sus propios mecanismos de resistir ante el Estado, ante la sociedad, ante los medios de comunicación y los discursos que menosprecian su dolor y su trabajo de búsqueda. Salen a marchar y se plantan frente a los Palacios Municipales, cierran avenidas importantes y transitadas, pero además transmiten su dolor y duelo a través del arte como los documentales, los bordados, las exposiciones y la fotografía. Es por eso por lo que en este trabajo se muestra como algo tan cotidiano y vital como los alimentos y la cocina se ha transformado en una herramienta de resistencia ante el olvido, sosteniendo la memoria de las personas que buscan a sus desaparecidos, confiando que mostrar su intimidad dentro de sus hogares y compartir con los demás los ingredientes para hacer platillos únicos funciona para no olvidar. No se trata de algo común, sino de una comida dedicada a alguien específico, es su platillo y con esos ingredientes, con la elaboración lo estamos recordando una y otra vez, resistiendo al olvido. Matilde Domínguez señala respecto a las madres buscadoras de Guanajuato que

la incertidumbre y disyuntiva que representa la desaparición de sus familiares las lleva a realizar distintas prácticas para recordarlos a través de objetos como playeras, tapabocas, llaveros, fundas para celular, termos, entre otros, con las fotografías de sus esposos, hijos, primos, sobrinos, hermanos, tíos, entre otros familiares. (112)

Si bien Domínguez se refiere a un colectivo de Guanajuato, estas prácticas las vemos en cada uno de los colectivos de búsqueda de nuestro país. Entonces, ¿cómo Las Rastreadoras del Fuerte compilan una serie de recetas para crear un espacio de memoria? El recetario refiere a un problema social en México, no son solo el recuerdo de los colectivos de búsqueda, de las madres, familiares y amigos, sino el recuerdo vivo de un problema que nos atraviesa a todos.

Estas prácticas cotidianas con una temporalidad determinada funcionan como “ventanas de la memoria”, pues es una manera de asomarse hacia el pasado con miradas para estar en el presente y proyectar hacia el futuro. Retomo la noción de ventana de la arqueología. Se le llama ventana arqueológica a un medio que permite observar los vestigios arqueológicos del pasado en una arquitectura contemporánea, es donde dos temporalidades se dislocan para permanecer en la experiencia presente y estar en constante resignificación. (Domínguez 123)

En *Recetario para la memoria* no solo aparecen las recetas realizadas para las personas desaparecidas en Los Mochis, sino que accedemos a textos que nos transmiten otras sensibilidades, otras formas de acercarnos y construir una memoria individual y colectiva frente a la violencia y las desapariciones. Es a través de la comida que se representa a las y los desaparecidos, que accedemos a la memoria de aquella madre, hermana, amiga o tío que guarda objetos personales de sus desaparecidos, que recurre a las fotografías para prevalecer en sus recuerdos, en sus sensibilidades y en su propia memoria a quien sigue nombrando. Cada receta en el *Recetario para la memoria* está acompañada de una breve historia que proporciona contexto sobre la persona desaparecida y su relación con la comida. Estas historias no solo ofrecen poder observar la vida de aquellos que han desaparecido, sino que también destacan la importancia simbólica de las recetas en la preservación de la memoria colectiva.

El recetario está asociado a la relación de la comida y la memoria, de las emociones que están presentes en la elaboración de estas recetas, en compartirlas y acercarse a su desaparecido desde un lugar significativo como es el hogar, la cocina, las herramientas y los elementos necesarios para su preparación. Podemos observar estas formas de acercarnos a través de la comida desde el vínculo, principalmente de la madre, donde desde su rol estas pueden mantener ciertos hábitos alimenticios y preparar platos específicos que están asociados a momentos especiales de los desaparecidos o un gusto particular como “su comida favorita”. Los platillos favoritos son preparados para disfrutar, y, en el caso de los desaparecidos, para honrar su memoria, para recordarles y fortalecer un vínculo que no debe olvidarse.

A su vez, estas recetas también son una forma de procesar su dolor, la pérdida y la preocupación por encontrar a sus desaparecidos. Preparar estos alimentos es una manera de compartir con su desaparecido, un acto simbólico que ayuda en su proceso de duelo. Estas recetas también pueden tener una relación con la herencia, con el archivo familiar de una receta que es compartida entre unos y otros, con la transmisión de recetas de generación en generación, con una forma de preservar en la memoria familiar las recetas y a sus desaparecidos, de recordar que estas recetas son preparadas de forma especial y única para alguien en específico.

La comida desempeña un papel significativo en la construcción de memoria, actúa como un recordatorio tangible de la relación y los momentos compartidos, de procesar un duelo a quienes buscan preservar un vínculo emocional junto a quien seguimos nombrando. De este modo, con este recetario no solo se nombra y se recurre a la memoria, sino que también se resiste contra un Estado que no termina de erradicar las violencias. Las madres resisten, los colectivos de búsqueda resisten, el trabajo de arar la tierra con varillas persiste y resiste. Este recetario es entonces una forma de resistir contra el Estado, es volver un recetario una práctica política, un acto de resistencia.

En el *Recetario para la memoria* está presente una curaduría y el trabajo fotográfico de Zahara Gómez Lucini, pero aún más está presente el dolor y el trabajo de las Rastreadoras del Fuerte. En el recetario hay fotografías de las Rastreadoras caminando en lo que a simple vista parece un terreno baldío —un espacio que muchas veces se asume como espacio de búsqueda—, aquí buscan, aquí llevan herramientas, sombreros y vestimenta que las cubra de los rayos del sol, víveres. Luego vemos otras fotos de algunas mujeres en la cocina, preparando los alimentos que ahora vemos en el recetario; conocemos un poco más de los espacios en los que las personas desaparecidas vivían, conocemos un poco más de ellos. Las fotografías no terminan por retratar su realidad, nuestra realidad. Una de ellas lleva puesta una playera blanca que en la parte de atrás dice “Te buscaré hasta encontrarte” ¿Cómo resistir contra un Estado que no encuentra o no quiere encontrar?

Conclusiones

Finalmente, es importante reflexionar sobre la información que leemos y compartimos por parte de los medios de comunicación y de las narrativas asumidas como oficiales (del Estado) respecto a los alcances que las violencias han tenido, como las personas desaparecidas, las políticas públicas y las leyes. Lamentablemente, la búsqueda por sus familiares no les ha garantizado su vida, pues se han registrado los asesinatos de madres buscadoras. Día con día las madres y familiares que integran los colectivos de búsqueda arriesgan su vida con el propósito de encontrar a sus desaparecidos.

El *Recetario para la memoria* es una práctica que recurre a la memoria, a no olvidar que *México es una fosa*. Quienes comparten estas recetas para sus desaparecidos recuerdan los alimentos que preparaban y compartían para otros, alimentos que más allá de dejarlos de preparar porque les recuerdan a alguien, los resignifican desde su sensibilidad, desde el duelo, la impunidad y la injusticia con la que cada vez que los preparen van a seguir recordando a alguien.

Bibliografía

- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas. *Diario Oficial de la Federación*, 2017, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGMDFP.pdf
- De Mora Martínez, Laksmi Adyani. “La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad”. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2022. Tesis de doctorado, <https://riaa.uaem.mx/xmlui/handle/20.500.12055/2669>
- Domínguez Cornejo, Matilde Margarita. “Ventanas de la memoria: duelo y memoria en mujeres buscadoras de Guanajuato”. *Andamios*, vol. 19, no. 50, 2022. pp. 109-133, doi.org/10.29092/uacm.v19i50.951
- Gómez Lucini, Zahara y Rastreadoras del Fuerte. *Recetario para la memoria*, 2020.

- Tzuc, Efraín. “Los nuevos epicentros de la desaparición en México”. *A dónde van los desaparecidos*, 2023, <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2023/08/30/los-nuevos-epicentros-de-la-desaparicion-en-mexico/>
- Olalde, Kathia. “Poner a las memorias en movimiento: Pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México”. *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*, no. 6, 2021, pp. 199-211, doi.org/10.11588/mira.2022.2.85794
- Olaya, Vladimir y Martha Cecilia Herrera. “Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, no. 2, pp. 89-106, doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma
- Vecchi Gerli, María de. “Desaparición, memoria y lucha”. *Recetario para la memoria*, 2020. pp. 105-106.
- Villegas Contreras, Armando y Erika Rebeca Lindig Cisneros. “Tres síntomas de la sensibilidad social contemporánea en México”. *Las Torres de Luca*, núm. 7, 2015, pp. 49-69.

El montaje de superposiciones espacio-temporales en el colectivo Liu Dao: el cambio entre los muros y los umbrales*

Dora Alcocer Walbey

*[...] donde hay mundos diferentes,
siempre habrá muros de algún tipo,
reales o imaginarios.
Colectivo Liu Dao*

Introducción

Estamos rodeados de *fantasmas semióticos*⁸⁷ que desprendidos del inconsciente colectivo toman vida propia y nos inquietan sobre referentes que han perdido su referencia en medio de la saturación de códigos de representación, sobre una noción de historia premode-lada desde el pasado y en la que la ciencia ficción⁸⁸ y su prospec-tiva han tenido un rol fundamental para revelar tanto la trama de vínculos complejos del entramado histórico, como la contribución a la producción de imaginarios que reducidos a capas de informa-ción inconexa son condenados al aplanamiento de una sola imagen

* En esta liga puede revisarse las referencias visuales de las obras en orden de aparición en el texto y con su respectivo nombre: <https://youtube.com/shorts/eBKHTIVzrqk?si=PYyzVt3d1hYtIbzc>

87 Término acuñado por William Gibson en su cuento *El continuo Gernsback* para referir a los fragmentos de imaginaria de la cultura profunda que se desgajan y toman vida propia.

88 En adelante se abreviará ciencia ficción como CF.

hipernítida. En esta intersección se sitúan las superposiciones espacio-temporales del colectivo Liu Dao con sus espejismos populares referidos a una cultura concreta (la china) que nos asaltan para narrarnos una historia que en la superposición de voces nos pregunta por la nuestra.

El arte permite abrir umbrales en el muro al pintarlo, vandalizarlo, transgredirlo, treparlo, balancearse en él. En este texto me centro en revisar la forma en que el colectivo Liu Dao con su narrativa presenta y nos permite interactuar con los cronotopos del umbral y del muro en sus superposiciones, para explorar cómo estos nos permiten reactualizar las preguntas en el montaje de la historia. En el primer apartado se presenta al colectivo y su metodología de trabajo, seguido por una aproximación a la técnica del montaje y cómo se teje este a partir de la tensión de muros y umbrales, para terminar con algunas referencias sobre la forma en que se presentan los cronotopos del muro y el umbral como encuentros y desencuentros (o extrañamientos) en la obra del colectivo, dejando preguntas, retos y parámetros para habilitar nuevas miradas sobre una realidad dinámica y el cambio.

El colectivo y su metodología de trabajo

Liu Dao, 六島 (pinyin: Liù dǎo), es un colectivo localizado en Shanghái, Hong Kong y Phuket, fundado por Thomás Charvériat, formado por artistas de más de 20 países entre los que están China, Taiwán, Francia, Letonia y los Estados Unidos. El nombre del colectivo “Liu Dao” es la traducción al chino del nombre de la galería que ha sido su casa desde su origen en 2006, island6, la cual tuvo como primera sede al único almacén que quedaba en pie de la época industrial de la mollienda en la zona de Moganshan Road, simulando de esta manera ser una *isla*,⁸⁹ en el sentido de ser el único espacio de

89 La figura de la *isla* nos abre diversos referentes para la reflexión en cuanto escenarios que visibilizan relaciones, tal es el caso de las islas de basura (de plástico principalmente), el creciente número de islas en peligro de desaparecer ante el ascenso del nivel del mar y la lucha por postergar esta situación con muros de distintos tipos (de concreto e incluso arrecifes). La isla se sitúa como metáfora de las fuerzas que transforman el lenguaje entre la alteridad y la mismidad.

su tipo sobreviviente en el área, flotando entre la inmensidad de una ciudad creciente en edificaciones a su alrededor.

Conocido como el colectivo LED, Liu Dao describe su propio trabajo como análogo al cine, pues al producir arte en medios mixtos una pieza no es resultado de un solo individuo sino de un conjunto ecléctico, cosmopolita y multidisciplinario constituido por cuatro a veintiséis miembros, entre los que se encuentran coreógrafos, programadores, técnicos, escritores, productores, curadores e incluso taxidermistas; una obra entonces, no es producto de un solo individuo, de una estrella, sino que es precisamente el colectivo quien firma y ostenta la estrella roja que funge como logotipo de la galería, cada obra es un esfuerzo colectivo. Su concepción de integridad filosófica a partir de la colaboración se ve reflejada en la siguiente analogía:

Un LED por sí solo carece de significado y es informe [...] Solo cuando el LED es conectado a un conjunto más grande merece el apodo de pixel, adquiriendo un contexto y un propósito [...]. Mientras más LEDS conectados, más crucial deviene el LED al sostener la complejidad de la imagen. [...] el LED encuentra que el poder de la comunidad y la relación a la causa comunal da a una luz singular su lugar y relevancia en la vida.⁹⁰

En este sentido, la poética del diodo brillante reafirma la importancia de la colectividad como complejo relacional de subjetividades (obsérvese el paso de un pixel a la obra como colectividad figuras 1 y 2). Partiendo de esta concepción de trabajo colectivo sus obras más características, una superposición de papel picado o cortado, en chino mandarín *jianzhi* (剪纸), cuya técnica se remonta a la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.),⁹¹ con la animación de obras de LED,

90 “[...] one LED on its own is meaningless and formless [...]. Only when an LED is connected to a larger framework does it deserve the moniker of pixel, acquiring a context and therefore a purpose [...]. The more LEDS connect to it, the more crucial the LED becomes to upholding the overall complexity of the image. [...] the LED finds that the power of community and relation to the communal cause gives a singular light its place and relevance in life.” https://www.island6-archives.com/GardenOfAutumnVapours_info.html, consultado 07/03/2018.

91 “El vestigio más antiguo de papel cortado del que se tiene cuenta es un círculo simétrico de papel de cáñamo, recortado entorno al siglo VI d.C., encontrado en

son acompañadas por instalaciones interactivas, fotografía, pintura tradicional china, video arte, escultura, ingeniería, diseño gráfico y narrativa. Según su propia clasificación podemos encontrar LED con pintura (Figura 3), LED con papel cortado (Figura 4), LED con fotografía (Figura 5), LED Pixel Art, arte laser (Figura 6), video arte, arte interactivo, escultura, arte neón, pintura, arte hecho a la medida y arte sonoro (Figura 7), que pretende dar como resultado obras cuyos ecos permitan crear la interacción entre estas y el espectador. Las obras, sin embargo, no se restringen a la clasificación creándose nuevos vínculos intermediales constantemente, y una forma de hacerlo es mediante aquellas obras que llevan esta interacción incluso más lejos al implantar sensores, dispositivos de control de movimiento y telémetros (medidores de distancia) que posibilitan a su vez un arte explícitamente interactivo, por ejemplo en la obra *Flyin' Solo* (Volando solo, Figura 8) se presenta un astronauta con la inscripción “Don't Call me:13023214362”; al contravenir el mensaje y marcar este teléfono podemos observar al astronauta que busca su teléfono para responder, más ante la imposibilidad de hacerlo, recibimos en nuestros teléfonos un mensaje que se lee: “Ningún agujero negro podría ser tan malo como el primero al que estuve casado”,⁹² mensaje que se relaciona con la narrativa del *blurb*.⁹³

En los doce años de existencia del colectivo se han presentado una gran variedad de temáticas en sus exposiciones, que van del concepto de tiempo (*Absolute 0:00*, 2010), pasan por China como lugar suspendido entre dos eras (*Garden of Autumn vapors*, 2010) y llegan a darle voz a los personajes de video juegos y objetos electrónicos de la cotidianidad para inquirirnos sobre nuestras relaciones

1967 en un yacimiento de Turpán, al noroeste de China.” confucioist.cl/conociendo-china/china-milenaria/festividades/papel-picado/, consultado el 07/03/2018.

92 “No blackhole could be as bad as the first one that I was married to”, <https://www.island6-archives.com/LiuDao930.html>, consultado 07/03/2018.

93 Resulta interesante que el texto que acompaña cada obra sea llamado *blurb*, es decir, una propaganda o palabrería, un rollo o una cháchara diríamos, repleto de disparates que busca animar, avivar, exagerar e incluso engatusar. El *blurb* puede presentarse como un texto en forma de cuento breve, anécdota, comentario filosófico o histórico, o cualquier tipo de apunte que juega y sugiera los vínculos y resquiebres entre realidad, identidad, ficcionalidad y virtualidad.

con la tecnología (*Machine Dreams*, 2016). Aunado a las temáticas específicas de cada exhibición es recurrente mostrar las emociones, pensamientos y estados mentales que nacen y se reproducen en los entornos complejos de las ciudades, como nuestra interacción con la historia, tanto retrospectiva como prospectiva, en sus dinámicas culturales y tecno-científicas, el interés por el desarrollo acelerado de Shanghái en particular y la fetichización de la mujer china-oriental en la era colonial y actual, por mencionar algunas.

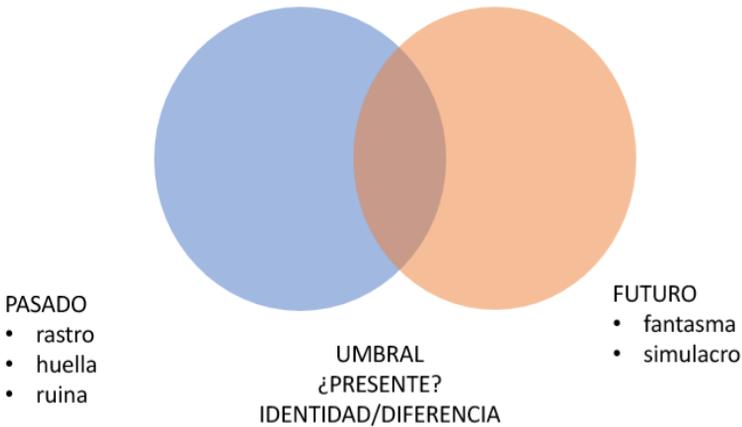
De forma general se puede decir entonces que las obras del colectivo, con su naturaleza intermedia en su destello de luces LED de animaciones que aparecen un momento y desaparecen en otro en un *loop* de reiteración al infinito, a través de paneles de papel de arroz chino entre símbolos provenientes de distintas temporalidades, explora las distintas voces que pueden desplegarse y ser escuchadas en los distintos medios y la interacción de los mismos, que en su sinergia, interpelan al espectador preguntando por su posición. La forma particular en la que lo hacen es abordada en los siguientes dos apartados adscribiendo en primera instancia a la superposición como un tipo de montaje, para preguntarnos por una parte qué aporta la noción de montaje como técnica de narración histórica y de qué formas evidencia la obra del colectivo el montaje, para posteriormente analizar cómo algunas de sus obras nos permiten abrir perspectivas sobre la forma en que interactúan lo *dado* y lo *creado* en los cronotopos del muro y el umbral.

Unas notas sobre el montaje y cómo se teje la tensión de muros y umbrales

Con la introducción anterior he buscado presentar un panorama que nos permita comprender por qué propongo acercarnos al trabajo del colectivo Liu Dao como un experimento de superposiciones espacio-temporales, y, de paso, situar a la ciencia ficción como campo plástico del extrañamiento cognoscitivo.⁹⁴ En primera instancia

94 Este término retomado del teórico marxista Darko Suvin, quiero precisarlo apuntando hacia la cognición como un todo fluido de recursos que nos permite percibir, interpretar y responder a nuestro ambiente, ya sea por inferencia, de forma

podemos comprender el montaje desde dos perspectivas útiles para esta propuesta: 1) como técnica artística. Aunque es comúnmente asociado con el cine en donde se unen distintos trozos de cinta o película para formar un producto audiovisual, el montaje se relaciona también con otras expresiones artísticas como el *collage*, las técnicas mixtas e incluso con el trabajo del curador al montar una exposición; 2) como técnica de la narración histórica que evidencia la intervención creativa del sujeto en la misma. Respecto al primer aspecto apuntaré a la superposición por la cualidad plástica de crear un espacio de contacto entre dos entidades a partir del que podemos hablar de una tercera existencia, que no es ni uno ni el otro, sino algo más; a este espacio de contacto le llamaremos umbral. En la siguiente gráfica podemos observar dos círculos que se superponen, uno a la izquierda representa el pasado como espacio del rastro, la huella y la ruina, a la derecha el otro círculo refiere al futuro como espacio del fantasma (de aquel que no vemos y, sin embargo, nos ve) y el simulacro (apariciencia de las hipótesis y proyecciones). Al superponerse crean una zona de contacto, un umbral, que interpela al presente como espacio de convergencia fugaz de la identidad y la diferencia.



automática, reflexiva o mediante la función del como-sí, nodo fundamental este último de la CF. Sobre este tipo de noción respecto a la cognición puede referirse al texto de Terrence Cave, *Thinking with Literature: Toward a Cognitive Criticism* (2016).

Como técnica de la narración histórica nos acercamos al montaje con el historiador del arte Didi-Huberman, quien considera que “es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos” (Didi-Huberman 62). En este interés por el montaje explícito que se antepone a la vocación de la historia por restituir las cronologías lineales, entra en escena la técnica de la superposición espacio-temporal utilizada por el colectivo Liu Dao como una práctica de la historia, como anacronismo que inevitablemente conduce, como señala Huberman, a un delirio de interpretaciones subjetivas cuyo frenético fluir lleva a descubrir el papel del tacto humano sobre lo histórico. La manipulación de esas interpretaciones deviene, inevitablemente, en la historia como montaje; un montaje que depende del lenguaje tanto metonímico como metafórico y que por lo tanto es lugar de *memoria* y de *olvido*, de *consciente* e *inconsciente*, y de una *poética* capaz de hacer “escuchar, en el elemento de la inquietante extrañeza, lo armónico de las supervivencias, [lo] transhistórico” (60). Aquello que impulsa a la ciencia ficción a aventurarse a tantos mundos posibles.

Ahora bien, esta zona de contacto –umbral– que nos permite evidenciar las superposiciones y el montaje es un cronotopo⁹⁵ (espacio temporalidad) en sí misma –el cronotopo del umbral– abierto y

95 El término *cronotopo* fue retomado de la teoría de la relatividad por Mijaíl Bajtín para, dentro de la teoría literaria, hacer referencia a las estructuras narrativas particulares que permitían recrear ciertas espacio-temporalidades, es decir, de observar un cronotopo particular como el del castillo gótico podemos comprender el desenvolvimiento de cierta espacio-temporalidad, de la experiencia de la misma, en este caso acercarnos a lo misterioso, la impenetrabilidad de la razón, el miedo, lo siniestro. Ahora bien, pretendo que el cronotopo no sea reducido a una tipificación que encierre las diversas formas narrativas del discurso (o concretamente de la novela moderna como lo es originalmente en el caso de Bajtín), sino ante todo y en particular en el caso de los que propongo como cronotopos del muro y del umbral, busco comprenderlos como fuerzas que moldean y transforman nuestras narrativas y que en su variedad pretenden, como conceptos, dar cuenta de la experiencia y complejidad del tiempo vivido. De tal forma, esta noción del cronotopo como fuerza, deviene en tensión narrativa y permite la coexistencia de diferentes espacio-temporalidades.

dialógico, es un lugar de cruce, duda, cambio y fuerte implicación⁹⁶ (Bajtín, “Las formas del tiempo”), y por ello posee una cualidad de apertura y de fuerzas tensionantes que le permite ser una fuente viva de interrogantes. Su rasgo distintivo es la búsqueda continua experimentable en la demora del proceso, lo cual contribuye a no limitarnos con los itinerarios trazados de los viajes ya conocidos, sino a aventurarnos a aquello que nunca se devela por completo. Por lo anterior, podemos comprender a este cronotopo como aquel de la posibilidad —un presente en apertura—, y por tanto, encontrarle tan frecuentemente en obras de ciencia ficción con su trabajo prospectivo en virtud de lo posible, lo probable y lo preferible, enarbolando previsiones intuitivas, exploratorias y normativas que incluyen arte, ciencia y política. Pero ninguna obra —discurso, texto, cultura— es puro *umbral*, también se forja con *muros*, cronotopos cerrados-monológicos fundados en la certeza, lo homogéneo y lo estático, en lo *dado* diría Mijaíl Bajtín⁹⁷ (*Speech, genres and other*), y su relación inalienable con lo *creado*.

Invocar a la memoria y no al “tiempo de las fechas” significa invocar a la reconstrucción y decantación del tiempo. ¿Cómo rechazar el anacronismo cuando este, mirándolo bien, no expresa más que el aspecto claramente complejo y sintomático del cambio, del verdadero tiempo humano?, (Didi-Huberman 65) del *duréé* bergsonianos.⁹⁸ Esa extraña conjunción de diferencia y repetición, de lo *mismo* y lo *otro*, “de la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islote de inmovilismo),” (66) como ese *síntoma* que sale a flote en el encuentro de dos instancias. El colectivo juega con los *jirones de tiempo* de manera que lo recolectado, lo rememorado permite un constante desmontaje de la historia y su vuelta a montar, con contenidos discontinuos, heterogéneos, anacrónicos, cuya latencia y supervivencia se manifiesta sintomáticamente.

96 Así lo describe Mijaíl Bajtín en su ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

97 Mikhail Bakhtin, *Speech genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press, 2010.

98 El *duréé* (duración) se diferencia del *temps* como mero tiempo, tiempo lineal y contable al ser lugar del tiempo vivido, de la experiencia.

Retomando la analogía con el cine podemos hacer ciertas precisiones diferenciando dos formas de hacer uso del montaje.

Si rechazo los principios de un «cine de montaje» [dice Tarkovski] es porque no permite que la película se extienda más allá de los límites de la pantalla. Porque no deja al espectador que someta lo que ve en la pantalla a su propia experiencia. (Tarkovski 144)

Se limita a apelar a la experiencia intelectual con alegorías, enigmas y símbolos prefigurados, tal como lo hace el montaje dialéctico o intelectual presente en las obras del cineasta ruso Sergei Eisenstein, quien pretendía que, del montaje de dos conceptos unívocos, el espectador obtuviera y sintetizara, un tercer sentido ya pronosticado por el director. Tarkovski apostó por buscar que su montaje no fuera el centro de su arte si no que respondiera a “la variedad de la vida percibida y fijada en una toma” (146). Su forma de hacer cine responde a la búsqueda del tiempo, aquella sensibilidad del ritmo, de la palabra exacta, que no apresura a las ideas para que encuentren su lugar; de manera que esta unión aportará una “nueva sensibilidad para con la existencia de ese tiempo que es resultado de las exclusiones, de aquello que se corta y que se tira” (145).

Así pues, cualquier tipo de montaje perturba el flujo del tiempo, lo interrumpe, y a su vez le concede nuevas cualidades. En el cine de Tarkovski el montaje está al servicio del ritmo, de esculpir en el tiempo transiciones orgánicas, de manera que los acentos del montaje deben de ser disimulados, camuflados para no representar una ruptura. Pero, así mismo la sensibilidad por el tiempo da lugar a las diferentes formas posibles de tensión. En el caso de las obras del colectivo el montaje presenta formalmente una similitud con el montaje dialéctico al colocar dos entidades marcadamente diferentes superpuestas, se acentúa la diferencia a partir del cambio de medio, sin embargo, considero es la misma extrañeza que causa el contacto con esta espacio-temporalidad distinta a la nuestra la que permite que la pieza tome la cualidad de una obra abierta.⁹⁹ La artificialidad del

99 En el sentido de que Umberto Eco expone en *Obra abierta*, en cuanto provee al intérprete una riqueza no reducible de posibles significados, una *semiosis ilimitada*.

tiempo suspendido ahí nos aleja de concebirle dentro de una estética de ritmos orgánicos como la de Tarkovski y su apertura a la interpretación lo hace del montaje intelectual de Eisenstein que pretende que el conflicto y el cambio conduzcan a la colisión de elementos opuestos que se sinteticen. Ambos alejamientos y cercanías con estas formas de montaje nos permiten identificar que el síntoma emerge en la percepción del montaje aquí, gracias al extrañamiento de una espacio-temporalidad tan cercana como ajena, en su reiteración y difuminación en el *loop* de presencias y espectralidades. Otra forma de comprender de qué manera la obra del colectivo se nos presenta como montaje es observar su cualidad de mapa hipertextual. El mapa, como señalan Deleuze y Guattari

es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de realizar constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. [...] Un mapa es un asunto de performance. (Deleuze 17-18)

Y agregaría Baudrillard, “es la diferencia la que produce simultáneamente la poesía del mapa y el embrujo del territorio, la magia del concepto y el hechizo de lo real” (Baudrillard 10). Las exposiciones de Liu Dao se presentan desde su planeación y proyección como ejercicios hipertextuales, intertextuales e intermediales que pueden resignificarse constantemente según su reacomodo, los textos (*blurb*) que le acompañan y el espacio donde se exponen, e invariablemente levantan preguntas sobre la realidad y la virtualidad como nodos de cambio y transformación entre la identidad y la diferencia a partir de su poética de la reiteración y la visible invisibilidad a la que da cabida.

A continuación, señalo de forma sucinta algunas de las superposiciones que están presentes en sus exhibiciones. En su muestra *Electric Shanghai* (2010), examinaron a Shanghái como una ciudad joven intoxicada por los sueños de la modernidad transformadora y el encandilante orientalismo: “Colocado en contraposición a la antigua civilización china, la hiperactividad del desarrollo del Shanghái contemporáneo es presentada como un sueño visceral, mágico y

voyerista”¹⁰⁰ En la lucha por el control de la mirada entre obra y espectador, entre textualidad y lecto-escritor¹⁰¹ se hace manifiesto que

las palabras también tienen sus ojos, planean sobre la vida como los pájaros de Hitchcock, esperan cualquier debilidad para arrojar sobre nosotros, nos están observando siempre, nos acechan constantemente y la palabra voyeur nos mira más que ninguna otra palabra (Cañas 20).

En esta serie podemos observar la superposición temporal en el vínculo del espíritu de dos épocas: la década de 1930 del “París de oriente” con sus bellas mujeres y el siglo XXI que las ilumina con LED y programación por computadora; dos épocas unidas por la sensación de excitación por la cultura, la moda, el entretenimiento y la fama. Un encuentro que converge en la apariencia, para dejar deambulando imágenes fantasmagóricas que preguntan sobre su fondo.

De forma semejante en la exhibición *Garden of Autumn Vapours* (2010) se anunciaba la celebración de una nación entre dos eras, suspendida en los cálidos aires de promesa y premonición¹⁰² al explorar el cambio de estaciones en sus excepcionales momentos de fusiones y transformaciones. “La red de vida electrónica dentro de cada cuadro es un homenaje a la interconectividad cultural de China y una réplica de raíces, venas y neuronas halladas en la naturaleza y la vida humana”.¹⁰³ Al subrayar la hipertextualidad en la obra —la red de

100 “Set against the enormity of China’s ancient civilization, the hyperactivity of contemporary Shanghai’s development is displayed as a visceral, magical, voyeuristic dream”. [island6-archives.com/ElectricShanghai_info.html](https://www.island6-archives.com/ElectricShanghai_info.html), consultado 07/03/2018.

101 Aunque a lo largo del texto se habla de obra y espectador, aquí se menciona la textualidad entendida desde Barthes como espacio en movimiento y transformación, de significado dilatorio, y al lecto-escritor entendido como aquel individuo que es tanto consumidor pasivo como creador activo, el uso de estas nociones permite ampliar el espectro relacional con los fenómenos culturales y la historia.

102 “[...] to celebrate a nation between two eras, suspended in the warmairs of promise and premonition.” https://www.island6-archives.com/GardenOfAutumnVapours_info.html, consultado 07/03/2018.

103 “The network of electronic life inside each frame is homage to China’s cultural interconnectivity, and a replica of roots, veins and neurons found in nature and human life.” [island6-archives.com/GardenOfAutumnVapours_info.html](https://www.island6-archives.com/GardenOfAutumnVapours_info.html), consultado 07/03/2018.

vida electrónica— se postula el reto de la posibilidad de contemplar el cambio en un momento histórico en donde este es tan acelerado que se anula la posibilidad de digerirlo e incluso adaptarse a ello. En su trabajo que “une lo moderno con lo tradicional, y trae a la luz el cuento intemporal de la verdad histórica”¹⁰⁴ la adaptación se centra entonces en surfear las oleadas informativas sin ahogarse en ellas. Como adaptarse se vuelve el juego de deconstrucción del montaje, somos nosotros como lecto-escritores quienes hemos de aventurarnos en la creación de la ciencia ficción sugerida, intuitiva. Uno de sus personajes recurrentes “la chica de la peluca azul” quien tuvo su propia exhibición (*Tales of the girl with the blue wig*) en 2017:

Se para, baila y juega en todas partes, pero todo el tiempo solo es una *observadora*. En esta exhibición, la chica rara solo es la observadora que sirve como contraste con el mundo normal, pero al mismo tiempo, ella es *observada* y nosotros somos los *voyeristas*. No conocemos a la chica con la peluca azul y las historias sobre ella son *contradictorias*. Ella es el *anónimo*; ella es lo *desconocido* que está siempre *presente*. Pero, si leemos todas las historias acerca de ella y vemos todos los lugares a los que ha ido, veremos que viene de un mundo donde su existencia está justificada, es decir el arte del colectivo Liu Dao. Y cuando entremos a esta exhibición, entramos a *su mundo* donde nosotros somos los raros.¹⁰⁵

104 “Liu Dao’s artworks in Garden of Autumn Vapours unite the modern to the traditional, bringing into light the timeless tale of historical truth.” https://www.island6-archives.com/GardenOfAutumnVapours_info.html, consultado 07/03/2018.

105 “She stands, dances and plays everywhere, but all along she is just an observer. In this exhibition, the weird girl is the observer who serves as a contrast to the normal world, yet at the same time, she is observed and we are the voyeurs. We don’t know the Girl with the Blue Wig and the stories about her are contradicting. She is the anonymous, she is the unknown that’s always present. Yet, if we read all the stories about her and see all the places she went to, we will see she comes from a world where her existence is justified, that is the art of the Liu Dao Collective. And when we enter this exhibition, we enter her world where we are the weird ones” https://www.island6-archives.com/TalesOfTheGirlWithTheBlueWig_info.html, consultado 07/03/2018. Salvo especificado lo contrario, todas las cursivas en las citas son mías.

Ella es una presencia virtual que con su performance nos muestra el montaje con sus contradicciones, con su naturaleza paradójica, que admite construcciones y narraciones humanas, repletas de anacronismos y espacios en blanco. Es lo *desconocido* que está siempre *presente* porque al interactuar con los símbolos, signos, ruinas y rastros de otras espacio-temporalidades abre el umbral de la pregunta. El colectivo entiende ya su arte como otro mundo, acercarse a él es ya entrar a otro mundo posible con sus propias lógicas, inconsistencias, paradojas y preguntas. Un ejemplo en el que este personaje nos interpela desde su mundo repleto de metáforas que inciden en la normalidad y la rareza nos habla directamente de la relación del montaje en el arte, analicemos detenidamente el *blurb*:

Como conviertes un edificio con paredes blanqueadas en un cielo y su cerámica en impagables obras de arte es *magia*, pero sucede cada vez que entras a un museo. Sucede en tu cerebro, por supuesto, en la medida en que confías en un edificio de un siglo de viejo clamando que lo que está dentro es *sagrado*. Mientras el número de jarrones Ming decrece, su importancia aumenta. Dispersa e irrelevante la cerámica crece sobre el cuidador. *Pasar desapercibido* deviene el *riesgo* más alto de destruir un *fragmento de la memoria*. Su *rutina* diaria de estar segura de que permanezca *atemporal e intocable* para siempre es preservar una *ilusión* de nuestro pasado. Y al enfrentar este pasado estamos llenos de preguntas. ¿Cuál es la *historia original* de la que este jarrón formaba parte? ¿Qué en nuestra vida será tan *importante* como esto? ¿Cómo puede ser algo tan afortunado para tener la oportunidad de *representar* la historia? ¿Cómo pueden todos los fragmentos sin sentido juntos tener todavía algún *sentido*? Y ¿qué es más *aterrador* que recordar que el pasado nunca *existió*?¹⁰⁶

106 “How you turn a building with white washed walls into heaven and their potteries into impayable artworks is *magic*, but it happens every time you enter the museum. It happens in your brain, of course, as you trust the century-old edifice claiming what’s inside is somehow *sacred*. As the number of Ming vases is decreasing, their importance is increasing. Scattered and irrelevant pottery grow over the caretaker. Being *inadvertent* becomes the highest *risk* of destroying a *fragment of memory*. Her daily *routine* of making sure it remains *timeless* and *untouched* forever

En esta obra llamada “Sacred Fragility” (*Fragilidad sagrada*, Figura 9) la chica de la peluca azul limpia con un plumero delicadamente un antiguo jarrón Ming envolviéndole de un aura sagrada de magia que le hace crecer frente a ella, como si el miedo a pasar desapercibido o ser olvidado le empujara a imponerse encadenándola a su cuidado y preservación. El pasado como discurso histórico producto del montaje es presentado en su ominoso poderío, desde su mito fundacional y la pregunta por el origen, hasta su proyección al futuro en la que su presencia es el fundamento y superestructura que sostiene su virtualidad. Aún completo, el jarrón es solo un fragmento frágil de la historia que reproducido, valorado y expuesto reiteradamente no solo evidencia que en la era de la reproducción técnica¹⁰⁷ (Benjamin) también se perpetúan rituales que preservan el aura (aunque esta cambia con la transmutación de los valores), sino que el montaje siempre ha acompañado con su fuerza performática el ritual de lo humano en las respectivas culturas. Resulta interesante el afán que coloca el colectivo en señalar que sus obras son *one-of-a-kind* y no “*shameless replicas*”¹⁰⁸ demostrando con ello su pertenencia a la institución artística como dictadora del arte aurático, aun cuando su uso del internet como plataforma de exposición fuera de la galería democratiza y hace accesibles sus obras en forma de sus réplicas virtuales. ¿Es entonces que el archivo virtual es un sinvergüenza que ostenta poseer algo que no tiene en realidad, es pura simulación? Y en contraste, ¿la materia se reauratiza? Estas son preguntas que la CF explora con ahínco al sumergirse en los ámbitos del posthumanismo, transhumanismo y la inteligencia artificial.

is preserving an *illusion* of our past. And facing this past we are full of questions. What is the *original story* this vase used to be part of? What in our life is going to be as *important* as it is? How can anything be so lucky to have the chance to *represent* history? How can all the meaningless fragments altogether still constitute some kind of *meaning*? And what's scarier than remembering a past that never *existed*? [Andrés Gál]” <https://www.island6-archives.com/LiuDao1102.html>, consultado 07/03/2018.

107 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, D.F., Editorial Ítaca, 2003.

108 En su sección de preguntas frecuentes se encuentra esta expresión como respuesta a la pregunta “I saw a piece I love, but it’s been sold already... can you make the same one for me?” <https://www.island6-archives.com/FAQ.html>, consultado 07/03/2018.

Observemos un ejemplo más concreto respecto a la hiperaceleración característica no solo de las ciudades, sino de las sociedades y de los individuos que crecen y se transforman con ellas para observar el funcionamiento del montaje. La obra “The Up Down Blues” (Figura 10) muestra en un primer plano una ciudad antigua, en ruinas, repleta de desechos, a la que le sigue una ciudad en construcción en el plano de en medio, ambos representados en la técnica antigua del papel cortado. En el plano del fondo por un momento vacío, le sigue la repentina aparición de unos monumentales edificios de LED que surgen desde las profundidades para erguirse como recordatorio del cambio y de la muerte. En el *blurb* se puntualiza que el cambio es un ciclo que incluye al mismo tiempo construcción y destrucción, belleza y terror, incluso al extremo de la fobia (metatesofobia), más ante ello, ante la experiencia en el umbral del cambio, que bien nos puede colocar en el “up down blues”, acaba diciendo que cuando uno ha terminado de cambiar, uno está *terminado*.¹⁰⁹ De aquí podemos decir entonces que situarse en el umbral bien puede causar vértigo. Esa sensación de angustia que cataliza la ciencia ficción con sus escenarios apocalípticos, viajes a través del tiempo y el espacio, de vórtices de posibilidades que nos hablan de la identidad y el cambio a través del encuentro con el otro, se hace plástica en este tipo de escenarios a los que hay que añadir el hecho de que no se pueden detener, no deja de repetirse la pasarela de *fantasmas semióticos*. ¿Es inevitable entonces, que dejen de aparecer edificios en una violenta deglución del espacio? No hay una respuesta definitiva, pero en esta repetición sí hay un espacio en el que los edificios no están, aparte de la posibilidad que abre esa efímera ausencia, si se reafirma una cosa: el cambio continúa entre lo *dado* y lo *creado*.

Encuentros y desencuentros: el muro y el umbral

Entre sueños, esperanzas, aspiraciones, miedos y ansiedades los escenarios intermediales que presenta el colectivo Liu Dao le dan voz

109 “Everyone deals with change and learns to accept it in their own way, so the next time you have the up down blues just remember the famous quip by Ben Franklin: *when you are finished changing, you are finished*. [Ryan Nimmo]” <https://www.island6-archives.com/LiuDao1025.html>, consultado 07/03/2018.

a los más inusuales soñadores, como lo hicieron en su exposición *Machine Dreams* (Sueños de máquina, 2016) donde los aparatos electrónicos, íconos digitales, personajes de videojuegos y avatares fueron entrevistados sobre su fama, problemas, deseos, metas..., creando historias que trascienden de sus sueños a los nuestros.¹¹⁰ A continuación, analizaremos una serie de obras, en su mayoría provenientes de la exposición *Wallism* (2017), que juega con las nociones de temporalidad, ilegalidad y anonimato, como *Tales of the girl with the blue wig* (Cuentos de una chica con peluca azul, 2017), que al interactuar con la figura del muro nos permiten ampliar nuestras reflexiones sobre los encuentros y desencuentros presentes en la interacción de los cronotopos del umbral y el muro y cómo estos contribuyen al montaje de la historia.

Comencemos con la obra “Chiseled and Chic and Oblique” (Figura 11) que nos provoca en su *blurb* de la siguiente manera:

En lugar de demoler una bodega abandonada, ¿por qué no solo cubrirla con pintura y llamarla un tipo de arte? Qué tan conveniente es eso, y ¡qué tan fácil solución para el *ojo dolorido!* Aunque tienes que grafitear rápido, mantén tus ojos bien abiertos ante aquellos que quieren mantener al mundo hecho un desastre. Sobre todo, tienes que tener la calma requerida para aceptar tu crédito sin rostro, la gloria anónima y la pieza maestra sin nombre, sujeta a la destrucción en cualquier momento. Es mejor aprender que estas hermosas máscaras pequeñas rociadas con color son como castillos de arena; contruidos solo para ser barridos y olvidados para siempre. Cuando ves que la marea ha venido por uno no te agotes o trates de construir un muro alrededor para preservarlo. ¡Sólo muévete rápido a algún otro lugar y construye otro! Y ojalá tomes por lo menos unas fotos antes de que caiga el último.¹¹¹

110 Como Pacman quien al inquirírsele si cambiaría algo de su existencia contesta que quizá pasaría más tiempo preguntándose por qué come tantos de esos deliciosos frijolillos en lugar de simplemente buscar cómo conseguir más. https://www.island6-archives.com/MachineDreams_info.html, consultado 07/03/2018.

111 “Rather than demolish an abandoned warehouse, why not just cover it with paint and call it some sort of art? How convenient that is, and what an easy solution

Parece que al ojo le duele el contacto con la ruina y el olvido, ¿qué hace entonces la mirada del artista? Reapropiarse el espacio en su forma anónima y efímera, vulnerable ante el cambio. Si estas marcas son efímeras en su furtiva espontaneidad por qué hemos de pretender su permanencia. El muro se construye para proteger, dividir y hacer presente lo *dado*, como diciendo: —esta construcción lineal legítima con su presencia material la división, lo valioso, lo memorable—. Pero en cuanto lo valioso cambia, el muro también puede caer en el olvido para ser sustituido por otro. Balancearse ahí en lo que una vez fue una fortificación y ahora es una ruina, escuchando al mundo que sigue transformándose y construyendo, permite que apreciemos lo cerrado del muro, no solo como una cualidad inamovible, ya que podemos abrirle umbrales interactuando con él, sino, incluso, jugando con la ironía de que nuestra interacción (sea grafiti, foto, escritura...) con él será igualmente efímera, pero no por ello intrascendente, sobre todo en el plano del tiempo vivido, de la experiencia.

En dos obras situadas en la calle de Moganshan¹¹² se reflexiona, por un lado, (*Moganshan Road*, Figura 12) sobre cómo en esta calle se encuentran dos sociedades diferentes que nunca lo hubieran hecho si esta no actuara como eje en el mapa hipertextual, como es el caso de las ciudades chinas (o cualquier ciudad), la vieja y opulenta vida de la urbe en la zona de la antigua concesión francesa se encuentra con las décadas de pesada industrialización y la vida obrera. Y por el otro, se complementa este escenario en el *blurb* de *Moganshan Wall* (Figura 13):

for any urban eye sore! You have to spray fast though, keep your eyes peeled for those that want to keep the world an ugly mess. Above all, you have to have the calm required to accept your faceless credit, anonymous glory and nameless masterpiece subject to destruction at any moment. It's best to learn that these gorgeous little masks of sprayed color are like sandcastles; constructed just to be swept away and forgotten forever. When you see that the tide has come for one don't be frazzled or try to build a wall around to preserve it. Just move quickly somewhere else and build another! And hopefully you took at least a couple of photos before that last one fell. [Ryan Nimmo & Steve Axel]" <https://www.island6-archives.com/LiuDao983.html>, consultado 07/03/2018.

112 En esta calle en el número 50 se ubica la galería island6 que hospeda al colectivo.

Donde hay muros, hay mundos que se supone que nunca deberían encontrarse. O si lo miramos de diferente manera, donde hay mundos diferentes, siempre habrá muros de algún tipo, reales o imaginarios. La calle de Moganshan de Shanghái es un lugar donde muchos mundos y eras se encuentran y dividen. Como si la urdimbre de tiempo creara una sala de reuniones de culturas pasadas, presentes y futuras, que no están separadas sino conectadas por una humilde estructura a lo largo de la calle. Ni siquiera la mayoría de los pintores de grafiti saben a qué extraño contexto cultural están añadiendo su arte. Las capas del viejo molino de harina Fou Foong, la fábrica textil Shangtex, sitios de construcción de inmensos e inminentes bloques de rascacielos, y el arte contemporáneo más actual se mezclan aquí, mientras el muro mismo se convierte en algo como una pantalla de cine. Sus personajes son modernos y curiosos, y se colocan en contraste al rústico fondo que ha resistido hasta ahora la prueba del tiempo moderno. Su audiencia es de un siglo de antigüedad, pero aún viva. Caminan a nuestro alrededor. Tal vez solo no los has notado.¹¹³

Aquí se repite la idea de que el muro no solo separa, sino que conecta, crea identidad. Imaginemos que se construye un muro para establecer el límite de una población y ahí en principio funge como divisor, más al observarle desde un panorama mucho más amplio

113 “Where there are walls, there are worlds that are never supposed to meet. Or, if we look at it in another way, where there are different worlds, there will always be walls of some sort, real or imagined. Shanghai’s Moganshan Road is a place where several worlds and eras meet and divide. As if a time warp created a meeting hall of cultures past, present and future, that are not separated, but connected by a humble structure along the street. Not even most graffiti painters know what a strange cultural context they’re adding artwork to. The layers of the old Fou Foong flour mill, the Shangtex textile factory, construction sites of immense and imminent skyscraper blocks, and the most current contemporary art mix here, while the wall itself has become something like a movie screen. Its characters are modern and curious, and are set in contrast to the rustic background that has thus far withstood the test of modern time. Their audience is a century old, yet alive. They walk around us. Maybe you just haven’t noticed them. [Andrés Gál]” <https://www.island6-archives.com/LiuDao1141.html>, consultado 07/03/2018.

notamos que la vida ha continuado desarrollándose en las diferentes fronteras generadas en los intersticios,¹¹⁴ los muros son incapaces de contener el tiempo vivido y desbordándose como caudales de agua, estos funcionan como ejes, canales donde se encuentran diferentes corrientes. Ante la diferencia se coloca una pantalla donde proyectar preguntas, huellas, consignas: -¿Quién soy yo y quién eres tú al otro lado?- Se abren umbrales porque se desborda la vida sobre, debajo, entre y encima de lo *dado*.

Balaceándose en la línea (*All the things you are*, Todas las cosas que eres, Figura 14) que separa la diferencia siempre está presente la pregunta por la identidad: despiertas del sueño de preguntas, de cambio inconsciente e imperceptible para mirarte en el espejo y ver el cuerpo desnudo de un extraño.¹¹⁵ La chica de la peluca azul se balancea con su sombrilla por el tendedero de la ropa del sujeto desnudo y extraño para pasearse sobre nuevos muros más firmes que el mecate, pero ¿de qué depende que no caiga?, ¿de la edificación, la tensión o su habilidad de balancearse, de adaptarse a lo que mira y explora, a lo que no deja de cambiar y la rodea?

En *A thick concrete line* (Una línea gruesa concreta, Figura 15) se plantea la naturalidad de estas líneas invisibles que lo dividen y rodean todo:

Hay una línea que lo divide todo [...] La vida está repleta de gis con estas *líneas invisibles*. [...] Algunas personas dedican sus vidas a *entender* estas líneas [...] Algunos eligen *tomar* estas líneas y grafitearlas en el muro. Otros eligen *balancearse* precisamente en la línea, despreocupadamente viendo ambos lados por encima. Solo recuerda que la vista desde en medio es con frecuencia radicalmente diferente desde cada lado de la línea.¹¹⁶

114 Las experiencias intersticiales son aquellas que “se juegan la existencia entre cosas seguras [...] entre lo que está” (Villegas, *et. al.* 32).

115 “You looked in the mirror to see the naked body of a stranger.” <https://www.island6-archives.com/LiuDao1126.html>, consultado 07/03/2018.

116 “[...] There’s a line that divides everything. [...] Life is chalked full of these invisible lines. [...] Some people devote their lives to understanding these lines. [...] Some choose to take these lines and spray them on a wall. Others choose to balance precisely on the line, nonchalantly viewing both sides from above. Just remember,

Como espectadores, lectores, consumidores, escritores, creadores, ¿qué elegimos hacer con estas líneas que aún frágiles se yerguen como muros?, ¿de qué depende que podamos elegir entenderlas, tomarlas o balancearnos en ellas y así abrir umbrales? Esa vista desde en medio es aquella que se abre en el umbral, ahí puede darse tanto el encuentro como el desencuentro, mantenerse la apertura o cerrarse la posibilidad de diálogo y reducirse a un despreocupado monólogo incapaz de reconocer el riesgo de caer y reconocer lo radicalmente otro. Sobre este riesgo versa el *blurb* de *Walled Island* (Isla amurallada, Figura 16):

Hay un lugar en las sombras de los rascacielos que nadie se ha atrevido a tirar. Trepa a la cima del muro para tener una *mejor perspectiva*. Verás un *campo vacío de memorias* atrás. Un lugar que *retiene un fragmento del pasado*. Un edificio todavía de pie *emparedado*, sin tiempo e intacto. *Cuidado* por donde pisas. Tienes que mantener tu *balance*. Si caes, ¿dónde exactamente vas a aterrizar?, ¿y quién te va a traer de vuelta a la realidad del presente?¹¹⁷

Un lugar de memorias, una *isla amurallada*, que retiene un fragmento del pasado, ese es tanto el complejo de arte M50, como la galería island6 que se encuentra ahí y que se contempla desde el muro de la calle Moganshan. Caer ahí implica aterrizar en otro mundo, un mundo de superposiciones de fragmentos de lo viejo y de lo nuevo, una ciudad en permanente metamorfosis revolucionaria, de tiempos acelerados y calmas tradiciones, como tocar algo rojo todos los días

the view from the middle is often radically different from either side of the line. [Mychaelangelo Norkus]” <https://www.island6-archives.com/AThickConcreteLine.html>, consultado 07/03/2018.

117 “[...] there is a place in the shadows of skyscrapers that nobody has dared to pull down. Climb up to the top of the wall to get a better perspective. You will see an empty field of memories behind. A place that retains a fragment of the past. One building still standing immured, timeless and untouched. Watch your step. You have to keep your balance. If you fall down, where exactly are you going to land? And who is going to drag you back to the reality of the present? [Andrés Gál]” <https://www.island6-archives.com/LiuDao1108.html>, consultado 07/03/2018.

para la suerte y ver en el parque a la gente practicando *Tai Chi*. Y si la chica de la peluca azul está justo ahí, ocupada, abstraída en ese mundo virtual y no repara en nosotros, es perfectamente válida la pregunta sobre quién va a traerte de vuelta a la realidad del presente, o bien siguiendo lo que hemos planteado ¿qué terminan significando la realidad y el presente una vez expuesto el montaje?

Conclusiones

Al acercarnos a las superposiciones espacio-temporales del colectivo Liu Dao nos vemos inmersos en la emoción de la aventura y la curiosidad por lo desconocido, aún en aquello que puede resultarnos extrañamente familiar, generando tensiones que nos permiten explorar lo nuevo desde un enfoque creador manteniendo la apertura en el lecto-escritor. El mundo en el que se sitúan sus obras arraigadas a la historia, principalmente de China y Shanghai, se subvierte al cuestionar permanentemente con sus ficciones lo que pretendemos por una realidad ya *dada* y *crea* otro mundo, su *isla amurallada* de posibilidades. Así la naturaleza misma de este mundo es paradójica desde su misma concepción, como sobreviviente, reliquia del pasado a veces parece que habla sola; idea que se refuerza con los muros que le rodean, pero es en el proceso de reapropiarse de lo *dado* que comienza su diálogo y se abren los umbrales, observa, se relaciona y crea imágenes, virtualidades, simulacros para abrir umbrales entre encuentros y extrañamientos.

Las superposiciones se dan desde la experiencia y posicionamiento de cada integrante del colectivo que aporta el lenguaje de un medio artístico a la obra en común, pugnando así por la idea de que si bien “no man is an island”¹¹⁸ un conjunto de individuos —un colectivo— es capaz de dar vida a otro mundo posible, en cuanto crean sus propias dinámicas y formas de relacionarse. No son en este caso las alusiones directas a temáticas de la CF como robots, alienígenas, relaciones con la tecnología y desarrollos cognitivos (los cuales están presentes en la obra) a los que prestamos nuestra atención para enarbolar el

118 Como dice el poema de John Donne: *No man is an island,/Entire of itself,/Every man is a piece of the continent,/A part of the main.*

argumento, sino a cómo a partir de la superposición se crea una nueva realidad inscrita al cronotopo del umbral, es decir, cómo la técnica se presta a esta dinámica de apertura concretamente en estas obras.¹¹⁹

Siguiendo esta línea argumental pretendo apuntar a que, si bien lo dicho sobre el montaje y los cronotopos puede aplicar no solo a la CF, sino al arte en general y a cualquier discurso humano, es en la CF como fenómeno histórico donde se incluye relaciones con géneros tan ancestrales como la fantasía y el mito, donde se da cuenta de nuestro desenvolvimiento e inquietudes cognitivas, con el asombro, miedos y esperanzas que su posible concretud tecnológica da cabida. Así, las superposiciones montadas entre los rastros del pasado y el fantasma de la chica de la peluca azul que simula un contacto entre ellos abren lugar para la pregunta, para la creación, para la virtualidad y por qué no, ya estando en este mundo, en su isla, para la ciencia ficción.

La técnica del montaje, en este caso de la superposición, nos permite entonces proponer la obra del colectivo como punto de partida para la reflexión sobre la pertinencia de buscar en el discurso de la CF ejemplos de despliegues de los cronotopos del umbral y del muro. De esta manera, la plástica de la CF contribuye a enfrentar a la mirada con lo *dado* e inquirir su fijeza, su completa cerrazón y, respecto a lo *creado*, su innovación como valor objetivo para habilitar miradas más complejas que sean capaces de concebir identidades híbridas y mutables, así como de reconocer en los discursos las estructuras y superestructuras que se amurallan como aquellos detonadores que posibilitan auténticos umbrales. ¿Será que nuestra sensibilidad entumida podrá detenerse a contemplar la parsimonia de esta chica con peluca azul para preguntarnos no solo quién es, sino qué mundo la posibilita?

119 La superposición puede tener un efecto diferente en relación a los elementos que pone a interactuar, no siempre es efectiva, ni relevante.

Referencias

- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Bakhtin, Mikhail. *Speech genres and other late essays*. University of Texas Press, 2010.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, 2003.
- Cañas, Dionisio. *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*. Plaza y Janés, 2002.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, 2015.
- Island 6. Home of Liu Dao Art Collective, <https://island6.org/new>
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, 2002.
- Villegas, Armando, Natalia Elizabeth Talavera, Roberto Monroy y Laksmi de Mora (coords.). *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*. Bonilla Artiga Editores, 2017.

LO MUTANTE

Cuando la calavera pregunta. Notas sobre la estética contra/forense

Roberto Monroy Álvarez

*silenciosa es su melancolía
dolorosa su labor
huesos ya sin carne cansan
cuando no son nuestros*

Roberto Zariquiey, *Tratado de arqueología peruana*



Figura 1. Clyde Snow mostrando el cráneo de Liliana Carmen Pereyra, rescatado de la fosa común del cementerio Mar de la Plata, en uno de los juicios a los miembros de la junta militar en Argentina. 24 de abril de 1985.

Alegorías de la calavera

Esta reflexión parte del encuentro con una imagen, de hecho, con la imagen de una imagen, la imagen del uso de una imagen. Me refiero a la que en algún sitio se ha titulado “Anatomía del terrorismo”, y tiene en un primer plano al antropólogo forense norteamericano Clyde Snow, quien fue el primer experto científico en trabajar en las exhumaciones realizadas en Argentina al final de la dictadura y que también formaba, en ambos sentidos de la palabra, a colectivos imprescindibles para políticas de la memoria en América Latina, como el Equipo Argentino de Antropología Forense o como la Fundación de Antropología Forense de Guatemala. En un segundo plano está una mesa donde, presuntamente, se encuentran algunos de los militares acusados del secuestro y asesinato de Liliana Carmen Pereyra. Al fondo se ve la imagen de una calavera, la calavera de la misma Liliana, que Snow ayudara a desenterrar en una fosa común del cementerio de Mar de la Plata. Los juicios se llevaron a cabo en 1985, y era la primera tanda donde un saber forense, representado en esa imagen, imaginado en esa representación, proporcionaba pruebas. La fuerza de la imagen proviene de la situación que se funda en aquella mesa como espacio de acusación. Como acusados, los militares parecen intentar responder a una serie de interrogantes que en principio no se esperaban, porque provienen de alguien que en teoría no pudiera preguntar nada más. Si como continuamente se ha señalado, la desaparición y asesinato en Argentina durante la última dictadura militar tuvo como objetivo la eliminación de los enemigos políticos del régimen, además de la eliminación de cualquier prueba o rastro que pudiera fundar una causa jurídica en contra de los perpetradores. La presencia de la calavera en el juicio es un acontecimiento que solo puede comprenderse bajo un registro espectral, inscrito en su aparición, su re-aparición, bajo una doble narrativa: la primera señalando el resto humano dejado por el llamado terrorismo de Estado, como un vestigio apenas existente que dejó las pedagogías de la crueldad en Argentina; y la segunda, como signo de una demanda latente, donde la calavera se conjura como el regreso del pasado, asechando/acechando el presente y buscando la justicia que el futuro debe prometer. Esa calavera, la segunda calavera de Pereyra, no solo

debe entenderse como una prueba documental, sino también como la construcción de un momento histórico en Argentina que, mediante la apropiación de ciertas imágenes,¹²⁰ trataba de construir un testimonio centrado en una elaboración técnica a la vez que política.

La imagen de Snow frente a los militares nos recuerda otra imagen, pero una literaria, una donde Hamlet cuestiona o es cuestionado por la calavera de su padre, exigiéndole que haga justicia por su muerte, que aseche al Estado corrupto que la permitió. Como sabemos, Jacques Derrida luego retomaría esa imagen para reflexionar sobre la espectralidad y su constante demanda, su interminable demanda de una justicia nunca completa. En imágenes como la del padre muerto de Hamlet, apunta Derrida:

el cadáver quizá no esté tan muerto, tan simplemente muerto como la conjuración trata de hacernos creer. El desaparecido aparece ahí, y su desaparición dista de no ser nada. Dista de no hacer nada. Suponiendo que los restos mortales sean identificables, hoy se sabe mejor que nunca que un muerto debe poder trabajar. Y hacer que se trabaje, quizá más que nunca. (*Espectros* 113)

Los muertos, los cadáveres, aparecen recurrentemente siempre para demandar un trabajo pendiente con ellos. Y lo que esta crítica señala como trabajo con los muertos puede entenderse como una variante de los ejercicios forenses como los llevados a cabo por Snow en tanto los restos de Liliana. Esos ejercicios de rescate arqueológicos, puestos como la exigencia de un duelo por venir, nunca completo, nunca solucionado, que no dejan de atormentar a quien responda por ello, a quien asuma esa responsabilidad. Como observa el mismo Snow: “Esta gente [los represores] está, probablemente, más asustada de los muertos que de los vivos. Los testigos pueden olvidar a través de los años, pero los muertos, sus esqueletos, no olvidan” (Taylor 253). Los restos no solo son los restos, sino que señalan una historia detrás, oculta, sobre el pasado, pero también hacia el futuro, sobre

120 No solo en términos pictóricos, sino como apropiación de un instante de peligro (Benjamin, Tesis vi), instrumentalizado en una memoria de los vencidos, o como señalaría Foucault en *Defender la sociedad*, como la emergencia de una serie de saberes que hasta ese momento estaban negados, sepultados.

una memoria, pero también sobre demandas. A esta forma de entender la calavera, como proceso político, pero también sensible o estético, le llamaremos alegórica, porque implica un procedimiento retórico que produce una comprensión narrativa en dos niveles.

Como señala Beristáin en su diccionario, la alegoría es una metáfora continuada, es decir un conjunto de elementos figurativos que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades (25), descrita desde una correlación entre un sentido literal y uno figurado a nivel narrativo, lo que produce una “ambigüedad en el enunciado”. En Benjamin, en obras como *El origen del drama barroco alemán* o el *Libro de los pasajes*, es una figura importante por el juego de sentido que hace en dos niveles del discurso, uno inmediato en la obra y otro paralelo en narraciones diversas, explicándose como una concatenación de imágenes dialécticas, como la ruina, los muertos u otras imágenes del desecho. La alegoría es “una constelación fragmentaria atravesada por la anacronía... sobre escenarios de fragmentos y ruinas” (Diéguez 97). Anacrónica, según Derrida, como la imagen de la calavera del padre de Hamlet implica la dislocación de tiempos y narrativas, y que para Benjamin, en el drama barroco alemán, “abría una suerte de pasaje entre la vida y la muerte... desde la yuxtaposición imposible entre la expresión y su vacío” (Keenan y Weizman 86). En el caso que nos atañe, la figura alegórica de la calavera, inscrita en los procesos de su emergencia forense, produce una referencia a las instancias de duelo y justicia. Es decir, su figura establece una referencia directa a la crueldad, pero también a la posibilidad de memoria y justicia. La calavera misma, como imagen dialéctica, es ya una construcción que enfrenta narrativamente una producción de sentido que se desborda, un juego entre el negro de los ojos, la sonrisa desnuda y la claridad del blanco como evidencia, un que “ya no habla más como lo hace un ser humano, sino más bien como una figura o fantasma, retenida en escena, exhibida, a la que se habla y sobre la que se habla” (Keenan y Weizman 86).

Lo que se llamará aquí la “alegoría de la calavera” es una figura que recuerda una operación en varios niveles, comprendida en contextos próximos a la Argentina de la dictadura: la necropolítica en su sentido más literal, pero también a las políticas del cadáver, de la identidad y su borramiento, y la producción de su memoria. Por

ello, la calavera será la que mejor conserve la memoria que se trata de reprimir, que se trata de guardar como secreto, preguntando al mismo tiempo a todos los que se dejan interrogar por ella qué fue lo que le pasó. Lo que se tratará de mostrar a continuación, en varias experiencias y su documentación es cómo la figura de los cadáveres o su referencia, su desaparición o reaparición, implica una figura que desestabiliza las operaciones de silencio dadas por la violencia, debido a su fuerza crítica, haciendo alusión a su condición de cuerpo/espectro, ni presente ni ausente, ni vivo ni muerto. Si en un principio el saber forense se piensa como un ejercicio de rescate desde los subsuelos, donde el investigador, podríamos decirlo metafóricamente, hace preguntas a las marcas, a las huellas, a la calavera, en otro sentido, en un sentido de saber contra/forense, es un intento de superar la ciencia en su carácter más positivo y comprometido con los vocabularios jurídicos. En una estética forense por venir, la calavera es quien realmente pregunta, es quien realmente interpela, nos pregunta y nos hace responder, nos atormenta con sus preguntas. El trabajo con los muertos implica situarse en ese cara a cara, en ese interrogatorio. Como señalaría Derrida, “responder del muerto, responder al muerto. Corresponder y explicarse, sin seguridad ni simetría, con el asedio. Nada es más serio ni más verdadero, nada es más justo que esta fantasmagoría. El espectro pesa, piensa, se intensifica, se condensa en el interior mismo de la vida” (*Políticas* 125). La calavera es la figura de esa densidad, es la alegoría que reagrupa toda una narrativa y la figura en una imagen común en ejercicios estéticos que pretenden mostrar la materialidad de los espectros, su presente ausencia.

Fosas, fósiles y forenses

Una de las preguntas constantemente formuladas en los estudios sobre violencia y memoria es la de cuestionar la aparente posibilidad o imposibilidad de documentar los exterminios y sus procedimientos allí donde parecen absolutos.¹²¹ Ejemplo de ello es el caso argentino y lo que muchos han llamado “terrorismo de Estado”, cuyas lógicas

121 Por ejemplo, la experiencia del campo de concentración de la Segunda Guerra Mundial donde “los muertos nunca desaparecerían lo suficiente” (Didi-Huberman 40).

de represión (detenciones clandestinas, tortura, ‘vuelos de la muerte’) suponía una política de la eliminación del enemigo en distintos ámbitos,¹²² tratando a la vez de hacer desaparecer los rastros de la misma desaparición. A pesar de que, como apunta Enrique Díaz Álvarez, “la violencia, ya se sabe, enmudece” (110), se ha demostrado que dicha totalidad puede ser deconstruida.

La muerte, las muertas y los muertos son conjurados continuamente para movilizar cierto tipo de respuesta al llamado, a su llamado, especialmente desde las imágenes, consignas o intervenciones hechas desde los colectivos que demandan memoria y justicia. Sin embargo, al tratar a los muertos, no solo estamos refiriéndolos a un plano cultural o simbólico, sino más que otra cosa a una economía de la materia, de la posibilidad de dar la muerte y administrar a los muertos, de administrar sus restos. Desaparecer al otro implica un ejercicio de eliminación de la diferencia dentro del espacio de lo común, incluso pensando en los enemigos límites; no obstante, sin esos enemigos no hay relación política, porque la política siempre se define en esa escisión entre amigos/enemigos (Derrida, *Políticas*), nunca determinante en una de las dos figuras. Por ello, en determinados momentos de su historia, fuertemente para América Latina, la vuelta del desaparecido, como consigna, pero también como materialidad, implica el retorno de la política, allí donde la represión parecía haberla cancelado.

Precisamente ciertas experiencias de trabajo forense inician bajo las demandas de hacer memoria en los lugares que se pensaban como enclaves perfectos para el olvido.¹²³ Ejemplo de ello es el espacio de la fosa común como lugar excepcional de organización de los procedimientos del desecho del cadáver y a la vez de rescate, donde la calavera es ocultada y es recuperada también. Esto es, los términos de fosa común, fósil y forense parten de un ejercicio que disloca de

122 Como Calveiro señala, el poder desaparecedor consiste en el perfeccionamiento de una máquina que, mediante diversas técnicas, hace desaparecer tanto a la persona detenida en la clandestinidad como a los cadáveres producidos en los campos de concentración.

123 Las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo solicitando a antropólogos forenses americanos, como Snow, el desenterrar a sus muertos, identificarlos y testimoniar ante los juicios.

primera mano la oposición entre violencia y justicia. Adam Roseblatt ha afirmado que la fosa común es ante todo el lugar por excelencia de la ciencia forense (Keenan y Weizman 79), señalando una necesidad entre las operaciones de olvido y de memoria.

En términos etimológicos, y según Corominas, la palabra fosa proviene del latín vulgar *fodiare* ‘cavar’, a su vez procedente del latín clásico *fōdĕre* ‘cavar’, convertida en 1542 al español en *fossa*, que en principio significaba excavación, tumba o canal. Encontramos la variante hereditaria *huesa*, empleada muchas veces como tumba, y en relación con hueso, todas derivadas de *fossa*. El campo semántico de estas derivaciones nos remite, entonces, a un lugar que implica, por lo menos, dos cosas: una excavación y una tumba. La excavación para una tumba, podríamos completar, pero también como canal, como desagüe, como cañería. La fosa es, así, tanto el lugar de la tumba, como el lugar de los desperdicios, del canal. En 1817, entra al vocabulario, derivada de *fossa*, la palabra fósil, “que se saca cavando de la tierra”. En principio se utiliza para designar los minerales enterrados, pero en el siglo XIX se empieza a relacionar la palabra con cualquier vestigio de un ser vivo, sea vegetal, animal o humano. El fósil es, en este sentido, una acción relacionada a la excavación, a la exhumación de lo que acaba en la fosa, entendido esto por las relaciones semánticas. En el sentido etimológico estricto, un fósil es un remanente, impresión o huella de un organismo que vivió en el pasado.

Aunque pudiera suponerse, no existe relación etimológica entre el fósil y lo forense, sino más bien que este último está relacionado a formas de discursividad. Regresando a Corominas, la palabra forense proviene de *fórum*, los “tribunales de hacer justicia”, los “espacios de la vida pública y judicial” y el “recinto sin edificar, la plaza pública”, es decir, lo relacionado al ambiente público en términos de lo judicial. Tan es así, que lo que está desafortunado es lo que está fuera del orden público. La connotación científica viene de la profesionalización de los médicos y su obligación de dar parte en el espacio público de las heridas sufridas, específicamente en las cortes. Como también apunta Helena Beristáin, en la antigüedad el discurso forense era uno de tres géneros que se abarcaba en la retórica: “Lo forense versa sobre la justicia o la injusticia de hechos pretéritos cometidos por un sujeto a quien se le acusa o se defiende. Su finalidad es ventilar juicios y

litigios o pleitos ante un juez. Los jueces y el público constituyen la audiencia. Su argumentación requiere agilidad” (427).

Sin duda lo forense se ha establecido más cercano a lo señalado en Beristáin y tiene que ver con la composición ya no de un argumento, sino de un saber relacionado a la prueba dentro del juicio, muy cercano a la verdad luminosa que da la técnica sobre el cuerpo, específicamente el cadáver, una verdad que conjunta documentos y testigos en una posición sin duda dotada de fuerza en el discurso: “Los restos humanos son el tipo de objetos desde los cuales la huella del sujeto no puede ser completamente eliminada. Su aparición y presentación en las cortes judiciales y en la opinión pública tiene de hecho algo confuso en la distinción entre objetos y sujetos, evidencias y testimonios” (Keenan y Weizman 17). Bajo lo anterior, es fácilmente comprensible las metáforas que figuran huesos que hablan en las cortes, calaveras que preguntan y contestan, además de que, en su formulación más contemporánea, lo forense es tanto la búsqueda de huesos, como su argumentación integrada a un juicio, no necesariamente legal, pero sí que se hacía presente en un ámbito público.

La historia de la práctica forense, aunque prontamente fue integrada a ciertas tecnologías del dominio y la represión, para ciertas geografías, específicamente subalternas, también ha servido como política relacionada a los procesos de justicia. Desde su participación en los procesos de exhumación en Argentina, y en general de América Latina, Clyde Snow va practicando esta nueva disciplina en donde no solo se planteaba la recuperación de los huesos, sino también su identificación y causa de muerte, una práctica que va más allá de lo puramente científico y que se sitúa en un ámbito específico cuando ciertas condiciones¹²⁴ tratan de negar la exhumación. Lo forense se instala en determinadas condiciones como una política de memoria y de justicia, que “ahora se ofrece como herramienta para escrudiñar la acción del propio Estado” (Barenblit y Medina 20), para interrogarlo también.

124 En Argentina, las producidas en el contexto de la dictadura, pero también leyes en la postdictadura como la de *Punto Final* (1986), de *Obediencia Debida* (1987) y de *Indultos* (1990).

De manera científica o técnica, la implementación de lo forense en América Latina fue fundamental ante la construcción de un discurso que identificara los cuerpos encontrados en fosas clandestinas en el Río de la Plata o en cementerios públicos, pero también como un reconocimiento de la violencia de Estado que al día de hoy sigue negándose, produciéndose una labor profunda en lo que hemos llamado reconocimiento público. Judith Butler (2010), en su texto *Marcos de guerra*, retoma la pregunta que Susan Sontag ya se había realizado, la de si es posible reconocer el dolor ante la otredad estructural que produce la representación. Más que una discusión sobre los efectos que tiene el periodismo de guerra en los espectadores, Butler se centra en la capacidad de aprehensión¹²⁵ del otro, puesto que para otros autores como Lévinas la condición de una rostridad es lo que hace visible, reconocible, aprehensible. Butler señalará que la forma rostro, más allá de implicar la posibilidad de la humanidad, es producida por determinadas tecnologías discursivas, como las imágenes, que hacen que unos tengan derecho al reconocimiento y otros carezcan de la capacidad de ser reconocidos. La identidad en ese sentido, la identidad reconocida, es la que se formula a través de determinadas retóricas, sea textuales o sea visuales. Las prácticas de violencia son evidentemente parte de estas tecnologías de hacer ir-reconocible un cuerpo, no tanto por la saña de la fuerza, sino por las relaciones semánticas producidas con el espacio, por ejemplo, en el caso de la fosa común/clandestina.

En respuesta, el saber forense no es simplemente un levantar para mirar, sino también depende de una interpretación estratégica sobre el pasado que hace hablar a los muertos. En su texto “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”, Ginzbur, señala cómo el saber

125 Para Butler, el marco no tendría solo una implicación estética para referirse a la imagen, eso que funciona como contorno, contención, y división entre lo visible y lo invisible de la imagen, sino también tendría un sentido jurídico de reconocimiento a la vida, lo que proporcionaría que sea sujeta a un reconocimiento social. En este sentido la “capacidad epistemológica para aprehender una vida es parcialmente dependiente de que esa vida sea producida según unas normas que la caracterizan, precisamente, como vida o como parte de la vida” (Butler 16). Así, lo que haría a una vida llorable está estructuralmente ligado a su comprensión como vida, a su reconocimiento, sí legal, pero también visual. Necesitaríamos ver los huesos, y pensarlos como sujetos de duelo, para producir esta comunidad con ellos.

médico, el saber del cazador o recolector y los ejercicios del vidente observando los huesos o las trazas que quedan en el vaso con té, son ejercicios similares que parten de la huella para formalizar un conocimiento singular, como síntoma, como signo, que terminará en los ejercicios forenses de la modernidad, pero donde no solo impera el saber más técnico, sino, como reconoce Ginzburg, la fuerza, diremos aquí, en el discurso, de la huella como imaginación, como anacronía dentro de las interpretaciones, lo que posiciona el rastro que buscan los antropólogos y arqueólogos forenses.

En ese sentido, y en términos estrictos, lo forense como ciencia tiene un límite en el ejercicio de un debate no necesariamente solo científico, sino, como explicamos antes con la imagen de Snow frente a los militares, ante todo, un enfrentamiento político que dista mucho de ser solo la muestra de pruebas. Como en el uso de la imagen, debe intervenir la imaginación, la producción de relatos que se comprenden no como exterioridad de la imagen, sino como la propia imagen. Imaginación como Didi-Huberman lo entiende: imaginar cómo se tomó la foto, en qué condiciones, qué cosa los llevó a ello, cuáles son los rastros que en ella se ve del momento de la barbarie. Imaginar, no como ficción sino tal vez como comprensión imprecisa pero necesaria, estratégica. La ciencia forense, en este sentido, se conecta, se tendrá que conectar, tal vez como complemento, pero también como negación, con lo que un colectivo ha llamado también una estética contra/forense. Me refiero al colectivo Forensic Architecture que define su trabajo medular de la siguiente manera:

Al usar la palabra forense, tratamos de revertir la mirada forense e investigar los mismos organismos estatales —como la policía o el ejército— que suelen monopolizarla. Como tal, nuestra labor investigativa tiende a salirse de los límites y los requisitos de procedimiento de los foros judiciales en los que la presentamos. Nuestro propósito es situar los sucesos en su contexto histórico e ir sacando de los detalles microfísicos los hilos más largos —procesos políticos, acontecimientos y relaciones sociales, conjunciones de actores y de prácticas, estructuras y tecnologías— para conectarlos de nuevo con el mundo que los ha hecho posibles. (Weizman 7)

Lo contra/forense: arrebatar la imagen

Forensic Architecture es un grupo multidisciplinar de arquitectos, artistas, abogados y peritos forenses, creado en 2012, que radica en Goldsmiths, Universidad de Londres, y que es coordinado principalmente por Eyal Weizman, el cual, a lo largo de los años, ha movilizadado una serie de saberes en sus distintas disciplinas para reconstruir, intervenir o producir una memoria en el marco de las ruinas y restos que distintos conflictos han tenido. Su trabajo marca la unión entre una serie de saberes utilizados para enfrentar la era pos-verdad, al mismo tiempo que no intenta imponer una verdad positiva, sino más bien una que “tiene la forma de un ensamblaje de datos en forma de cosas y actividad y testimonio de colectividades, [e]n un continuo asalto contra los ‘secretos de Estado’ y las limitaciones impuestas por toda clase de ‘umbrales de visibilidad” (Weizman 20). Esta verdad se relaciona como forma de denotar sensibilidades instrumentadas, desde la fuerza testimonial del pasado y las víctimas, en el marco de relaciones de poder. El trabajo principal de dicho colectivo consiste en la investigación de violencias estatales y de grandes empresas, especialmente cuando estas afectan un entorno arquitectónico, pues de él se desprende la evidencia, muchas veces reconstruida desde un trabajo forense, de los crímenes cometidos. El fin último de esas investigaciones es el de constituir “pruebas que consisten en elaborar peritajes, maquetas, animaciones, análisis de videos y cartografías interactivas... presentándolas en fotos que vas desde medios generalistas hasta las cortes internacionales, comisiones de la verdad y tribunales civiles, pasando por informes sobre el medio ambiente y los derechos humanos” (Weizman 7). Sus investigaciones, además de implicar una dimensión científica o forense, en tanto un rescate de las huellas/fósiles dejados en los escenarios, implica también una dimensión estética en tanto invita a un público abierto no solo a la información crítica y objetiva, sino también a un juicio sensible respecto a las víctimas y los efectos que se ha provocado en lo que podríamos llamar, para continuar con una metáfora arquitectónica, determinadas estructuras del sentido. Ese hacer visible para contagiar determinado “entusiasmo” kantiano, ha hecho posible que el colectivo exponga sus resultados reconstruyendo la escena producida

por un ataque con drones en Pakistán, una cárcel secreta en Siria o los efectos devastadores de la violencia ecocida en Guatemala o Brasil.¹²⁶ Sin embargo, el trabajo del que parte este colectivo trata de situarse en un momento de crítica para los estudios y políticas de la memoria, donde el testimonio, por un lado, se ha agotado como forma narrativa por la impronta de la que adolece: de su poca efectividad jurídica, científica; por otro lado, la ciencia forense no se retoma como único punto de partida, como única verdad, sino que se articula desde investigaciones profundas donde el efecto de la violencia para las víctimas se suma a los rastros datables, a sus marcas; como ellos señalan: “la ciencia forense contrasta con el testimonio (sic): la gente puede mentir u olvidar, no así los edificios. En el segundo caso, sin embargo, ya no existe una oposición entre el recuerdo humano y el no humano” (42).

El origen de esta iniciativa, que combinaba las técnicas de lo forense apropiadas por el Estado, con el esfuerzo político de los testimonios como una emergencia subjetiva de la posibilidad de los subalternos de organizar saber en contra del poder,¹²⁷ está en una identificación menos grata pero igualmente importante, la del agente nazi Josef Mengele, quien desde el fin de la Segunda Guerra Mundial estuviera prófugo. Es en 1979 que su paradero por fin se hace público, pero en circunstancias cuestionables. El cadáver de un hombre, cuyos rasgos concordaban con los de Mengele, fue encontrado en alguna playa de Brasil y posteriormente identificado como el líder nazi. Sin embargo, las dudas de inmediato acecharon y muchos se preguntaron si el muerto realmente era quien se decía, o el descubrimiento de un cadáver acorde respondía más bien a seguir ocultando al criminal. Por dicha sospecha es que un equipo de expertos, entre ellos Snow, fuera requerido para que científicamente pudiera comprobar la identidad del muerto. Con ello, el propio caso de Mengele

126 Una muestra importante del trabajo de Forensic Architecture puede consultarse en el catálogo *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*, elaborado a partir de una muestra montada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, de la UNAM.

127 Idea que Foucault desarrolla en *La verdad y las formas jurídicas*, específicamente en la tercera conferencia.

se inscribía en la larga lista de desaparecidos¹²⁸ “en Sudamérica en un momento en el que el paradero de muchos [otros] desaparecidos estaba siendo buscado. E, irónicamente, fue la investigación de Mengele la que ayudó a consolidar el proceso interdisciplinario de identificación de personas desaparecidas: un conjunto de operaciones y técnicas que ha restituido desde entonces los nombres e identidades de miles de cuerpos” (Keenan y Weizman 25). Para Keenan y Weizman, autores de un libro precursor de la iniciativa de Forensic Architecture titulado *La calavera de Mengele*, el material producido por esa investigación inaugura una forma sensible de construir la llamada verdad histórica en cuanto a las víctimas de la represión, pues si bien juicios como el de Eichmann en Jerusalén, con todo lo que podamos decir de él, habían hecho emerger el testimonio como factor indispensable de dicho proceso,¹²⁹ la identificación de Mengele había combinado esos ejercicios de memoria con la capacidad técnica de rescatar saberes no centrados en los testigos. El juicio al que se someten esas pruebas se piensa como un foro donde se trata de hacer convencer sobre la identidad de un muerto, y donde “los huesos exhumados de una fosa común son conminados a hablar” (Keenan y Weizman 87). La calavera de Mengele, no solo como resto material sino como figura imaginativa, inaugura de cierta manera el gesto forense del rescate y el interrogatorio a los huesos; a partir de su experiencia es que podemos pensar en una estética forense como una forma de visibilidad y escucha que hace aparecer registros donde antes no los había, que produce documentos, textualidades, pero que no son únicas en un campo de acción alrededor de las fosas, sino que se complementan con otras formas contemporáneas que hacen hablar a los muertos.

128 Los que decidieron desaparecer, desaparecer para, de otra forma muy distinta, continuar con la injusticia, represores que cambiaron de nombre y de domicilio para no enfrentar cierto proceso. Keenan y Weizman señalan la ironía de pensar la historia de este alemán nazi respecto a su contribución al vocabulario y trabajo para con muertos y desaparecidos en las dictaduras del cono sur.

129 En oposición a los de Núremberg que valoraban las pruebas archivísticas antes que la participación directa de testigos.



Figura 2. Imagen usada en el proceso de reconocimiento a partir de la calavera de Mengele, Brasil, 1985.

Al tratar la calavera como una alegoría, no solo nos referimos a la capacidad de rescate de los huesos, sino a las figuras que se suscriben a estas narraciones: las ruinas, los desechos, los vestigios. El ángel de la historia de Benjamin no solo voltea su rostro hacia atrás para desear revivir a los muertos, sino también para redimir a las ruinas. Un ejercicio puede ejemplificar perfectamente el carácter de sus proyectos y de la relación entre huesos y escombros. En *Aníbal en Rafah*,¹³⁰ el colectivo reconstruye la experiencia vivida en la localidad palestina al ser víctimas de una incursión militar israelí en el 2014. Al ser capturado uno de los soldados invasores por la milicia de Hamas, se reportó un serio bombardeo en la localidad, que hacía especular la intención de un fratricidio para evitar que el soldado capturado saliera del enclave palestino. Negado siempre por el Estado de Israel, toca a Forensic Architecture recabar la información necesaria para mostrar la táctica radical implementada, principalmente a partir de

130 Aquí consultado en *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*.

las imágenes tomadas, con sus propios celulares, por los pobladores palestinos en Rafah. A partir de las imágenes que iban documentando el humo provocado por el bombardeo, el colectivo asegura que la intención de este fue acabar con la vida del soldado capturado, pues las bombas cayeron precisamente a los lugares donde pudiera estar el prisionero de Hamas. Lo realizado en este sentido se puede entender como el arrebato de la imagen. En *Imágenes pese a todo*, Georges Didi-Huberman recae en el peligro de pensar a la violencia extrema, como en el caso del Holocausto, como es el caso de la ocupación palestina, como impensable, inerrable, inimaginable, porque pareciera que allí es imposible la imagen. Sin embargo, pese a todo, las imágenes sobreviven a veces arrebatadas en las condiciones más terribles. Como Didi-Huberman documenta en dicha investigación, las imágenes rescatadas de Auschwitz¹³¹ son apenas unas fotografías tomadas por los mismos prisioneros y sacadas del campo por la resistencia polaca. Primeras imágenes (mal tomadas, sin foco, donde apenas si se ve el proceso basto de exterminio) que hacían creíble el genocidio, primeras imágenes compuestas como vestigios, de alguna manera como calaveras o huesos que testifican sin poder hablar. Como la imagen de Liliana Carmen Pereyra con la cual comenzábamos, en Rafah o Auschwitz, se pudo documentar la violencia gracias a esta especie de trabajo forense, forense porque trabaja con los restos, pero forense también porque se inscriben en un ámbito público y discute la responsabilidad para los muertos, la capacidad de responder a los muertos. Crea una necesidad de imaginar aun cuando parece que no quiera o pueda darse testimonio de ello, o por lo menos impone la responsabilidad de imaginar el genocidio. El trabajo de la estética forense, contra/forense, se decanta como un ejercicio de trabajo para hacer hablar a los muertos de una u otra forma, ayudarlos a realizar su acusación.

131 Si bien el aparato burocrático nazi había documentado hasta el cansancio el trabajo hecho en Auschwitz, al momento de intuir que la guerra podría perderse, los mandos alemanes ordenaron la destrucción de todos los archivos en los campos de concentración, tarea que contribuyó a desaparecer todo testimonio y hacer impensable/inimaginable lo que pasó allí en términos de Didi-Huberman.

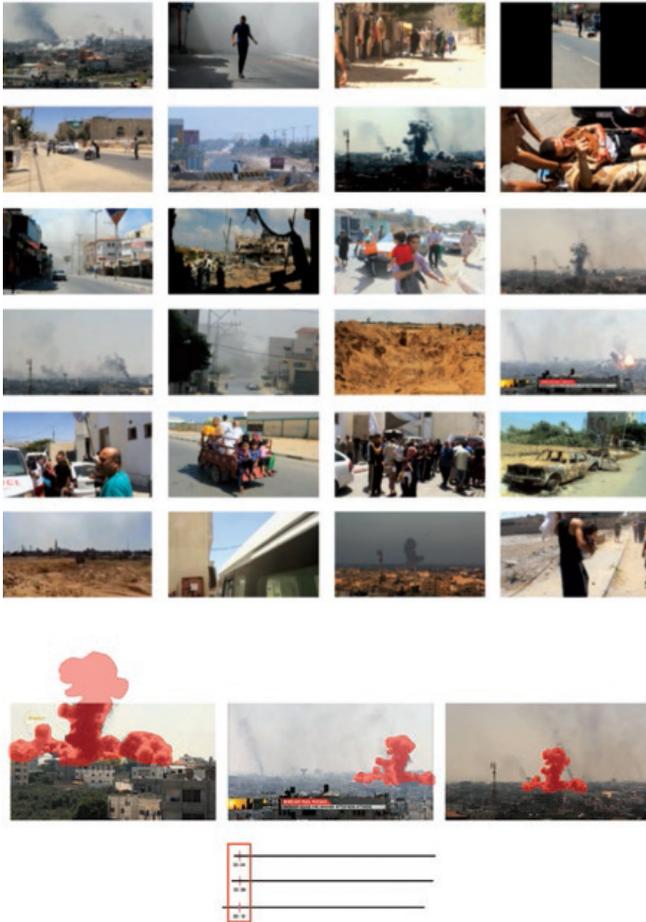


Figura 3. Imágenes recogidas por la población palestina en Rafah y maqueta reconstruida por Forensic Architecture, 2014.

Escenas que se bifurcan

El esfuerzo documental y político de Forensic Architecture ha llegado también a México, específicamente en el caso de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa, ocurrida la noche del 26 de septiembre del 2014 en Iguala, Guerrero.

Ante la intensidad de la violencia estatal y las múltiples versiones establecidas de los motivos de la desaparición, Forensic Architecture trabajó junto al Equipo Argentino de Antropología Forense y al Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez para construir un mapa interactivo que representara lo ocurrido en el marco de la noche de la desaparición en Iguala. En este caso, los arquitectos forenses lograron establecer el laberinto (un sendero de caminos que se bifurcan, en sus palabras y siguiendo el conocido cuento de Borges) que demostrara la complejidad de la violencia desatada en Iguala contra los normalistas, ayudando a sostener la teoría de periodistas y analistas como Jonh Gibler, de que lo que pasó allí no fue la desmedida fuerza azarosa del leviatán del Estado, sino más bien un operativo con tintes a contrainsurgencia. El resultado de ese trabajo, titulado Plataforma Ayotzinapa, puede consultarse en una maqueta animada disponible en la red, interactiva, que representa los caminos que los normalistas, divididos en grupos, tomaron en los momentos de la represión, y los caminos posibles donde el crimen organizado y las fuerzas estatales se los llevaron. El procedimiento del que partieron, además del estudio de la zona, fue el de analizar los testimonios que previamente periodistas independientes habían levantado, produciendo una serie de imágenes (arrebataadas al olvido) en un ejercicio que trata de conciliar la fuerza de la memoria y la innegable evidencia del rastro.

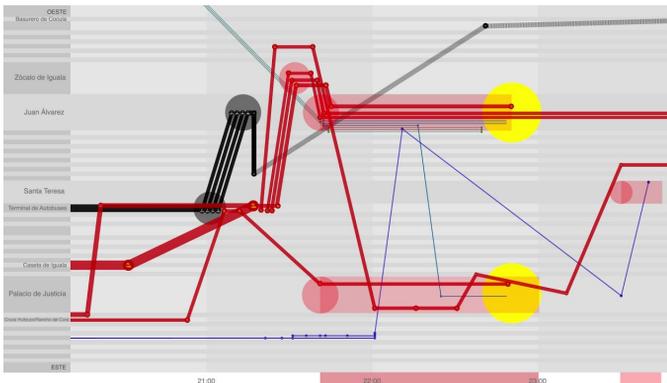


Figura 4. “Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan” (2017), mural insignia de la investigación de Forensic Architecture realizada en México

Es en este sentido que las imágenes y narrativas, recogidas literalmente del suelo como si fueran huesos, o producidas en el mejor de los sentidos, refieren el ejercicio del advenimiento de un tiempo pasado que vuelve a atormentar el presente, partiendo de la calavera pero llevadas a otras figuras del resto. Se constituyen todas ellas como pruebas o contra pruebas, por ejemplo, de la “verdad histórica” del Estado que se trató de generar en Ayotzinapa mostrando huesos, bolsas de basura, y en donde no solo la ciencia contribuyó a desmentir,¹³² sino que la estética forense también discutió a partir de un punto clave al levantar testimonio y reconstruir momento por momento la noche de Iguala. En la Plataforma Ayotzinapa se desmienten las explicaciones más comunes y perversas elaboradas en cuanto a la desaparición de los normalistas, por ejemplo, el ataque que supuestamente estos planeaban hacer a un evento del gobierno local donde estaba el alcalde y su esposa, señalados como responsables intelectuales de la desaparición. Lo forense, en el ejercicio de Forensic Architecture, implica rescatar a los muertos, rescatar su murmullo a través de una mirada arqueológica que consiste en “comparar lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió, con lo que sabemos que ha desaparecido” (Didi-Huberman, *Cortezas* 38).

Por otro lado, el caso de Ayotzinapa contiene otra calavera, una que interpela, que nos pregunta y nos obliga a responder. Me refiero a la de Julio César Mondragón Fontes, uno de los estudiantes asesinados la noche de la desaparición de sus compañeros en la localidad de Iguala. Su caso trascendió porque, luego de ser secuestrado, su cuerpo apareció a la mañana siguiente, desollado, sin ojos ni lengua. La imagen de su calavera desnuda se hizo viral casi inmediatamente

132 Me refiero a la “verdad histórica” del Gobierno de Enrique Peña Nieto, donde en su versión los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa fueron arrojados en un basurero en Cocula, Guerrero, quemados en una pira de llantas usadas, y sus cenizas contenidas en bolsas de basura, dando a entender con esa narrativa, tal vez inconscientemente, la forma en la que el gobierno mexicano en ese entonces pensaba a los normalistas. Versión que el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (comité de expertos encargados de realizar el informe correspondiente de lo que pasó con los 43 estudiantes de Ayotzinapa de manera paralela a la investigación realizada por el Estado, es decir, otra forma de saber forense y contra forense), contradice al producir una contranarrativa que desestima la primera versión oficial desde evidencias científicas y absurdos encontrados dentro de la explicación estatal.

y se convirtió en símbolo del nivel de violencia al cual se enfrentaron los normalistas. El texto de la escritora Diana del Ángel, *Procesos de la noche*, parte precisamente de la calavera de aquel normalista para condensar una narrativa que describe la violencia más inmediata vivida por los normalistas, así como la continua violencia burocrática a la cual se ha enfrentado la familia al tratar de encontrar un saber más confortable, más combativo también. *Procesos de la noche* narra ese interminable juicio interpuesto para la exhumación del cadáver de Mondragón Fontes, para extraer las pruebas necesarias que dieran luz sobre su asesinato puesto que el primer examen forense realizado declaró que probablemente había sido la fauna del lugar la que le quitara el rostro al cuerpo. La travesía para llegar a la justicia implica una serie de visitas de parte de la abogada de la familia a instancias como juzgados, procuradurías, fiscalías, cárceles. En todas ellas, las respuestas de las autoridades siempre están encaminadas a *posponer*, primero, la exhumación del cuerpo, luego, la realización de las pruebas correspondientes una vez desenterrado el cuerpo, y finalmente la re-inhumación del cadáver; todo pendiente por la falta de un oficio entregado a las instancias adecuadas, la falta del visto bueno de algún funcionario o la pérdida de algún documento importante. En un claro ejercicio irónico, donde son ridiculizadas las autoridades, Diana del Ángel demuestra cómo los ejercicios de violencia no terminaron solo en la inscripción en el cuerpo de Mondragón Fontes, sino que, además, se extiende el proceso llevado por su familia, consiguiendo que los ejercicios de duelo y justicia no encuentren, de alguna manera, una primera clausura.

El comienzo de *Procesos de la noche* parece imponer la figura de la calavera como una alegoría que organiza la potencia retórica del texto, pues una reflexión etimológica sobre la palabra desollar, junto con los usos desde la época de la conquista, revelan la relación de este procedimiento con la guerra y el sacrificio, pero que en el caso del estudiante de Ayotzinapa se corresponden con las palabras tortura y víctima. A su vez, Del Ángel remite a los usos etimológicos y contemporáneos de la palabra exhumar, “frecuentemente usada en la prosa de países como Chile, Argentina, España y Colombia”, para dar cuenta de los procesos que hacen irreconocible, inaprensible en palabras de Butler, el cadáver de Mondragón Fontes. Bajo

esos contextos, a la vez que la narrativa de Del Ángel va a denunciar las violencias de la burocracia que siguen atormentando a los ya de por sí violentadas víctimas,¹³³ ella misma funciona como una suerte de forense que reconstruye el rostro desollado haciendo que los huesos hablen, no de manera directa, sino en una serie de capítulos dentro del libro que se intercalan con la historia del seguimiento del proceso, y que se titulan “Rostro”, donde familiares, amigos, incluso la esposa de Julio César Mondragón tratan de reconstruir la vida anímica, más inmediata, del normalista, como tratando de devolver la personalidad arrebatada, su estatus de reconocible, de semejante. Como señalan Villegas y Lindig:

La estrategia de resistencia de los familiares y compañeros de la víctima fue la misma que en el caso de los feminicidios: a la imagen de la víctima desollada, sus compañeros oponen siempre su rostro joven. Lo mismo en el caso de los cuarenta y tres desaparecidos, mientras que el Estado (monstruo frío y cruel según Hobbes) los muestra presumiblemente en un basurero, los chicos muestran a todo el mundo que tienen un rostro. Esta aparición del rostro es sin duda una infalible forma de la resistencia, el rasgo de humanidad que el Estado como maquinaria le arrebató a los ciudadanos. (61)

El rostro comienza como un ejercicio de reconstrucción parece ser de la carne cercenada de Julio César, pero también de su historia fuera de la narrativa del Estado y la violencia. Armando Velázquez Soto relaciona este movimiento político, en cuanto la exhumación, a la emergencia de una cierta escritura que trabaja con los huesos y que él llamará literatura forense; la producción de una narrativa centrada en los huesos y que se constituye como una prueba ante un foro distinto al de la ley, un foro público que, si bien no castiga en el sentido estricto de la palabra, evalúa y juzga a la luz de los elementos presentados. Esta experiencia narrada, muchas de las veces en crónicas, testimonios u otro tipo de literatura de no ficción, compone

133 Como recordando la tesis de Benjamin, ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence; y el enemigo no ha dejado de vencer (Tesis VI).

una fuerza literaria importante en la actualidad, como si la ficción hubiera agotado un cierto límite por lo menos en el foro al que hemos referido. Tanto es así, que el texto de Diana del Ángel recupera alegóricamente una tradición política determinante para el saber y la memoria cuando en su texto el antropólogo forense Steve Symes (pareciera una repetición de la figura espectral de Clyde Snow) se encarga de llevar el proceso de análisis de los huesos de Mondragón Fontes cuando la exhumación por fin se logra. El saber de esta figura forense, que recuerda la tradición de una emergencia necesaria para las luchas por la memoria en América Latina, es un referente a la intervención de distintos colectivos que organizaron el saber, diríamos, sepultado en la fosa común para poder construir una contramemoria de la elaborada por las autoridades mexicanas.

Conclusión: El foro por venir

En “El narrador”, Benjamin señala cómo la sociedad burguesa e higienista ha tratado de construir su narrativa a partir de la exclusión del cadáver y los procesos biológicos de la muerte. En los casos revisados en el presente artículo (los detenidos-desaparecidos en Argentina, la identificación de la calavera de Mengele, la ocupación militar israelí en Palestina o el ataque a los normalistas de Ayotzinapa en México) la figura de los cadáveres, su desaparición o marca en los textos, implica una figura subversiva, una alegoría que desestabiliza las narrativas burguesas/Estatales y las operaciones de silencio dadas por la violencia, debido a su fuerza crítica, que aparece en determinada situación y bajo ciertas preocupaciones, haciendo alusión a su condición de cuerpo/espectro, ni presente ni ausente, ni vivo ni muerto. El cadáver como alegoría son figuras de demandas imposibles en los procesos de violencia, y que hacen que esos textos se resistan a preservar un carácter meramente literario para sus historias. Si, como dice Benjamin, todo documento de cultura es un documento de barbarie, aquí lo que es seguro es que la barbarie se convierte en un documento, en una prueba.

Como apunta constantemente Weizman acerca de la labor que coordina en Forensic Architecture, lo forense como campo disciplinar es una práctica muchas de las veces propia del Estado,

relacionada con la elaboración burguesa de la criminalista en el siglo XIX. La práctica puesta aquí sobre la mesa detalla un arrebatado de ese campo de saber al Estado para hacerle visible los crímenes que él mismo ha cometido mediante las herramientas que él mismo ha tratado de dominar durante muchos años:

La ciencia contraforense civil debe invertir uno de los axiomas fundamentales de la ciencia forense clásica tal y como la articuló el policía francés Alphonse Bertillon en el siglo XIX, a saber: que, para resolver un crimen, el policía necesita ver mejor y saber más que quien lo ha cometido... para investigarlos e impugnar el monopolio estatal de la verdad hay que apoyarse en fragmentos, ruinas e imágenes a baja resolución. Uno necesita usar todas sus fuentes estéticas para tratar de invertir esa ecuación. (Weizman 14)

Es aquí, en esta misma disyuntiva entre el saber propio del Estado y el crimen cometido por él, donde el campo de la estética se impone como un lugar de política, de repartición sensible, entre los que pueden saber qué paso y entre los que pueden denunciarlo. Para Rodrigo García de la Sierra, en el tipo de documentos revisados aquí, “la estética funge como un articulador entre la política y la ética, gracias al sentimiento sublime compartido por la comunidad humana, mediante el juicio en el teatro de la historia” (25). Más allá de seguir el argumento sublime en cuanto la representación de la violencia que sigue García de la Sierra, lo que interesa aquí es ver cómo lo estético se transforma en un juicio, y en ese mismo sentido en un foro dónde presentar las pruebas. Como revisábamos antes, lo forense se desprende etimológicamente del foro, del foro por venir, diríamos acá, uno donde se escuche, mediante su escritura, a los muertos anónimos, a los muertos olvidados. Como aseguran Keenan y Weizman, “la ciencia forense puede ser entonces entendida tanto como una arqueología de un pasado muy reciente pero también como una práctica peyorativa involucrada en la invención y la construcción de nuevos foros por venir” (39). Al hablar de estética o literatura forense pensamos la llegada de ese foro que se instala como reparto de la sensibilidad y como dispuesto a hacer escuchar y hacer

convencer como prueba, haciendo exhumar tanto documentos, imágenes, como calaveras asertivas.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos.* coord. María Stopen. UNAM, 2009, pp. 33-56.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos.* Ediciones Coyoacán, 2012.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* Porrúa, 2013.
- Bois, Yve-Alain, Hal Foster, Michel Feher y Eyal Weizman. “Sobre Forensic Architecture. Conversación con Eyal Weizman”. *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa.* Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, pp. 24-49.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Paidós, 2010.
- Calveiro, Pilar. *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos.* Taurus, 2002.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Gredos, 1973.
- Del Ángel, Diana. *Procesos de la noche.* Fondo Ventura/Almadía, 2017.
- Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad.* Trotta, 1998.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.* Trotta, 2012.
- Díaz Álvarez, Enrique. *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia.* Anagrama, 2021.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* DocumentA/Escénicas, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto.* Paidós, 2011.
- Didi-Huberman. *Cortezas.* Shangrila, 2011.
- Ferran, Barenblit y Cuauhtémoc Medina. “Una estética libre de estética”. *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa.* Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, pp. 16-23.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad.* FCE, 2006.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas.* Gedisa, 2011.
- García de la Sienra, Rodrigo. “Frontera y estética de la desaparición. Infrapolítica, Verdad, Archivo y Soberanía”. *El norte y el sur de México*

- en la diversidad de su literatura*. coords. Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco González. Juan Pablos Editor/Red de Investigación Teórico-Literarias, 2011, pp. 19-50.
- Ginzburg, Carlo. “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”. *Tentativas*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, pp. 93-155.
- Keenan, Thomas y Eyal Weizman. *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Sans Solei, 2015.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en América Latina*. Universidad Alberto Hurtado, 2005.
- Velázquez Soto, Armando. “Una literatura forense: Procesos de la noche. Entre el archivo y la necroescritura”. *Memoria y reverberaciones de los sesenta y ocho*. Eds. Gabriel M. Enríquez Hernández e Ivonne Sánchez Becerril. UNAM, 2019, pp. 233-243.
- Villegas Contreras, Armando y Erika Lindig Cisneros. “Tres síntomas de la sensibilidad social contemporánea en México”. *Las torres de Lucca* 7, 2015, pp. 49-69.
- Weizman, Eyal. Presentación. *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, pp. 6-16.

El refugiado: figura e imagen¹³⁴

Luis Fernando Montes Saucedo

*Un día habrá que volver a leer la historia del siglo xx
a través del prisma del exilio.*

Enzo Traverso

I. Figura, forma y concepto

En un sentido general, la figura es equivalente a la forma, al perfil o contorno de un objeto. Según Erick Auerbach (*Neue Dantestudien* 11-15), el término figura se halla relacionado con los vocablos *ingere*, *figulus*, *dictus* y *effigies*; significa propiamente *plastisches Gebilde* —estructuras plásticas— y se halla por vez primera en Terencio cuando un personaje llama a una muchacha nova figura. A veces “se identifica la figura con la estructura [...] Algunos autores distinguen entre figura y forma. La figura, μορφή, es concebida entonces como el aspecto externo de un objeto, esto es, su configuración. La forma, εἶδος, en cambio, es el aspecto interno de un objeto, su esencia” (Ferrater 658). Por otro lado, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas menciona que el término *figura* proviene del

134 Este texto continúa los artículos “El refugiado” y “El refugiado II” de mi autoría también e integrados respectivamente en los libros *Figuras del discurso: Exclusión, filosofía y política*, y *Figuras del discurso II: Temas contemporáneos de política y exclusión*. Ambos libros coordinados por Armando Villegas, Natalia Talavera y Roberto Monroy. Así mismo, es necesario mencionar que el texto retoma ideas y reproduce fragmentos de la tesis de maestría “Ensayos sobre la figura del refugiado” de mi autoría también y que se encuentra en el repositorio institucional de la UAEM para su revisión y consulta.

latín *Figūra* “configuración, estructura, ‘figura, imagen’, forma, manera de ser, derivado de *figĕre*, ‘amasar’, ‘modelar’, ‘dar forma’, 1ª doc.; Berceo” (Corominas 894). Así sabemos que *Figūra* se deriva de *figĕre*. Esta última, a su vez, es la palabra en latín de la que se deriva fingir “tomado [también] del lat. *Figĕre* ‘heñir, amasar’, ‘modelar’, ‘representar’, inventar” (Corominas 901). Nótese la repetición de ciertas palabras en diccionarios de naturaleza distinta. Uno filosófico; otro etimológico: forma, configuración, estructura; y basta ver cualquier diccionario para admitir que hay un nexo entre “estructuras plásticas” y los verbos “amasar”, “modelar”, “inventar”. Hay pues un dejo de dinamismo en el germen de la palabra figura. Es importante también la distinción que reporta Ferrater entre figura, μορφή; y forma, εἶδος. La figura es algo sujeto a transformación. La forma no. A esta plasticidad que refieren Corominas y Ferrater de la palabra “figura” abogaré para no delimitar demasiado, ni geográfica ni temporalmente la figura del refugiado. No por ello renunciaré al rigor que todo acotamiento proporciona. De cualquier manera, si la figura del refugiado fuera limitada a, digamos, los refugiados del mar,¹³⁵ aun ese pequeño grupo acotado geográfica (mar de China meridional), y temporalmente (1975), manifestaría una variedad que el concepto refugiado igualaría artificialmente. No importa qué tan demarcado esté un concepto, este es siempre arbitrario pues se forma “por equiparación de casos no iguales [...] La omisión de lo individual y de lo real nos proporciona el concepto del mismo modo que también nos proporciona la forma, mientras que la naturaleza no conoce formas ni conceptos [...] es una hueste en movimiento de metáforas, metonimias” (Nietzsche 25). Por otra parte, la retórica nos dice que “la figura es un proceso basado en la connotación y como tal implica la conciencia de ambigüedad del lenguaje” (Forradellas 165). También el arte de la retórica —digo arte siguiendo a Platón en *Gorgias*— nos sugiere la figura como un término dinámico; en configuración. “La palabra [figura] expresa algo “vivo”, “en movimiento”, algo “incompleto”,

135 “Refugiados del mar (*boat people*), Las personas, muchas de ellas chinas que huyeron de Vietnam, después de la victoria en 1975 de los vietnamitas comunistas del norte sobre el sur en la guerra de Vietnam. Se dividían en refugiados políticos, que temían represalias de los comunistas por su participación en la guerra, y personas que sencillamente no querían vivir en un estado comunista” (425 Cook).

“ligero y jocoso” (Auerbach 44). Para Gérard Genette, crítico literario estructuralista, estudioso de la figura (*Figures I*, 1966; *Figures II*, 1969; *Figures III*, 1972), y junto con Barthes y Todorov uno de los principales teóricos de la narratología, la aplicación de la retórica en la literatura es un anacronismo.

Para nosotros, actualmente la actuación de la retórica no tiene ya, en su contenido, más que un interés histórico. El pensamiento de resucitar su código para aplicarlo a nuestra literatura sería un anacronismo estéril. La función auto significativa de la literatura ya no pasa a través del código de las figuras, y la literatura moderna tiene su propia retórica que es justamente al menos por ahora, el rechazo de las retóricas. (Genette, citado en Forradellas 165)

Dentro de la clasificación tradicional de las figuras: figuras de pensamiento; figuras de dicción; figuras de elocución; figuras de construcción; encontramos la figura de significación o tropos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antonomasia, hipérbole, litote. Si para Genette la aplicación de los tropos en la crítica literaria es estéril. En el análisis del discurso cosa distinta parece ocurrir. No es anacrónico, por ejemplo, tratar de comprender mediante ellos, el discurso que ha posibilitado las figuras de exclusión. Pues el refugiado, la mujer, el animal, el indígena, el bárbaro, el salvaje “son eso: figuras. No son sujetos que son previos a la enunciación, sino que se construyen enunciativamente y por medio de una serie de operaciones que denominamos retóricas” (Villegas, *Las figuras* 1:59). En la declaración del ex-gobernador de Arkansas, Mike Huckabee, hecha el 16 de noviembre de 2015, sobre la aceptación o no de refugiados sirios, vemos, por ejemplo, el tropo de la *sinécdoque*: el todo por la parte: “la Estatua de la Libertad dice, dadme vuestros seres pobres y cansados. No dice dadme los terroristas para que bombardeen vecindarios, cafés y salas de concierto.”¹³⁶

136 La declaración puede consultarse en el portal del *New York Times* en http://www.nytimes.com/interactive/2015/11/17/us/politics/presidential-candidates-on-syrian-refugees.html?_r=0/

Figuras pues y no formas, ni conceptos, aclara la Dra. Erika Lindig en su ponencia presentada en el año 2014 titulada “Figuras de la exclusión: el indio y el indígena”; si por el término “concepto”, se entiende la determinación de una esencia rigurosa y propiamente identificable de lo indio o de lo indígena. “Los términos indio e indígena son de esta manera figuras del discurso producidas y re- producidas, pero también, reinventadas, es decir, resignificadas o reconfiguradas puesto que son figuras retóricas, en distintos ámbitos discursivos: por ejemplo y en un inicio, en el ámbito de los conquistadores en las Crónicas de Indias, después, en el jurídico, el religioso, el moral y posteriormente en el discurso de las ciencias sociales, el ámbito político y paralelamente los discursos sociales” (Lindig 5:00).

Sirva esta breve referencia al trabajo de la Dra. Lindig para exponer que uno de los objetivos del presente texto es tratar el término refugiado como figura retórica y no como concepto lingüístico. O, dicho de otro modo, el objetivo es poner en crisis —en el sentido de cortar, separar, discernir— el concepto “refugiado”. Concepto que, solo por poner un ejemplo, en la teoría del derecho internacional es partícipe del derecho de asilo pero que en el pensamiento político y filosófico lo encontramos exterior a la esfera de los derechos humanos. En este punto, creo conveniente aclarar que no es propósito de este ensayo realizar un análisis exhaustivo de textos que han abordado el problema del refugiado desde una perspectiva diferente a la del derecho internacional. Me refiero a textos políticos, filosóficos, históricos y periodísticos que han representado al refugiado como una figura que ha quedado por fuera de la ley, es decir, como una figura de exclusión. Sino exponer una metodología de trabajo que piensa al refugiado no solo como figura discursiva, sino también como imagen.

Dicho método parte de la idea que existen dos formas de conocimiento sobre el refugiado que tienen semejanzas y diferencias, que se complementan y a veces se sustituyen en aras de una mejor representación de la realidad. Considero que la exposición de esta metodología dará pie a un necesario análisis sobre las ventajas y desventajas de cada una de estas formas de conocimiento y señalará a través de ejemplos prácticos la importancia de cada una de ellas.

Ya en otro momento he hablado de la pertinencia y actualidad de la retórica como método de análisis de discursos de exclusión. Basta decir que en mi trabajo de investigación sobre la figura del refugiado he entendido por retórica una técnica que descompone un discurso para analizar el mecanismo que lo hace funcionar, por ejemplo, sus tropos. Estos son la causa de determinados efectos. A saber, producir una verdad o conmover el *pathos* de una persona o comunidad y detonar prácticas. En este sentido he buscado los elementos lingüísticos [metáforas, metonimias, hipérbolos, sinécdoques] que hacen eficaz un discurso o un argumento para concretar su carácter performador.

En general, mi interés se ha centrado en los comportamientos posibilitados por los discursos que a su vez están compuestos de tropos que tienen que ver con actitudes hostiles, xenófobas, racistas, clasistas, de género etc. En suma, mi interés se centra en discursos de exclusión, más concretamente, discursos que han creado —y estamos al tanto de la fuerza de verbo “crear”— prácticas hostiles contra la figura del refugiado. Tales discursos se encuentran en todo lugar y en todo momento: en la televisión, la radio, el internet, el periódico etc. Pero no solo en ellos los encontramos. Muchas veces la fuerza, la frecuencia, la insistencia, el tono o el momento preciso [*kayros*] del discurso se derrama hasta las pláticas cotidianas y no pocas veces se naturaliza. Tales discursos no son exclusivos de las clases dirigentes, aunque tampoco es mentira que no pocas veces los aparatos ideológicos de las clases dominantes los elaboran con fines precisos y los arrojan para que estos se incrusten en la consciencia de la mayoría. Y las más de las veces en la consciencia de los vencidos.

II. Análisis retórico del discurso antiinmigrante¹³⁷

Estas líneas recogerán algunas declaraciones del discurso antiinmigrante y xenófobo que se ha producido en el último lustro en los Estados Unidos de América. Se analizará con las herramientas de la tropología. Nos serviremos del *Manual de Retórica* de Bice Mortara Garavelli que a su vez se sirve de la obra decisiva para el renacimiento de la retórica: el *Tratado de la argumentación* de Perelman y Olbrechts-Tyteca. Las declaraciones que se citan a continuación fueron recogidas de la red: blogs, diarios, revistas, portales, plataformas, foros. Entre ellas están *Time*, *The Washington Post*, BBC, *Fortune*, *The New York Times*, 8chan, Twitter. En estos aparecen las declaraciones de Donald Trump; del grupo Americans for a Better Way de Patrick Crusius —sospechoso de ser el responsable de la matanza en El Paso, Texas, y autor del manifiesto *The Inconvenient Truth*—, y de algunos habitantes de las ciudades de Maine y El Paso. Como no hay consenso entre los distintos retóricos, lingüistas, y especialistas del lenguaje, respecto de las definiciones de las figuras del discurso hemos optado por una sola fuente. Así, todas las definiciones de las figuras retóricas a usar -metáfora, metonimia, sinécdoque, catacresis, epanalepsis, litote, ironía, antonomasia, metalepsis, etcétera-, pueden hallarse en el *Manual* de Garavelli. Si se desean consultar las declaraciones de la fuente original, remitimos a ellas a pie de página. Las traducciones son nuestras.

En la presente investigación se han dado algunas definiciones del término retórica. En esta investigación no nos concierne saber si los asertos de Trump o Crusius son verdaderos o falsos. Nos conciernen, en cambio, sus “procedimientos discursivos y sus efectos” (Villegas, *La propiedad* 21). El discurso de Trump-Crusius- Americans for a

137 Este *Análisis retórico del discurso antiinmigrante* y *La performatividad del discurso* que comprende las páginas 206-214 forma parte de la tesis “Ensayos sobre la figura del refugiado” de mi autoría, y se está reproduciendo textualmente y sin modificaciones en el presente texto. La decisión de incluir el fragmento obedece a que se considera pertinente mostrar al lector un ejemplo contemporáneo de un discurso retórico antiinmigrante que está produciendo efectos en detrimento de miles de desplazados forzados; principalmente refugiados de países centroamericanos incluido México.

Better Way detenta ciertas características que interesan estudiar: argumentos de reciprocidad falaces según la clasificación de Garavelli: “Tratar del mismo modo situaciones desiguales es tan injusto como tratar situaciones iguales de modo diferente” (Garavelli 106); *locus*: la sede por la entidad que en ella se encuentra. En el caso de Trump-Crusius-Americans for a Better Way, *locus* a persona “(1) la familia (*genus*)- se cree, en efecto, que los hijos se parecen a sus padres y a sus antepasados, y que, en ocasiones, la inclinación a la vida honesta o a la deshonesta surge de ellos; (2) el pueblo (*natio*)- toda raza, de hecho, tiene sus costumbres, y no es creíble que el comportamiento de un bárbaro sea idéntico al de un romano o a un griego” (94): entimema, es decir, omiten premisas y dan como válidos argumentos falaces.¹³⁸ El 3 de junio de 2016, en una entrevista para la CNN con respecto al juez norteamericano Gonzalo Curiel, hijo de padres mexicanos inmigrantes, Trump hace uso del *locus* y el entimema: “He sido tratado muy injustamente por este juez y este juez es de ascendencia mexicana”.¹³⁹ Unos días después declaraba: “Cuando México envía a su gente, no están enviando lo mejor. No te están enviando a ti. No te están enviando a ti. Están mandando gente que tiene muchos problemas y estos problemas nos están afectando. Ellos están trayendo drogas; crimen. Ellos son violadores. Aunque algunos, supongo, son buenas personas”.¹⁴⁰ En esta última declaración se encuentra, en primer lugar, la figura de la prosopopeya pues “México” es una entidad abstracta que es incapaz de enviar a nadie. Esta personificación de la abstracción “México” anima al oyente a tomar esta, no como una prosopopeya sino como una metonimia, es decir, “México” como el conjunto de todos y cada uno de los ciudadanos mexicanos: el todo por la parte. Con la repetición de la frase “No te están mandando a ti. No te están mandando a ti”. Trump crea, para darle mayor énfasis a su aserto, una epanalepsis, es decir, la duplicación de una expresión, pero esto no es todo. Al separar a esos “malos” inmigrantes de los “buenos” inmigrantes que estaban presentes en el discurso, condena

138 Para la definición de argumento véase *Introducción a la lógica* de Copi-Cohen en especial p. 21. Para la definición de falacia confróntese p.126.

139 Cfr. <https://time.com/4473972/donald-trump-mexico-meeting-insult/>

140 *Ibidem*.

a unos y excusa a otros, es decir hace uso de una metalepsis, en este caso un litote; una atenuación; una ironía de la disimulación. Cuando Trump afirma que los problemas que están trayendo los inmigrantes “nos están afectando”, con el pronombre “nos” donde se incluye, e incluye a todos los norteamericanos, usa un plural mayestático y entonces introduce a todo el conjunto de su auditorio y a sí mismo en los supuestos problemas que los inmigrantes causan conmoviendo el *pathos* del auditorio. Al final de la declaración Trump matiza: “y algunos, supongo, son buenas personas”. Por el carácter perisológico, pleonástico, repetitivo, redundante, y excesivo del discurso racista que Trump ha manejado su vida entera, no podemos tomar esta última parte sino como el uso del tropo de la ironía.

Trump también se ha servido de la metáfora. Haití, el Salvador, y los países africanos fueron llamados “hoyos de mierda”¹⁴¹ por el presidente norteamericano. A las congresistas Alexandria Ocasio-Cortez, Rashida Tlaib, y Ayanna Pressley nacidas en EUA y a Ilhan Omar que llegó de Somalia a refugiarse a los Estados Unidos “preguntó”: “¿Por qué no regresan y ayudan a reconstruir los lugares totalmente devastados e infestados de donde ustedes provienen?”¹⁴² Esta, desde luego, no es una pregunta. Es una metalepsis. Una transposición: decir una cosa por otra. No es una pregunta. Es un imperativo: váyanse. Por otro lado, decir que los países de donde estas congresistas proceden están “completamente devastados” no es más que una exageración; una hipérbole.

El 21 de noviembre de 2015 en un *rally* en Alabama Trump dijo: “Yo vi en New Jersey como miles y miles de árabes estaban festejando mientras una de las torres gemelas caía”¹⁴³ Una vez más el tropo de la hipérbole y acentuando el discurso, la anáfora, es decir la repetición: “miles y miles”. En una reunión en la oficina oval Trump se refirió a Afganistán como un “paraíso terrorista”. Dijo además que los 15,000 haitianos que habían arribado a EUA portaban el virus del

141 *Cfr.* https://beta.washingtonpost.com/politics/trump-attacks-protections-for-immigrants-from-shithole-countries-in-oval-office-meeting/2018/01/11/bfc0725c-f711-11e7-91af-31ac729add94_story.html

142 *Cfr.* <https://www.dailynewssegypt.com/2019/07/16/go-back-to-fix-totally-broken-crime-infested-places-you-came-from-trump/>

143 *Cfr.* <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-34902748>

VIII: Perífrasis metafórica en “paraíso terrorista” y el ciudadano haitiano como sinécdoque del portador del virus de inmunodeficiencia adquirida. Hay muchos otros ejemplos que podríamos citar, pero el tono es el mismo y el propósito de estas líneas no es repasar cada uno de los tropos utilizados por Trump en su retórica racista. Y aunque estamos conscientes de la imposibilidad de probar la relación causa-efecto nos hemos servido de las declaraciones de los ciudadanos que están convencidos que ha habido efectos perjudiciales por causa de la retórica antiinmigrante. Creemos con ellos que la performatividad se ha concretado.

III. La performatividad del discurso

En Lewiston, un poblado del estado de Maine, inmigrantes y residentes habían aprendido a coexistir. Esta coexistencia se mantuvo por más de una década hasta la visita de Donald Trump en marzo de 2016. Aba Abu, coordinadora del Trinity Jubilee Center en Lewiston, refugiada somalí nacionalizada estadounidense, había observado cómo la hostilidad se trocaba en aceptación y solidaridad. En ciertas iglesias de Lewiston los somalís han organizado centros de ayuda, cobijo, y alimentación para ayudarse, pero también para ayudar a norteamericanos en condición de calle. En su visita a Maine, Trump condenó la llegada a EUA de refugiados de seis países, incluyendo Somalia, donde la fe musulmana es mayoritaria. Aseguró a los residentes de Maine que los somalís les estaban quitando todos sus beneficios: “Nosotros, en Maine, estamos viendo como muchos, muchos crímenes empeoran cada día. Y también sabemos que Maine es el destino favorito de los refugiados somalís. ¿Es correcto? ¿Estoy en lo correcto?”.¹⁴⁴ Plural mayestático: “Nosotros, en Maine”. Epanalepsis: “muchos, muchos”. Hipérbole: “empeoran cada día”. Metalepsis: “¿es correcto? ¿Estoy en lo correcto?”. Performatividad: En medio de la entrevista un hombre blanco, sin dientes, y en condición de calle interrumpe a Aba Abu: “No te ofendas Aba pero simplemente hay

144 Cfr. <https://www.csmonitor.com/USA/Society/2017/0306/In-one-town-how-Mainers-and-new-immigrants-learned-to-coexist-until-Trump>

demasiados somalís. Necesitamos mandar a algunos de ellos al lugar de donde vienen”.¹⁴⁵ Aba sonrío, pero, según el reportero Story Hinckley, se nota la turbación en sus ojos: “Lo conozco desde hace casi 10 años —dice Aba— Nunca hasta hoy había dicho algo semejante. Antes de Trump todo estaba bien. Maine estaba bien”.¹⁴⁶

El 3 de agosto de 2019, minutos antes de la masacre en El Paso, Texas, aparece en el foro 8chan un manifiesto llamado *The Inconvenient Truth*.¹⁴⁷ En este se pueden leer líneas como las siguientes:

- a) “Este ataque es una respuesta por la invasión contra Texas”. “Invasión”. Vemos como la hipérbole es frecuentemente usada en la retórica racista.
- b) “Simplemente estoy defendiendo mi país”. Perífrasis eufemística.
- c) “Este no es un acto de imperialismo sino un acto de preservación”. Litote.
- d) “Nuestros camaradas europeos no cuentan con el derecho a portar armas para repeler a los millones de invasores que plagan sus países. Ellos no tienen otra opción más que sentarse y ver como sus países arden”. Hipérbole, metáfora, metonimia, sinécdoque.

De cualquier forma, el manifiesto busca introducir ciertas convicciones en la comunidad blanca de Texas: el hispano es el invasor por antonomasia; el extranjero es una plaga. Busca introducir en la palabra “inmigrante” un cariz peyorativo. Como se hizo hace ya tantos siglos con la palabra “bárbaro”.¹⁴⁸ El manifiesto y la retórica

145 *Ibidem*.

146 *Ibidem*.

147 <https://beta.washingtonpost.com/politics/2019/08/04/whats-inside-hate-filled-manifesto-linked-el-paso-shooter/>

148 La palabra bárbaro “βάρβαρος” tiene su origen en Grecia. Originalmente este no era más que aquel que “balbuceaba”. Parece ser que denotaba a los persas y era

racista de Trump buscan, entre otras cosas, introducir la idea (y las ideas son lenguaje) de que el inmigrante es el enfermo, el violador, el terrorista, el parásito. El inmigrante como el enemigo. Busca naturalizar una supuesta perversidad en él; desviar el uso de la palabra inmigrante; abusar de ella. Y a fuerza de repetir la retórica de exclusión hacer de la palabra inmigrante un término que denota vileza. Hacer del término inmigrante una catacrexis que denote una tara, una negatividad. La catacrexis

es un uso desviado, un abuso: este es el sentido del término latino *abusio* calco del griego *katácrexis*, de donde procede el castellano catacrexis. La catacrexis es un factor importante en la construcción del léxico de una lengua. Es motivo de polisemia y, por ser un remedio de la *inopia* léxica, responde a una exigencia de economía: utiliza lo que ya existe en vez de introducir nuevas formaciones. (Garavelli 167)

Por otro lado, y siguiendo a Saussure, ni Trump, ni Crusius pueden modificar la lengua. No importa el poder mediático ni la violencia ejercida. Esta es exterior e independiente al individuo. Lo que sí pueden es manejar su habla¹⁴⁹ e incitar al odio, al miedo, al prejuicio, al fanatismo. Entre la noche del dos y la madrugada del tres de agosto de 2019 —esto no está del todo claro— Patrick Crusius, partidario de Trump,¹⁵⁰ inició un viaje desde Allen, Texas, a El Paso. La distancia puede ser recorrida en aproximadamente diez horas. A la mañana siguiente, a las 10:15, un post fue colgado en el foro digital o

un remedo onomatopéyico a su habla. Por metonimia de la denotación al pueblo persa pasó a denotar a cualquier conjunto de hombres carente de organizaciones políticas similares a las griegas. Es decir, pueblos con formas de gobierno tiránicas, dinásticas, sanguíneas, etcétera. Para los griegos no es propiamente el extranjero pues la palabra griega que denota a este es *xenos*. El bárbaro es “el otro” para el griego. Pero el otro inferior, salvaje, malvado. “Del griego “βάρβαρος” pasó al latín *barbárus* y de ahí al español bárbaro” (Corominas 505. A-CA) donde conserva la misma connotación despectiva.

149 Para los conceptos habla y lengua véase Saussure, F., *Curso de lingüística general*, en especial el capítulo III, “Objeto de la lingüística”.

150 *Cfr.* [heavy.com/news/2019/08/patrick-crusius-social-media-trump-twitter/](https://www.heavy.com/news/2019/08/patrick-crusius-social-media-trump-twitter/)

imageboard 8chan.¹⁵¹ Adjunto al *post* estaba un archivo en PDF titulado “P. Crusius–Notification Letter,”. Este archivo contenía un manifiesto de 4 páginas: *The Inconvenient Truth*, del que ya hemos citado algunas líneas. Entre las 10:21 y las 10:38 en el estacionamiento de Walmart cerca de Cielo Vista Mall en el lado este de El Paso, Texas.

Un joven vestido con pantalones cargo color caqui, una camisa negra, protectores visuales y auditivos, y al parecer —la imagen de vigilancia del supermercado no es nítida— guantes resistentes al calor, empezó a disparar con su rifle de asalto AK47 (WASR 10) contra civiles, y al azar. Segundos después ingresó a la tienda. Mató a 22 personas e hirió a 24. El joven era, desde luego, Patrick Crusius. Muchos piensan que la retórica racista de la supremacía blanca, Trump incluido, fue la detonante de todo aquello: “Todo estaba bien hasta que Trump empezó a hablar”.¹⁵² Dice John Smith Daves, un veterano retirado del ejército, “él nos ha convertido en un objetivo, en un blanco, con su retórica de odio”.¹⁵³

En una entrevista a la cadena *NBC*, Verónica Escobar, representante demócrata del Estado de Texas y miembro de la comunidad hispana, declaró: “Desde mi perspectiva Trump no es bienvenido aquí. Las palabras tienen consecuencias y el presidente ha convertido a mi comunidad y a mi gente en el enemigo. Le ha dicho al país que los hispanos son personas que deben ser temidas, que deben ser odiadas”.¹⁵⁴ Beto O’Rourke, representante demócrata de El Paso en el Congreso, dijo: “Tenemos un presidente que incita al odio y a la violencia. Que llama a los inmigrantes violadores y criminales. Que los llama animales. Que se refiere a ellos como una plaga”.¹⁵⁵

La abogada general Loretta Lynch señala que las estadísticas del FBI en el 2015 muestran un incremento del 67 % en crímenes de

151 Para una comprensión del fenómeno 8Chan véase el documental, *El odio y el internet*, en https://www.vice.com/en_us/article/3kxde9/how-8chan-was-born-and-became-the-worst-place-on-the-internet.

152 <https://www.latimes.com/world-nation/story/2019-08-05/el-paso-shooting-residents-respond-to-president-trump>

153 *Ibidem*.

154 *Ibidem*.

155 *Ibidem*.

odio contra musulmanes-americanos. Un grupo que se aut nombra Americans for a Better Way ha enviado cartas a por lo menos cinco mezquitas llamando a los musulmanes “gente vil y sucia [...] hijos de satán. Un nuevo sheriff ha llegado a la ciudad. Él limpiará América y la hará brillar una vez más, y empezará con ustedes musulmanes. Él les hará lo que Hitler les hizo a los judíos. Si saben lo que les conviene es mejor que empaquen y se vayan de aquí”¹⁵⁶

IV. Figura e imagen

Según Armando Villegas en su texto *El hombre, el bárbaro y el salvaje: las figuras de la filosofía* “las figuras deben en tenderse como conjunto de construcciones sociales y discursivas que condensan prácticas sociales, prejuicios, imaginaciones e ignorancias y que son utilizadas para hiperbolizar las diferencias que existen entre determinados grupos sociales” (30). De esta reflexión se puede inferir, entonces, que en el acto de figurar está implícito el acto de imaginar, es decir, de re-producir imágenes sobre ciertos particulares. Este hecho es claro al analizar el papel que jugó la imaginación en la construcción de la figura del salvaje. Dicha figura fue construida de forma paralela mediante prácticas discursivas y representaciones pictóricas. Un ejemplo de estas últimas son las pinturas halladas en las fachadas de numerosas iglesias medievales. Pinturas a las que Lewis Hanke hace referencia en *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo: Aristóteles y los indios de Hispanoamérica*, en donde podemos leer: “Los hombres salvajes también inspiraban la imaginación popular durante la Edad Media. Se les representaba en las fachadas de las iglesias, como decoraciones de manuscritos y tapices, como seres feroces de aspecto silvestre, desgarrando leones sin arma alguna o rompiéndoles el cráneo con árboles y macizos garrotes” (20). Dichas pinturas, pero también cualquier tipo de imagen; sean dibujos, grabados, fotografías, metáforas etc, contienen, como las construcciones discursivas, esquemas y narraciones preexistentes que tienen efectos sobre lo representado;

156 Tomado de: <https://edition.cnn.com/2016/11/10/us/post-election-hate-crimes-and-fears-trnd/index.html>

es decir, tienen la potencia de conmover su referente. Es por esta razón que la imaginación que viajó con los misioneros y aventureros al nuevo mundo ayudó a describir a los habitantes originarios de América en el proceso de colonización. Sobre esto, nos habla también Villegas: “Al llegar al nuevo mundo, los españoles pensaron que los habitantes originarios podían ser equiparados a los viejos salvajes europeos, que supuestamente vivían en el bosque o en los márgenes de las ciudades y que se consideraban el umbral entre lo humano y lo animal” (*El hombre* 30) Esta equiparación insisto, la posibilitó, entre otros factores, las imágenes producidas sobre los viejos salvajes europeos. En este sentido, las imágenes producto de la imaginación serían una posibilidad para describir y sobre todo para conocer aquello que es desconocido para nosotros.

Ahora bien, de la consideración de tal aseveración surgen cuestiones: de las cuales una de las más importantes es ¿si es posible conocer o reconocer nada sin la intervención de la imaginación, de las imágenes o de la figuración? Para tratar de responder a esta pregunta será necesario revisar un fragmento del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Juan Jacobo Rousseau, en el cual, nos dice Armando Villegas, podemos encontrar una interesante idea sobre la palabra figura. Según Rousseau:

Un hombre salvaje al encontrar a otros, al principio se habrá espantado. Su miedo le habrá hecho ver a esos hombres más grandes y fuertes que él mismo; les habrá dado el nombre de gigantes. Después de muchas experiencias, habrá reconocido que esos presuntos gigantes no eran ni más fuertes ni más grandes que él, su estatura no correspondía en nada a la idea que en un principio había asociado a la palabra gigante. (98)

La interpretación que hace Armando Villegas de esta tesis de Rousseau es que:

El miedo es la pasión que inspira la figuración. Nuestro hombre en la naturaleza imprimirá un nombre que no es adecuado a aquello que ve, para luego nombrarlo como a sí mismo, una vez que ha pasado su miedo. Así, la tesis de Rousseau es que

antes que los conceptos o los lenguajes propios existen las figuras. Solo el avance de la civilización hará encontrar los nombres “propios” en tanto los hombres se alejan de un mundo en el que las descripciones son solo producto de la imaginación, el corazón y no de la razón. (*El hombre* 30)

¿Quiere decir esto, siguiendo a Rousseau, que existe una suerte de oposición entre imaginación y conocimiento; entre imaginación y razón? O, en otras palabras ¿Que, para llegar a conocer la cosa en sí, los “nombres propios”, es necesario desprendernos del velo de la figuración y la imaginación? ¿Acaso los conceptos y los lenguajes propios son producto también del acto imaginativo y no una superación de este? Si hay algo en lo que insiste la parte Saussureana-Lingüística de la *Différance* de Jacques Derrida es que al hablar de un concepto es no más que de un concepto del que se habla. Si tomamos como ejemplo el objeto de estudio de mi investigación, en la palabra refugiado se concentra toda la fuerza de los discursos que la han erigido. El refugiado como metonimia no solo del paria, del desecho o del migrante; del asilado o del extranjero; del sirio o del hondureño. Sino de Juan o Pedro; de Oscar Alberto Martínez Ramírez o Angie Valeria; de Omar Alshakal o Ahmed Hussen; de Diego Enrique Martínez Rosales o de Aylan Kurdi. En su fuga el discurso los alcanza, los arrastra, y los encierra en la cárcel del concepto olvidando, como dice Friedrich Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, las desemejanzas, haciendo del concepto la reunión de elementos igualados arbitrariamente.

Sabemos junto con Saussure y Derrida que a la cosa jamás se llega por medio del lenguaje pues este es un organismo autorreferente e incapaz de alcanzar lo externo; el referente empírico. Sabemos junto con Nietzsche que “la «cosa en si» es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje” (3). Quiero que ustedes sepan que en el momento en que escribo “refugiado” estoy hablando del refugiado de Hannah Arendt, de Zygmunt Bauman, de Jacques Derrida o de Emmanuel Lèvinas; el refugiado de La jornada o del New York Times; de las fotografías de Ai WeiWei o de las pinturas de Francisco Javier Amérigo y Aparici. Se entiende que el acercamiento que tenemos con aquel que nosotros llamamos refugiado

se ve siempre diferido, está en la distancia, la llegada a él se aplaza, nuestra palabra da un rodeo. Hay, entre aquel y nosotros, como en la paradoja de Aquiles y la tortuga, un intervalo que nunca podemos agotar (Montes 90-91).

Para tratar de entender todo esto, será necesario hacer una brevísima revisión a la reflexión que Hannah Arendt le dedicó al concepto de imaginación en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. En este texto Arendt nos dice que en la primera edición de la *Crítica de la razón pura* Kant define la facultad de la imaginación como “la facultad de la síntesis en general” (147) y el esquematismo, implicado en nuestro entendimiento, lo califica como “un arte oculto en lo profundo del alma humana” (147) lo que significa, nos dice Arendt, que tenemos una suerte de intuición de algo que nunca está presente, y con esto sugiere que la imaginación es en efecto la raíz común de las facultades cognoscitivas: es la «raíz común, pero desconocida para nosotros» de la sensibilidad y el entendimiento, de la intuición y el concepto. El aspecto clave de la reflexión anterior es que sin “esquema”, sin imagen, no puede reconocerse nada, y sin imaginación no pueden producirse esquemas (147).

Dicho de otro modo, aquello que hace comunicables los particulares es: (a) que al percibir un particular tenemos en el fondo de nuestras mentes (o en las profundidades de nuestras almas) un “esquema”, cuya “forma” es propia de muchos particulares semejantes; y (b) esta forma esquemática se encuentra en la mente de bastante gente diferente. Tales formas esquemáticas son productos de la imaginación, si bien un esquema “no puede ser llevado a imagen ninguna”. Todos los acuerdos o desacuerdos singulares presuponen que hablamos de la misma cosa: que nosotros, que somos muchos, estamos de acuerdo en que algo es uno y lo mismo para todos. (150)

Regresando a nuestro ejemplo anterior, lo que permitió a los conquistadores españoles describir y conocer a los habitantes originarios de América fue el esquema que dichos españoles tenían en el fondo de sus mentes, y cuya forma era propia de los particulares, es decir, de los sujetos que se encontraban ante sus ojos. Este esquema,

claro está, se encontraba en la mente de la mayoría de los españoles recién llegados al nuevo mundo y se había producido gracias a su imaginación y a la imaginación de sus antepasados españoles que fueron los que en primera instancia hicieron comunicable a aquellos seres que vivían por fuera del Estado social.

La afirmación de que un esquema no puede ser llevado a imagen ninguna puede resultar confuso e incluso contradecir nuestra aseveración de que las imágenes serían una posibilidad para conocer aquello desconocido. Pero, si revisamos una vez más la teoría kantiana sobre la imaginación encontraremos, en primer lugar, que los propios esquemas son una suerte de imágenes generales o mentales que nos permiten reconocer los particulares, y lo que es más, son producto de la síntesis entre una intuición y un concepto que no es otra cosa que la configuración de dichos particulares, y en segundo lugar, que si bien es la capacidad de esquematizar lo que me permite tener imágenes particulares, son estas imágenes las que en algún momento dado me permitirán recuperar y recordar (y modificar tal vez) los esquemas que conocemos. Es por esta razón que muchos autores prefieren el sintagma conocimiento por la imaginación en lugar de conocimiento por las imágenes.

Una de estas autoras es Silvia Rivera Cusicanqui quien, como aquella constelación de pensadores entre los que se encuentran Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein, dedica gran parte de su trabajo a pensar y estudiar las imágenes en relación con sus facultades cognoscitivas. Para Silvia Rivera el análisis y el uso de la imagen complementa (y muchas veces sustituye) al análisis y al uso del discurso oral y escrito y su poder para conocer y representar la realidad. Y es que para la socióloga boliviana las imágenes no son meras ejemplificaciones para la validación de juicios, como son utilizadas en el ámbito académico tradicional. Sino, al contrario de aquella práctica, es a partir de las imágenes que se generan razonamientos, saberes y percepciones nuevas sobre el mundo. En su libro *Sociología de la imagen*, Silvia Rivera hace referencia a dos formas de conocimiento que se complementan, pero entre las cuales existen diferencias muy marcadas. Por un lado, una forma de conocimiento objetivo-positivista que tradicionalmente se ha practicado en las instituciones universitarias de todo el mundo y por otra, la forma en

que diversas colectividades sociales imaginan el mundo que habitan. Conocimiento, este último, igual de efectivo que el primero, pero con la importante característica que nos abre un horizonte de posibilidades que difícilmente encontramos en el producido académicamente. Una de esas posibilidades es tomar distancia de la disciplina histórica/historiográfica que se practica en nuestras universidades y acercarnos a la forma en que las colectividades construyen su memoria histórica.

El primer anclaje metodológico de la idea de historias alternativas es que su sola enunciación nos remite a la pluralidad de significados que puede tener la historia, según quiénes sean los sujetos que la “hacen”, la narran o la sufren. En la cultura boliviana moderna, esta pluralidad se ha manifestado en diversos formatos no escritos, incluyendo el testimonio oral, el dibujo, la pintura, la fotografía y el cine. En una sociedad colonial y abigarrada como la boliviana, con una población indígena mayor al 60% del total, en la que un alto porcentaje de la población habla qhichwa, aymara, guaraní o besiro -además de muchas otras lenguas- las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación intercultural: son un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional. Un caso entre muchos es el de las pinturas coloniales del barroco andino, ideadas por la Iglesia de la contra reforma como un medio de conversión de los indios al catolicismo, pero que al integrarse a los ritos agrícolas y fiestas patronales, son reinterpretadas en un sentido autónomo y hasta subversivo. (Rivera Cusicanqui 73)

Sociología de la imagen sería entonces no una concepción de la imagen como representación, en el sentido de imitación o de presentación de un concepto preexistente (la fotografía, por ejemplo, se ha pensado como posibilidad de apropiarnos de la realidad de manera tal cual es), sino como una construcción que nos va a permitir producir un conocimiento complejo acerca del mundo. De las relaciones. De las semejanzas. De las analogías. La imagen no como copia ni corte realizado en el mundo de los aspectos visibles sino

como obra que crea suspenso y arrebatada las certezas con respecto al mundo. Que impide que expliquemos las cosas con los criterios que siempre hemos usado. Que genera experiencias totalmente nuevas. Hablamos entonces de que la imagen es un tipo de interpretación en sí misma que nos permite acercarnos al conocimiento producido por las colectividades.

Otro de estos autores es George Didi-Huberman, cuyo pensamiento tiene un vínculo muy estrecho con el de Silvia Rivera Cusicanqui, principalmente en los asuntos relacionados con una lectura anacrónica de la historia y la forma en cómo las colectividades construyen sus memorias. Didi-Huberman piensa a la imagen como síntoma, perteneciente al ámbito del inconsciente. Relación de la historia con los procesos inconscientes [Mal de archivo]. Del inconsciente que se manifiesta corporalmente. Que desajusta las narrativas, la forma de narrar la historia [orgánica, unitaria, totalizadora]. Que interrumpe el saber. En este sentido también Nietzsche propone una lectura anacrónica de la historia. Es decir, pensar la historia diferente al saber científico, positivo. Invitación a realizar un acercamiento crítico. A fracturar la idea de continuidad. Para Nietzsche la historia también puede generar discursos adversos. Por ejemplo, a contrapelo de los discursos triunfalistas. Sobre los cuales nos habla Walter Benjamin en la Tesis VII de sus *Tesis sobre el concepto de historia*: “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (43). La imagen permite entonces pensar lo no pensado, detiene las lecturas estereotipadas, pone en crisis al cliché. Desajusta, sacude, desequilibra. En este sentido podemos entenderla como política (en el sentido de Rancière, pues trastoca el orden de lo sensible. Es también en las *Tesis sobre el concepto de historia* donde Benjamin reflexiona sobre la manera como los oprimidos construyen la historia y sus memorias. Que difiere de la forma como lo hacen los historiadores-historicistas. Imagen dialéctica es la idea que Benjamin utiliza para describir el acto donde la imaginación juega un papel fundamental en articular históricamente el pasado no tal como verdaderamente fue sino como los oprimidos atrapan una imagen del pasado tal como esta se le enfoca de repente en el instante de peligro (Benjamin 40).

El trabajo será entonces seguir reflexionando en cómo las colectividades recuperan su historia a través de las imágenes. Reflexión

que hemos venido haciendo desde hace ya un tiempo en el seminario Figuras del Discurso al analizar los trabajos y las obras de Aby Warburg, Bertolt Brecht, Felipe Guamán Poma de Ayala (Waman Puma), Melchor María Mercado, Jorge Sanjinés, entre otros. El trabajo será también ejercitar la mirada, porque para saber, nos dice Georges Didi-Huberman, hay que saber ver las imágenes. ¿Por qué imágenes? Porque “un documento es más difícil de refutar que un discurso de opinión” (*Cuando las imágenes* 32). Hay que también ensayar una técnica, que es la del montaje. Heurística del montaje y las imágenes. Porque un documento encierra al menos dos verdades, nos dice el mismo Didi-Huberman, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente (32). Solo un trabajo de disposición de imágenes, de montaje, de dialéctica, de imaginación, nos permitirá acceder al conocimiento de las demás. El trabajo será, por último, ensayar con imágenes sobre refugiados. Analizarlas e interpretarlas. Disponerlas para tratar de saber más sobre esta figura, sobre esta imagen. Conocer cómo las colectividades la han imaginado en el cine, la fotografía, el fotoperiodismo, la pintura, las metáforas. Conocer, por ejemplo, qué verdades nos arrojan las imágenes sobre las caravanas de migrantes, el gesto de las patronas, las casas refugio, las iglesias refugio, las ciudades refugio, los campos de refugiados, los muros y las fronteras en todo el mundo, las comunidades indígenas desplazadas, los nómadas beduinos, los refugiados palestinos y saharauis, pero también los cubanos, hondureños, salvadoreños y haitianos. Películas y documentales. Obras artísticas como las de Ai Weiwei y Alfredo Jaar, y metáforas como las de Mahmud Darwish.

V. De *El derecho de asilo* a Julian Assange y la Ley SB4

En *El derecho de asilo*, pintura del año 1892, Francisco Javier Amérigo y Aparici representa un episodio del sagrado derecho de asilo medieval, derecho eclesiástico al que un perseguido por la autoridad civil podía acogerse para escapar de la pena de muerte o del castigo que consistía en la amputación de una de sus extremidades. Del mismo modo que la ley hebrea provee, en las Sagradas Escrituras, ciudades refugio para aquellos asesinos involuntarios que escapan de la

venganza del *goel hadam*, el “vengador de la sangre”,¹⁵⁷ el derecho canónico proporcionó entre los siglos IV y XVIII lugares sagrados de protección donde la autoridad civil no podía, sin cometer delito y profanación, ajusticiar a los criminales oprimidos.¹⁵⁸

La manera en que *El derecho de asilo* relata un acto de hospitalidad en la España medieval deja espacio, no obstante, su aparente realismo, a diferentes interpretaciones y lecturas de la obra. En el lienzo se representa la circunferencia o el patio de una iglesia donde está a punto de realizarse la detención ¿de un criminal; de un desvalido que escapa de la injusticia y la violencia de sus opresores? Pero esta conciencia solo toma forma una vez que los ojos se detienen y contemplan la inteligencia de la composición. Pues lo que una mirada rápida provee es, en cambio, el triunfo de la hospitalidad sobre la hostilidad y la persecución que muy pronto se revelará falso. Digo falso porque lo que hay en la tela no es la representación realista y sincrónica de una tradición hospitalaria que ha sido reconocida por varios estudiosos entre los que se encuentran Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas y Hannah Arendt, sino una imagen que reúne una serie de elementos que al combinarlos dan pie a una lectura alegórica-anacrónica en el sentido que lo menciona Didi-Huberman:

Ante una imagen —tan antigua como sea— el presente no cesa jamás de reconfigurarse [pues se encuentra asediado por su pasado reciente] por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”

157 En la ley hebrea “Se reconoce un cierto derecho, por encima del derecho público del tribunal, al “corazón enardecido”. ¡Un cierto derecho es concedido a un simple estado de ánimo! Pero un cierto derecho solamente” (Levinas 71). Contra ese derecho marginal hay otro que protege al asesino involuntario. Para ello es la institución de las ciudades-refugio. Aquí el asesino se exilia, pero también purga una sanción. Como en el “asilo en sagrado” medieval protege, pero también sanciona.

158 Según el espíritu de esta ley y de las demás insertas en el código de Justiniano, la concesión del asilo no tenía por objeto libertar de la pena a los refugiados ni aún disminuirla, sino proteger a los desvalidos contra la injusticia y violencia de sus opresores. Puede comprenderse la importancia de esta protección teniendo presente los rigores que se usaban contra los esclavos y la dureza de la patria potestad [...]. Esto no impedía que los obispos intercediesen en ocasiones por los reos de delitos graves que se acogían a los templos (Golmayo, s. p.).

[...] Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 32)

¿Es realmente falso decir que lo que representa *El derecho de asilo* es el triunfo de la hospitalidad sobre la hostilidad? Antes de contestar, diremos que lo que sí encontramos en la imagen es un distanciamiento y una extrañeza. “Distanciar un proceso o un carácter es, primero, simplemente quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 63). Hay algo en la pintura de Francisco Javier Amérigo que, como diría Didi-Huberman, es comprensible pero que está aún incomprendido. El triunfo de la hospitalidad sobre la hostilidad y la persecución si no es falso, es sin duda parcial, una verdad entre otras. Veamos.

En el centro de la pintura, en el que suponemos es el patio de una iglesia, se encuentran dos frailes, uno en posición de súplica y el otro de demanda. Este último apunta con su dedo índice hacia la fachada de una iglesia, en la cual está grabada la leyenda “Asylum” que denota un lugar sagrado que sirve de refugio a los necesitados de protección. Vemos que la demanda de atención de este fraile va dirigida hacia un guardia civil que intenta irrumpir en el templo con la consigna de apresar a un desdichado refugiado que está huyendo de la “justicia”. Esto no es del todo cierto. Ahora sabemos que el guardia civil y sus acompañantes han irrumpido desde tiempo atrás a una jurisdicción eclesiástica, a un territorio de asilo, que es el patio de la iglesia, pues como señala el derecho canónico “El asilo no se limitaba antiguamente a la parte interior del templo, sino que se extendía a su circunferencia en treinta o cuarenta pasos” (Golmayo). El guardia, vestido con túnica roja y capucha, más parecido a un religioso que a un caballero feudal, nos recuerda a los misteriosos monjes de *Mi tumba* de Clovis Trouille. En posición erguida y firme parece mirar directamente al perseguido mientras sus manos sujetan una larga cuerda que servirá para atar y llevar preso al detenido.

La práctica de maniatar a los capturados y arrastarlos hasta su prisión era habitual en la España de los siglos XIV, XV y XVI. En cierto

modo, podemos decir que con esta práctica daban comienzo una serie de penas que los perseguidos debían sufrir y que terminaban, como ya se ha mencionado, con la amputación de uno de sus miembros o con su muerte. Es por esta razón que imágenes como la del 12 de septiembre del año 2021 en donde se pueden observar a agentes de la patrulla fronteriza de Estados Unidos montando caballos y capturando migrantes haitianos con bastones y cuerdas nos pueden resultar anatópicas y anacrónicas. No lo son. Pues una imagen no es temporalidad histórica, lineal, inmutable [el historiador convocando al pasado], sino una organización impura. Un montaje de tiempos que no son históricos [el arqueólogo exhumando restos, recuperando recuerdos] Lo que vemos en la fotografía del 12 de septiembre no es una práctica fuera de tiempo, sino una práctica que condensa prácticas de otros tiempos y lugares. Esto, insisto, lo posibilita la memoria, puesto que al fijar nuestra mirada en la fotografía se hacen presentes recuerdos de guardias y verdugos de otros momentos, personajes que como los agentes de la patrulla fronteriza consideraban enemigo y no huésped al migrante perseguido.

Quando intentamos cruzar, ellos [agentes fronterizos] nos pegaron con bastones y nos lanzaron con cuerdas. Cuando llegamos allá [EUA], las cosas eran peores. Estuvimos como cuatro días debajo de un puente, sufriendo, con hambre, con todo. A muchos de nosotros nos estaban lastimando ¿Me entiendes? La policía nos lastimó mucho.¹⁵⁹

En la parte inferior derecha de la pintura, a un lado del monje demandante, yace el refugiado. La posición de su cuerpo, inclinado hacia atrás y solo sostenido por las manos de dos monjes más, denota sometimiento y vulnerabilidad. Las manos atadas indican que no hace mucho tiempo se encontraba en una situación de detención de la que, para su fortuna, logró escapar. Sin embargo, la expresión de horror de su mirada anuncia que muy pronto su suerte cambiará para mal. Pues esta expresión, este gesto, no es otra que la de aquel

159 <https://www.telemundo.com/noticias/noticias-telemundo/inmigracion/los-agentes-fronterizos-a-caballo-no-golpearon-a-los-migrantes-en-del-rcna37312>

que se sabe condenado al sufrimiento. No es otro que el gesto de Prometeo siendo capturado por Cratos [La fuerza], y Bía [La violencia], y encadenado por Hefesto en la pintura de Dirck Van Baburen de 1623. En esta la expresión del rostro del titán nos perturba incluso cuando ya hemos sido prevenidos del terrible castigo al que será sometido por toda una eternidad.¹⁶⁰

Volviendo a la descripción del lienzo de Francisco Javier Amérigo, resalta la presencia de una mujer que, sosteniendo a un bebé con su brazo derecho, batalla con el izquierdo para que el guardia civil no cumpla con la encomienda de apresar al refugiado. Esta mujer, bien podría ser tomada por una más de las fieras que Francisco Goya retrató en uno de sus dibujos pertenecientes a la serie *Desastres de la guerra*, aunque la pose, más de súplica que de osadía, está más cercana al de la mujer que intentó desesperadamente evitar la detención de un joven manifestante por parte del ejército dictatorial argentino, y que fue retratada por la cámara de Horacio Villalobos durante una protesta en Buenos Aires, el 30 de marzo de 1982. La fotografía captura el momento en que el joven está siendo arrastrado por la policía hacia el interior de un vehículo militar, mientras la mujer realiza un último esfuerzo para frenar el encarcelamiento y muy probable desaparición del manifestante.

Esta descripción que hice de *El derecho de asilo* nos llevó de la España medieval de los siglos XIV y XV, a un episodio de la mitología griega, a la detención de un manifestante durante la dictadura militar argentina. Pero no solo fue el despiste la razón de tomar como anacrónicas las relaciones entre los elementos del cuadro. Toda imagen participa de las tres dimensiones temporales, y en cada mirada de un hombre todos los tiempos se concentran. “Toda imagen es atemporal, absoluta, eterna, [y] las cosas parecen todavía más retorcidas en el campo de la psiquis, omnipresente e imposible de contener como territorio. [...] ¿Por qué? Precisamente porque la *psyché* es una fuente constante de anacronismos” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 68). La forma en que estamos constituidos nos impide pensar la imagen

160 En la tragedia atribuida a Esquilo, Prometeo es castigado por Zeus por haber robado el fuego a los dioses y entregarlo a los humanos. El titán es condenado a ser encadenado a una roca del Cáucaso donde todas las mañanas un águila roerá su hígado, mismo que se regenerará cada noche.

sin su “diversidad” en el sentido de Marc Bloch. No solo en la fugacidad del vistazo la pintura rehúye a la eucronía. Con la brevedad de un reojo y el impulso del inconsciente se despertó la memoria. “La memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 60).

Lo anterior es claro al analizar una fotografía que se tomó durante la detención de Julian Assange ocurrida el 11 de abril de 2019. En ella lo que vemos es efectivamente un montaje heterogéneo de tiempos y una combinación de diferentes imágenes en una sola. La psique trabajando. El refugiado de *El derecho de asilo* adquiere de pronto la figura de Prometeo encadenado y, al mismo tiempo, la del joven siendo capturado por el ejército dictatorial argentino, y la de Julian Assange siendo arrestado a las afueras de la embajada ecuatoriana en Londres. Según las *Instituciones del derecho canónico* de Pedro Golmayo, el derecho de asilo eclesiástico llegó a ser casi inútil a finales del siglo XVIII en España y el resto de Europa, entre otras razones, porque la pena de perdimiento de miembros se desterró de los códigos y la pena de muerte se hizo extremadamente rara. Esto nos pudiera hacer pensar que lo que presenciamos en el lienzo pintado por Francisco Javier Amérigo corresponde a esa etapa final del derecho de asilo. No lo pensamos así, ciertos aspectos de la pintura, como la vestimenta de los personajes y la arquitectura de las construcciones, nos sugieren que la intención fue representar un episodio de los siglos XIV o XV. Cuando la tradición del asilo eclesiástico estaba en su apogeo. La mirada del guardia civil que se clava fijamente en el refugiado, ignorando las advertencias de los monjes que reclaman que se respete el sagrado derecho al asilo, nos hace creer que estamos asistiendo nuevamente a un hecho de violación de derechos fundamentales. En la figura del refugiado pintado por Amérigo se condensan miles de migrantes que ante diferentes muros reclaman derechos y hospitalidad para salvar sus vidas. Se concentran, como ya lo hemos visto, la figura de Prometeo muriendo cada mañana. Del joven argentino siendo sometido a las torturas más crueles y a la desaparición física. La de Julian Assange cuya vida se apaga lentamente

en una celda londinense. Y mientras escribo este ensayo. Gobiernos estatales de Estados Unidos como los de Texas, Oklahoma y Georgia, promulgan leyes como la SB4, que faculta a policías y jueces locales a detener, encarcelar y deportar extranjeros por la sola sospecha de que sean inmigrantes sin documentos. Y de nuevo regresamos nuestra mirada a la fotografía tomada el 12 de septiembre del 2021. Policías fronterizos enlazando migrantes y arrastrándolos de vuelta al peligro del que desesperadamente decidieron huir.



1. *El derecho de asilo*. Francisco Javier Américo y Aparici, 1892.



2. Getty Images, 12 de septiembre de 2021.



3. *Prometeo siendo encadenado por Vulcano*. Dirck van Baburen, 1623.



4. *Y son fieras*. Francisco de Goya, 1810.



5. Horacio Villalobos [Getty Images], 30 de marzo de 1982.



6. Reuters, 11 de abril 2019.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Introducción y edición de Ronald Beiner. Trad. Carmen Corral, Paidós, 2003.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana, Alianza, 2006.
- Auerbach, Erick. *Neue Dantestudien: Sacrae scripturae sermo humilis*. Figura. Franz v. Assisi in d. Komödie. Basimevi, 1994.
- Auerbach, Erick. *Figura*. Trad. Yolanda García, Trotta, 1998.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría, Itaca, 2008.
- Cook, Chris, *Diccionario de términos históricos* Trad. Fernando Santos, Alianza, 1993.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, 1984.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Editorial Antonio Machado, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Ferrater, José. *Diccionario de filosofía tomo 1*, Editorial sudamericana, 1964.
- Forradellas, Joaquín, y Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, 1986.
- Golmayo, Pedro. *Instituciones del derecho canónico*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Hanke, Lewis. *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo Aristóteles y los indios de Hispanoamérica*, Trad. Marina Orellana, Editorial Universitaria. 1958.
- Lévinas, Emmanuel. “Las ciudades-refugio”. *Más allá del versículo. Lecturas talmúdicas*, Lilmod, 2006.
- Lindig, Erika. *Figuras de exclusión: el indio y el indígena*. Coloquio “Alteridad y Exclusiones” dentro del XVII Congreso Internacional de Filosofía, Morelia, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Y1BsYGyuKOs>
- Montes, Fernando, *Ensayos sobre la figura del refugiado*. 2019, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, tesis de maestría.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*, Cátedra, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Trad. Luis M. Valdés y Teresa Orduña. 3ª ed., Tecnos, 1996.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ensayos: 1a ed., Tinta Limón, 2015.

- Villegas, Armando. *Las figuras del salvaje y el bárbaro en la filosofía política*. Coloquio “Alteridad y Exclusiones” dentro del xvii Congreso Internacional de Filosofía, Morelia, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=rtcB5T6UC0A/>
- Villegas, Armando. *La propiedad de las palabras*, UAEM, 2014.
- Villegas, Armando. “El hombre, el bárbaro y el salvaje: las figuras de la filosofía”. *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*. Bonilla Artigas Editores, 2016.

*Atlas
de la memoria.*

Experimentos con la ver-
dad, de Ma. Centecihuatl Virto
Martínez, Isadora Escobedo Contreras,
Manuel Reynoso de la Paz e Irving Juárez
Gómez (coordinadoras), se terminó de editar
en julio de 2025. En su composición se utilizó
el tipo Minion Pro diseñado por Robert
Slimbach.



Un *Atlas de la memoria* no solamente es un compendio de imágenes, una representación del pasado reciente en México. Un *Atlas de la memoria* es también una interpretación de la historia.

Quisimos llamar también a este ejercicio *experimentos con la verdad*, título de un libro de Paul Auster. El autor involucra a la verdad con un tipo de creación, con un tipo de producción, con un tipo de estrategia para producir lo verdadero más allá de la positividad de la ciencia, de la sociología, de la antropología y de la filosofía misma; aun ahí en donde la filosofía se ha construido en el último siglo como una filosofía crítica de lo verdadero. Esta cuestión importante surge al pensar que donde termina la ciencia positiva comienza la imaginación y su capacidad performativa para ofrecer riesgos a los saberes globales, así constituidos en las academias e instituciones que norman el ver y el decir, pero que fracasan con las colectividades constituidas por el dolor, la felicidad, la tradición, la violencia y las formas micropolíticas de “estar juntos y juntas”.

Pero también en un *Atlas de la memoria* se puede presentar una experiencia con la verdad, como bien lo señala Pietro Ameglio en referencia al pensamiento de Gandhi. Hay que tener experiencia de lo verdadero, hay que producir otra forma de lo verdadero, hay que pensar en que lo verdadero parte de hechos también indiscutibles que, en nuestro caso, se forman en la modalidad de una lucha social, de la cultura popular, del ascenso y el corte histórico de la violencia a partir de los años noventa del siglo pasado.

Este libro recoge el trabajo del seminario de investigación Figuras del Discurso del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHu) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

