



Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Programa de Doctorado:
Arte: Producción e Investigación.

Tesis Doctoral
Con el tema:

Cuerpo y violencia en México (1988-2018)
Un estudio sobre la permeabilidad de la violencia en las artes contemporáneas mexicanas y sus repercusiones en el entendimiento del cuerpo.

Presenta:
Francisco Javier Méndez Landa

Directoras:
Dra. Elena Edith Monleón Pradas
Dra. Silvia Martí Marí
Dra. Mercedes Martínez González

Tutora:
Dra. Elena Edith Monleón Pradas

Morelia, Michoacán, México
Diciembre de 2020

'El arte es la forma más elevada de la esperanza.'

Gerhard Richter | Artista alemán.

'En la noche, después del toque de queda, derribaban puertas a culatazos, sacaban a los sospechosos de sus camas y se los llevaban a un viaje sin regreso. Era todavía la búsqueda y el exterminio de los malhechores, asesinos, incendiarios y revoltosos del Decreto Número Cuatro, pero los militares lo negaban a los propios parientes de sus víctimas, que desbordaban la oficina de los comandantes en busca de noticias <<seguro que fue un sueño>>, insistían los oficiales. <<En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz>>. Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales.'

Gabriel García Márquez | Cien años de soledad.

'La destrucción no puede ser destruida por su propia imagen. Por su puesto, Dios puede destruir el mundo sin dejar ni una huella porque Dios lo creó a partir de la nada. Pero si Dios está muerto, entonces el acto de destrucción sin dejar ni una huella, sin la imagen de la destrucción, es imposible. [...] La muerte de Dios implica que ninguna imagen puede estabilizarse infinitamente, pero también significa que ninguna imagen puede destruirse por completo.'

Boris Groys | Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.

'Nosotros nacimos de la noche. En ella vivimos. Moriremos en ella. Pero la luz será mañana para los más, para todos aquellos que hoy lloran la noche, para quienes se les niega el día, para quienes es regalo la muerte, para quienes está prohibida la vida. Para todos la luz. Para todos todo. Para nosotros el dolor y la angustia, para nosotros la alegre rebeldía, para nosotros el futuro negado, para nosotros la dignidad insurrecta. Para nosotros nada.'

Ejército Zapatista de Liberación Nacional | Manifiesto Zapatista en Náhuatl.

Dedicatoria:

A mis padres, Francisco y Georgina,
por siempre ser mis pilares y ejemplos de vida.

A mi hermana Mayra,
por ser una inspiración como maestra y artista.

A Andrea Janet,
por su inagotable espíritu revolucionario.

A José Aurelio,
por reconocer el potencial del ocio.

A Amy Landa,
por sus palabras de aliento y su interés en mi texto.

A los familiares de los 43 normalistas
desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero.

A los familiares de las víctimas de la
Guerra contra las drogas en México.

A los reporteros,
que en la noble búsqueda de la verdad han sido maltratados, perseguidos,
censurados, torturados, desaparecidos o ejecutados.

A todos los valientes,
que desde cualquier lugar del mundo se siguen sublevando.

A todos los habitantes de este mundo
que viven alguna situación de injusticia.

Agradecimientos:

El presente trabajo se debe casi en la misma medida a la procrastinación, la curiosidad, el ocio, el gusto por la lectura y la escritura, el entusiasmo que me produce la Academia, el interés por la política, y la impotencia surgida en mí a raíz de la Guerra contra las Drogas en México, al no poder hacer algo significativo para afrontar sus devastadoras consecuencias.

Esta Tesis, es una memoria; un intento por recapitular los hechos ocurridos en mi país en los aspectos sociales, políticos, económicos y artísticos de los últimos 30 años, y en gran medida esta visión se la debo a mi padre. A él agradezco su postura siempre crítica, mordaz y aguda de la política mexicana.

Agradezco a todas las personas que me permitieron su tiempo y sus palabras para completar de una mejor forma este trabajo, desarrolladas aquí como entrevistas que integran la última parte de esta Tesis: Jorge Rosano Gamboa, Sebastián Portillo, Humberto Ríos, Teresa Chavira Leal, Rodrigo Treviño (Rotre), Erandi Ávalos, Mizraim Cárdenas, Pablo Querea, Rafael Flores Correa, Erandini Adonay Figueroa Próspero, Tsade Trigo, Fernando Llanos (Videoman), Jesús Jiménez, Nuria Santiago, Fernando García García, Arturo Betancourt, Fernando Ortíz, Alejandro Yustiaza, Fabiola Rayas Chávez, Juan Maíz, Ambra Polidori, Karina Juárez, Ricardo Zambrano, Belsay Maza y Juan Carlos Jiménez Abarca.

Especialmente quisiera destacar la generosidad de Cuauhtémoc Medina, curador en jefe del MUAC y director de la 12a Bienal de Shanghái por haberme concedido una entrevista en el contexto de la clausura de la Bienal en la Power Station of Art de Shanghái, China el 7 de marzo de 2019 para alimentar este trabajo académico.

Mi infinito agradecimiento a mis tutoras: la Dra. Elena Edith Monleón Pradas, la Dra. Silvia Martí Mari y la Dra. Mercedes Martínez González por sus guías, lecturas y recomendaciones para la elaboración de esta investigación.

Mi gratitud es también para Juan Pablo Meneses, quien siempre me mostró su apoyo para la realización de este trabajo académico.

Resulta destacada la huella que dejó en mí la exposición *Visible invisibilización: aproximaciones en torno a la violencia*, curada por Said Dokins y Gabriela Martínez y Martínez que primero fue presentada en Querétaro y después en Morelia. Dicha exposición permitió precisamente poner el dedo en la llaga: hacernos ver mediante el arte los diversos tipos de violencias vividas en México en un año particularmente ríspido, 2014. Mi agradecimiento y reconocimiento a los curadores y a todas las personas que pudieron hacer posible esa muestra, cuyos remanentes pueden leerse en este trabajo académico.

Estoy también en deuda con el comité editorial de dos revistas mexicanas que han sido cruciales para el desarrollo de esta investigación: *La Tempestad* y *Proceso*. La primera de ellas, desde las artes, suele reinventarse mes a mes, ampliando cada vez más mis horizontes. En esa deriva, resultó asombroso y esclarecedor el encuentro con los textos –entre muchos otros– de Hito Steyerl y Boris Groys. Si se pudiese rastrear la génesis de este trabajo, seguramente tendría lugar en el artículo *Desaparecidos: lugares de indeterminación*¹, publicado en julio de 2017, en el número 124 de esa revista. Indirectamente, y aún sin saberlo en su momento, esta publicación sería el origen de esta Tesis.

Por otro lado, el semanario de análisis político *Proceso*, fundado por Julio Scherer García y otros intelectuales en 1976 ha sido siempre una fuente dilecta por su crítica imparcial hacia la política en curso. Particularmente celebro su colección *México Impune*, que reúne la tinta de una decena de escritores que sin temor, han conseguido visualizar las enormes lagunas que en cuestión de derechos humanos, corrupción, igualdad, violencia y narcotráfico, tenemos en México.

Finalmente quiero agradecer a todos los artistas, curadores, investigadores, filósofos, teóricos y mentes creativas que directa, o indirectamente contribuyeron a que este texto se realizara. Especialmente reconozco la valiosa labor en la traducción de este texto a Anna Soler Cepriá y Alexis Ruth Zúñiga Peregrina; así como a las dos Instituciones que lo han hecho posible, La Universitat Politècnica de València y la Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia.

¹ STEYERL, H., (2017). 'Desaparecidos: lugares de indeterminación'. En: *La Tempestad*. David Lynch. La vida después del cine. Periscopio Media. Número 124. Julio de 2017.





ÍNDICE	p. 10
RESUMEN EN CASTELLANO	p. 16
RESUM EN VALENCIÀ	p. 18
SUMMARY IN ENGLISH	p. 20
EPÍGRAFES	
<i>Hoy tendría que haberse detenido este país</i>	p. 24
<i>Cándida</i>	p. 25
INTRODUCCIÓN	p. 26
HIPÓTESIS	p. 31
OBJETIVOS	p. 35
METODOLOGÍA	p. 36
CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO	
1988 – 2018	p. 41
1.1 Política	p. 42
1.2 Economía	p. 51
1.3 Arte	p. 57
1.4 Violencia	p. 68
CAPÍTULO 2. VIOLENCIA, MEMORIA Y DUELO	p. 79
2.1 Crueldad, horror y barbarie	p. 81
2.2 El cuerpo violentado	p. 88
2.3 Dolor y consuelo	p. 92
2.4 Los remanentes del cuerpo como contenedores de memoria	p. 100
CAPÍTULO 3. POSIBILIDADES DEL CUERPO	p. 109
3.1 La vida del cadáver	p. 111
3.2 El cuerpo desde el vestigio	p. 117
3.3 Re-figurar el cuerpo	p. 132
3.4 La desmaterialización del cuerpo	p. 145
3.5 Estados del cuerpo	p. 170
3.6 El cuerpo sólido	p. 181
3.7 El cuerpo líquido	p. 185
3.8 El cuerpo gaseoso	p. 190

3.9 Otros estados	p. 198
CAPÍTULO 4. EL CUERPO AFECTADO POR AGENTES ENDÓGENOS Y SU CORRELATO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO	p. 209
4.1 La muerte natural	p. 210
4.1.1 La muerte natural en México	p. 217
4.1.2 El trabajo artístico con el tema de la muerte natural en México	p. 218
4.2 La muerte por enfermedad terminal	p. 234
4.2.1 La muerte asociada a enfermedad terminal en México	p. 240
4.2.2 El trabajo artístico con el tema de la muerte por enfermedad terminal en México	p. 241
CAPÍTULO 5. EL CUERPO AFECTADO POR AGENTES EXÓGENOS Y SU CORRELATO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO	p. 247
5.1 La muerte accidental	p. 248
5.1.1 La muerte asociada con accidentes en México	p. 252
5.1.2 El trabajo artístico con el tema de la muerte accidental en México	p. 257
5.2 Asesinato y homicidio	p. 265
5.2.1 El asesinato y el homicidio en México	p. 270
5.2.2 El trabajo artístico con el tema del asesinato y homicidio en México	p. 276
5.3 Femicidio	p. 288
5.3.1 El femicidio en México	p. 292
5.3.2 El trabajo artístico con el tema del femicidio en México	p. 301
5.4 Suicidio	p. 323
5.4.1 El suicidio en México	p. 325
5.4.2 El trabajo artístico con el tema del suicidio en México	p. 330

5.5 Tortura y Mutilación	p. 334
5.5.1 La tortura y mutilación en México	p. 339
5.5.2 El trabajo artístico con el tema de la tortura y mutilación en México	p. 349
5.5.2.1 El trabajo artístico con el tema de los atentados terroristas en Morelia en 2008.	p. 360
5.6 Secuestro	p. 397
5.6.1 El secuestro en México	p. 404
5.6.2 El trabajo artístico con el tema del secuestro en México	p. 415
5.7 Desaparición forzada	p. 428
5.7.1 La desaparición forzada en México	p. 442
5.7.2 El trabajo artístico con el tema de la desaparición forzada en México	p. 452
5.7.3 El caso Ayotzinapa	p. 496
5.7.4 El trabajo artístico con el tema del caso Ayotzinapa	p. 512
5.8 Migración	p. 536
5.8.1 La migración entre México y EUA	p. 543
5.8.2 El trabajo artístico con el tema de la migración entre México y EUA	p. 552
5.8.3 La migración desde Centroamérica hasta EUA	p. 590
5.8.4 El trabajo artístico con el tema de la migración entre Centroamérica y EUA	p. 597
5.9 Guerra contra las drogas	p. 609
5.9.1 La guerra contra las drogas en México	p. 615
5.9.2 El trabajo artístico con el tema de la guerra contra las drogas en México	p. 621
CONCLUSIONES	p. 669
Epílogo	p. 682

ANEXOS	p. 683
Entrevista a Jorge Rosano Gamboa [Artista]	p. 684
Entrevista a Sebastián Portillo [Artista]	p. 687
Entrevista a Humberto Ríos [Fotógrafo]	p. 690
Entrevista a Teresa Chavira Leal [Bailarina y coreógrafa]	p. 696
Entrevista a Rodrigo Treviño (Rotre) [Artista]	p. 700
Entrevista a Erandi Ávalos [Curadora independiente]	p. 703
Entrevista a Mizraim Cárdenas [Artista]	p. 707
Entrevista a Pablo Querea [Artista]	p. 709
Entrevista a Rafael Flores Correa [Artista]	p. 716
Entrevista a Erandini Adonay Figueroa Próspero [Artista]	p. 719
Entrevista a Tsade Trigo [Artista]	p. 725
Entrevista a Fernando Llanos (Videoman) [Artista]	p. 729
Entrevista a Jesús Jiménez [Artista]	p. 732
Entrevista a Cuauhtémoc Medina [Curador]	p. 737
Entrevista a Nuria Santiago [Escritora y Pedagoga]	p. 744
Entrevista a Fernando García García [Artista]	p. 753
Entrevista a Arturo Betancourt [Fotógrafo]	p. 755
Entrevista a Fernando Ortíz [Director teatral] y a Alejandro Yustiaza [Actor]. Integrantes del colectivo 60 mil.	p. 757
Entrevista a Fabiola Rayas Chávez [Artista]	p. 770
Entrevista a Juan Maíz [Escultor]	p. 777
Entrevista a Ambra Polidori [Artista]	p. 783
Entrevista a Karina Juárez [Fotógrafa]	p. 788
Entrevista a Ricardo Zambrano [Artista]	p. 794
Entrevista a Belsay Maza [Artista]	p. 802
Entrevista a Juan Carlos Jiménez Abarca [Historiador, Curador e Investigador independiente] y a Jesús Jiménez [Artista]	p. 814
Línea del tiempo 1988 - 2018	p. 843
FUENTES CONSULTADAS	p. 871



© Teresa Margolles

INTRODUCCIÓN

RESUMEN EN CASTELLANO

La presente Tesis Doctoral constituye un estudio sobre las formas en que la violencia contemporánea en México ha repercutido el campo de las artes visuales, con un especial énfasis en la forma de entender y representar el cuerpo humano.

Acotado en tres décadas (1988-2018), este trabajo es una investigación contextual que se afianza en el entramado social, político, histórico y económico para construir un análisis más profundo en torno a las formas en que la violencia ha trastocado igualmente el ámbito artístico, y poder ver cómo, a lo largo del tiempo, se ha modificado la imagen del cuerpo humano en la producción artística, gracias a que, por una parte, la muerte se presenta con más frecuencia en lo cotidiano y, por otra, los grupos criminales han recrudescido sus formas de ejercer violencia.

Se ha elegido este período de tiempo debido a su relevancia en términos socio-políticos ya que permite seguir a un país convulso cuya economía se desplomó en el año de 1994 al experimentar una de las peores crisis económicas de las que se tenga memoria, cuya consecuencia fue la devaluación del peso mexicano, trayendo consigo un aumento notable en los índices de la pobreza nacional. Para el año 2000, un atisbo de democracia aparece en la figura del entonces candidato a la presidencia del *Partido Acción Nacional (PAN)*, Vicente Fox Quesada, quien lograría derrocar *la dictadura perfecta*, término acuñado por el escritor peruano Mario Vargas Llosa para calificar los 71 años ininterrumpidos en los que el *Partido Revolucionario Institucional (PRI)* gobernó México; y solo un sexenio después de esta transición, el Estado Mexicano pasaría a declararle formalmente una guerra al tráfico de drogas, cambiando así su relación con el crimen organizado para ahora militarmente perseguirlo, desatando con ello una ola de violencia sin precedentes cuyas consecuencias aún son visibles.

Este panorama facilitó que muchos delitos graves se volvieran comunes, y poco a poco, los criminales llegaran a ejecutar actos violentos novedosos permitiendo nuevas formas de relación y trato con el cuerpo humano.

Si con el paso del tiempo el crimen organizado ha vulnerado el cuerpo humano de formas cada vez más atroces, haciendo además un esfuerzo por visibilizarlos y acercarlos a la sociedad civil, ciertos artistas pueden ver en ello una

oportunidad para reflexionar y construir nociones del cuerpo hasta ahora inéditas, como la de imaginar un cuerpo volátil, manifestado en la obra *Vaporización* (2001) de la artista sinaloense Teresa Margolles, donde propone un espacio lleno de vapor, consecuencia de alimentar condensadores situados al interior del museo, con agua previamente usada para lavar cadáveres en la morgue. El cuerpo que aquí presenta Margolles, anula toda figuración sólida y adquiere la capacidad incluso de flotar y adherirse a la piel y ropa del visitante, quién saldrá del espacio portando una milimétrica esencia humana ajena a su ser. Otro ejemplo son las concepciones humanas más cercanas a la máquina y la alta tecnología propias de las investigaciones del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer quién visualiza cuerpos humanos dependientes del código binario y que no dejan de ser inquietantes luego de reconocer que muchos de estos artefactos tecnológicos son igualmente usados tanto por el ejército como por los criminales en sus abyectos actos.

Así, esta Tesis parte de un análisis contextual del México reciente, dejando cronológicamente el punto de inflexión de esta escalada de violencia –el año 2006– cerca de la mitad del período de tiempo estudiado para tener un antes y un después de la *Declaración de Guerra* por parte del Estado y permitir una cierta distancia en el análisis de las repercusiones en el arte de este enfrentamiento bélico.

La segunda parte constituye un corpus teórico donde convergen reflexiones relativas a la violencia, la memoria y el duelo, para posteriormente reparar en el cuerpo humano y sus múltiples posibilidades. Lo anterior sirve de preámbulo para poder entender cómo el ser humano, en su total fragilidad, se ve afectado por agentes endógenos y exógenos que terminan por provocarle la muerte –una muerte impregnada con mayores o menores dosis de violencia–, para luego investigar sus correlatos en el campo artístico. Este análisis brinda un panorama del trabajo y pensamiento alrededor del cuerpo y permite ver cómo la violencia ha jugado un papel importante no solo en el contexto socio político de México, sino también en la forma de pensar e imaginar el cuerpo.

Finalmente, gran parte de la riqueza de esta investigación proviene de las aportaciones de fuentes primarias, como son las entrevistas que pude realizar a más de veinticinco artistas, curadores e investigadores vivos que, en sus propias palabras, ayudan a entender los cambios que ha vivido México, sus artistas y la noción de *cuerpo* en las tres últimas décadas.

RESUM EN VALENCIÀ

La present Tesi Doctoral constitueix un estudi sobre les formes en què la violència contemporània a Mèxic ha repercutit el camp de les arts visuals, amb un especial èmfasi en la manera d'entendre i representar el cos humà.

Delimitat en tres dècades (1988-2018), aquest treball és una investigació contextual que s'aferma en l'entramat social, polític, històric i econòmic per a construir una anàlisi més profunda entorn de les formes en què la violència ha trastocat igualment l'àmbit artístic, i poder veure com, al llarg del temps, s'ha modificat la imatge del cos humà en la producció artística, gràcies a que, d'una banda, la mort es presenta amb més freqüència en el quotidià i, per una altra, els grups criminals han empitjorat les seues maneres d'exercir violència.

S'ha triat aquest període de temps degut a la seua rellevància en termes sociopolítics ja que permet seguir a un país convuls l'economia del qual es va desplomar l'any de 1994 en experimentar una de les pitjors crisis econòmiques de les quals es tinga memòria, la conseqüència de la qual va ser la devaluació del pes mexicà, portant amb si un augment notable en els índexs de la pobresa nacional. Per a l'any 2000, un índex de democràcia apareix en la figura del llavors candidat a la presidència del *Partido Acción Nacional* (PAN), Vicente Fox Quesada, qui aconseguiria enderrocar *la dictadura perfecta*, terme encunyat per l'escriptor peruà Mario Vargas Llosa per a qualificar els 71 anys ininterromputs en els quals el *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) va governar Mèxic; i només un sexenni després d'aquesta transició, l'Estat Mexicà passaria a declarar-li formalment una guerra al tràfic de drogues, canviant així la seua relació amb el crim organitzat per a ara militarment perseguir-lo, desencadenant amb això una ona de violència sense precedents les conseqüències dels quals encara són visibles.

Aquest panorama va facilitar que molts delictes greus es tornaren comuns, i a poc a poc, els criminals arribaren a executar actes violents nous permetent noves formes de relació i tracte amb el cos humà.

Si amb el pas del temps el crim organitzat ha vulnerat el cos humà de formes cada vegada més atroços, fent a més un esforç per visibilitzar-los i acostar-los a la societat civil, uns certs artistes poden veure en això una oportunitat per a reflexionar i

construir nocions del cos fins ara inèdites, com la d'imaginar un cos volàtil, manifestat en l'obra *Vaporización* (2001) de l'artista sinaloense Teresa Margolles, on proposa un espai ple de vapor, conseqüència d'alimentar condensadors situats a l'interior del museu, amb aigua prèviament usada per a llavar cadàvers en la morgue. El cos que ací presenta Margolles, anul·la tota figuració sòlida i adquireix la capacitat fins i tot de surar i adherir-se a la pell i roba del visitant, qui eixirà de l'espai portant una mil·limètrica essència humana aliena a la seua ser. Un altre exemple són les concepcions humanes més pròximes a la màquina i l'alta tecnologia pròpies de les investigacions de l'artista mexicà Rafael Lozano-Hemmer qui visualitza cossos humans dependents del codi binari i que no deixen de ser inquietants després de reconèixer que molts d'aquests artefactes tecnològics són igualment usats tant per l'exèrcit com pels criminals en els seus abjectes actes.

Així, aquesta Tesi parteix d'una anàlisi contextual del Mèxic recent, deixant cronològicament el punt d'inflexió d'aquesta escalada de violència –l'any 2006– prop de la meitat del període de temps estudiat per a tindre un abans i un després de la *Declaració de Guerra* per part de l'Estat i permetre una certa distància en l'anàlisi de les repercussions en l'art d'aquest enfrontament bèl·lic.

La segona part constitueix un corpus teòric on convergeixen reflexions relatives a la violència, la memòria i el duel, per a posteriorment reparar en el cos humà i les seues múltiples possibilitats. L'anterior serveix de preàmbul per a poder entendre com l'ésser humà, en la seua total fragilitat, es veu afectat per agents endògens i exògens que acaben per provocar-li la mort –una mort impregnada amb majors o menors dosis de violència–, per a després investigar els seus correlats en el camp artístic. Aquesta anàlisi brinda un panorama del treball i pensament al voltant del cos i permet veure com la violència ha jugat un paper important no sols en el context soci polític de Mèxic, sinó també en la manera de pensar i imaginar el cos.

Finalment, gran part de la riquesa d'aquesta investigació prové de les aportacions de fonts primàries, com són les entrevistes que vaig poder realitzar a més de vint-i-cinc artistes, commissari i investigadors vius que, en les seues pròpies paraules, ajuden a entendre els canvis que ha viscut Mèxic, els seus artistes i la noció de cos en les tres últimes dècades.

SUMMARY IN ENGLISH

The present Doctoral Thesis constitutes a study on the ways in which contemporary violence in México has impacted the field of visual arts, with a special emphasis on understanding and representing the human body.

Limited to three decades (1988–2018), this work is a contextual investigation that is strengthened in the social, political, historical and economic framework to build a deeper analysis around the ways in which violence has also disrupted the artistic field, and to be able to see how, over time, the image of the human body has been modified in the artistic production, thanks to the fact that, on one hand, death is more frequently presented in everyday life and, on the other, criminal groups have intensified their ways of exercising violence.

This period of time has been chosen due to its relevance in socio-political terms, since it allows us to follow a convulsed country whose economy collapsed in 1994 when it experienced one of the worst economic crises in living memory, which in consequence brought the devaluation of the mexican peso and with it a notable increment in the national poverty indexes. By the year 2000, a glimpse of democracy appeared as the figure of the candidate for president of the *Partido Acción Nacional* (PAN), Vicente Fox Quesada, who would overthrow *the perfect dictatorship*, a term coined by peruvian writer Mario Vargas Llosa to describe the 71 uninterrupted years in which the *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) governed México; and only six years after this transition, the mexican state would formally open warfare on drug trafficking, changing its relationship with organized crime to now militarily persecute it, unleashing an unprecedented wave of violence whose consequences are still visible.

This panorama made serious crimes become common, and little by little, the criminals execute new violent acts with new forms of relation and treatment with the human body.

Though over the years organized crime has violated the human body in increasingly atrocious ways, also making an effort to make them visible and bring them closer to civil society, certain artists can see in this an opportunity to reflect on and work on notions of the body unpublished to this day, such as imagining a volatile body, as manifested in the work *Vaporización* (2001) by Sinaloan artist

Teresa Margolles, where she proposes a space full of steam, the result of feeding condensers located inside the museum with water previously used to wash corpses in the morgue. The body presented here by Margolles cancels out all solid figuration and acquires the capacity to float and adhere to the skin and clothes of the visitor, who will leave the space carrying a millimetric human essence alien to his being. Another example is the human conceptions closer to the machine and high technology, typical of the investigations of Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer, who visualizes human bodies dependent on the binary code and which do not cease to be disturbing after recognizing that many of these technological artifacts are equally used by the army and by criminals in their abject acts.

This Thesis starts from a contextual analysis of México recently, leaving chronologically the turning point of this escalation of violence – the year 2006 – about half of the period of time studied to have a before and after the *Declaration of War* by the State and allow a certain distance in the analysis of the repercussions in art of this warlike confrontation.

The second part constitutes a theoretical corpus where reflections on violence, memory and grief converge, to later repair the human body and its multiple possibilities. This serves as a preamble to understand how human beings, in their total fragility, are affected by endogenous and exogenous agents that end up causing death – a death impregnated with greater or lesser doses of violence – and then investigate its correlations in the artistic field. This analysis provides a panorama of the work and thoughts around the body and allows us to see how violence has played an important role not only in the socio-political context of México, but also in the way of thinking and imagining the body.

Finally, a lot of the richness of this research comes from the contributions of primary sources, such as the interviews I was able to conduct with more than twenty-five living artists, curators and researchers who, in their own words, help to understand the changes that México, its artists and the notion of body have undergone in the last three decades.



Marcha por el esclarecimiento
del caso Ayotzinapa. México 2016.
Autor: desconocido.



MI PATRÓN
El presidente
que más trabajo me da
←

*Hoy tendría que haberse detenido este país,
si este pedazo de tierra es un país;
tendrían que haber cejado todos los martillos,
ningún tren debió de haber salido de la estación,
ninguna gota de agua caído en un vaso,
ninguna lluvia pronunciado tormenta o chubasco;
ningún escolar debió haber asistido al colegio;
yo no tendría que estar escribiendo
sino en el llanto,
oscuro,
sin luz
ni para leer salmos, ni para seguir camino.*

*Hoy tendríamos que desconectar todas las máquinas
que mantienen en el poder a los poderosos
y quemar los bancos, echarle fuego a los cimientos
de esta casa que se derrumba
porque nos despertamos y nos matamos
porque salimos a la calle para matarnos
porque soñamos con matarnos
porque nos matamos para matarnos.*

*Hoy tendríamos que cavar miles de tumbas
en donde quepamos uno sobre otro,
juntos y reunidos, por fin,
dando paz a la muerte, en auxilio
de los que vivos mueren.
Hoy tendríamos que cerrar cárceles y manicomios,
reconocer que fallamos, hundirnos
en el lodo para no volver de ahí,
que nos entierren y nos olviden;
que nadie en la historia sepa que fallamos
¡Cómo fallamos!*

*Perdonen si lo confieso y nos entrego,
hoy tendríamos que renunciar
sin héroes ni demonios.
Hoy tendríamos que detener este país:
que nadie cante ni se persigne
que ni una voz se alce,*

*que no rueden las balas sobre la calle.
Tendríamos que detenernos para mirar
cuánto la hemos cagado
cuando no era posible que este país
se nos fuera de las manos.*

Edgar Khonde | Hoy tendría que haberse detenido este país.

*Mi madre descifró para mis ojos
el lenguaje de las estrellas
depositó en mis oídos los cantos de la gente
me enseñó los signos de mi nombre
a usar el ajo en la comida
a medir el dulce y la canela
a evitar el limón cuando viene la regla
a no temer el crujido del techo de madera y teja
cuando la tierra tiembla
ella resolvía las dudas.*

*Pero nunca le pregunté a mi madre
cómo transcurre la vida
cuando los soldados se llevan al marido
cómo se enfrenta lo cotidiano
con la incertidumbre tras los pies a cada paso
con qué palabra se explica a los hijos qué es “un desaparecido”
con qué unidad se mide la ausencia
los días oscuros*

*Cómo nombrar de un solo golpe
las ciudades recorridas buscando un rostro
los espíritus consultados para tener indicios
de dónde encontrar a un desaparecido.*

Irma Pineda | Cándida

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene su origen en una serie de preguntas que han sido constantes en mi persona y que intentan comprender los modos en que la violencia contemporánea en México ha traído consecuencias en la producción del arte contemporáneo nacional. Algunas de estas preguntas fundamentales que han antecedido al desarrollo de este trabajo son las siguientes: ¿cuáles han sido las consecuencias de la violencia vivida en años recientes en México en el campo de las artes?, ¿cómo se ha trastocado la noción misma del cuerpo gracias a la aparición de nuevos mecanismos para ejercer la crueldad por parte del crimen organizado, principalmente después de la declaratoria de guerra contra el narcotráfico por parte del Estado Mexicano en diciembre de 2006?, ¿cómo puede vivirse efectivamente un duelo ante un panorama inconmensurablemente violento?, ¿cómo puede ser posible visualizar un atisbo de consuelo en aquellos casos en que el cuerpo se halla ausente, como en los fenómenos de desaparición forzada vigentes en nuestro territorio? y, finalmente, ¿de qué forma las artes contribuyen a visibilizar y a, posiblemente, plantear un bálsamo que intente sanar esas heridas?

Esta Tesis presenta un acercamiento a la resolución de estas cuestiones. Estudio que ha sido bastante complejo, no únicamente en términos del proceso técnico que ello implica, sino también por las connotaciones emocionales y simbólicas que supone el obtener una radiografía actualizada, a la vez que lastimosa de mi patria.

Aunque esta investigación está inscrita y responde al acontecer artístico, no se enfoca exclusivamente a este aspecto, sino que intenta ser un poco más amplia al concebir el fenómeno de la violencia desde sus orígenes sociales y políticos. Me gusta pensar en las artes a la manera de un espejo que permite reflejar, con mayor o menor grado de limpieza, una determinada realidad sociopolítica. Así, para el desarrollo de este trabajo académico fue crucial empatar estas realidades, las sociales, políticas y económicas, junto con el ámbito de la creación artística; todo ello acotado en tres décadas, desde 1988 hasta el 2018.

Específicamente elegí estos treinta años por considerarlos reveladores, pues ayudan a explicar una serie de cambios en los modos de construir y plantear las piezas artísticas que, en la mayoría de los casos, abrevan de las decisiones socio-

políticas y micro y macro económicas que experimentaba el país en aquella época; además de que, durante la década de los ochenta en México, el arte comenzó a emanciparse del aparato cultural del Estado, volviéndose cada vez más ácido y menos condescendiente, situación que trajo como consecuencia el impedimento de que ciertos grupos artísticos pudieran figurar en las galerías y ferias establecidas,. Lo anterior permitió, sin embargo, desarrollar una búsqueda constante de visibilidad no solo en el entorno Nacional, sino en el Internacional, proponiendo circuitos y espacios nuevos en el territorio para poder exhibir una creación artística crítica, alejada del oficialismo imperante en la época.

La endeble economía mexicana terminaría por resquebrajarse en el año de 1994, coincidiendo también con la sublevación de una fracción indígena afincada en la Selva Lacandona que buscaba derrocar al poder. Un poder que era sinónimo de corrupción, podredumbre y nexos con los actores dedicados al tráfico de drogas en el país. Lo anterior permite explicar la manera en que México se convirtió en pocas décadas en uno de los países líderes en el tráfico de sustancias ilícitas en el mundo, en una catapulta que tenía su base en Colombia, su pivote en México y su destino final en los Estados Unidos de América. Todo ello explica el imperio que logró consolidar Joaquín Gumán Loera, alias *El Chapo Guzmán*, dentro y fuera de México, y su aparente omnipotencia ante el mismo Estado.

Las condiciones anteriores fueron las adecuadas para que en México la violencia se volviera generalizada y aumentara la crueldad en las formas de ejercerla, debido a que, ante la colusión del crimen organizado con el Estado, muchos delincuentes estarían bien capacitados militarmente y poseerían armamento y conocimiento táctico, lo cual les permitió alcanzar sus objetivos viles a cualquier costo.

Si durante la gobernanza del *Partido Revolucionario Institucional (PRI)*, extendida por más de setenta años ininterrumpidos, se estableció una política de tolerancia con el crimen organizado, en un afán de evitar precisamente una guerra interna, la política de la alternancia se caracterizó justo por lo contrario, cesando los pactos entre el Estado y el narcotráfico y comenzando una persecución de los narcotraficantes mediante el uso de la milicia, iniciando una guerra que aún hoy, al momento de escribir estas líneas, sigue dejando víctimas.

A raíz de esta guerra se han incrementado de forma generalizada y exponencial los índices de violencia, y ha existido un cambio en las formas de ejercerla, al aumentar también los índices de crueldad con los que se perpetran estas acciones. Por otro lado, existe una cantidad inestimable de bajas civiles gracias a la militarización del país propuesta por el Estado, ya que esta masacre ocurre principalmente en el espacio público. Estas consecuencias repercuten no solamente en términos de paz y seguridad ciudadana, sino también en la forma de ver, teorizar e imaginar el cuerpo humano.

La hipótesis primaria de esta Tesis radica en creer que las artes no se han mantenido inmunes ante esta escala de violencia, sino que muy por el contrario, se han servido de estos hechos para proponer, en ocasiones, ejercicios de sanación y redención, como los actos ideados por Alejandro Jodorowsky o Mariela Sancari, allegados al performance; y en otras ocasiones, el arte puede ser visto como un recurso para no olvidar, como en el caso de los memoriales erguidos en los espacios públicos y que tienen connotaciones políticas y simbólicas, así como en aquellas manifestaciones y actos que intentan grabar en la memoria colectiva la presencia de cada uno de los miles de desaparecidos en México.

Esta no-inmunidad de las artes plantea igualmente un cambio en la manera de generar un trabajo artístico en torno al cuerpo humano. Después de la barbarie, las concepciones en torno al cuerpo no pueden mantenerse inmutables. La saña con la que han actuado los grupos delincuenciales en cuanto al tratamiento de los cadáveres de sus víctimas ha permitido realizar modificaciones físicas y conceptuales en la materia humana, propiciando reflexiones y constructos que hasta hace unos años eran inéditos. Buena parte de los artistas en México, desde su campo, han sabido absorber estas tácticas a la hora de acercarse al cuerpo proponiendo cuerpos modificados desde la esfera artística.

Al ser la violencia un hecho social y, gracias a que los criminales tienen el cuidado y, por su puesto, el interés de presentar las modificaciones corporales de sus víctimas a la sociedad civil, la noción de *cuerpo* definitivamente se ha trastornado en el imaginario colectivo, como una de las consecuencias de esta violencia explícita.

Ejemplo de lo anterior es la primigenia obra del grupo Semefo, y luego en solitario, la obra de Teresa Margolles en general, permiten afianzar esta idea; así como las profundas investigaciones de Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina para *La era de la discrepancia*¹, arte y cultura visual en México 1968-1997, Daniel Montero Fayad para *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*², y las de Said Dokins y Gabriela Martínez para *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*³ permiten apoyar este supuesto.

Abiertamente muchos artistas en épocas recientes han dejado que la violencia llegue hasta sus estudios y se han valido de ella como una base para su creación artística: Marcela Armas, Enrique Ježik, Ambra Polidori, Fernando Brito, Carlos Amorales o Francis Alÿs son algunos ejemplos.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Vaporización*, 2001. Vapor de agua de la morgue y condensadores.

¹ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014) *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner.

² MONTERO, D., (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

³ DOKINS, S., MARTÍNEZ, G., (2015). *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, Ciudad de México: Pneuma.

La violencia nos ha enseñado de una manera salvaje que el cuerpo, en tanto materia, permite una importante cantidad de mutaciones, que podrían ser pensadas desde los estados de agregación mismos. Más allá de los cuerpos humanos sólidos, podríamos encontrar cuerpos cercanos a su forma líquida, gaseosa o plasmática, e incluso son proclives de adoptar otros posibles estados de agregación, gracias a la ciencia y la tecnología, acercándose a realidades cuasi ficcionales.

El camino de esta Tesis transcurre primero desde el escenario totalmente fortuito y no violento, al estudiar el cuerpo⁴ del ser humano desde su acontecer carente de violencia y cómo la muerte se presenta como un estado natural e irremediable. En este sentido el cuerpo, en su fragilidad, parece por circunstancias naturales, o bien, lo hace debido al desarrollo de enfermedades infecciosas o gracias a la aparición de enfermedades crónico degenerativas pero, en ninguno de estos dos casos, la pérdida de la vida es provocada por un acto deliberado y violento, proveniente de un tercero.

Toda vez que se ha visto cómo el cuerpo muere sin violencia, es posible analizar uno a uno por los diversos escenarios presentes en México que involucran violencia, como los casos de asesinato, feminicidio, suicidio, tortura, mutilación, secuestro, desaparición forzada, migración, guerra, muerte por enfermedad terminal y muerte accidental. El anterior desglose permite estudiar las diversas formas de ejercer violencia, así como los modos en que el cuerpo puede ser transgredido no solo en términos físicos, sino también en términos conceptuales.

Sirva pues este estudio no precisamente para tener un panorama del horror, sino para entender más exactamente cómo esta violencia ha traído secuelas en los diversos aspectos de la vida humana. Al mismo tiempo, este trabajo manifiesta un rechazo hacia cualquier tipo de forma en que pueda suscitarse la violencia, y se interesa atentamente en las maneras en que el arte intenta, con mayor o menor éxito, perpetuar la memoria de los que ahora están ausentes sin eximir a los culpables, a la vez que detecta el potencial redentor contenido en la creación artística como una forma de trabajar la inestimable pena que representa toda pérdida humana.

⁴ Se verá que, para el desarrollo de este trabajo uso la palabra *cuerpo* en sus dos acepciones, tanto para referirme a la estructura anatómica del ser humano, como a su forma en tanto cadáver.

HIPÓTESIS

Gran parte de las transformaciones positivas y negativas que ha experimentado México a lo largo del tiempo pueden ser entendidas desde un análisis de su política y gobernanza. Si tratamos de entender las causas de la violencia exacerbada que han aquejado al país en épocas recientes, es necesario voltear a ver al pasado para descubrir las confabulaciones ideadas desde el Estado para poder mantener su tiranía, asumiendo prácticamente cualquier tipo de costo.

La llamada *guerra sucia*⁵ es un claro ejemplo de ello, y constituye un antecedente para pensar en cómo la violencia ha crecido exponencialmente en las últimas décadas en México y cuál es la implicación del Estado en este ascenso.

Si durante los años sesentas y setentas, el Estado usó como estrategia de gobierno el despliegue de una guerra de baja intensidad a lo largo del territorio mexicano, con el objetivo de mantener su hegemonía y anular cualquier tipo de disenso ciudadano, a la vez que permitía el florecimiento del negocio del narcotráfico, creando alianzas en lugar de castigos; el once de diciembre de 2006

⁵ Se trató de una guerra de baja intensidad surgida desde el final de los años sesentas, ideada y promovida por el Estado Mexicano con el objetivo de sembrar miedo en la población civil y eliminar sistemáticamente a los disidentes políticos. Sus tácticas bélicas incluían el asesinato y la desaparición forzada. Al surgir esta guerra desde el Estado, es muy difícil acceder a las cifras oficiales dado que aún se mantienen resguardadas bajo secreto de Estado. En el intento de promover una visión distinta a la de todos sus antecesores, el Presidente de la República, Vicente Fox Quesada, líder de la oposición política, creó en 2002 la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) que pretendía esclarecer los acontecimientos turbios y ligados a esta guerra durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta en México. La Fiscalía fue extinta en 2007 siendo responsable de ejecutar su desaparición el Presidente de la República Felipe Calderón Hinojosa. OLIVARES E., (2014). 'Desaparecer FEMOSPP fue un mensaje de impunidad'. En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2014/02/14/politica/005n2pol>> Recuperado el 2 de agosto de 2020.

Según los datos oficiales, confrontados con los del propio Comité Eureka, una organización autónoma conformada por familiares de los desaparecidos en la guerra sucia en México, existen 557 expedientes de personas desaparecidas entre 1969 y 2001 a causa de esta guerra.

CÁMARA DE DIPUTADOS DEL HONORABLE CONGRESO DE LA UNIÓN, (2015). 'Punto de acuerdo por el que se exhorta a la Comisión de Puntos Constitucionales a dictaminar la iniciativa que reforma los artículos 10, 20 y 73 de la Carta Magna, en materia de desaparición de personas, a cargo de la diputada Raquel Jiménez Cerrillo, del Grupo Parlamentario del PAN'. En *Gaceta Parlamentaria*, Número 4240.- VII, martes 24 de marzo de 2015. <<http://gaceta.diputados.gob.mx/Black/Gaceta/Anteriores/62/2015/mar/20150324-VII/Proposicion-17.html>> Recuperado el 02 de agosto de 2020.

pudo vivirse un cambio significativo en la estrategia del Estado cuando el Presidente de la República, Felipe Calderón Hinojosa, declaró abiertamente una guerra contra las drogas.

Las consecuencias de esta decisión política trajeron cifras de violencia nunca antes vistas en la historia reciente de México, apenas superadas por la guerra de Revolución ocurrida casi un siglo atrás. A diferencia de esta última, la violencia contemporánea en México se volvió mucho más cruda y ordinaria, y los criminales usaron cualquier cantidad de métodos para infringir sufrimiento y crueldad a sus víctimas, sirviendo a su vez como mensajes de odio y escarmiento ante sus adversarios y en general, ante la población civil.

Los cambios en las formas de ejercer violencia en una época reciente pueden notarse si se estudian también sus remanentes, en este caso, si se analizan los cuerpos humanos que los criminales transforman para afianzar su poder.

La hipótesis de esta tesis recae en la idea de que la violencia ha alcanzado igualmente al lenguaje artístico y ha trastocado incluso la noción que tenemos en México hoy día en relación al cuerpo humano.

Como los sicarios tienen el interés de visibilizar sus crímenes, exhibiendo públicamente los cadáveres que violentan, –como si fuesen conquistas alcanzadas en un afán intimidatorio– trastocan en el imaginario civil las nociones asociadas al cuerpo. La irrupción de millares de cadáveres en el paisaje natural y urbano de México, así como sus tratamientos: cuerpos cercenados, quemados, fundidos, evaporados... posibilitan una nueva forma de tratar, entender, presentar y representar el cuerpo, manifestándose en paralelo en la esfera artística.

En lugar de querer *tapar el sol con un dedo*, muchos artistas en México han permitido que la violencia misma sea el eje rector de su trabajo e investigaciones serias recientes, como las ejecutadas por Cuauhtémoc Medina, Oliver Debroise, Mariana David, Daniel Montero Fayad o Said Dokins y Gabriela Martínez, permiten afianzar esta idea, de la misma forma que lo hacen ejercicios curatoriales que puntualmente abordan la temática de la violencia en México, como lo son: *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, presentada primero en la ciudad de Querétaro, Querétaro en 2013, y luego en la ciudad de Morelia,

Michoacán a finales del 2014; *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, llevada a cabo en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus) en 2007, *465 personas remuneradas*, presentada en el Museo Tamayo a finales de 1999, y por su puesto, la participación de México en la 53 Bienal de Venecia en 2009 con la figura de Teresa Margolles.

Claramente, el trabajo artístico de Margolles y su antecedente, el desarrollado por el colectivo Semefo en la década de los noventas, permiten ver cómo existe una influencia entre la forma en que el cuerpo es tratado por el crimen organizado y los modos de generar obras de arte contemporáneo ligadas al cuerpo cuando se incorpora incluso materia orgánica y restos humanos como materia prima para la creación artística.

La idea consiste en pensar que el crimen organizado, ante la carencia de todo tipo de escrúpulos, permite realizar deliberadamente transformaciones abyectas en los cuerpos –como lo es la disolución de éstos en tanques de ácido para la eliminación expedita de evidencias–; y el arte visual, en contraparte, permite imaginar también *otros* cuerpos que, en algunos casos, dejan de tener la materialidad y la forma acostumbrada para, de a poco, irse alejando de la figuración y comenzar a plantearse la posibilidad de trabajar con el cuerpo desde su abstracción.

Por otro lado, estas nuevas y cada vez más crueles formas de ejercer violencia, así como la posibilidad fáctica por parte del crimen de extinguir cualquier tipo de cuerpo, hacen que México esté lleno de familias que buscan desesperadamente algún indicio de sus desaparecidos. En un *país de cuerpos ausentes*, las artes han igualmente afrontado el hecho de trabajar con la ausencia de éstos y, en muchas ocasiones, estos actos y estas representaciones, –mayormente acercadas a los rituales performáticos– contienen cierto grado de sanación, como las caminatas que la artista Fabiola Rayas ejecuta al lado de las familias dolidas y que, al recorrer los mismos trayectos que hacían los ahora desaparecidos posibilita un mínimo restablecimiento anímico.

A lo largo de este trabajo podrán verse dos importantes consideraciones que suceden paralelamente dentro del ámbito artístico: por un lado, las artes pueden incidir significativamente en los aspectos que rodean un duelo y, en aquellos casos en los que el cuerpo se encuentra ausente, este trabajo puede llegar a ser aún más

significativo pues añade un ánimo de redención que de alguna medida, facilita un trabajo efectivo de duelo; y esto se combina, por otra parte, con la necesidad de construir una memoria que permite *aparecer* simbólicamente al ausente en su contexto social, en vías de querer alzar una voz que ha sido silenciada por una injusticia y, al mismo tiempo, preservar la memoria del que ya no está.



SANTISTEBAN, Emilio. *Performance de cuerpo ausente*. 2008 a la fecha. Lona y texto. Versión: Intervención en la UAM Cuajimalpa en el Encuentro de familiares desaparecidos en México. 5 de julio de 2016.

Como ampliamente lo ha argumentado el escritor, filósofo y *psicomago* chileno, Alejandro Jodorowsky mediante lo que él mismo denomina *psicomagia*⁶, creo que el arte contiene ese regocijo del alma que, debidamente conducido, puede convertirse en una herramienta sanadora. Finalmente esta investigación considera este potencial subyacente en las artes y permite visualizar un amplio abanico de ejemplos en los que la práctica artística puede servir como un medio de redención y de *no olvido*.

OBJETIVOS

Objetivo General:

- Analizar y comparar la producción artística realizada en México, desde 1988 hasta el 2018, con especial énfasis en las representaciones del cuerpo humano particularmente cuando se ha sometido a actos violentos, en las disciplinas de: *performance*, *happening*, video, fotografía, pintura, escultura, instalación, arte acción, arte relacional y arte conceptual; para entender la manera en que la concepción de '*cuerpo humano*' ha cambiado en los últimos treinta años, y establecer así puntos de intersección entre acontecimientos socio-políticos y actos artísticos.

Objetivos Específicos:

- Analizar la manera en que se ha modificado el concepto de '*cuerpo humano*' en el contexto artístico mexicano de la era contemporánea por medio del estudio y la comparación de obras de arte relacionadas con el cuerpo.
- Identificar artistas nacionales y extranjeros que han trabajado con el tema de la violencia en México entre 1988 y 2018 y estudiar su trabajo artístico.
- Revisar los casos y estadísticas en México de: muertes naturales, secuestros, mutilación y tortura, desaparición forzada, migración México-EUA, Centroamérica-EUA, suicidio, asesinato, feminicidio y muerte natural en este mismo período de

⁶ Según el propio Jodorowsky, la *psicomagia* es un *invento* realizado por él mismo en una mezcla de psicología y magia, cuya finalidad es <<convertir al consultante en su propio curandero>>, y formalmente se realiza con actos performáticos que intentan llegar hasta la parte inconsciente del hombre para, de esta manera, ayudar a liberar la mente y el cuerpo de sus tormentos.

JODOROWSKY, A., (2010) *Manual de Psicomagia*, Barcelona: Random House, p. 18.

tiempo para obtener un panorama de la situación socio-política del México contemporáneo.

- Comparar los trabajos de los artistas encontrados y establecer un paralelismo con los acontecimientos socio-políticos en México, que permita evidenciar de qué forma se relacionan los hechos con las obras.
- Describir la manera en que la violencia ha permeado el quehacer artístico y analizar sus repercusiones en las artes mexicanas contemporáneas.
- Comprender de mejor manera el concepto de 'ausencia humana' así como 'sanación' y 'duelo', y encontrar las formas en que han sido abordados estos conceptos desde el arte.

METODOLOGÍA

La presente Tesis busca relacionar los acontecimientos socio-políticos del México contemporáneo, y contrastarlos paralelamente con las manifestaciones artísticas surgidas en este mismo contexto. Para ello, es necesario apoyarse en dos principales fuentes de información escrita: bibliográfica y hemerográfica. En el primer caso, son de especial interés los catálogos de exposiciones⁷ llevadas a cabo en los dos museos más significativos para las artes contemporáneas en México: *El Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)*⁸, y el *Museo Jumex*, así como sus publicaciones extraordinarias que incluyen las reflexiones en seminarios o coloquios celebrados en estos recintos.

⁷ Algunos catálogos que documentan exposiciones homónimas y que resultan fundamentales para esta investigación dado que ayudan a sustentarla, son: *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales* (2008), *Espectrografías, memorias e historia* (2010), *Antes de la resaca. Una fracción de los noventa en la colección del MUAC* (2011), *Enrique Ježik. Obstruir, destruir, ocultar* (2011), *Teresa Margolles. La promesa.* (2012), *Extranjerías* (2012), *Marcela Armas* (2013), *Pulso Alterado* (2013) *El siluetazo* (2013), *El derrumbe de la estatua* (2014), *Proceso pentágono* (2015), *Yishai Jusidman* (2016), *Forensic Architecture* (2017), *Gregor Schneider* (2017), *Salón independiente* (2018), *Tania Bruguera* (2018), *Melquiades Herrera* (2018), *Sublevaciones* (2018), *Carlos Amoraes* (2018), *Melanie Smith* (2019), *Ai Weiwei* (2019), *Arte acción en México* (2019).

⁸ Los catálogos de todas las exposiciones celebradas en el MUAC son de libre acceso, y pueden descargarse en la dirección electrónica: <<https://muac.unam.mx/publicaciones>>
Recuperado el 13 de agosto de 2020.

Por otra parte, se ha revisado bibliografía relacionada con la sociología y la filosofía para poder entender mejor las relaciones del poder y sus consecuencias hacia el cuerpo. Destacan aquí los trabajos filosóficos de Judith Butler, Hannah Arendt, Michael Foucault, Julia Kristeva, Rita Segato, Susan Sontag, Michel Wieviorka, Giorgio Agamben y Slavoj Žižek, cuyas ideas han ayudado a conformar el corpus teórico sobre el que se apoya este texto.

En cuanto al panorama del arte, no se han dejado de lado libros clásicos que son un referente obligado para entender el arte contemporáneo a nivel internacional, mientras que en el panorama local se ha recurrido a la bibliografía relativa al grupo Semefo, Teresa Margolles, Enrique Ježik, Francis Alÿs, Marcela Armas, Santiago Sierra, Carlos Amoraes y una extensa lista de creadores que permiten entender mejor el México de nuestros días gracias a sus reflexiones artísticas y filosóficas.

Los libros de arte mexicano son los más recurridos para este trabajo, tanto en su versión digital como impresa; y resulta también importante señalar volúmenes que se relacionan con el narcotráfico y la violencia, la política en Latinoamérica y México, así como libros de Teoría de la Imagen que se desglosan en el apartado *Fuentes consultadas*, al final de este trabajo.

En el caso de la consulta hemerográfica, me he basado principalmente en dos revistas: por un lado *Proceso*, referente imparcial de la vida política en México, así como la revista *La Tempestad*, especializada en Arte Contemporáneo Mexicano. En tanto a diarios, he consultado prensa nacional, teniendo un especial interés por el diario *La Jornada*, que se distingue por su contenido crítico, así como el diario Español *El País*, que permite confrontar la información ocurrida en México con el punto de vista extranjero.

La Tesis comienza por plantear un contexto mínimo, sintetizando tres décadas en los aspectos: políticos, económicos, artísticos y aquellos ligados a la violencia, con el objetivo de poder tener una idea más clara de los acontecimientos más significativos ocurridos en este período de tiempo.

La investigación continúa con un acercamiento ahora a las ideas relativas a la violencia, la memoria y el duelo, que revisa las ideas de algunos de los pensadores

más importantes de la era reciente para empatarlos con el fenómeno de la irrupción inusitada de cadáveres en el espacio público mexicano luego de la declaración de guerra contra las drogas en 2006. Una gran cantidad de actos barbáricos generados desde el crimen organizado pueden comprenderse de una mejor manera si se analizan a la luz de otros hechos abyectos producidos en el pasado, como el Holocausto o los atentados terroristas del once de septiembre en Nueva York. Los textos seminales producidos por una diversidad de pensadores ayudan a dimensionar aquí el nivel de violencia vivido desde México, sus orígenes y sus oscuras consecuencias. Esta navegación concluye con una reflexión en torno a las formas en que es posible pensar al cuerpo como un archivo, ejemplificado en una serie de obras artísticas que intentan *resguardarlo*.

El capítulo tres se conforma por una serie de reflexiones en torno a las maneras de entender, imaginar y pensar el cuerpo humano, así como su presencia, su ausencia y su condición de fragilidad entre la vida y la muerte, para luego plantear diversos estados del cuerpo que pueden encontrar su paralelismo en las maneras en que el crimen organizado trata también a los cuerpos. Así, es posible imaginar cuerpos sólidos, líquidos, gaseosos e incluso plasmáticos.

El grueso de esta investigación se encuentra en los capítulos cuatro y cinco. En el primero de ellos se realiza un análisis del cuerpo humano cuando es afectado por agentes endógenos, esto son concretamente aquellos casos de muerte natural y muerte por enfermedad terminal, lo anterior se debe a que en ellos no se encuentra presente la violencia, y permite diferenciar el tratamiento que reciben estos cuerpos de aquellos en los cuales existió un acto físico de violencia. Estos dos tipos de muerte se analizan primero desde los datos duros ocurridos en México en épocas recientes para luego contrastarlos con los modos en que han sido abordados desde las artes.

Finalmente, el quinto capítulo se extiende en el análisis de aquellas afecciones exógenas del cuerpo donde definitivamente existió en mayor o menor medida la violencia. De la misma forma que en el capítulo anterior, cada subdivisión se ramifica para indagar primero en las estadísticas y hechos sociopolíticos, para luego abordar su correlato en las artes.

Así, por poner un ejemplo, en el apartado referente al suicidio, se considera importante resolver primariamente algunas cuestiones: ¿cuál es la tasa de suicidios en México?, ¿cuál es la tasa de suicidios a nivel mundial?, ¿cuáles son los Estados de la República con mayor índice de suicidios?, ¿qué reacciones rodean este tipo de muerte?; para luego llegar a las artes: ¿qué artistas han trabajado el tema del suicidio?, ¿de qué maneras?, ¿con qué materiales?, ¿cuáles han sido los resultados? Cada sub-tema de este cuarto apartado ha sido trabajado de esta forma con la intención de obtener información amplia, veraz y objetiva.

La investigación llega a su fin con un desarrollo de las conclusiones donde se ha buscado presentar las ideas más significativas de los capítulos anteriores y construir un argumento sobre las repercusiones de la violencia y su incidencia en el cuerpo humano.

En ánimos de darle un soporte más firme a esta investigación, me permití realizar más de veinticinco entrevistas a creadores contemporáneos cuyo trabajo toca en mayor o menor medida el tema del cuerpo y la violencia en México. El interés y la cercanía a artistas y curadores, como Erandi Ávalos, Arturo Betancourt, Belsay Maza, Ricardo Zambrano, Jorge Rosano Gamboa, Pablo Querea, Jesús Jiménez, Rodrigo Treviño o Humberto Ríos, entre otros, me permitió estar cerca de su creación y generar estos diálogos, en algunos casos en persona y en otros, a través del correo electrónico. Considero que esta parte de la Tesis es de suma importancia ya que el análisis de estos textos permite nutrir de manera sustancial las reflexiones aquí vertidas. A manera de anexo se encuentran las transcripciones íntegras de estas entrevistas en el final de este trabajo.

Como un último punto realicé una *línea del tiempo* donde es posible seguir los acontecimientos más relevantes en los aspectos: artísticos, económicos, sociales, políticos, violentos, naturales, tecnológicos e históricos, desde 1988 hasta el año 2018, lo que permite entender contextualmente cada uno de los hechos abordados en esta investigación.

Finalmente quisiera destacar dos momentos personales muy importantes que guardan una relación muy estrecha con esta Tesis. En mayo de 2018 tuve la oportunidad de participar con un performance titulado *Ya me cansé* en el marco de la #00 Biental de La Habana, Cuba, que hacía referencia a la desaparición de los

cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa, Guerrero; mientras que en el año 2019 pude asistir como espectador a la decimosegunda *Bienal de Shanghái*, China, donde tuve la oportunidad de conversar con el curador mexicano Cuauhtémoc Medina, responsable de aquel ejercicio curatorial que proponía un diálogo entre artistas vivos de América Latina con sus homólogos asiáticos.

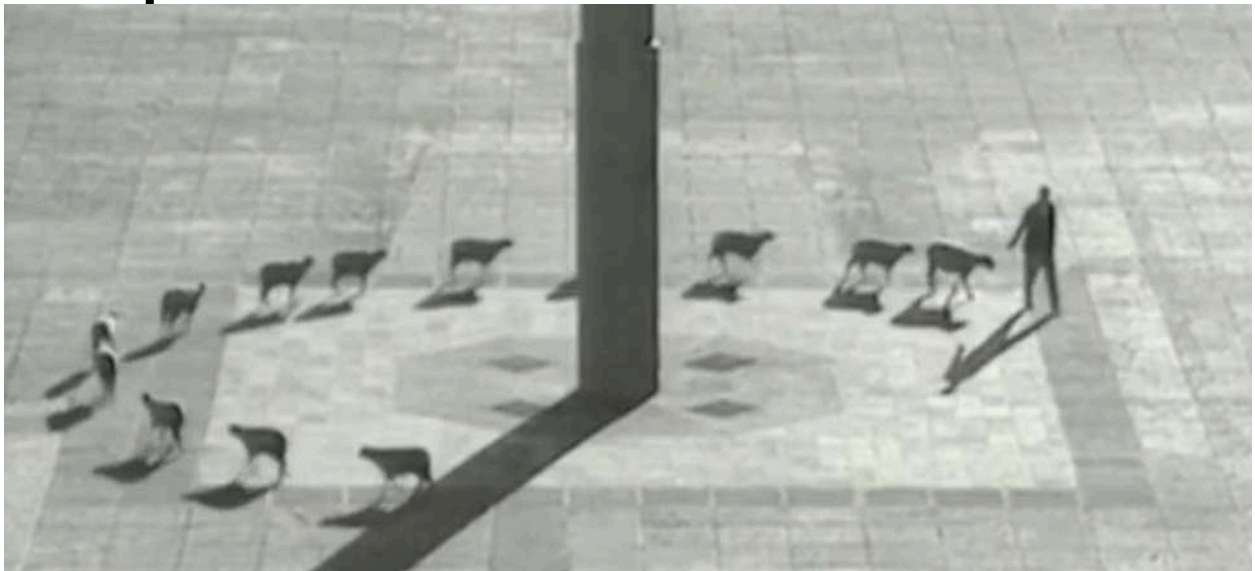
En Shanghái, Medina expondría el trabajo del colectivo *Forensic Architecture*, una agencia nacida en 2010 en *Goldsmiths, Universidad de Londres*, y que está conformada por arquitectos, artistas, activistas, periodistas, científicos, abogados y cineastas, quiénes, a través de la tecnología construyen nuevas miradas sobre hechos de violencia, y que, en esta ocasión presentarían una investigación relacionada con el caso Ayotzinapa.

Con la nominación de *Forensic Architecture* a recibir el prestigioso *Premio Turner* en 2018 y su participación de la Bienal de Shanghái con una pieza relativa a la violencia imperante en México, queda clara la vigencia temática de esta investigación así como su interés en esferas no solo locales, sino internacionales.

Sin duda, estos viajes fueron consecuencia de haber elaborado esta Tesis que intenta reunir una serie de derivas, lecturas, retrocesos, encuentros y descubrimientos en torno al cuerpo y las formas en que en las últimas décadas ha sido lastimosamente violentado.



MARÍN, Javier (1962).
Chalchihuites - Dos gotas, 2008.
Instalación resina,
poliéster y acero.



© Francis Alys

1. EL CONTEXTO DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO 1988-2018

De forma mínima, me permitiré realizar un panorama sobre los hechos políticos, económicos artísticos y violentos suscitados en México desde 1988 hasta el año 2018. Este panorama permite entender de una mejor manera el criterio que utilicé para elegir estos treinta años de vida de un país que lentamente se cuarteaba.

Las convulsiones políticas y económicas de esas décadas propiciaron el aumento de la pobreza generalizada, y la violencia resultó ser también un lastre que se ha mantenido activo hasta nuestros días.

Como podrá verse, las artes han sabido recuperar estos factores atrayéndolos en sus quehaceres, para luego presentar reflexiones que no únicamente reposan en el campo estético sino que ayudan a entender de una forma muy poderosa nuestra realidad misma y el país que tenemos.

1.1 POLÍTICA

El primero de diciembre de 1988 el economista Carlos Salinas de Gortari, representante del *Partido Revolucionario Institucional (PRI)*, asumiría el poder de México, precediendo al saliente Presidente de la República, Miguel de la Madrid Hurtado que también era abanderado del *PRI*. Las elecciones Federales de México en el año de 1988 no estuvieron exentas de irregularidades ya que, en el momento de efectuar el conteo de los votos se anunció un fallo en el sistema computacional, hecho coloquialmente conocido como *la caída del sistema*¹. Curiosamente, antes de que este aparente fallo informático ocurriera, el candidato del *Frente Democrático Nacional (FDN)*, el Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano se asumía con una ligera ventaja porcentual pero, tras el regreso del sistema informático, Salinas de Gortari retomó la ventaja con el 50.36% de votos válidos, contra 31.12% de votos favorables para Cuauhtémoc Cárdenas y un 17.07% para Manuel Clouthier, representante del *Partido Acción Nacional (PAN)*.

Así, en medio de una fuerte polémica política finalizaría el año de 1988 y comenzaría un sexenio que destacaría por recurrir a la privatización de empresas

¹ SALDAÑA, I., (2018). 'A 30 años de la caída del sistema; elecciones 1988'. En *Excelsior*. <<https://www.excelsior.com.mx/nacional/a-30-anos-de-la-caida-del-sistema-elecciones-1988/1250619>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

Estatales a manos de particulares. Estas decisiones políticas hicieron que el Estado, desde una posición neoliberal se eximiera de múltiples responsabilidades, entre ellas las relacionadas con las telecomunicaciones y la banca.

Su política también destacó por reformar la relación existente entre el Estado y la Iglesia Católica, particularmente mejorando su relación diplomática con el Estado Vaticano al promover una segunda visita del Papa Juan Pablo II a México –la primer visita ocurrió en enero de 1979 bajo el mandato del presidente de México José López Portillo–, gracias a la invitación expresa de Carlos Salinas de Gortari manifestada en Roma y que fue finalmente realizada entre el seis y el trece de mayo de 1990. Hacia el final del mandato de Salinas de Gortari se realizaría una tercer visita del Papa el once y doce de agosto de 1993 por el sureste mexicano. Desde entonces el Estado devolvió algunos derechos políticos a los ministros de culto para poder, por ejemplo, efectuar su voto.

Otro aspecto sensible en este sexenio fue su relación con el campo. En el mismo 1988 se comenzó a idear una reforma constitucional en el artículo veintisiete que sería ejecutada finalmente en el año de 1992. Antes de su reforma, el Gobierno de México estaba obligado a entregar tierras de cultivo para todo aquel campesino que lo solicitara, pero después de 1992, el Estado decidió dar por concluida esta medida al proceder a la venta de tierras y no a su entrega en gratuidad².

Las consecuencias de esta enmienda se harían notar un par de años después, cuando el primero de enero de 1994, el *Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)*, fundamentado en la visión marxista, se sublevó en medio de la Selva Lacandona en el estado de Chiapas. Ese mismo día entraría en vigor el *Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)*³ y el levantamiento

² OLVERA, G., (2005). 'La reforma al artículo 27 Constitucional y la incorporación de las tierras ejidales al mercado legal de suelo urbano en México'. En *Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona. <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-33.htm>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

³ TLCAN, por sus siglas en español; North American Free Trade Agreement (NAFTA), por sus siglas en inglés, y Accord de Libre-Échange Nord-Américain (ALÉNA) por sus siglas en francés. El acuerdo fue firmado en 1992 y entró en vigencia en 1994, y en este documento se incluían tres países: México, Estados Unidos de América y Canadá, que acordaron establecer una relación comercial tripartita que permitiría supuestamente reducir los costos para promover el intercambio de bienes.

armado por parte del *EZLN* fue nada menos que un intento por desestabilizar las esperanzas de un especulativo progreso neoliberal en el país, a la vez que pretendía unir a la sociedad en una lucha conjunta por el derrocamiento del recién inaugurado nuevo orden económico nacional, titulado por el mismo Salinas De Gortari *liberalismo social*⁴.

Así, de manera sorpresiva, una voz desde Chiapas alzó la voz coincidiendo con la llegada del año nuevo de 1994, emitiendo la conocida *Declaración de la Selva Lacandona*, documento en el que el autodenominado *Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)* le declaraba la guerra al *Gobierno de México*, exigiendo mediante el uso de la fuerza armada atender sus demandas en cuestiones relativas a la obtención de tierras, trabajo, igualdad, independencia, democracia, justicia y paz.



TUROK, Antonio (1955). *Año nuevo en San Cristóbal de las Casas*, 1994. Fotografía analógica, impresión plata sobre gelatina.

En el marco de esta insurrección, la tarde del veintitrés de marzo de 1994 fue asesinado a balazos a plena luz del día y durante un mítin político el virtual sucesor de Salinas de Gortari a la Presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio Murrieta. De inmediato su muerte generó sospechas llegando a ser acusada como responsable de esta muerte la misma oficina presidencial; lo anterior supondría el impedimento para que Colosio Murrieta asumiera naturalmente el poder. En ese entonces, Colosio Murrieta gozaba de buena popularidad y sostenía una visión de país muy distinta a la que hasta entonces intentaba consolidar Salinas de Gortari; aunque en realidad jamás sabremos si genuinamente sus ideales eran distintos.

⁴ ESPINOZA, R., (1994) 'El PRI y la Reforma del Estado en México. Del intervencionismo estatal al liberalismo social', en: *En El fin de Siglo y los Partidos Políticos en América Latina*, Ciudad de México: UAM-Iztapalapa, pp. 153-182.

Fue así que el coordinador de la campaña de Colosio Murrieta, el economista Ernesto Zedillo Ponce de León fue nombrado candidato a la Presidencia de la República por el *PRI*.

Ernesto Zedillo tomó el poder de una nación en quiebra, gracias a que su antecesor contrajo deudas que se ejecutaron como obras públicas que intentaban mejorar su imagen y apuntalar su endeble credibilidad. Zedillo no logró evitar finalmente que esta crisis tocara fondo como consecuencia de los errores cometidos en el sexenio anterior, y para 1994 estalló la peor crisis económica de la historia moderna de México.

La política de Zedillo continuó la visión neoliberal que se venía gestando en Miguel de la Madrid primero, y después en Carlos Salinas de Gortari. Zedillo atendería parcialmente las exigencias zapatistas mediante la firma de los llamados *Acuerdos de San Andrés* el dieciséis de febrero de 1996 donde se comprometía a realizar las adecuaciones pertinentes en la Constitución Nacional para otorgar derechos de autonomía a las comunidades indígenas de México, sin embargo, su incumplimiento en tanto a contenidos y alcance continúan vigentes.

Durante su mandato se produjeron dos masacres calificadas ya como *crímenes de Estado*. La primera es la conocida como *Masacre de aguas blancas* ocurrida el veintiocho de junio de 1995 en el estado mexicano de Guerrero cuando un grupo de campesinos de la *Organización Campesina de la Sierra del Sur* fueron detenidos por un retén de la Policía Judicial cuando intentaban dirigirse a Atoyac de Álvarez. Esta masacre dejaría un saldo de diez y siete muertos y veintitrés heridos de gravedad por la irresponsabilidad de la policía⁵.

La segunda masacre es conocida popularmente como *Matanza de Acteal*, y se desarrolló en la localidad de Acteal, en Los Altos de Chiapas el veintidós de diciembre de 1997. En este lamentable episodio fueron masacrados cuarenta y cinco indígenas de la etnia *Tzotzil* de la organización cristiana autodenominada *Las abejas*, quienes se encontraban realizando actos religiosos al interior de una capilla.

⁵ COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (CIDH). ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. (1998). 'Informe No. 49/97. Caso 11.520 Tomás Porfirio Rondin <<Aguas blancas>>'. <<https://www.cidh.oas.org/annualrep/97span/Mexico11.520.htm>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

Las víctimas, que incluyen niños y mujeres embarazadas, fueron también responsabilidad del gobierno y aún hoy la comunidad continúa exigiendo justicia dado que el crimen sigue impune⁶.

A pesar de haber recibido un país resquebrajado, Zedillo pudo aparentemente resolver de forma parcial la economía mexicana mediante préstamos provenientes del extranjero. La política ejercida por Zedillo posibilitó un tránsito hacia la democracia, ayudada también al hecho de que la oposición poco a poco fue ganando terreno en la gobernatura de distintos Estados y el Congreso fue perdiendo la mayoría absoluta del *PRI*.

Las elecciones del año 2000 serán recordadas por haber sido muy concurridas y hasta cierto punto transparentes. Lo anterior ayudó a que el guanajuatense Vicente Fox Quesada tomara la Presidencia de México el primero de diciembre del año 2000 poniendo punto final a un régimen excesivamente largo, donde el *PRI* habría gobernado ininterrumpidamente por setenta y un años consecutivos.

De esta forma, con el inicio del nuevo milenio, la derecha asumiría el poder. Sus políticas aún continuaron andando por la senda neoliberal con una estrecha colaboración ahora con las políticas económicas de Estados Unidos de América.

En aquel entonces, Andrés Manuel López Obrador (*MORENA*), futuro Presidente de México, fungía como jefe de gobierno de la Ciudad de México y eran comunes las peleas verbales y simbólicas entre el gobierno de la Ciudad de México y el Gobierno Federal. Durante el 2004 y 2005 la administración federal encabezada por Fox Quesada intentó desaforar sin éxito a López Obrador con el objetivo de destituirlo de sus funciones políticas, impidiendo fallidamente que Obrador llegase a las elecciones presidenciales de 2006.

⁶ REDACCIÓN, (2011). 'Acteal: Impunidad y perspectivas de esclarecimiento' En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2011/12/30/edito>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

Algunos de los Méritos de Fox Quesada fueron una estabilidad en materia de crecimiento económico y una reducción en la tasa de la pobreza del país, siendo del 43.7% en el año 2000 y de 35.6% en el 2006⁷.

En el año 2002 en aras de acercarse a la justicia de los hechos injustos ocurridos décadas atrás, se creó la *Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP)* pero fue extinta cinco años después, en 2007. De los quinientos treinta y dos expedientes implicados en asuntos criminales, solamente se responsabilizó al expresidente de México Luis Echeverría Álvarez quien resultó exonerado en 2009⁸.

En la recta final de su sexenio, Vicente Fox apoyó abiertamente a su sucesor, Felipe Calderón Hinojosa, desatando revueltas en la sociedad civil que veía actos de proselitismo estando aún en la propia campaña electoral. Esta queja fue formalmente llevada a juicio por López Obrador, mientras que los magistrados reconocieron que esta intromisión fue una irregularidad importante en el proceso electoral⁹.

El primer día del mes de diciembre del año 2006, Vicente Fox le haría entrega de la Presidencia de la República a Felipe Calderón Hinojosa, quien también fue protagonista de una crisis política debido al resultado electoral de aquel año contra su contrincante Andrés Manuel López Obrador.

Las voces que reclamaban un supuesto fraude electoral no se hicieron esperar ya que la diferencia que otorgó el triunfo a Calderón Hinojosa respecto a López Obrador fue del solo 0.6%. Estas protestas llegaron hasta el Poder Legislativo, donde cientos de simpatizantes de la izquierda intentaban impedir en la Cámara de Diputados que Calderón Hinojosa tomara protesta como presidente. En un acto

⁷ DOMÍNGUEZ, A., (2015). 'Solidaridad, Oportunidades y Prospera no disminuyeron la pobreza'. <<https://www.milenio.com/politica/solidaridad-opportunidades-y-prospera-no-disminuyeron-la-pobreza>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

⁸ REDACCIÓN, (2009). 'El ex presidente Echeverría, absuelto de los cargos de genocidio por la matanza de Tlatelolco'. En *El País*. <https://elpais.com/internacional/2009/03/27/actualidad/1238108412_850215.html> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

⁹ ARANDA, J., (2006). 'Injerencia de Fox, Irregularidad mayor del proceso: magistrados'. En *La Jornada*. <<https://web.archive.org/web/20071012072944/http://www.jornada.unam.mx/2006/09/06/008n1pol.php>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

castrense¹⁰, y en medio de un zafarrancho en el *Congreso*, finalmente Calderón asume el poder colocándose él mismo la *Banda Presidencial*.

Los trabajos de privatización de empresas iniciados por Vicente Fox fueron continuados por Calderón, quién al comienzo de su período daría paso a la reforma de la Ley del *Instituto de Seguridad Social y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE)*, afectando seriamente a los trabajadores agremiados de este Instituto, además de continuar su pugna por llevar a cabo la reforma de la industria energética¹¹.

El legado económico y social del neoliberalismo al concluir el período de Calderón, se resume en un estancamiento económico, con un crecimiento de apenas el 2.4%, la falta de empleos formales, el grave deterioro de los salarios reales, la concentración de la riqueza y la exclusión social, un mayor flujo temporal y permanente de trabajadores hacia los Estados Unidos en búsqueda de mejores expectativas de vida, y una creciente dependencia de las familias de las remesas de los trabajadores migratorios para atenuar sus bajos niveles de vida¹².

A los veintiún días de mandato, en Michoacán, Calderón realizaría formalmente una declaratoria de Guerra contra los cárteles de la droga. Desde entonces, México vive un conflicto bélico sin precedentes, que ha costado, sólo en los primeros diez años, según cifras extraoficiales, ciento ochenta y seis mil muertos y alrededor de treinta mil desaparecidos¹³. A partir de este hecho, los niveles de violencia y las formas de ejercerla se han vuelto inverosímiles, incrementándose como nunca antes en la historia moderna de México.

¹⁰ VARGAS, R., (2006). 'En acto castrense, Calderón asume el Poder Ejecutivo'. En *La Jornada*. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/12/01/index.php?section=politica&article=003n1pol>> Recuperado el 4 de junio de 2018.

¹¹ SALAS, M., (2009). *Migración y Feminización de la Población rural 2000-2005. El caso de Atitanac y la Encarnación, Villanueva, Zacatecas*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Ciencia Política. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 63, 64.

¹² *Ibidem*.

¹³ RAMÍREZ, J., (2016). 'Los números rojos'. En Reporte Índigo. <<https://www.reporteindigo.com/reporteseguridad-pgr-inegi/>> Recuperado el 4 de junio de 2018.

El relevo al cargo lo tomó Enrique Peña Nieto el primero de diciembre de 2012, devolviendo el poder al PRI, pero la política de Peña no logró detener la guerra iniciada por su predecesor, ni comenzar una mesa de negociación donde sea posible vislumbrar la legalización de las drogas. Tampoco, como es de esperarse, puede entenderse una reversa al fenómeno neoliberal mexicano.

Finalmente, en un ambiente de armonía social generalizada, el *PRIAN*¹⁴ deja de gobernar el país, dando paso a lo que el *Movimiento de Regeneración Nacional (MORENA)* ha nombrado la *Cuarta transformación* del país. El término se refiere a la visión que tiene López Obrador sobre su futuro gobierno, dando lugar a una transformación pacífica que incluye el fin del modelo neoliberal mexicano, y que es precedida por otras tres grandes transformaciones del México reciente: *La Guerra de Independencia de México*, que tuvo lugar de 1810 a 1821, donde México se liberó de los trescientos años de dominio Español; *La Reforma*, una guerra entre liberales y conservadores de 1858 a 1861, donde surgen las *Leyes de Reforma*, entre las que se destaca la separación de la Iglesia y el Estado; y finalmente la *Revolución Mexicana*, un conflicto armado contra el régimen de Porfirio Díaz entre 1910 y 1917. Al final de la *Revolución* se promulgó la *Constitución Mexicana* que desde 1917 rige México¹⁵.

Sin embargo, y aunque aparentemente el nuevo Presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, no tiene pretextos para iniciar la transformación de la visión general del país, recibió también el primero del diciembre de 2018 un país en quiebra, por lo que le pide al pueblo tener *paciencia y confianza* para revertir esa situación macroeconómica, prometiendo rescatar a empresas como la *Comisión Federal de Electricidad (CFE)* y *Petróleos Mexicanos (PEMEX)*.¹⁶

¹⁴ Cotidianamente se le denomina PRIAN a una importante fuerza política en México conformada por la suma de los partidos: PRI (Partido de la Revolución Mexicana) y PAN (Partido Acción Nacional). Popularmente se emplea como una expresión de desprecio hacia ambos partidos políticos toda vez que pudieran verse como una sola fuerza política en México.

¹⁵ FUENTES, Y., (2018). 'AMLO Presidente: ¿Qué es la <<Cuarta Transformación>> que propone Andrés Manuel López Obrador para México'. En BBC News. <<https://www.bbc.com/mundo/noticiasamerica-latina-45712329>> Recuperado el 3 de diciembre de 2018.

¹⁶ REDACCIÓN, (2018). '<<Ténganme paciencia y confianza, nos entregan un país en quiebra>>, dice AMLO'. En Animal político. <<https://www.animalpolitico.com/2018/12/amlo-presidente-obradormensaje-zocalo/>> Recuperado el 3 de diciembre de 2018.



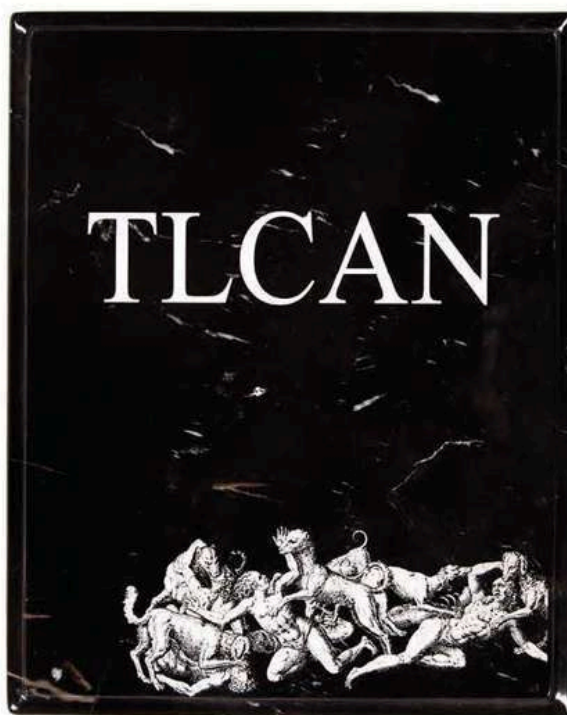
Autor no identificado. Vista general del Zócalo de la Ciudad de México el 1 de diciembre de 2012 durante la toma de protesta del presidente Enrique Peña Nieto (PRI). (superior)

Autor no identificado. Vista general del Zócalo de la Ciudad de México el 1 de diciembre de 2018 durante la toma de protesta del presidente Andrés Manuel López Obrador (MORENA). (inferior)

El sol, definitivamente, no puede ser tapado con un dedo, y los treinta y seis años de neoliberalismo mexicano tienen sus consecuencias táctiles, no sólo en el campo político y económico, sino también en su extrapolación a la esfera de la seguridad nacional como podrá verse más adelante.

1.2 ECONOMÍA

La llegada de los años noventas, significó para México la negociación y firma del *Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)*. Lo que ingenuamente parecía la posibilidad dorada de comprar mercancías en México a los mismos precios que en las potencias del norte del continente Americano, se tradujo realmente en un rápido aumento en los niveles de pobreza extrema en el país; esta cifra se incrementó pasando de un 16% a un 26% en los primeros cinco años. Se estima que cinco millones de campesinos abandonaron sus tierras, elevando así la tasa de desempleo en México, y se aceleró el fenómeno de la migración de mano de obra trabajadora a Estados Unidos de América.¹⁷



MARTÍNEZ, César (1962). *Tratado de Libre comerse de América del Norte*, de la serie: *Tumbas filosofoales /epitadesaflos y lapidarios* [sic] Sin fecha. Grabado sobre mármol negro Monterrey.

Las críticas hacia México en el panorama Internacional fueron severas y no se hicieron esperar, pues evidenciaban la poca capacidad económica, política y social al intentar encajar por la fuerza a un país en vías de desarrollo en la dupla primermundista del norte.

¹⁷ NAVARRO, V., (2015). 'Las consecuencias negativas de los anteriores tratados de libre comercio'. En *Público*. <<http://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2015/06/15/las-consecuencias-negativas-de-losanteriores-tratados-de-libre-comercio/>> Recuperado el 17 de junio de 2018.

La firma del *Tratado de Libre Comercio de América del Norte* puede entenderse en realidad, como la cristalización del modelo neoliberal mexicano que se había gestado desde el período presidencial de Miguel de la Madrid (*PRI*) (1982-1988), cuando se inicia la venta y privatización de las primeras empresas paraestatales mexicanas; desmantelamiento consolidado durante los regímenes siguientes: el de Carlos Salinas de Gortari (*PRI*) (1988-1994) y el de Ernesto Zedillo Ponce de León (*PRI*) (1994-2000)¹⁸, para luego afianzarse en la alternancia panista de los gobiernos de Vicente Fox Quesada (*PAN*) (2000-2006), Felipe Calderón Hinojosa (*PAN*) (2006-2012), para finalmente rematar de nueva cuenta con la fórmula priista propuesta por Enrique Peña Nieto (*PRI*) (2012-2018).

En realidad, el mayor triunfo de la elección histórica -calificada como '*la más grande de la historia de México*', con una participación del 63.42% de la población nacional, y que se realizó el primero de julio de 2018, donde Andrés Manuel López Obrador (*MORENA*) obtenía una contundente victoria con un 53.19% de los votos, es el reconocimiento público del fracaso del modelo neoliberal en México, y por vez primera al menos, se vislumbra la posibilidad real de pensar de una forma distinta la macroeconomía mexicana.

Para darse una idea de lo que ha significado el esquema neoliberal, sería necesario comenzar por analizar el primer año del régimen del Presidente de la República Miguel de la Madrid, cuando el *Gobierno Federal* tenía participación en cuarenta y cinco ramas de la economía, pero para el último año de su mandato, su participación abarcaba únicamente veintitrés. Si para 1982, el *Gobierno Federal* contaba con mil ciento cincuenta y cinco empresas, para 1988 poseía únicamente cuatrocientas doce. La desincorporación de estas empresas obedeció a que '*no eran estratégicas ni prioritarias para el desarrollo nacional*'¹⁹, según los argumentos presentados en un documento informativo por el propio *Gobierno Federal* a la *Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP)* en 1988.

¹⁸ SALAS, M., (2009).*Op. cit.* p. 61.

¹⁹ SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO (SHCP), (1988). 'La venta de empresas del sector público. Fundamentos, procedimientos y resultados 1983-1988'. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, pp. 60-72.

Aún durante la administración de Salinas de Gortari, se tomó la decisión de cambiar la moneda, reemplazándola por un *nuevo peso mexicano* que carecía de tres ceros. Así, mil pesos se convirtieron literalmente de un día para otro en un nuevo peso, medida que intentaba solventar la inflación desproporcionadamente crecida durante la década de los años ochenta que hizo necesaria la emisión de billetes con denominaciones cada vez más altas. Esto mismo también contribuyó a crear una percepción de insuficiencia económica en términos generales, dado que se tiende a creer que se cuenta con aún menos dinero físico en el bolsillo.

Una clara consecuencia de este momento de la historia es la generación de un mayor índice de pobreza. De acuerdo a las cifras arrojadas por la *Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL)*, se estima que al término del sexenio de Salinas de Gortari, el porcentaje de pobreza era de 52.4%²⁰. También se estima que en ese período de tiempo, el precio del dólar se incrementó cerca del 114%, pasando de poder adquirir un dólar por cada \$3.40 pesos, a ahora hacerlo por \$8.70.

Luego de recibir un país en ruinas, el economista Ernesto Zedillo Ponce de León vivió en carne propia la peor crisis económica de la historia de México, en un episodio conocido como *Efecto Tequila*, o *Error de diciembre*, forma en que Carlos Salinas de Gortari justificó sus actos, atribuyendo la crisis a las presuntas malas decisiones de la nueva administración en turno, y no a la política económica de su sexenio.

Paradójicamente la solución de este conflicto fue la adquisición de más deuda gracias a la solicitud de un crédito financiero a los Estados Unidos de América. Las consecuencias de estas decisiones traerían acentuaciones en la pobreza nacional traducidas en una pérdida de empleos y bienes muebles e inmuebles que fueron ya difíciles de recuperar en los años siguientes.

El quiebre económico producido por las decisiones financieras de los gobernantes de estos sexenios, sentaría las bases para un resquebrajamiento también social al no poder alcanzar un estado de bienestar dado el escaso poder

²⁰ PROGRAMA NACIONAL DE SOLIDARIDAD DE MÉXICO PARA LA OFICINA REGIONAL DE LA FAO PARA AMÉRICA LATINA. (1999). 'El Programa Nacional de Solidaridad y el combate a la pobreza rural'. <http://www.fao.org/tempref/GI/Reserved/FTP_FaoRlc/old/prior/desrural/desrural/pobreza/solidar.pdf> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

adquisitivo del ciudadano mexicano. Esta creciente desigualdad favoreció el desarrollo de la violencia, haciéndose generalizada y poco a poco fue recrudeciéndose en torno a las prácticas criminales por proteger los territorios de distribución y venta de droga en el país.

Durante el período de gobierno de Ernesto Zedillo, el neoliberalismo continuó su marcha, modificando el artículo veintiocho constitucional durante su mandato, con el objetivo de permitir la participación del capital privado en las áreas de comunicación vía satelital y ferrocarriles, creando los fondos para el retiro (*Afores*), transformando con ello la seguridad social de los trabajadores y comprometiendo el capital financiero internacional para privatizar la petroquímica y la industria eléctrica.

La crisis económica, decía, fue resulta por Zedillo por medio de la solicitud de un préstamo a los Estados Unidos de América por una suma igual a los veinte mil millones de dólares, lo anterior con ánimos de contener los empleos y apuntalar la frágil economía mexicana.

Vicente Fox Quesada, unos años después, recibiría de manos de su antecesor un país mucho más equilibrado económicamente por lo que pudo enfocarse en el control de la inflación del país así como del balance fiscal, logrando aplicar medidas macroeconómicas restrictivas²¹.

Para el año 2004, México alcanzaría un crecimiento del *Producto Interno Bruto (PIB)* del 4.4%²² consecuencia de una expansión significativa en la inversión y una desaceleración del gasto primario en el sector público federal. Por otra parte, gracias a que México es un país productor de petróleo, existía en aquel momento un sobreprecio del combustible en los mercados internacionales, generando ingresos extra por más de ciento treinta y cinco mil millones de pesos de lo previamente estimado²³ y esto, junto a otros ingresos adicionales no petroleros por casi treinta mil millones de pesos, producto de las ventas de electricidad así como

²¹ CALVA, J., (2005). 'México: La estrategia macroeconómica 2001-2006. Promesas, resultados y perspectivas'. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0301-70362005000400004> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

ingresos en los sistemas de salud mexicanos, pudieron finalmente hacer de la nuestra una realidad económica mucho más próspera, o al menos, sin altibajos.

Tras el ascenso de Felipe Calderón Hinojosa al poder, una nueva crisis económica pudo vivirse entre el año 2008 y el 2009, que además coincidió con la llegada de la pandemia de la gripe A(H1N1), pero que el representante del Ejecutivo supo igualmente mantener a flote con un crecimiento del Producto Interno Bruto del 3.15% en 2006 al 4.02% en 2012²⁴.

En términos de inflación, en el año 2000 la cifra era del 8.9% mientras que en el 2012 se redujo al 4.2%, esto significa una contracción de más del 50%²⁵.

Otro indicador que permite vislumbrar un poco de tranquilidad económica en este período son los aumentos generados en las reservas internacionales, incrementándose de treinta y tres mil millones de dólares a más de ciento sesenta mil millones, es decir, cinco veces más²⁶. Las exportaciones crecieron también a más del doble entre el 2000 y el 2012 pasando de ciento sesenta y seis mil millones de dólares en el primer año a más de trescientos setenta mil millones en el segundo. A pesar de la recesión mundial, en el año 2000 pudieron crearse quinientos cuarenta y cinco mil empleos y en 2012 ochocientos sesenta y cinco mil.²⁷

Entre el año 2000 y el 2010 el número de pobres se redujo en un 5%, pasando del 50% en el 2000 al 45% en el 2010, de esta manera puede afirmarse

²⁴ URIBE, M., (2016). 'En tiempo de don Felipe Calderón'. En *El economista*. <<https://www.eleconomista.com.mx/politica/En-tiempos-de-don-Felipe-Calderon-20161030-0040.html>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

²⁵ REDACCIÓN, (2012). 'La economía que entrega Felipe Calderón Hinojosa a Enrique Peña Nieto'. En *El financiero*. <<https://inecex.com.mx/la-economia-que-entrega-felipe-calderon-hinojosa-a-enrique-pena-nieto/>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

que por primera vez en México hay más clase media que pobres²⁸, mientras que los ricos permanecieron inmóviles en un 7%.

La revista *Forbes* afirma que la economía mexicana aún creció más en el sexenio entrante de Enrique Peña Nieto que en los sexenios anteriores de Fox y Calderón²⁹.

Según el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)*, el crecimiento económico anual promedio registrado por Enrique Peña Nieto resultó del 2.4%, mientras que en los períodos de Felipe Calderón Hinojosa y Vicente Fox Quesada su crecimiento económico fue del 1.7% y 1.9% respectivamente³⁰.

Como puede notarse en el gráfico siguiente, desde los años sesenta, México mantenía un crecimiento de su *Producto Interno Bruto* igual o superior al 6%. En el

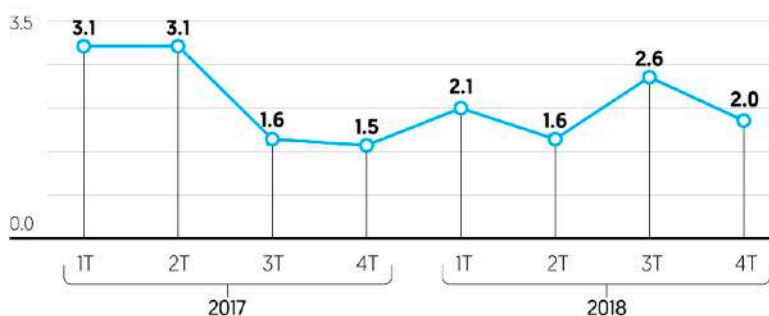
PIB por sexenio

■ Variación porcentual promedio anual



Producto Interno Bruto

■ Variación porcentual anual, serie desestacionalizada



Producto Interno Bruto por sexenio. Variación porcentual promedio anual y Variación porcentual anual, serie desestacionalizada 2017 / 2018.

Fuente: INEGI y Banco Mundial.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ VILLEGAS, R., (2019). 'Economía de México creció más con EPN que con Calderón y Fox'. En *Forbes*. <<https://www.forbes.com.mx/pib-mexico-pena-nieto-sexenio/>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

³⁰ *Ibidem*.

corazón de la década de los ochenta se produce una importante recesión económica cuando el gobierno encabezado por Miguel de la Madrid Hurtado pudo lograr un crecimiento económico en el PIB de apenas 0.3%, creciendo de nueva cuenta hasta un 4% en el sexenio de gobierno de Carlos Salinas de Gortari, y de 3.3% en el de Ernesto Zedillo Ponce de León³¹.

Con los gobiernos encabezados por el Partido Acción nacional (*PAN*), encabezados por Vicente Fox Quesada y Felipe Calderón Hinojosa puede verse un crecimiento menor del 2% en ambos casos, solo superado por el representante del *PR*I en el Poder Ejecutivo de aquel entonces, Enrique Peña Nieto al alcanzar el 2.4%.

Resulta interesante analizar cómo en realidad México se ha mantenido en un estancamiento constante luego de las dramáticas decisiones económicas tomadas durante el sexenio de Miguel de la Madrid y definitivamente los esfuerzos de los gobiernos recientes no han logrado igualar la racha que existía en las décadas anteriores a los años ochenta, en gran medida debido a que aún en el presente seguimos pagando los daños ocurridos desde la década de los años ochenta, y si acaso ha habido avances son en todo caso poco notorios en términos reales.

1.3 ARTE

Gran parte de los incidentes sociopolíticos descritos en los apartados anteriores fueron retomados por la sensibilidad de los artistas de esas décadas, quienes, luego de transformar estas preocupaciones en obras artísticas ayudan a clarificar justamente este agitado momento por el que transitó México.

En este contexto, es verdaderamente titánica la labor de los curadores Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina al realizar la exposición *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997* cuyo catálogo homónimo³² permite acercarnos a una serie de documentos históricos y artísticos que recogen

³¹ *Ibidem*.

³² DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014) *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner.

igualmente tres décadas de creación artística en México y que permiten observar el involucramiento de los artistas en las inquietudes sociopolíticas que reinaron esa época y las siguientes. Aspectos como la devaluación económica, el aumento de la pobreza y el disparo de los índices de violencia están ya presentes en la creación artística de estas décadas.

Y, por otra parte, existieron las condiciones necesarias para voltear la mirada al propio artista y explorar las inquietudes personales bajo un sentido nunca antes trabajado en las artes mexicanas. Con ayuda de medios accesibles económicamente como el dibujo, la fotografía analógica o el video casero, muchos creadores se pusieron en el centro de atención para trabajar con su propio cuerpo aquellas incertidumbres que aquejaba su frágil realidad inmediata, a la vez que podían explorar temáticas ligadas a la soledad, la melancolía, la sexualidad y con ello, también la muerte, toda vez que se asomaba al mundo la aún incipiente epidemia del *SIDA*.

Así, este período de estudio arranca con una mirada afianzada aún en la tradición clásica del documentalismo fotográfico, donde ya es posible encontrar las crueles realidades que todavía hoy nos siguen aquejando, como la migración. Por ejemplo, en 1989, el fotógrafo mexicano Eniac Martínez Ulloa se sumaría a una pequeña caravana de migrantes oaxaqueños que pretendía cruzar ilegalmente la frontera norte de México. Armado con su cámara, Martínez Ulloa fotografiaría la crudeza de estos acontecimientos mediante un testimonio fotográfico en blanco y negro.



MARTÍNEZ, Eniac (1959). *El bordo. Frontera Tijuana-San Ysidro*, de la serie: *Mixtecos*, 1989. Fotografía analógica, impresión plata sobre gelatina.

La misma garita³³ de San Ysidro sería documentada también por la mexicana Elsa Medina unos años después, en 1997 igualmente levantando un registro fotográfico sobre todo de las mercancías *kitsch* que los migrantes mexicanos pasaban a los Estados Unidos, generalmente para obsequiarlos a sus familiares en el otro lado de la frontera.

Con el estallido de la revuelta zapatista en Chiapas en 1994, muchos foto-reporteros acudieron al epicentro de guerra en la Selva Lacandona, entre ellos Antonio Turok, Carlos Cisneros y Omar Meneses, quienes pudieron enviar sus imágenes a diversos medios nacionales y extranjeros con ánimos de transmitir al mundo los acontecimientos más relevantes de esta histórica insurrección.



MENESES, Omar (1961). *Toma de la Finca Liquidámbar*, Ángel Albino Corzo, 1994. Fotografía analógica, plata sobre gelatina.



Por otra parte, artistas como Mónica Castillo, Carlos Arias o Laura González Flores recurrían a su propio cuerpo como medio expresivo en una constante búsqueda por su identidad. Usando como medio de expresión el autorretrato³⁴, Mónica Castillo comenzó a desarrollar piezas artísticas en pintura con un afán auto-exploratorio que la llevaría incluso a desnudar su propia carne, en el inagotable afán de encontrarse.

CASTILLO, Mónica (1961). *Autorretrato anatómico*, 1994. Óleo sobre tela.

³³ Aunque en términos de arquitectura militar se le llama *garita* a una pequeña torre con troneras ubicada generalmente en el ángulo más pronunciado del baluarte, culturalmente se ha extendido este término a las distintas entradas del cruce fronterizo entre los Estados Unidos de América y México, como la Garita Este que comunica Calexico East, California con Mexicali, existiendo en la actualidad más de veinte.

³⁴ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014). *Op. cit.* p. 306.

Carlos Arias, artista nacido en Chile y radicado en México desde 1988, junto a su pareja, Mónica Castillo, comenzó a elaborar un estudio del cuerpo humano desde técnicas y figuraciones pocas veces materializadas. En el caso particular de Arias, trabajó intensamente el cuerpo por medio de la técnica del bordado, acto que permite añadirle reflexiones de género a su labor artística.

Por otro lado, tanto Eugenia Vargas como Laura González Flores recurren al performance y a la documentación fotográfica de los mismos con un especial interés en las texturas y materiales sobre los que plasmaban sus imágenes, como la fotocopia o la intervención directa de los originales fotográficos por medio de tintas creando una *imagen expandida*³⁵ en su afán de extender los límites de la fotografía.

Apenas unos años después, Pedro Meyer elaboraría en 1990 lo que sería la primera obra de su tipo en arte interactivo³⁶ titulada *Fotografía para recordar* (1990) y aparecida bajo la forma de *CD-ROM*, recurriendo a la memoria fotográfica que conforma un extenso recorrido por la vida y muerte de sus padres toda vez que sabe, sufren una enfermedad terminal y que están en vísperas de perecer.

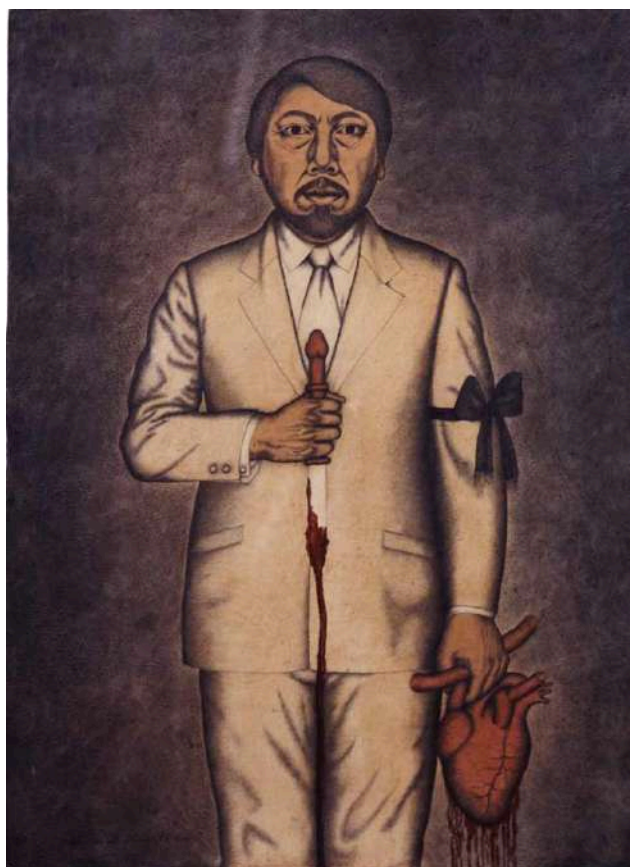


PATIÑO, Adolfo <<Adolfotógrafo>> (1954). *Autorretrato en vida y muerte* (*Autorretrato como Xipe-Totec; Autorretrato en el Mictlán*) (Detalle), 1985-1986. Instalación, dibujos, y cajas de madera con objetos.

³⁵ Para ahondar en el concepto de *imagen expandida* que sugiere la contaminación de otras disciplinas al campo de la imagen fija sugiero consultar la Tesis Doctoral: MENESES, J., (2016) *La imagen expandida. Cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana (1994-2014)*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62591>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

³⁶ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014). *Op. cit.* p. 311.

La muerte sería abordada de una forma subyacente en la producción emergente de los años noventa con un despertar sexual gracias a que la diversidad sexual poco a poco ganaba terreno social y cultural. Así fue que artistas como Adolfo Patiño, alias 'Adolfotógrafo', Gustavo Prado, Armando Cristeto, Jullio Galán y Nahum B. Zenil conformaron un contingente que recurrió también a su propio cuerpo como medio para acercarse a estas preocupaciones.



ZENIL, Nahum (1947). *Homicida*, 1989. Mixta sobre papel.



ELSO, Juan Francisco (1956). *Corazón de América*, 1987. Ramas, yute y cera.

Con recursos prestados de los rituales católicos y paganos así como los símbolos patrios y arte popular, retomando además los remanentes de las culturas indígenas de México, se fue conformando un movimiento importante durante los años ochenta que luego fue llamado *Neomexicanismo*, término que ayudó a afianzar la crítica de arte mexicana Teresa del Conde³⁷ luego de que publicara el texto *Nuevos mexicanismos* en una edición del diario *La Jornada* el veinticinco de abril de 1987.

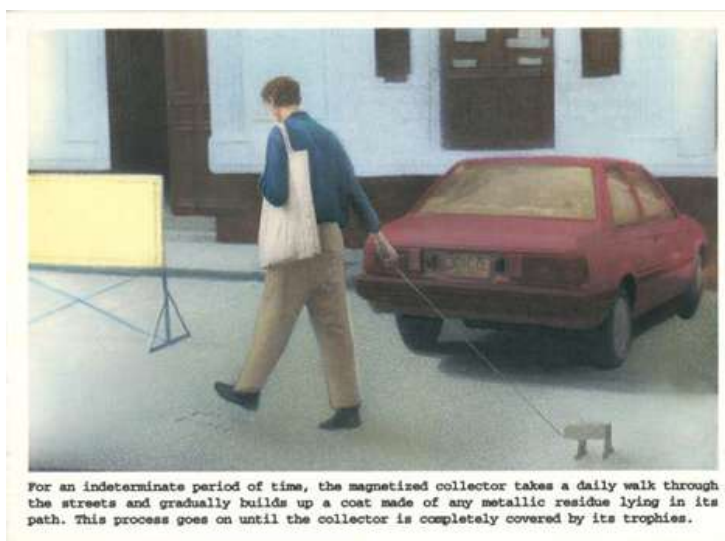
³⁷ *Ibíd* p. 320.

La creación artística de esta época cercana a la producción *kitsch* reparó constantemente en el cuerpo humano y en sus fantasías de ecos sociopolíticos: luego de que el país se quedara esperando la llegada de un supuesto progreso derivado de la firma del *TLCAN*. La llegada del *SIDA* fue más real que las esperanzas puestas en la transformación de una nación que aspiraba finalmente a convertirse en un país de primer mundo.

Según la óptica de Olivier Debroise³⁸, el arte mexicano tuvo una notable sacudida entre los años 1987 y 1992, dejando a un lado la auto referencia para comenzar paulatinamente a globalizarse. En buena medida, la llegada de un importante contingente de artistas extranjeros al país posibilitó esta circunstancia.

Las tres primeras ediciones de la *Bienal de La Habana* permitieron el intercambio de un buen número de artistas, tanto mexicanos que tuvieron una estrecha relación con Cuba, como cubanos que decidieron incluso radicar en México, como el caso del artista Juan Francisco Elso, o las itinerancias de Silvia Gruner, José Bedia, Arturo Cuenca, Quisqueya Enríquez, Flavio Garcíandía, Rubén Torres Llorca, Marta Pérez Bravo, Consuelo Castañeda, entre muchos más³⁹.

Otro foráneo fue Jimmie Durham y su esposa, la fotógrafa brasileña María Thereza Alves, quienes cambiaron su residencia a México. En febrero de 1986 llegaría a México el antes arquitecto y ahora artista, Francis Alÿs instalándose definitivamente en este país. Para 1989 se inauguraba en *El Salón des Aztecas* -una mueblería transformada en galería de arte-, una exposición de artistas británicos llegados desde



ALÿS, Francis (1959). *The Collector*, 1991-1992. Perros metálicos magnetizados sobre ruedas, video fotografías, mapas, bocetos y documentación .

³⁸ *Ibíd* p. 330.

³⁹ *Ibíd* p. 331.

Londres. Entre ellos, Dixie Appleton, Georgina Corrie, Mark Daniel, Peter Mc Donald, Pete Smith y Alex Veness, Richard Marshall, Melanie Smith y Georgina Corrie llegaron desde San Francisco, California⁴⁰, sumándose a esta ola migratoria de la que también formó parte el artista sueco Ulf Rollof que para ese entonces radicaba en la línea fronteriza entre México y Estados Unidos de América.

El ocho de diciembre de 1988 se creó el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)* y con ello se comenzó a construir una plataforma para conservar y promover la creación artística en México hasta el año 2015, cuando se transformó en la *Secretaría de Cultura*. Si bien este organismo alentó a los creadores y organismos autónomos mediante un sistema de becas, fomentó también la implementación de discursos sobre el arte oficial y el arte que debía ser conservado.

Estos escenarios de la oficialidad posibilitaron también la aparición de un gran número de escenarios independientes que florecieron durante los años noventa. *La Quiñonera es un ejemplo de ello*, cuando los hermanos Néstor y Héctor Quiñones quienes también eran artistas, comenzaron a rentar los cuartos de su vivienda a otro grupo de artistas que estudiaban también en la *Escuela Nacional Artes Plásticas (ENAP)*, entre otros Rubén Ortiz Torres, Mónica Castillo, Claudia Fernández y Diego Toledo.⁴¹

La Quiñonera se convirtió en el referente de un arte fresco e independiente, con toda una infraestructura para hacer y exhibir arte actual. En 1987 el curador Rubén Bautista transformaría las partes externas de *La Quiñonera* en un gran jardín escultórico, convirtiéndose así en sede de varias muestras durante los años ochenta y noventa⁴². Este espacio se sumaría a otros como *El Salón des Aztecas* en la calle República de Cuba en el Centro Histórico de la Ciudad de México, o el más adelante creado espacio conocido como *La Panadería*. Plataformas que en muchos casos fueron los primeros acercamientos públicos de la obra reciente de artistas contemporáneos nacionales e internacionales que no precisamente formaban parte de la agenda artística oficial.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibid* p. 362.

⁴² *Ibid* p. 365.

Un grupo nutrido de artistas que aún eran estudiantes de la *ENAP* como Eduardo Abaroa, Rosario García Crespo, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Daniel Guzmán, Sofía Táboas y Pablo Vargas-Lugo⁴³, comenzaron a reunirse en sesiones extra escolares gracias a la llegada de Holanda del curador Guillermo Santamarina. Así, generaron reuniones semanales de lectura y análisis de obras visuales.

En marzo de 1993 ellos mismos fundarían un espacio alternativo en la calle Temístocles cuarenta y cuatro en la zona de Polanco de la Ciudad de México, sitio donde existió una casa que originalmente iba a ser demolida y que prestaría Haydée Rovirosa al grupo⁴⁴. La dirección de esta casa daría lugar al nombre de la sede autodenominada sencillamente *Temístocles 44*. Al ser esta casa un espacio originalmente susceptible a ser destruido, los artistas pudieron tener una sede experimental en el más amplio sentido de la palabra, consolidando todo tipo de intervenciones hacia la propia arquitectura del inmueble.

Temístocles 44 sólo se mantuvo activo durante dos años pero fueron suficientes para propulsar un cambio en las artes mexicanas de la recién iniciada década de los noventa.

Haydée Rovirosa por su parte, no pudo continuar prestando el predio de Temístocles y abrió ella misma otro espacio llamado *Art&Idea* que abriría sus puertas en México en 1996 para luego hacer lo mismo en Nueva York en 2006⁴⁵.



ABAROA, Eduardo (1968). *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)*, 1991-1993. Metal, lona plástica y material documental. Montaje en Temístocles 44.

⁴³ *Ibíd* p. 369.

⁴⁴ *Ibíd* p. 404.

⁴⁵ *Ibíd* p. 369.

Los artistas Manuela Generali, Yolanda Mora, Alfonso Mena, Gustavo Monroy, Mauricio Sandoval, Roberto Turnbull, Germán Venegas, Boris Viskin y Ana Casas se reunirían para fundar el espacio independiente *Zona* en 1993 y que se mantendría activo hasta 1995.

Por otro lado, en un tono siempre autodidacta a la vez que crítico, comenzaría *El taller de los viernes*, coordinado por Gabriel Orozco en su propio estudio. En estas reuniones semanales participaron activamente Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Gabriel Kuri y Jerónimo López (*Dr. Lakra*). El taller sirvió para intercambiar ideas, compartir obras de arte o incluso, planear soluciones formales para ciertas obras que ya se encontraban iniciadas⁴⁶.

Melanie Smith también puso su casa en la *Plaza Santa Catarina*, a unos metros del *Salón des Aztecas* que se convirtió igualmente en el epicentro de la nueva comunidad artística de la Ciudad de México. Ya para 1990 junto a Francis Alÿs montarían una cafetería⁴⁷, lo que permitía una exposición y venta de obra más inmediata, así como un acercamiento continuo con los creadores del momento.

Un lugar aparte lo constituye *CURARE, Espacio Crítico para las Artes* y que se conformó en 1991 por un grupo de críticos, historiadores del arte y museógrafos que se conformaron por Karen Cordero, Olivier Debrouse, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz para luego unírseles Pilar García, Cuauhtémoc Medina y Georges Roque⁴⁸. Conformados como grupo pudieron presentar exposiciones, organizar cursos, ciclos de cine, encuentros con curadores o críticos extranjeros, debates y confrontaciones.

En el inquieto año de 1994 nació *La panadería*, un espacio igualmente no oficial creado por los artistas Yoshua Okon y Miguel Calderón quienes, después de haber estudiado en el extranjero encontraron un país que carecía de la infraestructura necesaria para la exhibición y comercialización de las artes. *La*

⁴⁶ *Ibíd* p. 394.

⁴⁷ *Ibíd* p. 395.

⁴⁸ *Ibíd* p. 410.

*panadería*⁴⁹ se encontraba en lo que antes era una verdadera panadería en la colonia la Condesa. El epicentro de este sitio tenía mucho potencial para poder lograr sus fines dado que se encontraba en una zona de pujanza, alejada de las instancias del arte oficial. *La panadería* vería su fin en el año 2002 tras la decisión unilateral tomada por Okón. Para el cierre, Teresa Margolles llenaría el lugar con cemento mezclado con cien litros de agua previamente utilizada para el lavado de cadáveres en la morgue⁵⁰.

Con la llegada de las reiteradas crisis económicas descritas con anterioridad fue cada vez más difícil exhibir obras artísticas en las galerías comunes y ello hizo que muchos artistas abrieran sus estudios, como el caso del estudio de Guillermo Santamarina, o las casas de Francis Alÿs y Thomas Glassford en el centro de la ciudad. *El Foco* y *El Observatorio* eran talleres de artistas donde solían ocurrir eventos así como *El Departamento*, es decir, la casa de Carlos Jaurena⁵¹.

Los problemas en temas económicos, políticos y de violencia vivida en esas décadas en el país no se quedaron nada más en la tangente, sino que estos artistas supieron estudiarlos y contaminar su obra con una asentada crítica política. Tema sin duda apasionante que daría lugar a distintas investigaciones, pero me gustaría terminar aquí este brevísimo recorrido con un par de ejemplos reveladores que ayudan a ilustrar este aspecto.

El mismo día de las elecciones presidenciales, el veintiuno de agosto de 1994, Francis Alÿs, luego de haber recopilado de la calle una significativa cantidad de lonas impresas con las leyendas de todos los partidos políticos en disputa, construiría con ellas una casa de campaña que se inflaba con la ayuda del viento que sale expulsado de los respiraderos del metro en el Zócalo capitalino. Su endeble construcción paradójicamente resultaba ser más sólida que los cientos de promesas proclamadas por los políticos que, sin importar el partido político, aseguraban poder gestionar *viviendas para todos*.

⁴⁹ Para un análisis más amplio de este espacio, consultar:

DORFSMAN, A., OKON, Y., (2006). *La panadería. 1994-2002*. Madrid: Turner / CONACULTA.

⁵⁰ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014). *Op. cit.* p. 371.

⁵¹ *Ibíd* p. 372.



ALYS, Francis (1959). *Vivienda para todos*, 1994. Documentación fotográfica de una acción.

Por otro lado, desde el baño de su casa, el artista mexicano Vicente Razo fundó en 1995 un museo donde albergó una inmensa cantidad de artesanías políticas que intentaban ridiculizar a Salinas de Gortari. El proyecto duraría hasta 1998 y en su gesto queda implícita una reflexión en torno a los museos públicos, dado que en aquella época los recintos oficiales operaban en un estado *espectral*⁵² de precariedad, sin la cabida de un pensamiento crítico.

Que estuviera al interior de su propia casa hablaba también de la condición aparentemente pública pero realmente hermética que tenía entonces el museo. Y que su sede fuese el baño de su propia casa, permitía colocar la imagen presidencial en el entorno de lo que debe ser excretado.

⁵² *Ibíd* p. 430.



RAZO, Vicente (1971). *Museo Salinas*, 1996. Colección de artesanías de elaboración popular montadas en el baño de su domicilio, fotografías, carteles y documentos.

1.4 VIOLENCIA

El documental cinematográfico *Los ladrones viejos: las leyendas del artegio* del director mexicano Everardo González⁵³ propone un recorrido por los actores y las formas de materializar la criminalidad durante los años sesenta y setenta. Este preámbulo permite contrastar la violencia de aquella época contra una más contemporánea.

En el documental de González se pueden oír las voces de personajes que hoy en día viven aún dentro de las cárceles y que llevan apodos como: *El Fantomas*, *El manos de seda*, *El Carrizos*, *El burrero*, *El Xochi* y *El Chacón*. Estos personajes construyeron en décadas pasadas todo un sistema criminal que, pese a todo, se movía bajo un cierto código de ética, como lo era el jamás provocar la muerte de sus víctimas, llegando así a robar casas habitación de lujo ubicadas en las colonias opulentas de la Ciudad de México. El propio *Carrizos* afirma que

⁵³ *Los ladrones viejos: las leyendas del artegio*, (2007). (Dir. Everardo González). IMCINE / FONCA / Filmoteca UNAM.

'hubiera preferido ser entregado a la policía que dejar a una familia desamparada por infringirle la muerte a alguno de sus miembros'⁵⁴.

Seguramente el mayor de los triunfos de estos ladrones fue el perpetrado por *El Carrizos* quien asegura haber entrado en las residencias de los expresidentes Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo⁵⁵, para vaciarlas.

Con un *modus operandi* bastante simple conformado sobre todo por una aguda observación de la realidad y una buena dosis de astucia, estos ladrones preferían no usar armas de fuego precisamente para evitar ejecutar a sus víctimas. La película narra cómo en el pasado los ladrones incluso eran clasificados según su artemio, o *modus operandi*. Algunos de estos artemios presentes, insisto, unas décadas atrás del lapso temporal que abordo en esta investigación, y que sirven a manera de contraste con los modos de hacer el mal en épocas posteriores, son: *El zorrero*, quién se dedica al robo de casas habitación, generalmente lo hace en solitario, por las noches e incluso puede asaltar también la despensa y usar el



GONZÁLEZ, Everardo (1971). *Los ladrones viejos: las leyendas del artemio*, 2007. Largometraje cinematográfico. En el fotograma se ve al Carrizos siendo interrogado por González para la película.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

sanitario. *El golero o bolero*, trafica con joyería de fantasía que, al estar ataviado con la indumentaria propia de un trabajador municipal como barrendero o jardinero, dialoga con su víctima ofreciéndole lo que aparentemente es una alhaja de buena calidad, a un precio bastante considerable, con la intención de *salir del apuro*. Se le llamaba *Cortinero* a aquel que se dedicaba a forzar las cortinas de los locales comerciales para robarles. *El cirujano* destacaba por el uso de la navaja, ya fuese en el transporte público o en la calle, para rebanar las bolsas de las damas y extraer su contenido. *El retintero* era aquel que en la calle arrebatava generalmente una bolsa y se echaba a correr huyendo de su víctima y, eventualmente, de la propia policía. *El dos de bastos* se le llamaba a aquel que robaba específicamente carteras en el transporte público o en sitios muy concurridos, para cometer su fechoría, acostumbraba portar alguna prenda en el antebrazo con la cual podía disimular su acto. *El cadenero* era quien arrancaba cadena y joyería del cuello de sus víctimas. *Chorlero* se le llamaba a aquel que podía abrir autos con llaves maestras o *ganzúas*, llevándose lo que había en el interior. *Cajuelero* era aquel dedicado exclusivamente a violar las cajuelas de los automóviles, llevándose la llanta de refacción o el gato hidráulico y herramientas. *El paquetero* simulaba en la calle haber encontrado un paquete de dinero y terminaba ofreciéndoselo al que lo observaba a cambio de su reloj o de alguna joya. *El coscorrero* era el que entraba a una casa habitación por la azotea, llevándose apresuradamente todo lo que pudiese. *El boquetero* realizaba un hueco en la pared para poder ingresar a la casa o al negocio. *El fardero* extraía ropa o mercancía de los centros comerciales, ocultándola entre sus ropas y finalmente *El descuentero* agredía generalmente con un golpe en la cara a su víctima para poder quitarle sus pertenencias.

Como podrá verse en todo este glosario pormenorizado que detalla González en su documental, prácticamente todas las acciones descritas con anterioridad pueden resumirse en actos de robo y chantaje a civiles pero la mayoría de ellos no recurre a la violencia física contra el individuo, únicamente los artemios de *Retintero*, *Cadenero* y *Descuentero* empleaban la violencia física suficiente para poder ejecutar el hurto, pero en ningún caso llegaban a poner en riesgo la integridad de su víctima.

Luego de este desglose queda claro que los ladrones debían ser sumamente especializados en el tipo de delito que cometerían, pues no podían dominarlos todos so riesgo de tener algún descuido que finalmente los condujera a la prisión o a la tortura ejercida por la policía.

Es muy importante señalar que en aquel entonces la organización policiaca no era la misma que es ahora, debido a que 1947 por órdenes del Presidente de la República Miguel Alemán Valdés se creó la *Dirección Federal de Seguridad* que tenía como misión la de obtener información sobre actividades generadas por civiles que pudieran desestabilizar al gobierno en turno. También tenía fama de generar una red espía que monitoreaba las acciones de sus opositores políticos llegando incluso al extremo de cometer actos inhumanos como la tortura o la desaparición de personas.

Parte de los autores materiales de los crímenes cometidos durante la *Guerra sucia* en México, junto al Ejército Mexicano, formaban parte de esta oficina que también sería conocida simplemente como *Servicio Secreto*. Lo interesante del documental radica también en las entrevistas realizadas por González a diversos policías que narran cómo eran aquellos tiempos donde no se requerían órdenes de aprehensión para detener a los presuntos culpables, y a su vez, cuentan los métodos de tortura que se usaban para poder *sacarles la sopa* a las víctimas, con tal de que pudieran confesar sus delitos.

Pero como es posible también observar en la cinta, existía una correlación habitual entre policías y ladrones sabiendo exactamente dónde se ubicaban unos y otros. Si el ladrón caía preso sabía que al cabo de pocos días quedaría en libertad, y por su parte el policía era recompensado simbólicamente o económicamente por la captura de cada ladrón que efectuaba.

Esta condición de salida y entrada de la cárcel permitía que el sistema se mantuviera activo y socialmente hacía ver cómo la policía aparentemente trabajaba incansablemente en la captura de los ladrones que finalmente eran los mismos; al no utilizar la violencia como un arma para cometer sus delitos, éstos eran considerados leves y su pena era mínima; ya en la cárcel, conocían a otros expertos en el hurto dispuestos a compartir sus mañas. La cárcel era básicamente una universidad del crimen y no era visto por ellos como una pena, sino incluso como una oportunidad de aprender.

Con mucho cinismo *El Carrizos*, al recordar el día que entró sin saberlo en la mansión del entonces presidente Luis Echeverría Álvarez, vacía un baúl de

costosas joyas en una funda de almohada, y al llegar a su domicilio su abuela le da el recado de que un policía apodado *El piojos bravos* lo había ido a buscar a su domicilio. Carrizos afirma incluso haber buscado al *piojos bravos* para ver qué se le ofrecía, enterándose en ese momento que la residencia que había robado era nada menos que la del Presidente de la República, con lo que se disponen a ir a la oficina de policía, el ladrón para recibir una condena temporal y el policía para cobrar su recompensa.

Una década después de haber realizado el largometraje mencionado, Everardo González habría de realizar el documental cinematográfico *La libertad del diablo*⁵⁶ que se encargaría de analizar, a la vez que actualizar, el panorama de violencia que vive México en una época más reciente. El resultado es atroz dado que es posible darse cuenta del radical cambio sufrido en las formas de cometer la ilegalidad.

Ahora, esta cinta inicia y culmina con la mirada atenta a un cuerpo humano que permanece inmóvil en medio de un nostálgico paisaje boscoso. Este cuerpo puede encarnar los datos duros de todas las víctimas que ha dejado la guerra contra las drogas en México.

La cinta aquí deja ver cómo los antiguos artegios desaparecieron con la llegada del nuevo milenio y esa vieja camada de ladrones viejos fue reemplazada por asesinos a sueldo que carecen completamente de escrúpulos. Si antiguamente los ojos de los ladrones estaban puestos en los objetos materiales más o menos valiosos que una persona podía conservar en su hogar, ahora el enfoque de los criminales está más centrado en el cuerpo mismo de la víctima, pues se sabe que un secuestro, por ejemplo, podría ser mucho más valioso en términos del dinero que se puede obtener al cobrar el rescate, que lo que pudieran llevarse si ingresan ilegalmente a un domicilio particular.

La integridad del ladrón además está más resguardada en un secuestro que en el atraco inesperado a una casa habitación, pues no resultaría difícil subir a punta de pistola a una persona a un automóvil preparado para tal efecto en la vía pública

⁵⁶ *La libertad del diablo*, (2017). (Dir. Everardo González). Animal de Luz Films / Artegios / Bross al cuadrado.

para dar por iniciado el delito. A los pocos días los secuestradores podrían pedir por el cuerpo una suma importante de dinero a sus familiares y si estos se niegan o si algo sale mal en las negociaciones, matar a la víctima podría ser un recurso fácil y relativamente *seguro*, sin tantos compromisos para el malhechor.

Esta segunda cinta, estrenada en la *Berlinale*, reúne de igual forma una serie de entrevistas a familiares de los desaparecidos, así como a policías federales, miembros del Ejército Mexicano e incluso a los mismos sicarios, para ofrecer una sinfonía de voces diversas que muestran la cruda realidad que se vive en México y que dista mucho de aquella época de antaño donde aún existía un atisbo de ética.

La película ahora cuenta con un recurso ideado por González que dota a los personajes de un aire mucho más oscuro y teatral, se trata de un pasamontañas de color piel con el que envuelve los rostros de los entrevistados para conferirles un poco de anonimato y poder hablar mucho más fluidamente ante las cámaras.

Los bordados de estas telas se muestran gruesos y expuestos, lo que dota a sus personajes de un mayor grado de crudeza. Al tener tanto las víctimas como los victimarios las mismas máscaras, González pretende no influenciarnos en el intento de determinar quién es el bueno y quién el malo de la historia, sino que visualmente estos se mezclan generando una narrativa homogénea que permite entender el grado de descomposición social al que México ha llegado en muy pocos años.



GONZÁLEZ, Everardo (1971). *La libertad del diablo*, 2017. Largometraje cinematográfico.

En esta serie de entrevistas resalta, por ejemplo, la voz de una madre que cuenta ante la cámara su desesperación por tratar de encontrar a su hija, quien fue desaparecida en una patrulla de la Policía Federal y cuyo caso no pudo ser nunca denunciado como desaparición forzada debido a una serie de trabas encontradas dentro de la propia fiscalía⁵⁷, al mismo tiempo que asistimos a la confesión de un sicario que rememora la primera ejecución de una víctima que tuvo que realizar cuando tenía apenas catorce años. Cuando González le pregunta: *‘¿qué te da matar?’* (González, E., 2017), el sicario contesta llanamente: *‘...poder. Así como los pilotos dicen tener tantas horas de vuelo, uno acumula muertos. Tengo tantos muertos tras de mí. Cuando matas ya no sientes nada’* (González, E., 2017).

Un militar retirado cuenta el orgullo que sentía al portar el uniforme, habla de una sensación de grandeza cuando la gente lo miraba en la calle, pero luego sintió una sensación de deshumanización cuando tenía que estar una y otra vez cumpliendo órdenes. Al intentar renunciar no le fue concedida su petición. Los altos mandos amenazaron con nombrarlo desertor del ejército y que lo buscarían y lo encontrarían y que tendría un final trágico. El ahora retirado soldado logró desertar y afirma en la película: *‘Es un asco ser militar’* (González, E., 2017).

La cinta permite entender claramente cómo en el transcurso de unas pocas décadas la violencia se volvió mucho más cruda alcanzando máximos que nunca antes se habían visto en México. Por otra parte, si antes la cárcel podría ser entendida como una escuela para aprender nuevos oficios en torno al robo, ahora era más bien un centro de aprendizaje y adiestramiento de técnicas absolutamente crudas para asesinar.

Con la llegada de la *Dirección Federal de Seguridad* se implantó en México una forma de administrar la justicia bastante sucia. El Estado invertía en ese entonces en la conformación de sólidos grupos de resistencia capaces de desestabilizar las organizaciones sociales disidentes al pensamiento oficial. Ejemplo de ello fue la masacre ocurrida el jueves de corpus de 1971, hecho también

⁵⁷ *Ibidem.*

conocido como *El halconazo*⁵⁸, y que el director mexicano Alfonso Cuarón llevaría a la pantalla grande en la película *Roma*; o bien, la *masacre de Tlatelolco* el dos de octubre de 1968 ejecutada en esta ocasión por el *Batallón Olimpia*⁵⁹ y que también sería llevada a la pantalla grande en la película *Rojo amanecer*.

Esta serie de grupos paramilitares surgidos en las décadas de los años sesenta y setenta en México no solo tuvieron repercusiones inmediatas en el contexto de la *guerra sucia*, sino que las consecuencias fueron todavía visibles en las décadas posteriores debido a que el adiestramiento de estos cuerpos contaba con toda la lógica y práctica militar. Así, poco a poco el acercamiento militar a la sociedad civil fue avanzando hasta que ciertos grupos de civiles con conocimientos militares pudieron, por medio del mercado negro, obtener las armas que la milicia usaba, y esto ayudó a que los crímenes realizados por ellos fuesen cada vez más alarmantes.

Esto ayuda a entender cómo, la madrugada del veintisiete de septiembre del 2014, México creyó haber tocado fondo en los niveles de violencia e impunidad: esa noche desaparecieron cuarenta y tres estudiantes de la *Escuela Normal Rural de Ayotzinapa 'Raúl Isidro Burgos'*, en el Estado Mexicano de Guerrero. Las razones, y los responsables involucrados, son hasta hoy confusos e inciertos⁶⁰, lo cual evidencia contundentemente la perversa colusión que existe entre el Estado Mexicano y el crimen organizado; así como la total impunidad que puede vivirse en este país.

⁵⁸ *Halcones* fue el nombre de un grupo paramilitar mexicano surgido a finales de los años sesenta por el entonces Secretario de Gobernación Gustavo Díaz Ordaz quien plantearía la posibilidad de crear un contingente paramilitar capaz de reprimir cualquier tipo de manifestación contraria al gobierno.

⁵⁹ Se trató de otro grupo paramilitar creado igualmente por el Gobierno para perseguir cualquier tipo de acto de sabotaje que pusiera en riesgo la llegada de los Juegos Olímpicos celebrados ese año. Particularmente era de su interés atentar contra el movimiento de protesta social que se gestaba desde la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶⁰ La periodista Anabel Hernández hace un profundo trabajo de investigación sobre este caso en el libro: HERNÁNDEZ, A., (2016). *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar*. Ciudad de México: Grijalbo.

Aquella noche, repito, creímos haber tocado fondo como sociedad, de no ser porque ese episodio no ha dejado de tener ecos a través de distintas formas, cada vez más crueles, haciendo más honda la herida.

Sirva un ejemplo: a unas semanas de escribir estas líneas, el pasado diecinueve de marzo de 2018, tres estudiantes de cine de la ciudad de Guadalajara, Jalisco, fueron secuestrados, asesinados y sus cuerpos fueron disueltos en ácido, tras una aparente '*confusión*' entre grupos rivales del crimen organizado.

Para tener una idea panorámica del problema: el diario *El país*, apuntaba, aún sin concluir el año, el veintidós de octubre de 2017, la ruptura de todos los récords de cifras de asesinatos ocurridos ese año, subrayando que '*Ni en los años más crueles de la guerra contra el narcotráfico se registraron unas cifras de homicidios tan altas como las de aquel 2017*'⁶¹.

Según la *Encuesta Nacional de victimización y percepción sobre seguridad pública (ENVIPE) 2017*⁶², realizada por el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)*, en lo que va del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012 - 2018): uno de cada tres hogares en México es víctima de un delito. En este año se contabilizan sesenta y ocho asesinatos al día⁶³. Sólo uno de cada diez delitos es investigado. Diecisiete mil ciento cincuenta y seis personas han desaparecido.

Es decir, en México, según los datos oficiales, una persona desaparece cada dos horas⁶⁴; una cifra que supera la cantidad de desaparecidos durante las

⁶¹ REDACCIÓN, (2017). 'México, a punto de romper todos los récords de asesinatos en 2017'. En *El País*. <https://elpais.com/internacional/2017/10/22/mexico/1508640864_470522.html> Recuperado el 21 de mayo de 2018.

⁶² INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA (INEGI), (2017). 'Estadísticas a propósito del día de muertos (2 de noviembre)'. <http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2017/muertos2017_Nal.pdf> Recuperado el 8 de junio de 2018. El documento se adjunta en la sección de: Anexos.

⁶³ Con esta cifra puede afirmarse que el 2017 ha sido el año más violento del que se tenga registro en el México moderno.

⁶⁴ Cfr. REDACCIÓN, (2017). 'Cada hora desaparecen 2 personas en México'. En Milenio. <<http://www.milenio.com/estados/cada-hora-desaparecen-2-personas-en-mexico>> Recuperado el 21 de mayo de 2018.

dictaduras de Chile o Argentina; un total de veinticinco mil personas desaparecieron solamente durante el gobierno del presidente Felipe Calderón (2006-2012), en México; contra las dos mil personas que desaparecieron en Chile durante diecisiete años de dictadura; o las diez mil personas desaparecidas en Argentina, según la cifra del informe Sábato⁶⁵.

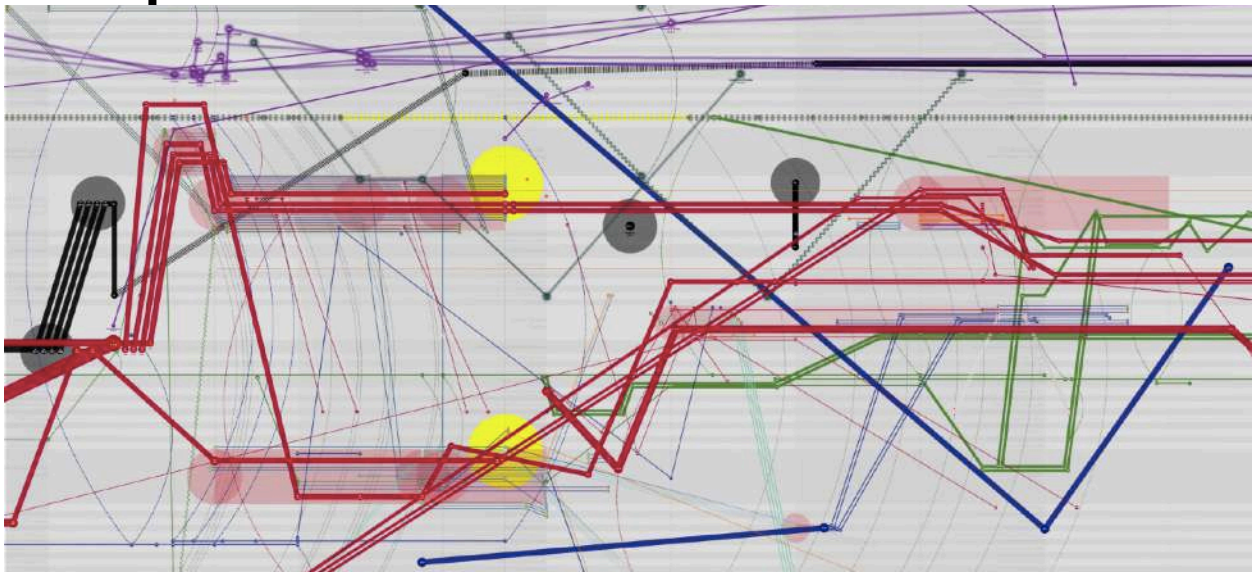
Todas estas escalofriantes cifras únicamente confirman la escalada de violencia que se ha vivido en México luego de la instauración de la *Dirección Federal de Seguridad* que, aunado a la corrupción existente en el país, posibilitó que se perpetraran toda clase de actos por parte del Estado pero también por parte de los grupos civiles que intentaban hacer justicia por su propia mano.

Definitivamente el momento cumbre que permite entender este panorama es el año 2006 cuando el Estado declarararía una guerra frontal contra el crimen organizado. Todo lo anterior a esa fecha sirvió como una especie de *guerra fría* en la que los grupos delincuenciales se fueron armando en términos de armas, poder y estrategia.

Que en 2009 Teresa Margolles representara a México en la *53^a Bienal de Venecia* con una pieza que hacía referencia directa a esta guerra permitía ver cómo la barbarie habría tocado cada una de las fibras de la sociedad mexicana. Ahora los artistas, desde su labor alzarían la mano en una de las plataformas más prestigiosas del arte contemporáneo.

Retomando el título de aquella exhibición, surgido de una conversación entre la artista y el curador Cuauhtémoc Medina, '*¿De qué otra cosa podríamos hablar?*', podemos ahora afirmar que, en efecto, resulta difícil hablar de algo en México que no se relacione directa o indirectamente con la violencia.

⁶⁵ REDACCIÓN, (2018). 'En México, más desaparecidos que en las dictaduras de Chile y Argentina'. En Posta. <<http://www.posta.com.mx/nuevo-leon/en-mexico-mas-desaparecidos-que-en-lasdictaduras-de-chile-y-argentina>> Recuperado el 21 de mayo de 2018.



2. VIOLENCIA, MEMORIA Y DUELO

Este segundo capítulo busca generar un cuerpo teórico que permita entender de una mejor manera las formas en que desde el siglo XX hasta nuestros días se ha ejercido la violencia hacia la población civil, a partir de una diversidad de textos principalmente filosóficos surgidos a raíz de eventos desgarradores como el Holocausto o los atentados terroristas del once de septiembre en Nueva York.

Estos sucesos resultan paradigmáticos a la hora de tratar de comprender la violencia contemporánea debido a que representan un entramado entre la visión política de un Estado, o de una orden religiosa, y las formas hegemónicas y abyectas que usan estas partes para alcanzar sus ideales.

Así, este capítulo revisa las ideas generadas por una multiplicidad de pensadores en torno a la crueldad, el horror y la barbarie vividos en épocas recientes, con el objetivo de acercarnos luego al cuerpo violentado que lucha naturalmente por resistir.

Aquí es importante visualizar que el cuerpo no únicamente se concibe desde su materia física, sino también se constituye a partir de constructos filosóficos como los aportados por Thomas Hobbes en su célebre tratado sobre lo que él llama *Leviatán*, donde vislumbra al Estado como poseedor de un *cuerpo* totalitario; o la noción de *biopolítica* iniciada por Foucault y continuada luego por Agamben y Esposito quienes vislumbran cómo el ejercicio del poder incide no únicamente sobre la geografía, sino también sobre la humanidad misma, en sus cuerpos.

Cuando la muerte se hace presente, es natural que aparezca el dolor; un dolor del alma. Los psicólogos hablan de un *duelo* que es necesario librar para finalmente dejar ir para siempre al ser querido. Me interesa en este sentido poner un especial énfasis en los aspectos artísticos y cómo ellos han ideado mecanismos que permiten *sanar*, o al menos, aproximarse a este hecho; más aún, cuando el cuerpo que se sabe ha fallecido se encuentra lejos o incluso desaparecido.

Desde distintos ejemplos me aproximo a las creaciones artísticas que inciden en la posibilidad por *extender* alegóricamente la vida mediante mecanismos que hacen las funciones de un archivo. En este apartado veremos formas en que de alguna manera el cuerpo se ha resguardado para contener así su memoria.

2.1 CRUELDAD, HORROR Y BARBARIE

El pensador alemán de origen judío Theodor Adorno afirmaba en una conocida frase que era impensable la poesía después de lo sucedido en Auschwitz. La frase condensa de alguna forma una visión terrorífica de lo que pudo haber sido aquel infierno y, efectivamente, resulta ridículo y pedante intentar construir algo *bello* en medio de la barbarie.



SIWEK, Władysław. (1907 - 1983), *Construction of Erweiterung*. h. 1942. Óleo sobre madera.

Sin embargo, una gran cantidad de creadores han demostrado lo opuesto, no sólo que puede existir la poesía durante¹ y después de la barbarie, sino que incluso puede ser usada como un recurso de regocijo para el alma cuando todo lo demás se ha vulnerado ya.

Para el filósofo esloveno Slavoj Žižek, *'No es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la prosa. La prosa fracasa donde tiene éxito la poesía. La poesía trata de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido'* (Žižek, S., 2009, p. 14). En este caso, la poesía implícita en toda pieza artística puede se efectivamente triunfar cuando la prosa fracasa.

No resulta sorprendente que el Holocausto haya sido la gran lección de la barbarie que logró llegar hasta donde el ser humano nunca antes había llegado; y en gran medida su avance puede entenderse desde la deshumanización absoluta de la víctima.

Auschwitz puede ser visto como el antecedente sobre el que pueden basarse múltiples células criminales para ejercer el mal. Hannah Arendt, en su momento, encontró tres puntos importantes en la deshumanización de un persona que

¹ En el mes de julio de 2017 se inauguró en el *Museo Nacional de Cracovia* la exposición *'Face to face. Art in Auschwitz'*. Se trató de un ejercicio curatorial que reunió cerca de doscientas obras artísticas originales que fueron creadas *ilegalmente* por prisioneros del campo de concentración de Auschwitz durante el Holocausto. No hay que olvidar que algunos prisioneros de este campo eran intelectuales polacos y profesionales de las artes visuales.

permiten, solamente con seguir órdenes bien definidas, realizar actos abyectos, aunque el ejecutante no necesariamente goce de realizarlos² (Arendt, H., 1963).

Así lo encontró Arendt:

El primer paso esencial en el camino hacia la dominación total es matar en el hombre a la persona jurídica (Arendt, H., 1974, p. 543).

[...]

El siguiente paso decisivo en la preparación de los cadáveres vivos es el asesinato de la persona moral en el hombre. Cuando ya no quedan testigos, no puede haber testimonio [...] Están prohibidos el dolor y el recuerdo. Es la muerte de lo humano en cuanto ser social, constituye el principio de la muerte ontológica (Arendt, H., 1974, p. 548).

[...]

Tras el asesinato de la persona moral y el aniquilamiento de la persona jurídica, la destrucción de la individualidad casi siempre tiene éxito. Esto implica <<destruir la espontaneidad, el poder del hombre para comenzar algo nuevo a partir de sus propios recursos>> (Arendt, H., 1974, p. 552).

Como claramente puede verse en el trabajo cinematográfico de Everardo González, *La libertad del diablo*, aquellos sicarios que éste entrevista guardan dentro de sí una *muerte ontológica*; en palabras de Arendt son *cadáveres vivos*, lo cual les permite seguir sin razonar una serie de abyectos órdenes que son dirigidas desde las cúpulas más importantes del crimen organizado.

² En el famoso juicio de Eichmann llevado a cabo en Jerusalén en 1961, Hannah Arendt encuentra lo que ella llama *la banalidad del mal*, donde visualiza una '*cotidianidad*' en la figura de Eichmann, alejándose de la imaginación que podría tenerse de él como un '*monstruo*'. En su ensayo Arendt asegura que el mal no se relaciona necesariamente con el disfrute de *ejercer el mal* por sí mismo, sino que los sistemas políticos opresivos son un factor relevante a la hora de ejercer el mal ya que son capaces de seducir al hombre a una ejecución ciega de órdenes, y en esta ejecución puede existir en su trasfondo un fin perverso.

Para seguir el juicio de Eichmann se recomienda ver:

ARENDE, H., (1963). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen.

El crimen ha seguido estos pasos planteados por Arendt para, en vida, *quitarle su vida* a estos sicarios, destruyendo esa *espontaneidad y esas ilusiones* básicas humanas.

En el documental de González, uno de los sicarios recuerda la recompensa recibida a sus catorce años de edad, tras ejecutar su primer crimen: un automóvil del año *Audi 3*. Lo que para millones de personas es un objeto de lujo y su obtención podría convertirse en una ilusión o una meta en la vida; para los sicarios es la recompensa por haber sabido ejecutar de la mejor forma posible una orden. La meta se consigue en este caso a sus catorce años de edad. Me pregunto, ¿podría luego de esto visualizar nuevas *metas*? ¿*metas* más altas, quizás?

La *banalidad del mal* que Arendt plantea implica también pensar que la maldad no es algo que exista fuera de la propia persona, sino que de alguna forma todos tenemos esa semilla que, dados los factores correctos, podría germinar.

Nietzsche recuerda que '*quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti*' (Nietzsche, F., 2012, p. 60); y por su parte Žižek señala que todo acto de violencia puede concebirse como un espejo, dirigiéndose realmente hacia uno mismo.³

Lo desconcertante es que en realidad no somos del todo diferentes Eichmann, a quien Arendt ve como un burócrata promedio acostumbrado a seguir reglas fijas, a tal punto que nunca se preocupó por indagar en las consecuencias de esas decisiones que imparcialmente ejecutaba. Todos corremos el riesgo de potencialmente volvernos criminales.

Parece ser que la crueldad es una característica propia de los humanos. Según el filósofo Clément Rosset, únicamente el ser humano está facultado para interpretar –hacer inteligibles– los símbolos de lo cruel⁴:

³ ŽIŽEK, S., *Op. cit.* p. 245.

⁴ ESTRADA, C., (2015). 'La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad'. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/ep/n37/n37a3.pdf>> Recuperado el 11 de agosto de 2020, p. 16.

Cruor, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de este modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta (Rosset, C., 2008, p. 22).

Cada vez que el crimen organizado maltrata cuerpos humanos, y luego los devuelve al espacio público, manifiesta muy bien el grado atroz al que probablemente la especie humana sea la única capaz de llegar.

Para el sociólogo francés Michel Wieviorka, *'El juego con los cuerpos destruidos después de matanzas, por ejemplo, combina a menudo dimensiones simbólicas con un sadismo que las víctimas futuras y la población afectada comprenden muy bien'* (Wieviorka, M., 2003, p. 161).

Los modos hasta ese entonces inéditos en los que el crimen organizado trató a los cuerpos después de la declaratoria de guerra contra las drogas en 2006 genera repercusiones no únicamente entre los criminales y el Estado, sino ante toda la población civil que, aún en contra de su voluntad, necesariamente ve estas heridas infringidas a los cuerpos, toda vez que éstos son expuestos de manera pública.

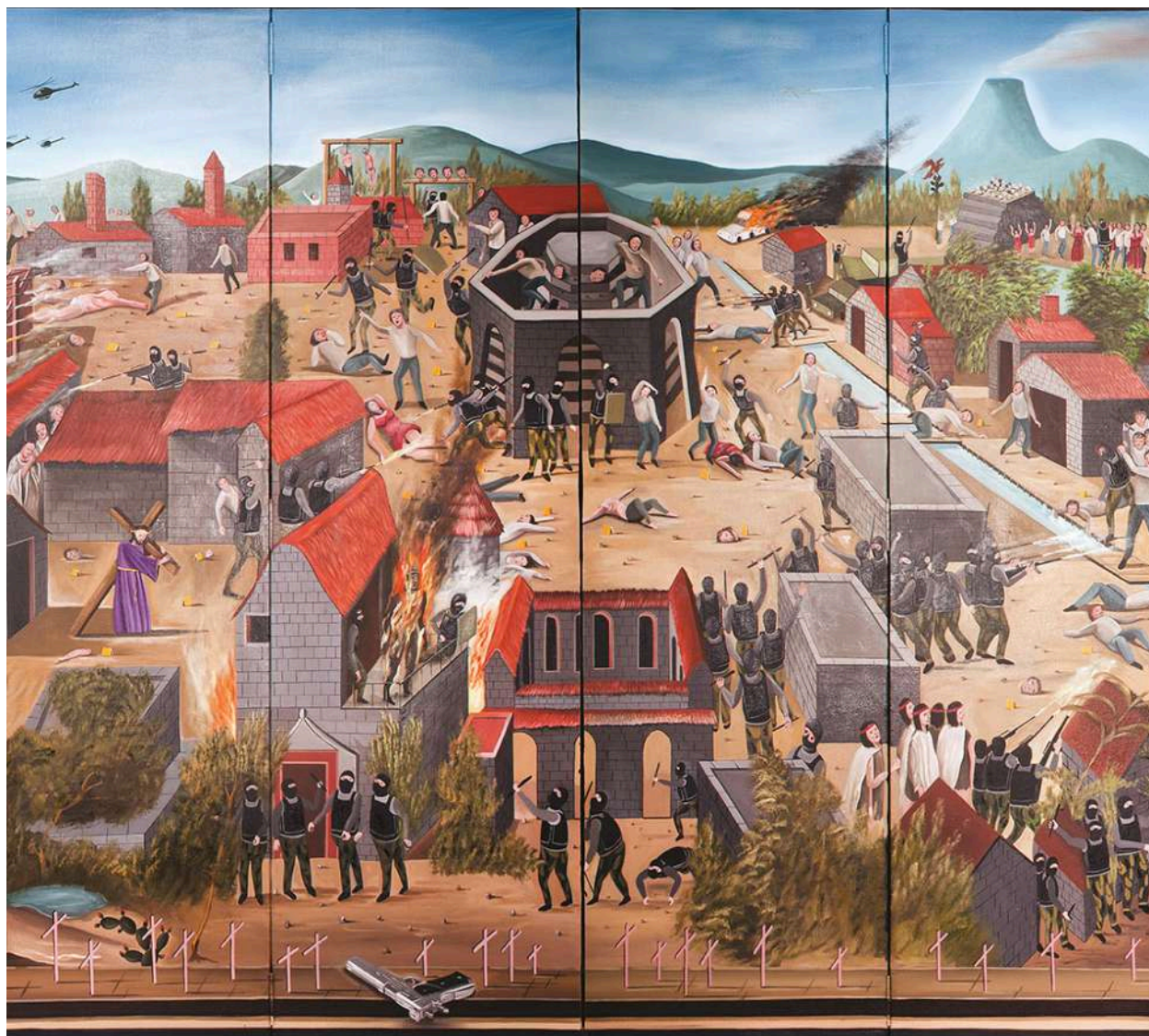
Para el filósofo italiano Giorgio Agamben, a partir del siglo XX vivimos los estragos de lo que él denomina *'guerra civil legal'*⁵ gracias a las instauraciones de regímenes totalitarios tanto en Europa como en América. Esta nueva *guerra civil* transversal ha permitido que se instauren también nuevos *estados de excepción* que permiten legalmente realizar flagrantes violaciones a los derechos humanos, como lo ocurrido el trece de noviembre de 2001 cuando el Presidente de los Estados Unidos de América autorizara la *'detención indefinida'* de los no-ciudadanos estadounidenses que fuesen sospechosos terroristas; o, por su puesto, la *legalidad* que quedó instituida en 2006 bajo el mandato de Felipe Calderón Hinojosa para militarizar el país, permitiendo que el Ejército tomara las calles para buscar por *cielo, mar y tierra* el rastro de los narcotraficantes que asolaban el país.

⁵ AGAMBEN, G., (2003). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, p. 6.

El artista mexicano Gustavo Monroy ilustra esta escena de criminalidad y barbarie al actualizar el anónimo *Biombo de la Conquista de México* del siglo XVII. Originalmente esta pieza, albergada en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México, narra diversas escenas de la Conquista española en territorio mexicano, pero, la versión de Monroy, ilustra –también muy al estilo del *Jardín de las delicias* de *El Bosco*–, la terrible irrupción de narcotraficantes y



MONROY, Gustavo. (1959), *El nuevo biombo de la conquista*. 2011. Óleo sobre de madera. Anverso y reverso.



MONROY, Gustavo. (1959), *El nuevo biombo de la conquista*. 2011. Óleo sobre paneles de madera (detalle).

soldados a los parajes otrora pacíficos. El *nuevo biombo*, que se conforma por diez paneles de poco más de dos metros de altura cada uno y cinco metros y medio de longitud se encarga de representar esta nueva conquista: la del narcotráfico. En un primer plano puede verse una pistola junto a unas cruces rosas, memorial de los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua. Encapuchados agreden violentamente a civiles cuyos cadáveres yacen en el centro de la plaza, mientras sus cabezas ruedan por el suelo o se acomodan en lo que parece ser una portería improvisada al fondo del retablo. Triste y tímidamente irrumpe la escena un Cristo que, con su cruz a cuestas, nada puede hacer ante la realidad de México.

Georges Didi-Huberman señala que '*El genocidio fue pensado, por lo tanto era pensable*' (Didi-Huberman, G., 2003, p. 32). En nuestro caso podríamos decir que la guerra también fue pensada, por lo tanto pudo ser finalmente pasar de la teoría a la praxis.

Continuando con las reflexiones de Arendt, ella afirma que quien mata no busca sencillamente *matar por matar* o *ejercer violencia por la violencia en sí*⁶, sino que en muchas ocasiones está en busca de una recompensa o de un *asenso*. Para finalmente poder aniquilar a su víctima, ésta debe estar ya degradada. Esto *facilitaría* el acto toda vez que no se le toma ya como un humano, sino como sub-humano⁷; es decir alguien completamente carente de derechos, razones, sentimientos y emociones.

Wierviorka apunta:

Convirtiendo al otro en un <<no hombre>>, en un <<no sujeto>>, en un ser deshumanizado, ya que puede ser envilecido y destruido como un objeto o animal, siendo cruel es como se puede vivir como si uno mismo siguiera siendo un ser humano e incluso un sujeto (Wieviorka, M., 2003, p. 163).

La crueldad finalmente es la herramienta que permite al hombre seguir *viviendo* y no arrepentirse de sus actos inhumanos. Wierviorka recuerda cómo Primo Levy se preguntó por qué los guardianes de los campamentos nazis eran crueles, y

⁶ ESTRADA, C., (2015). *Op. cit.*, p. 20.

⁷ *Ibidem*.

sus conclusiones fueron las siguientes: ‘...era necesario que antes de morir, la víctima fuera degradada. Así, el que mataba sentía menos el peso de la falta’ (Wieviorka, M., 2001).

Como puede verse, el *Homo sacer* definido por Agamben no se encuentra encerrado en un campo de concentración polaco, sino que está en todas partes y es objeto sistemáticamente de una violencia inusitada⁸.

Esta crueldad contra el cuerpo puede hallarse en todo tipo de víctimas, hombres, niños, niñas, mujeres, jóvenes y ancianos. Y por si esta crueldad aún fuese poca cosa, existe un ingrediente extra en esta guerra: la incansable batalla que brindan los medios de comunicación en el incesante bombardeo de las imágenes asociadas a los cuerpos de las víctimas de un crimen.

Rita Segato se pregunta: ‘¿cuántas veces es necesario repetir una misma noticia y cuál es la finalidad de esta incitación a la violencia?’ (Segato, R., 2014, p. 2). Este recurso, menciona Didi-Huberman, corresponde a la lógica reproductiva de la fotografía (y en consecuencia, del video) que, ante una falta de ética permite reproducir imágenes pese a todo.⁹ Definitivamente la lucidez de una ética aplicada y venida desde los propios medios de comunicación podrá ayudar a generar consciencia social.

Finalmente, valdría la pena considerar el neologismo propuesto por la filósofa italiana Adriana Cavarero quien se niega a considerar el término *terrorismo*, proponiendo su transformación a *horrorismo*¹⁰. Para la autora el terrorismo permite distinguir una violencia ilegítima –la del terrorista– y una legítima –la del Estado–. Para ella ‘*La centralidad del inerte como víctima del horrorismo, parece negar*

⁸ GUERRA, M., (2010), ‘Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano’. En *Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)*, Guaraguao, Verano 2010, año 14, Núm. 34, pp. 71-88. <<https://www.jstor.org/stable/25703235?seq=1>> Recuperado el 13 de agosto de 2020.

⁹ DIDI-HUBERMAN, G., (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, p. 4.

¹⁰ CAVARERO, A., (2009). ‘Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea’. En *Anthrophos*. <https://ddd.uab.cat/pub/lectora/lectora_a2010n16/lectora_a2010n16p255.pdf> Recuperado el 13 de agosto de 2020.

cualquier distinción de estas características. La violencia contemporánea es siempre ilegítima' (Cavarero, A., 2009).

2.2 EL CUERPO VIOLENTADO

Wieviorka considera que el hombre debe librarse de todo acto colonizador, siendo la violencia una forma legítima de romper con aquel que lo ha colonizado. *La colonización es una relación de dominación; romper con ella solamente es posible con violencia* (Wieviorka, M., 2001). Para el caso mexicano, el crimen organizado ha logrado dominar tierras ajenas, que no le pertenecían, para, desde allí, sembrar la delincuencia y desde este punto de vista se convierte ya en un *colonizador*.

Podría el pensamiento de Wieviorka, la idea de la recuperación del espacio público por medio de las armas, así como fue la estrategia del Estado Mexicano durante el mandato de Felipe Calderón Hinojosa, sería un camino válido. Sin embargo, lo que ocurrió después de ello fue un recrudecimiento de la violencia, así como un aumento también en los niveles de crueldad y una diversificación en las formas de ejercerla, volviéndose mucho más estruendosa y visible.

La falta total de ética y escrúpulos vivida en esta guerra hizo que pudiéramos ser testigos de nuevas formas de tratar al cuerpo humano, bajo la idea –como pudo observarse en el apartado anterior–, de que el objetivo de la violencia criminal no es propiamente la de quitarle la vida al enemigo, sino la de ultrajar el cuerpo como un símbolo de demostrar una crueldad mayor, en un atentado contra la dignidad humana.¹¹

La guerra trajo consigo más guerra y presenciamos desde el año 2006 cotidianamente, casos de cuerpos desaparecidos, torturados, mutilados, desmembrados que no han hecho más que evidenciar la desarticulación psicológica y social¹² vivida en México en los años recientes.

¹¹ ESTRADA, C., (2015). *Op. cit.*, p. 16.

¹² *Ibíd* p. 1.

Durante esta época se ha notado cómo los criminales han creado con los cuerpos mensajes deshumanizantes que infunden un horror social¹³ como una estrategia para continuar escalando su dominio y poder.

Para el filósofo napolitano Roberto Esposito, aquello que en el ser humano es más común, es esa *'posibilidad de dar muerte y de ser muerto'* (Esposito, R., 2012, p. 275). Y eso ha podido comprobarse de forma reiterativa en el espacio público de México. Aquel cuerpo imaginado por Agamben, desprotegido, abandonado y reducido sociopolíticamente a su pura biología¹⁴ –concebido por el pensador romano como *vida nuda* (Agamben, 2006)–, puede en realidad estar sucediendo en cualquier lugar del país y del mundo.

Este ser carece ya de sus vínculos políticos y sociales¹⁵; podríamos darlo por muerto, y sin embargo se mueve. *'Aunque no es propiamente la muerte biológica [la que vive la víctima y/o el victimario], tampoco es una vida en todos sus sentidos ni en todo su esplendor en tanto que capacidad humana'* (Estrada, L., 2015, p. 22). Violencia, recuerda Luis Jaime Estrada, que no depende exclusivamente de la víctima, sino del victimario soberano quien es el que decide finalmente –siguiendo a Arendt–, si la víctima se encuentra ya *viva o muerta* desde antes de ejercer el mal; *'y si merece vivir, entonces bajo qué condiciones, y si debe ser muerta, con qué mensaje inscrito en el cuerpo'* (Estrada, L., 2015, p. 8).

El cuerpo así puede ser conceptualizado desde su función, sirviendo ahora como un mensaje que busca llegar a oídos de sus enemigos, y en general, de la población a la que ataca. El cuerpo así posee toda la capacidad de ser visto, interpretado y leído:

En otras palabras, si no existiera el espectador, el horror no tendría ningún sentido, ni siquiera para quien ejerce la violencia ontológica, precisamente porque implica un sacrificio no solamente de la víctima sino del victimario, quien se entrega al dolor de la tortura y expulsa con la mutilación del cuerpo el discurso del dolor humano que ya tenía tiempo torturándolo por dentro (Estrada, L., 2015, p. 22).

¹³ *Ibíd* p. 2.

¹⁴ *Ibíd* p. 18.

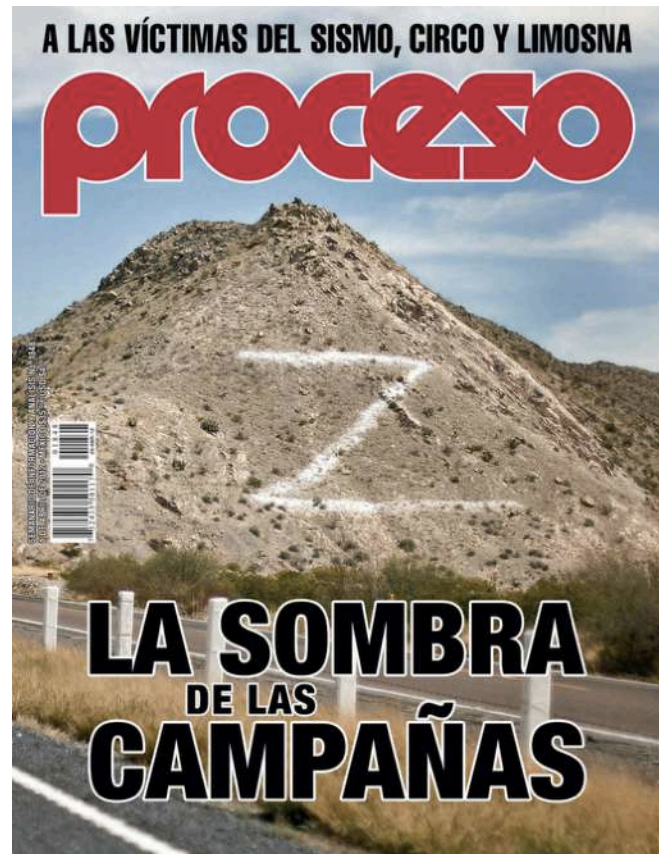
¹⁵ *Ibíd* p. 76.

La visibilidad constante de sus formas de ejercer violencia por parte del crimen organizado permite extender el terror entre la población civil con el fin precisamente de ampliar su conquista. Un ejemplo paradigmático de ello ocurriría en abril de 2012 cuando integrantes del grupo criminal autodenominado *Zetas*, marcarían con cal un cerro aledaño a la carretera Monterrey-Torreón con la idea de establecer físicamente el punto geográfico de su *horrorismo*¹⁶.

Cada vez se hace más clara aquella noción planteada por Hobbes donde afirmaba que el hombre es el propio *lobo del hombre*, en un acto inacabable por deshacerse a pedazos.

Rememorando precisamente a Hobbes, vale la pena también recordar la figura del *Leviatán*, planteado por el filósofo hacia 1651, donde permite visualizar una imposición del Estado de forma absoluta que logre garantizar un estado continuo de paz. Estado que las democracias actuales no logran satisfacer.

Por otra parte, el pensador francés Michel Foucault entendía que la política no se ejerce únicamente sobre el territorio que el gobernante gobierna, sino que también la política puede incidir sobre el cuerpo de los habitantes¹⁷ de este gobierno, en algo que él denominaba *biopolítica*¹⁸.



PROCESO (2012). Portada del semanario donde se observa una inmensa letra 'Z' trazada sobre un cerro limítrofe a la carretera Monterrey-Torreón.

¹⁶ DIÉGUEZ, I., (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA / Escénicas, p. 69.

¹⁷ ESTRADA, C., (2015). *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸ Se trata de una idea desarrollada ampliamente por Michel Foucault quién identifica que el poder se ejerce no únicamente sobre los territorios, sino también sobre la vida y cuerpos de los gobernados.

Para Foucault, en muchos casos el cuerpo es el único bien *accesible y correccional* que llegamos a poseer en nuestra vida¹⁹, lo cual hace que cualquier forma de sacar un provecho de estos cuerpos violentados –como antes lo afirmaba también Didi-Huberman–, sea una nueva forma de re-victimizar y generar espectáculos sobre los cadáveres obtenidos por el crimen organizado, lo cual, para Rita Segato constituye una nueva forma de violación²⁰; a la vez que estos cuerpos enseñan hasta que punto la materia humana podría ser *usada* hasta terminar convertida en residuos.²¹

Residuos que en múltiples casos son los únicos remanentes del cuerpo que pueden servir como una posibilidad de recordar y exigir el duelo de una vida digna de ser llorada, mediante la realización de un duelo como presupuesto de que esta vida importa, y por lo tanto, vale.²²

Los medios de comunicación, sin duda, han influido en la forma de entender los duelos, haciéndonos creer que existen muertes de diversas categorías; en este sentido Žižek hace notar cómo la muerte de los ciudadanos de las potencias mundiales valen mucho más que las ocurridas en regiones mundiales que no son económicamente tan relevantes: *‘La muerte de un niño palestino de Cisjordania, por no mencionar un israelí o un estadounidense, vale para los medios mil veces más que la muerte de un congoleño desconocido’* (Žižek, s., 2009, p. 10).

Finalmente cierro este apartado con una reflexión opuesta a la primera, venida también del sociólogo francés Michel Wieviorka quién, en un artículo²³ más reciente vislumbra desde una mirada más optimista, que la violencia tiene un final y que ese

¹⁹ Tamés, G., (2009). ‘Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica’. En: Historia y gráfica. Número 33, p. 15.

²⁰ SEGATO, R., (2014). ‘Diseción de la violencia de género’. <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53543/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1> Recuperado el 12 de agosto de 2020.

²¹ *Ibidem*.

²² BUTLER, J., (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, p. 32.

²³ WIEVIORKA, M., (2016). ‘Salir de la violencia. Una obra pendiente para las ciencias humanas y sociales.’. En: *revista Mexicana de Ciencias Políticas y sociales*. Vol. LXI, Núm. 226, enero-abril 2016.

final también puede ser un inicio. Salir de la violencia es, en palabras del sociólogo, 'un proceso largo y caótico' (Wieviorka, M., 2016, p. 90).

2.3 DOLOR Y CONSUELO

En todo este camino andado por las vías de la violencia, necesariamente existe una condición doliente que nos trastoca cada vez que somos conscientes del fallecimiento de un ser querido, pues nos acerca al mismo tiempo a nuestra propia muerte.

Freud afirma que la elaboración de un duelo consiste en la capacidad que posee el hombre de sustituir un *objeto* por otro²⁴. Y, ¿cuál es la duración de este proceso? La respuesta es que esta cantidad de tiempo necesaria para la elaboración del duelo varía de acuerdo a las propias capacidades de cada individuo.

Judith Butler, por ejemplo, nos recuerda cómo el presidente Bush afirmaba el 21 de septiembre de 2011 que el duelo había terminado, sintiéndose preparado ya para dar lugar a la acción.²⁵ Como si en apenas diez días hubiese podido efectivamente reparar su propio dolor y en consecuencia, el dolor de una nación.

El Dr. Jorge Marugán Kraus recuerda precisamente cómo el inconsciente trabaja desde la atemporalidad y la asincronía en la elaboración de estos procesos,²⁶ de forma que no todos los vivimos de la misma manera ni en el mismo orden.

El mismo investigador plantea cinco *tiempos* lógicos por los que suele pasar un doliente, aunque insiste en que no deberían cubrirse en ese estricto orden ya que algunas personas pueden bien saltarse algunos pasos, o incluso, regresar a pasos por los que previamente habían transitado. Estos *cinco tiempos* son:

²⁴ FREUD, S., (1996). 'Duelo y melancolía'. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 242.

²⁵ BUTLER, J., (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 56.

²⁶ MARUGÁN, J., (2016). 'Las cinco fases de la intervención psicoterapéutica frente al trauma'. En: *Revista Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, p. 9.

Primer tiempo: *destitución subjetiva* como efecto real del impacto traumático. Puede señalarse por la amnesia del suceso, o por la posibilidad de hablar de ello, incluso con detalle, pero sin implicación, sin emoción; podría repetir el relato mil veces y nada cambiaría. La defensa frente al dolor no es tanto por represión y olvido, sino a través de una destitución afectiva, de un aislamiento emocional.

Segundo tiempo: el *atravesamiento* del dolor. De repente, de forma inesperada, no predeterminada, surge un ahogo, una asfixia; la emergencia de un dolor punzante que se atraviesa y detiene el discurso vacío. Adviene entonces un silencio agónico, el sujeto quiere hablar pero no puede. El dolor se localiza y se atraviesa como un hueso en la garganta, es dolor presente, ahogado, silencioso, sujeto despojado de la palabra.

Tercer tiempo: la *extracción* del dolor. Solo cuando el atravesamiento, el ahogo, llega a su punto límite, el dolor, convertido en objeto asfixiante, se expulsa y surge el grito audible, el llanto o el lamento parcialmente desarticulado. La expresión de dolor, entonces, se materializa y puede ser escuchada aún antes de portar sentido. Toma así una forma de llamada, de demanda dirigida a alguien y conlleva, por tanto, la posibilidad de establecer un vínculo.

Cuarto tiempo: *articulación* del discurso y *velamiento* del dolor con la presencia del terapeuta. Se establece cuando el dolor condensado en grito, llanto o lamento, toma progresivamente la forma de discurso articulado. El sujeto comienza a hablar, pero su palabra no suena hueca o vacía, como podía suceder en la fase inicial. Se trata de una palabra en la que el propio sujeto está implicado, representado, ante ese agujero dejado por el impacto traumático. Agujero que ahora bordea.

Quinto tiempo: *Acto de corte, caída y reintroducción* del dolor como objeto velado. La fase anterior tiene el riesgo de convertirse en un idilio perpetuo entre el terapeuta y su paciente enquistando la terapia. Si la terapia introduce la espera para posibilitar la sorpresa que rompa la repetición, este quinto tiempo es, precisamente, el tiempo de la sorpresa. Se trata, por fin, del derrumbe del escenario fantasmático transferencial y el desvelamiento necesario del dolor (Marugán, J., 2016, pp. 9-12).

Por su parte, la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross, pionera y especialista en el ámbito de la tanatología encontró una actitud de agradecimiento ante las personas

que se hallaban en su lecho de muerte por poder tener a alguien con actitud de escucha y acompañamiento en su proceso.²⁷ Luego de hablar con al menos quinientos enfermos terminales, la investigadora encontró cinco etapas que ya son clásicas en el proceso de aceptación de la muerte donde, al igual que en el trabajo realizado por Marugán Kraus, se observa la asincronía y atemporalidad de estas etapas: la primera sería la *negación*, donde la persona claramente no acepta que algo así le pueda estar pasando. La segunda es el sentimiento de *ira*, que puede ser dirigida hacia los otros, hacia uno mismo o hacia un ser superior preguntándose constantemente: ¿por qué me está pasando esto a mí? La tercer fase en la *negociación del tiempo extra*, caracterizada por un diálogo interno que intenta prolongar inútilmente la vida, con argumentos como: *Si sólo pudiera vivir para ver a mis hijos casarse, no pediría nada más*. La cuarta etapa es la *depresión* que ya apunta a la fase final del duelo que es finalmente la *aceptación*.²⁸

La muerte, ya puede verse, es una experiencia multidimensional que afecta al cuerpo del convaleciente pero también de sus allegados, y no únicamente desde un punto de vista biológico, sino también afectivo. Distintas variables, como la relación que se guarda con la persona fallecida, el tipo de muerte, sus condiciones sociales, los conflictos vigentes o la cultura en la que se vive pueden ser factores que posibiliten un mejor o peor trabajo en torno al duelo.²⁹

Probablemente, como señala Judith Butler, el duelo finalmente se elabora cuando se acepta que somos nosotros los que vamos a cambiar a causa de una pérdida sufrida, dejando de ser los que éramos, quizás, para siempre.³⁰

Por lo general, el proceso del duelo tiene consecuencias orgánicas para aquellos que lo están viviendo, y sus manifestaciones físicas han sido recuperadas

²⁷ PAPALIA, D., FELDMAN, R., MARTOTELL, G., (2012). *Desarrollo humano*. Ciudad de México: McGraw-Hill, p. 607.

²⁸ KÜBLER-ROSS, E., (1972). *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona: Grijalbo, pp. 59-178.

²⁹ CRUZ, J., REYES, M., CORONA, I., (2017). *Duelo. Tratamiento basado en la terapia de aceptación y compromiso (ACT)*. Ciudad de México: Manual Moderno, p. 10

³⁰ BUTLER, J., (2004). *Op. cit.* p. 38.

por el *Manual de Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales (DSM-5)*³¹ y pueden agruparse en cuatro categorías: 1) Emocionales, por ejemplo, tristeza, apatía, soledad, abandono, impotencia, ira, enfado, extrañeza, insensibilidad; 2) Sensaciones físicas, por ejemplo, opresión en el tórax o garganta, palpitaciones, hipersensibilidad al ruido, debilidad, despersonalización, vacío en el estómago, boca seca; 3) Asociadas a la cognición, por ejemplo, incredulidad, confusión, preocupación, rumiaciones, dificultades de atención, concentración y memoria, alucinaciones visuales o auditivas, pensamientos e imágenes recurrentes, sentido de presencias; y 4) Conductas, por ejemplo, aislamiento social, suspiros, atesorar objetos, llanto, visitar lugares que frecuentaba el fallecido, hablar del difunto o con él, conducta distraída.³²

Frecuentemente el tiempo es el mejor aliado a la hora de poder sobreponerse a un duelo y tarde o temprano la resignación llega a los dolientes. Sin embargo, existen duelos que tienen mayor probabilidad de complicarse, como aquellas relacionadas con las muertes violentas, repentinas y por tanto, inesperadas.

Se cree que en estos casos las personas apegadas a la víctima se encuentran vulnerables no sólo a los acontecimientos que naturalmente rodean el duelo, como se ha descrito antes, sino también aumentan sus niveles de ansiedad y llegan pensamientos de remordimiento, venganza y miedo.³³ Diversos estudios han demostrado que existe una intensidad mayor en el proceso del duelo en aquellas muertes violentas, a diferencia de las que no lo son, refiriendo el homicidio como la causa de muerte más perturbadora, seguida del suicidio, accidentes, muerte natural repentina y finalmente la muerte natural anticipada es la que podría conllevar un duelo menos complicado.³⁴

Por su puesto, esa es la teoría, pero como Judith Butler expresa: *'no puede decirse: <<¡Ah!, voy a superar esta pérdida de este modo, y éste será el resultado, y*

³¹ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, (2016). *Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales*, (5ª ed.). Arlington, EUA.

³² *Ibidem*.

³³ CRUZ, J., REYES, M., CORONA, I., (2017). *Op. cit.* p. 13.

³⁴ *Ibidem*.

voy a entregarme a la tarea, y voy a esforzarme por ponerle fin a la pena que tengo por delante' (Butler, J., 2004, p. 38). Definitivamente cada muerte y cada duelo es único y se configura a partir de una multiplicidad de factores que permiten esbozar a su vez una ruta que pueda ayudar al doliente a sobrellevarlo.

Sin embargo, y como podrá verse a lo largo del desarrollo de esta investigación, existe una crueldad aún mayor que la de reconocer que alguien ha perdido finalmente la vida; se trata de aquellos casos en que existe una persona ausente, alguien que ha desaparecido sin dejar rastro.

En estos casos la esperanza de su encuentro se mantiene viva y no puede siquiera iniciarse un duelo dado que no existen las condiciones necesarias para considerarlo muerto. Esta es la inconmensurable pena que embarga a las familias, por ejemplo, de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Iguala, Guerrero en septiembre de 2014. Al momento de escribir estas líneas, sus padres mantienen viva aún la esperanza de encontrarlos porque están seguros de que se encuentran vivos.

Ahora bien, existen diversas circunstancias en las que hay igualmente una desaparición pero figura la constancia del deceso. En estos casos el duelo se convierte en un proceso sumamente difícil debido a la ausencia del cuerpo, cuya inexistencia impide que pueda colocársele como un efectivo muerto, prolongando aún su situación de encontrarse *desaparecido, susceptible de aparecer* (Diéguez, I., 2016, p. 171).

¿Cómo poder comenzar a elaborar un duelo si no existe precisamente un cuerpo al que generarle rituales? Me parece que para esta pregunta, el arte puede tener una respuesta cuando, por medio de actos que parecen mínimos y en otros casos efímeros, los dolientes pueden obtener un poco de consuelo en aquellos casos en que fue imposible despedir a los muertos, ofreciéndoles los rituales fúnebres habituales.³⁵

Cuando hay un cuerpo presente, el hombre tiene bien configurados sus rituales culturales que permiten obtener la redención paulatina del dolor; pero

³⁵ DIÉGUEZ, I., (2016). *Op. cit.* p. 173.

cuando el cuerpo se halla ausente, estos ritos parecen también estar ausentes y, en muchos casos, habrá que hacerlos surgir con una buena dosis de teatralidad y performance, lo que el sociólogo francés llamaba *'presentificación'* (Thomas, L., 1983, p. 155), de manera que el doliente pueda simbólicamente *construir* un cuerpo alegórico que permita recibir los ritos funerarios

El pedagogo y psicólogo estadounidense John Dewey señala:

El rito y la ceremonia al igual que el mito y la leyenda unen a los vivos y los muertos en un compañerismo común. Son estéticas, pero son más que estéticas. Los ritos de luto expresaban más que duelo; las danzas de guerra y recolección eran más que una recarga de energías para realizar ciertas tareas; la magia era más que un modo de reconducir las fuerzas de la naturaleza para ponerse a las órdenes del ser humano; las fiestas eran algo más que la satisfacción del hambre. Cada uno de esos modos de actividad comunes unían lo práctico, lo social y lo educativo en un todo integrado que tenía forma estética. Introducían valores sociales en la experiencia, de modo que estos fueran más impresionantes. Conectaban cosas que eran abiertamente importantes y se realizaban abiertamente con la vida sustancial de la comunidad. El arte estaba en ellas, debido a que esas actividades se conformaban de acuerdo con las necesidades y condiciones de las experiencias más intensas, más fácilmente captadas y más recordadas (Dewey, J., 2008, pp. 327-328.).

Estos rituales cercanos a la magia han sido bien estudiados, teorizados y ejecutados, entre muchos, por Alejandro Jodorowsky quien enlaza la práctica psicológica tradicional a los rituales provenientes de la curandería popular, y enseña cuál es el ingrediente que puede ayudar a potenciar su remedio:

Para que su primitiva terapia funcione, el curandero, apoyándose en el espíritu supersticioso del paciente, debe mantener un misterio, presentarse como propietario de poderes extrahumanos, obtenidos por una secreta iniciación, contando para curar con aliados divinos e infernales. Los remedios que da deben ingerirse sin conocer su composición y los actos recomendados deben realizarse sin tratar de saber el porqué. En la Psicomagia, en lugar de una creencia supersticiosa se necesita la comprensión del consultante (Jodorowsky, A., 2004, p. 5).

Ileana Diéguez rememora una historia narrada por el escritor Sebastián Hacher en el libro cargado tanto de realidad como ficción, titulado *Cómo enterrar a un*

*padre desaparecido*³⁶, donde la protagonista de la historia construye un performance para *despedir* simbólicamente a su padre en un cementerio de Buenos Aires, aprovechando la celebración del dos de noviembre, día en que los migrantes bolivianos recuerdan y festejan a sus muertos³⁷:

En el extremo de la instalación puso una placa de madera, también forrada con fragmentos de cartas. Con marcador escribió <<Manuel Javier Corral, 20/8/1943 – 2/11/2011>> y la rodeó de flores. El cementerio se llenaba de grupos que hacían más o menos lo mismo, pero con otra estética. Lo que la mesa de Mariana tenía de sutil, las otras lo tenían de abundantes: panes de medio metro con forma de mujeres y caras confitadas, pollos al horno, piñas y naranjas convivían con lechones y guirnalda de todos los colores. En la instalación de Mariana había frutillas, una piña, peras deshidratadas y pasas de uvas.

[...]

Mientras tocaban, Mariana sacó la urna que guardaba en la mochila. Igual que los platos y la placa, era una caja forrada con cartas y fotos. Adentro puso una foto de su papá en Iguazú. Según Ana, la había tomado ella el día que Manolo se le declaró, y luego se la mandaron por carta a la madre de él. Era el último registro del rostro de Manolo vivo. La cubrió con miel: quedó de un color sepia, como debajo de una enorme capa de barniz. Arriba puso confites de colores, frutas deshidratadas, un silbato de plástico, un pan con forma de mujer, otro que parecía una escalera. La cerró con cola de carpintero. Justo cuando la banda empezaba a tocar el segundo tema, lloró con todas sus fuerzas. Y algo extraño pasó, porque todos los presentes lagrimearon un poco y uno a uno la abrazaron [...] (Hacher, S., 2012, pp. 153–156).

El ejemplo anterior muestra la importancia justamente del rito fúnebre para la elaboración satisfactoria de un duelo en cuerpos ausentes, pues, como sostiene Butler, manifestar duelo por una vida que se va es una consecuencia natural, toda vez que puede reconocerse la dignidad vivida³⁸ por la persona querida; y en aquellos casos en los que el cuerpo se encuentra ausente, toca a nosotros idear

³⁶ HACHER, S., (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea, 2012.

³⁷ DIÉGUEZ, I., (2016). *Op. cit.* p. 14.

³⁸ BUTLER, J., (2010). *Op. cit.* p. 32.

todo tipo de figuraciones que permitan devolverle la dignidad a esa vida, aunque la presencia física de su cuerpo no pueda sernos próxima.

Como podrá verse más adelante en este mismo trabajo académico, muchos artistas han ideado precisamente formas para *abrazar* estas ausencias y permitir devolverles esta dignidad de la que habla Butler. Desde la representación y desde las figuras evocativas que los artistas han creado en sus diversos dispositivos expuestos en el museo es posible asistir a las evocaciones o a las visibilidades que intentan nombrar lo innombrable y *darle cuerpo* a lo evanescente³⁹.

Seguramente en el estudio de todos estos casos encontraremos una diversidad de modos que permiten obtener la sanación y el consuelo de las aflicciones del espíritu en torno a las irremediables pérdidas humanas. Cuando el duelo ha quedado suspendido, se interrumpe o se pausa debido a la ausencia de los cuerpos, como en los innumerables casos de desapariciones forzadas ocurridos recientemente en México, el arte puede servir de ayuda en el anhelado cierre de esa herida, con la capacidad de albergar al mismo tiempo, en palabras de Gerhard Richter, *la forma más elevada de la esperanza*.



SALCEDO, Doris. (1958), *Plegaria Muda*. 2008-2010. Instalación, mesas de madera, tierra y pasto.

2.4 LOS REMANENTES DEL CUERPO COMO CONTENEDORES DE MEMORIA

Toda vez que el cuerpo ha desaparecido, la única posibilidad de conservar su memoria es a través del archivo. Este pequeño viaje sigue las obras del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer quien se encuentra interesado en explorar las formas en que el cuerpo humano puede virtualmente *almacenarse* y quedar depositado en complejos mecanismos que compilan restos humanos –en este caso aéreos y sonoros–, en un afán de preservar la memoria del hombre.

Last breath, es el título de una instalación que almacena y circula artificial e incansablemente el aliento de una persona para siempre.⁴⁰ En una analogía de los respiradores artificiales que comúnmente se encuentran en los hospitales, una bolsa ordinaria de papel estraza se infla y se desinfla diez mil veces en un día, igualando con esto a la frecuencia respiratoria típica de un adulto en reposo, que incluye ciento cincuenta y ocho suspiros.⁴¹

Estamos ahora ante lo que aparenta ser la suplantación del cuerpo por una máquina. El ritmo mecánico y sincrónico del inflado y desinflado de la bolsa conectada a un fuelle mecánico, marca la pauta de la respiración humana.

La idea de humanización se vuelve manifiesta cuando para la manufactura de la primera copia de esta obra se conservó el aliento de la cantante cubana Omara Portuondo, mientras que en una segunda versión, el artista decidió conservar el aliento de la compositora y acordeonista estadounidense Pauline Oliveros.⁴²

Lozano-Hemmer, va un paso adelante, y logra adelantarse a la muerte para resguardar para siempre un pequeño pedazo humano, como si de una conserva se tratara. En el caso de Oliveros, toda vez que la artista ha fallecido abandonando su cuerpo este mundo, quedará en la memoria su recuerdo, y en el museo la posibilidad de observar la conservación de su *último aliento*. En el caso de

⁴⁰ LOZANO-HEMMER, R. En: <http://www.lozano-hemmer.com/last_breath.php> Recuperado el 25 de junio de 2018.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

Portoundo, al estar viva, la pieza garantiza la supervivencia de su aire, y con ello simbólicamente prolonga artificialmente su estadía en el mundo.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Last breath*. 2012. Motor, fuelles, plexiglás, pantalla digital, circuitos personalizados, procesador arduino, tubos de respiración, bolsa de papel marrón.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Last breath*. 2012. Motor, fuelles, plexiglás, pantalla digital, circuitos personalizados, procesador arduino, tubos de respiración, bolsa de papel marrón.

Un año después, en 2013, Lozano-Hemmer crea la pieza *Respiración circular y viciosa*, una instalación que retoma esta misma idea a una escala mayor; en ella, se invita al público a dejar su propio aliento para su continua circulación, a la vez que igualmente se lleva consigo un poco del aire ajeno.

La instalación está diseñada a manera de una cabina de vidrio con puertas corredizas que almacenan el oxígeno, y lo llevan a sesenta y un bolsas de papel marrón que cuelgan del techo.⁴³ Según el propio artista, el diseño está inspirado en la idea del órgano musical, donde existen cinco octavas, derivadas en las sesenta y un bolsas que cuelgan del techo.⁴⁴

El visitante que desea adentrarse en la cabina, tiene que presionar un botón en el exterior de las puertas de vidrio para esperar a que el aire se descomprima y

⁴³ LOZANO-HEMMER, R. En: <http://www.lozano-hemmer.com/vicious_circular_breathing.php> Recuperado el 25 de junio de 2018.

⁴⁴ *Ibidem*.

éstas se abran, permitiendo el acceso del visitante. Una vez dentro, el mecanismo se activa y el visitante deja su aliento, con la expiración, a la vez que se lleva aliento ajeno con su inhalación.

Evidentemente, la pieza conlleva un riesgo, pues las bacterias y virus son capaces de viajar en el aire. Esto queda solucionado cuando antes de entrar, el voluntario firma una responsiva que deslinda al artista y a la institución de los posibles daños a su salud que la instalación pueda traer:

Es algo bastante asqueroso. Justamente lo que hacemos es tomar esta idea de la memoria atmosférica y contenerla en un sistema hermético que, de alguna forma, te hace subrayar la idea de compartir ese archivo, además de virus, bacterias, feromonas y demás contaminantes. Nosotros, todos tenemos [sic] la coexistencia del pasado y el presente en nuestras partículas y genes. Cuando el aire se mete en nuestros pulmones, el espacio público, el bien común, se vuelve espacio privado, íntimo, y cuando se oxida nuestra sangre y nuestro cuerpo genera dióxido de carbono a través de la respiración y exhalamos, nuestro privado se convierte una vez más en lo público. Respiración circular y viciosa pretende hacer visible este proceso de la memoria atmosférica. Entonces toda la sala 1A, toda la entrada, está dedicada a visualizar e inhalar las memorias que ya existen en un espacio dado (Lozano-Hemmer, R., Barrios, J., Labastida, A., 2015, p. 24).

El objeto ahora sobredimensionado, colocado de forma protagónica en la sala del museo, lleno de mangueras y bolsas, en una analogía al instrumento musical, se vuelve un contenedor de la memoria, la forma de almacenar no solo suspiros, sino también todo aquello que el hombre conlleva en su aliento y que potencialmente puede matar: virus, hongos, bacterias, dióxido de carbono. Es pues, el retrato colectivo de la ausencia que igualmente vuelve al aire un *memento mori*.

Siguiendo con la exploración de la conservación de señales humanas que denotan vida, la instalación *Almacén de corazonadas* es justamente un contenedor de latidos. En este caso, el visitante puede registrar las pulsaciones cardíacas que lo acompañan al visitar la sala, para ser memorizadas y presentadas como patrones de luz en una centena de focos incandescentes que cuelgan del techo del museo.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Respiración circular y viciosa*. 2013. Prisma de vidrio sellado con sistema automatizado de puertas corredizas, fuelles motorizados, conector de válvulas electromagnéticas, 61 bolsas de papel estraza, circuitos electrónicos, tubos de respiración, sensores, computadora, programación en OperFrameworks y Wiring.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Respiración circular y viciosa*. 2013. Prisma de vidrio sellado con sistema automatizado de puertas corredizas, fuelles motorizados, conector de válvulas electromagnéticas, 61 bolsas de papel estraza, circuitos electrónicos, tubos de respiración, sensores, computadora, programación en OperFrameworks y Wiring.

La memorización se da a través de un sensor en una esquina de la sala, que detecta la frecuencia cardíaca de los participantes. Cuando el visitante toma la interfaz con las manos, una computadora detecta su pulso y el foco más cercano comienza a parpadear al ritmo exacto de su corazón.⁴⁵

Cuando la interfaz es liberada, las luces se apagan y la secuencia intermitente se adelanta un espacio, depositándose en el foco contiguo. En determinado momento, la instalación muestra las grabaciones luminosas de los participantes. Así,

⁴⁵ *Ibíd.* pp. 156-158.

la memoria se vuelve luminosa y palpitante, al repasar todos los ritmos cardíacos de los visitantes a la sala.

Técnicamente, las obras de Lozano-Hemmer constituyen una proeza, y sirven para imaginar todas las otras formas que pueden tomar las altas tecnologías si se utilizan más allá que para su finalidad específica.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Almacén de corazonadas*. 2006. F o c o s incandescentes, reguladores de voltaje, sensores de frecuencia cardíaca, computadora, soporte de metal, programación en Delphi.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Almacén de corazonadas*. 2006. Focos incandescentes, reguladores de voltaje, sensores de frecuencia cardíaca, computadora, soporte de metal, programación en Delphi.

La maravilla surge al enfrentarnos con la obra, que muestra la belleza de la programación computarizada y las interfaces biométricas que han salido de su contexto para entrar en los dominios de la estética.

Con la grabación de cada latido, en forma de un impulso luminoso, y el intercambio de cada aliento humano *circular y vicioso*, el visitante transforma, a la vez que archiva, su figuración corpórea en abstracción:

El latido del corazón es una firma individual por excelencia; incluso más que un nombre escrito (que puede ser falso), o una fotografía (que puede ser modificada); es el ser interior de la persona. Por su puesto es precisamente esta relación aparentemente irrefutable entre los datos y la persona en la que se basa el cambio de las técnicas contemporáneas de vigilancia a la biometría, tal como las fotografías en identificaciones dan paso a muestras de ADN, escaneos de córneas y similares' (Lozano-Hemmer, R., Barrios, J., Labastida, A., 2015, pp. 156-158).

La memoria, recuerda clara y fríamente Susan Sontag, *'es la única relación que podemos tener con los muertos'* (Sontag, S., 2004). Y la memoria justamente permite finalmente extender y dignificar la relación que poseemos con esa vida. Georges Didi-Huberman señala cómo lo contrario, el olvido es la estrategia empleada por los opresores para establecer sus causas.

La estrategia de desaparecer, pero también, la de *permitir olvidar* fue implementada durante el Holocausto, lo cual explica por qué el ejército Nazi se preocupó no solo por desaparecer cuerpos humanos, sino también desaparecieron sus archivos, *'la memoria de la desaparición. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre en su condición de inimaginable'* (Didi-Huberman, G., 2003, p. 20)

Cuando un cuerpo deja de vivir podemos prolongar su memoria, y solamente podrá morir con la llegada del olvido. Los instrumentos más clásicos para preservar esta memoria se hallan en los obituarios, y cómo lo sugiere Judith Butler, *'tenemos que preguntar una y otra vez cómo funciona el obituario como instrumento por el cual se distribuye públicamente el duelo'* (Butler, J., 2004, p. 52).



© Javier Marín

3. POSIBILIDADES DEL CUERPO

Este tercer apartado reflexiona sobre las diversas formas de entender el cuerpo humano. Naturalmente, y más aún en los contextos carentes de violencia cotidiana y guerras, el hombre suele pensar en el cuerpo humano desde su forma más recurrente y sana, esto es: completo, vivo y en su ordinario estado sólido. Un cuerpo que puede ser palpado.

Como pudo observarse en el capítulo contextual de esta Tesis, México, en su ola inminente de violencia, lastimosamente ha permitido visualizar formas novedosas de pensar y entender el cuerpo; formas, por su puesto antinaturales y en todo caso condenables debido a que se producen primariamente desde el crimen organizado, violentando al cuerpo, y es por ello que este tercer apartado inicia con una conceptualización del cuerpo como cadáver, su *vida* y sus remanentes.

Al ser la muerte un hecho que indiscutiblemente ocurrirá en nuestras vidas, la ausencia está siempre ligada a la vida; más aún en el contexto de la violencia imperante en México donde la desaparición de personas es un recurso recientemente usual para ejercer la criminalidad. México, podría decirse, es una patria de ausentes, constituido desde sus vestigios. Desde estos vestigios, muchos artistas han creado su obra artística, en el afán de poder conservar un poco de la esencia del ausente.

Los cuerpos ausentes guardan la incertidumbre siempre de la vida, pero cuando esta esperanza se desestima debido a la existencia de una certeza de muerte, no queda más que la resignación y el luto guardado al ahora difunto. Diversos artistas en México han sabido aprovechar esta circunstancia para explorar senderos un tanto escabrosos, recurriendo incluso al uso de materia orgánica en la búsqueda de una investigación estética la rededor de la muerte.

Probablemente una de las innovaciones de este trabajo académico radica en poder ver el cuerpo humano más allá de su evidente solidez, llegando al extremo de poder hacerle una comparativa que toca los distintos estados a la materia que tan afanosamente han estudiado los científicos. El cuerpo, en tanto materia, es susceptible a presentarse en todos estos estados y, cuando el crimen organizado carece absolutamente de escrúpulos, nos permite ver que estos estados no son solo teoría, sino también praxis.

De esta manera se repasan las posibilidades sólidas, líquidas y gaseosas del cuerpo, para luego fantasear con algunos estados de la materia que, desde la ciencia, se siguen investigando.

Para este estudio, me atrevo a ir más allá de los tres estados ampliamente conocidos por todos, para reparar en estados del cuerpo que, en muchos casos, tocarían aspectos casi virtuales, cercanos a la ciencia ficción y que, sin embargo, la ciencia ha comprobado su existencia. Si la materia puede existir en estados plasmáticos, condensados, supersólidos o sencillamente extraños a nuestra realidad más ordinaria, ¿qué puede hacernos pensar que el cuerpo no puede adquirir estas formas de ser y estar?

3.1 LA VIDA DEL CADÁVER¹

Una vez que los *21 gramos*² del alma se desprenden del cuerpo, tenemos ante nosotros un cadáver.

Como ha podido verse en los ejercicios artísticos anteriores, si existió en México un grupo artístico interesado en la temática de la muerte fue sin duda



GONZÁLEZ, Alejandro. (1963). *21 gramos*. 2003. Largometraje cinematográfico.

¹ El título de este apartado surge de varias disertaciones del grupo Semefo y Teresa Margolles, donde manifiestan su interés por lo que ellos llaman *la vida del cadáver*, es decir, todo lo que le ocurre al cuerpo cuando pierde la vida.

² *21 gramos* (2003. Dir. Alejandro González Iñárritu) es una película de ficción, escrita por el mexicano Guillermo Arriaga y dirigida por Alejandro González Iñárritu en 2003. En esta cinta el director utiliza el recurso de su película previa, *Amores perros* (2000), donde una serie de historias, aparentemente sin conexión, terminan concatenándose en un hecho muy singular: en *Amores perros* las historias se enlazan con el choque de dos automóviles en el aquel entonces Distrito Federal, hoy Ciudad de México; mientras que en *21 gramos* las historias tienen también un hilo conductor, ligado en esta ocasión, al transplante de un corazón. El título de la cinta alude al estudio de un supuesto doctor llamado Duncan MacDougall, quién al comienzos del siglo XX habría realizado una serie de experimentos para probar la pérdida de peso que presumiblemente provoca la partida del alma del cuerpo cuando morimos. La conclusión de MacDougall, después de haber pesado a decenas de pacientes moribundos en un intento de probar que el alma es tangible, material y medible, es que el cuerpo pierde 21 gramos al momento de morir. Con ello, se popularizó la creencia de que 21 gramos es el peso del alma.



Escultura de la Coatlicue, realizada por alumnos de la ENAP frente al edificio del SEMEFO en Ciudad de México.

el grupo *Semefo*³ ⁴, cuyo acrónimo es tomado en una irreverente alegoría al *Servicio Médico Forense*⁵, Institución Mexicana de apoyo judicial, encargada de auxiliar la procuración, administración e impartición de justicia en México, en casos relacionados con la muerte. El *Servicio Médico Forense* es también el organismo encargado de realizar los peritajes de ley, el levantamiento de cuerpos y las necropsias en los casos en que la ley así lo estipule.

La propia entrada al antiguo edificio del *SEMEFO* en la Ciudad de México, evidencia contundentemente la relación que el mexicano tiene con la muerte, constituyéndola un emblema nacional.

En la antesala del inmueble se alza una recreación de la escultura *La Coatlicue*, realizada por alumnos de la *Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP)*,

³ La investigadora Mariana David, en el libro *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*, hace un recorrido exhaustivo y sin precedentes, de la trayectoria -hasta ese momento escasamente informada y documentada- del grupo *Semefo*. El libro reúne todas las piezas creadas por *Semefo* en la década de los noventa, así como artículos, invitaciones y textos de sala del polémico grupo.

⁴ En adelante se diferencia por el uso de las mayúsculas, al grupo artístico *Semefo*, del Instituto Mexicano *SEMEFO*: Servicio Médico Forense, escrito en el último caso con todas sus letras mayúsculas. La excepción son las citas a ilustraciones que acompañan este capítulo, donde el grupo *Semefo* se ha escrito en mayúsculas, y a éste se le atribuye la autoría del contenido de la ilustración, y nunca a la institución pública, siguiendo la línea editorial del presente trabajo, al presentar en mayúsculas el apellido del artista, en este caso, al tratarse de un colectivo, se identifica únicamente con el nombre de éste.

⁵ En México, el Servicio Médico Forense se abrevia como *SEMEFO*, en la cultura popular se sigue hablando del *SEMEFO*, aún cuando a partir del diecinueve de septiembre de 2011 cambia de nombre, conociéndose ahora como *INCIFO*: Instituto de Ciencias Forenses. El cambio se debe a que se ha ampliado la injerencia del Instituto, para ahora atender no sólo casos relacionados con la muerte, sino también aquellos casos con implicaciones médico-legales relativas a personas vivas, como estudios de genética, toxicología, pruebas de paternidad y valoraciones psiquiátricas.

de la UNAM⁶. *La Coatlicue* era la diosa azteca de la vida, la fertilidad y la muerte, también patrona de las mujeres que mueren durante el parto. En su falda lleva serpientes y un collar de corazones, manos y cráneos humanos. Sus extremidades están adornadas con garras para cavar las tumbas y sus pechos están flácidos de amamantar.⁷ La que fuese considerada también madre de los dioses del panteón azteca, es la encargada de resguardar ahora, desde su reproducción, la nueva vida que tienen los cadáveres que llegan al *SEMEFO*.

Volviendo al colectivo artístico, *Semefo* estuvo activo desde 1990 y fue disuelto en 1999 debido a problemas internos; estuvo conformado por artistas provenientes de distintas disciplinas, entre ellas las artes visuales, la música, el teatro y la filosofía, teniendo tres miembros fundadores: Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles.^{8 9}



SEMEFO (1990 - 1999),
Laervarium. 1995. CD de
música *death metal*.

En sus primeros rituales performáticos, el grupo comenzó siendo más bien una banda de *death metal*¹⁰, que llamaba la atención de una gran cantidad de jóvenes *metaleros* que asistían a sus conciertos, en un culto al oscurantismo, las drogas y la muerte. El grupo grabó un disco llamado *Laervarium*, lanzado en 1995 y grabado en la ciudad de Pesaro, Italia. El disco salió en 1997 y sólo para Europa, en una edición limitada de 500 copias.¹¹

⁶ DAVID, M., (2011) 'Necropsia: historiando al colectivo Semefo', en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana, p. 22.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.* p. 23.

⁹ Una vez disuelto el colectivo Semefo, Teresa Margolles, quien antes había asumido el papel de líder artístico del grupo, y al haber tomado cursos de medicina forense, era la más cualificada para tratar cadáveres. Sigue trabajando en solitario hasta lograr, algunos años más tarde, representar a México en la 53ª Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, en 2009.

¹⁰ DAVID, M., (2011). *Op. cit.* p. 14.

¹¹ GARCÍA, R., (2011) 'La música de Semefo. Entrevista a Carlos López', en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana, p. 43.

Desde su etapa más temprana, queda patente la afición del colectivo por la muerte, trabajando en un primer momento con partes orgánicas de animales, como ocurrió en 1992, cuando el grupo participó en el aniversario de la revista independiente y de contracultura *Generación*, en un evento llevado a cabo en los jardines del *Museo de Arte Moderno*. Para esta ocasión, *Semefo* inició su tocada de rock con la exhibición de cabezas de caballo desolladas en una instalación sobre las alcantarillas, titulada *Necrozoofilia*.^{12 13}

Lo que para este momento era el debut del grupo desde la alternatividad, en los jardines de un *Museo Nacional Mexicano*, sería culminado con la incorporación del grupo a la oficialidad museística, en 1994 al exhibir la pieza *Lavatio corporis* en el *Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil (MACG)* de la Ciudad de México:

Lavatio corporis, presentada en 1994 en el *MACG* de la ciudad de México, fue la instalación escultórica que marcó el fin de una prehistoria de acciones multitudinarias y el arranque de la historia oficial de *Semefo*, una obra ambiciosa y compleja que los catapultó hasta el centro mismo de la escena del nuevo arte mexicano [...] La realización de *Lavatio corporis* fue un proceso asaz complicado. Fue necesaria una investigación casi detectivesca para localizar el matadero clandestino que surte de carne de caballo al Distrito Federal. Allí compraron un caballo y una yegua viejos que fueron ajusticiados por un matarife en la guarida del grupo, dos cabezas de caballo y una de mula, varias pieles de equino y varios cuerpos



SEMEFO (1990 - 1999), *Lavatio corporis*. 1994. Caballos disecados, estructura metálica, tierra y madera. Obra destruida.

¹² DAVID, M. (2011). *Op. cit.* p. 14.

¹³ *Necrozoofilia* fue el nombre de la instalación producida para los jardines del Museo de Arte Moderno (MAM), para el *Primer Encuentro de Primavera*. La Instalación contenía cabezas de caballos semidescarnadas y camastros viejos, extraídos de la utilería abandonada del hospital psiquiátrico *La Floresta*, donde en más de una ocasión el grupo vandalizó las instalaciones extrayendo ilegalmente expedientes médicos, ropa y muebles, para ser usados como parte de sus performances. En *Necrozoofilia*, los camastros funcionaron como bastidores sobre los que se colocaron fotografías de perros atropellados. Las cabezas equinas fueron colocadas sobre las alcantarillas de los jardines del MAM. La obra naturalmente fue destruida. DAVID, M. (2011). *Op. cit.* p. 128.

de fetos y potrillos nonatos. Con la ayuda de un par de técnicos forenses amigos del grupo procedieron a embalsamar los cadáveres, proceso muy trabajoso para el que se requieren agentes químicos muy tóxicos. Luego de un no menos complicado proceso de momificación, procedieron por fin a rebanar y encapsular en resina de poliéster diez rebanadas de cabeza de caballo. También fue difícil el proceso de fabricación de las estructuras metálicas, los arneses y los pedestales necesarios para la posterior exhibición de la yegua, el caballo, el mulo y las cabezas, así como de un macabro carrusel de feria en el que fueron acoplados los potrillos nonatos (Rivas, Q., 2002, p. 40).

Jorge Reynoso, crítico y curador que ocupó el cargo de Subdirector de exposiciones del MACG durante la exposición de la pieza *Lavatio corporis*, describe la entrada de Semefo al marco institucional con aquel paradigmático proyecto; además de marcar también un cambio en la forma de hacer del grupo, abandonando el gesto del performance para afianzarse en el arte del objeto:

A la inauguración no asistieron, juiciosamente, las autoridades del *Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)* que, no obstante, otorgaron su anuencia para que el acto fuera enriquecido por un concierto de *death metal* ejecutado por el brazo musical de *Semefo*. La vibración producida por la música nos pareció suficientemente poderosa para descolgar, como una precaución, las frágiles piroxilinas de Siqueiros, ubicadas en el nivel inmediatamente inferior. Fue inusitado, entonces, que a una inauguración asistieran casi mil personas, casi todas jóvenes. No se realizó un extraordinario esfuerzo de difusión para el evento; muchos de los que llegaron lo hicieron gracias a una convocatoria verbal trascendida. Mi impresión, a la distancia del tiempo, es que esos jóvenes tenían la satisfacción de que una estética que ellos compartían, o la sublimación de esta, fuera arropada por un museo. En este momento el museo les pertenecía y *Semefo* era de ellos y con ellos. De manera que supongo verídica, esta inauguración fue un acto solemne, una ceremonia en el sentido más ritual del término. Es curioso pensar que una aportación de la voluntad transgresiva de *Semefo* pudo permitir un contacto directo con un sentido de lo sagrado (Reynoso, J., 2001, p. 51).

A lo largo de su carrera artística, y en apenas una década, el grupo *Semefo* evolucionó, de ser una banda de *death metal* que en su excentricidad y estridencia mostraba partes cercenadas de animales ante un público joven, ávido de rock; a sentar un precedente importante a la hora de pensar el cuerpo humano desde la violencia. Poco a poco el grupo fue evolucionando y construyó con el tiempo toda

una escuela en torno a la manera de acercarse al cuerpo, desde su acercamiento más crudo y explícito al más sutil y mínimo al que llegó el grupo en los últimos años de existencia.



SEMEFO (1990 - 1999), Documentación de cadáveres en la morgue. Invitación para la exposición *Dermis*. 1997. Fotografía analógica.



MARGOLLES, Teresa (1963), *Bañando al bebé*. 1999. Documentación en video de una acción.

Un ejemplo muy claro de esta transformación, es precisamente el último período del grupo Semefo como tal, en aquel entonces crearon la pieza *Entierro*, donde el cadáver es incluso ocultado totalmente, siendo su contraparte la pieza *Bañando al bebé*, realizada en solitario por Margolles en la misma época.

Muerte, es el título de un video hoy desaparecido, realizado en 1995, donde el grupo videograbó diversos cadáveres encontrados en la morgue con la música de fondo del propio grupo *Semefo*. El video en su forma más cruda, muestra acercamientos a los cuerpos, a la vez que evidencia las condiciones precarias y rebasadas en las que laboraba el propio *SEMEFO*.

Margolles en 1999, en la pieza *Bañando al bebé*, hecha en solitario, baña dentro de una morgue el cadáver de un bebé, en un gesto que adopta el rol temporal de madre, que intenta -como señala el título- no lavar un cadáver, -como haría un médico forense-, sino bañar a *su* bebé, para intentar quitarle ese olor a muerte del que Yovanovich habla.

Los dos ejemplos anteriores, fueron -usando el recurso del video- una forma simbólica de poder mostrar literalmente la muerte en una institución museística oficial en México.

Finalmente, la pieza *Entierro*, que constituye la última obra firmada por el grupo *Semefo* y realizada también en 1999 es lo que podríamos considerar la tumba *portátil* del bebé que Margolles había bañado con anterioridad. El grupo se encargó de realizar este féretro de concreto, a la manera minimalista de una caja de Donald Judd exhibida en medio del museo, que mitológicamente contiene el cuerpo del bebé.

En la pieza suponemos la existencia del cadáver, pero el concreto nos vuelve incapaces de verlo. La reflexión es que en el museo, la muerte puede existir, pero no tendríamos un fácil acceso a ella; se exhibe como metáfora y se evade, a la manera de un eufemismo, que intenta evitar ver lo indeseable; ocultar lo naturalmente antiestético de la muerte y el cadáver.



SEMEFO (1990 - 1999), *Entierro*. 1999. Concreto y materia orgánica.

3.2 EL CUERPO DESDE EL VESTIGIO

Como ningún otro, *Semefo* destacó por ser un grupo artístico transgresor y escandaloso que, dentro de su mitología, y a pesar de nunca exhibir propiamente un cadáver dentro del museo¹⁴, trabajaba con el tema tabú de la muerte, y con ello, ganó un buen número de seguidores, impulsados por las drogas, el rock y el morbo.

¹⁴ En su interesante artículo *'El recuerdo de un cadáver que nunca estuvo ahí'*, la investigadora Pilar Villela Mascaró cuestiona la legitimidad del grupo *Semefo*, y su contacto con la muerte. En su análisis, cita incluso algunos episodios que podrían sugerir una especie de autocensura por parte del grupo, esto para ganar más publicidad y escándalo.

Cfr. VILLELA, P., (2011) *'El recuerdo de un cadáver que nunca estuvo allí'*, en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 52-73.

Para 1997, una vez pasada la primera etapa del grupo por *tocar* la muerte, presentan dentro del *Museo de Arte Moderno* de la ciudad de México¹⁵, algunos vestigios del cuerpo humano. La serie de piezas tituladas *Catafalcos*, y especifican técnicamente para su conservación: *materia orgánica sobre yeso*. *Semefo* construyó un repositorio de yeso donde el cadáver era colocado; una vez seco el yeso, podía apreciarse la impronta de la piel, cabellos, fluidos orgánicos, gestos humanos sobresalientes, a la manera de mascarón; y también podían apreciarse grotescamente las heridas que había sufrido el cadáver en su nueva *vida*: las suturas generadas por la necropsia.

En algunos casos dispuestos como escultura de cuerpo entero, y en algunos otros en fragmentos, *Catafalcos* nos permite articular una idea relativa a la reminiscencia de una imagen que permite metafóricamente *extender* la vida, no propiamente del hombre en tanto ser vivo, sino como cadáver.

Hemos insistido mucho en que nuestra obra no es un *ready-made* del objeto, sino un *ready-made* de otra vida, la vida del cadáver. [...] La pieza que expusimos en el *MAM*, que eran vaciados en yeso, como catafalcos, muchos leían como objetos, el positivo de la impronta del cuerpo, por eso insistimos en que la obra son los restos de la vida del cadáver que reposaban casi imperceptibles sobre el soporte del yeso. Todas las secreciones estaban ahí (David, M., 2011, p. 146).



SEMEFO (1990-1999), *Catafalcos*. 1997. Yeso y materia orgánica.

¹⁵ Ya no en los jardines del Museo, como en su anterior obra *Necrozofilia*, sino ahora al interior del Museo de Arte Moderno, dentro de la exposición itinerante *Diálogos Insólitos*, Arte Objeto, en 1997.

Los *catafalcos* de *Semefo* muestran el *imago* del cadáver. El cuerpo al fungir como el molde de la escultura, manifiesta el total detalle de su aspecto, y en su exhibición dentro del museo nos acerca definitivamente a la muerte luego de traer hasta el espectador materia orgánica. El olor putrefacto de la pieza y los residuos dejados por el cadáver sobre el yeso, como cabellos, sangre y fluidos corporales mantienen *viva* a la escultura.

Un año antes, en 1996, *Semefo* recibió la beca nacional Jóvenes Creadores por segunda ocasión, con la cual pudieron producir la pieza *Dermis*.



SEMEFO (1990-1999), *Dermis*. 1996. Sábanas hospitalarias y materia orgánica.

Así, con financiamiento público para su producción, el grupo *Semefo* presentó en *La panadería*¹⁶ en 1997, la exposición *Dermis*. El proyecto consistía en la exhibición de ocho sábanas impregnadas de fluidos corporales recuperadas de la morgue que habían sido utilizadas para cubrir cadáveres anónimos.

Nuevamente, *Semefo* mostraba en *Dermis* no el cadáver, sino el lugar que alguna vez ocupó el cuerpo.

Así como en los *Catafalcos*, las sábanas contienen un poco de *la vida del cadáver*, en forma de la impronta dejada por el cuerpo completo sobre la tela.

Al estar abierto desde el cuello hasta el bajovientre, los <<Semefos>> tienden sábanas de hospital sobre los cuerpos para luego presionar con las manos enguantadas, recorriendo toda la masa cadavérica, proceso que avizora y pretende la mayor totalidad testimonial posible (Espinoza, E., 1997, pp. 628-629).

¹⁶ DORFSMAN, A., OKON, Y., (2006). *Op. cit.*

Es interesante recordar que una década atrás, en 1985, durante el terrible terremoto de 8.1 grados en escala Richter, que destruyó a la Ciudad de México, la práctica de envolver cadáveres en sábanas hospitalarias fue común, ya que los depósitos de cadáveres no tenían suficiente espacio para recibir la gigantesca cantidad de cuerpos que llegaban a ellos. Por igual, neófitos y profesionales en la materia ayudaron en las calles a envolver cadáveres en sábanas y a identificar occisos; incluso la propia Margolles participó en esta encomienda.¹⁷

La segunda parte de la exposición *Dermis*¹⁸, también incluía una colección de tatuajes, que los integrantes del grupo habían literalmente extraído de los cuerpos anónimos a los que tenían acceso en la morgue.

En este caso, los *Semeños* profanaron el cuerpo extrayendo partes de la piel de los occisos para ser exhibidos luego en el espacio alternativo *La panadería*. Con este acto mostraban un pedazo de la muerte y del muerto, a manera de estampas coleccionables, que sin mucha dificultad podrían haber sido comercializadas también por el grupo.

Los tatuajes, popularmente asociados a la marginalidad y la delincuencia, son retomados por Semeño como la evidencia táctil de la muerte y alcanzan a ser una muestra pictórica, en un formato nada tradicional, que exhibe a su vez la destreza técnica –o no–, del tatuador. En su *recorte*, el cuerpo es fraccionado por partida doble: al elegir únicamente el tatuaje, separándolo de la piel no tatuada, y al separar finalmente la dermis de la epidermis.

Papalotes negros es otro ejemplo que utiliza una parte humana como forma de arte: el cráneo. Durante la recuperación hospitalaria tras la operación de un pulmón¹⁹, Orozco dibujó con la paciencia de un santo, la retícula geométrica y

¹⁷ DAVID, M. (2011), *Op. cit.* p. 27.

¹⁸ Resulta singular el título de la muestra, puesto que anatómicamente, la *dermis* corresponde a la segunda capa de la piel, donde pueden encontrarse glándulas, folículos y cabellos, y que se diferencia de la *epidermis* al ser ésta la capa más externa de la piel. Las sábanas exhibidas por Semeño, recuperarían fluidos que se encuentran no sólo en la dermis, sino también en la hipodermis, que contiene grasa, vasos sanguíneos y linfáticos, fibras nerviosas, y otras glándulas. Por otro lado, los tatuajes están albergados únicamente en la epidermis y no en la dermis.

¹⁹ OROZCO, G., (2009) *Gabriel Orozco*, Nueva York: Museum of Modern Art, p. 123.



OROZCO, Gabriel. (1962), *Path of Thought*. (1997). Fotografía analógica.

bidimensional de un ajedrez, sobre la superficie tridimensional de un cráneo:

La cosa es en sí misma una contradicción: una rejilla bidimensional superpuesta a un objeto tridimensional. Un elemento es preciso y geométrico, el otro desigual y orgánico. [...] <<Volumen hecho gráfico>>, escribió en un cuaderno en ese momento. Y tan rápido como lo escribió, agregó <<Objeto hecho imagen>> (Orozco, G., 2009, p. 123).

La cosa, es un cráneo humano que Orozco adquirió en el SoHo neoyorkino²⁰. A diferencia de *Semefo*, la exhibición del cráneo de Orozco no conlleva morbo, aunque recurre a la tradición milenaria mexicana de tener una proximidad cultural



OROZCO, Gabriel. (1962), *Papalotes negros*. 1997. Cráneo humano intervenido con grafito.

²⁰ *Ibidem*.

con la muerte. Al dibujar sobre el cráneo –máxima representación de la muerte– el diseño de una trama perfecta, el artista crea una reflexión primordialmente espacial, al evidenciar la manera en que la trama, y en general la malla espacio-temporal del universo en que habitamos, se deforma, en lo convexo de la sutura coronal, y en lo cóncavo de las cavidades orbitarias.

Al ser ajedrezada, la retícula tiene implícita la noción de tiempo, movimiento y espacio. Imaginariamente podríamos pensar que el tablero se ha deformado en la forma de un cráneo, y que para jugar sobre éste, deberíamos recorrerlo en su deformidad, saltando no sólo hacia adelante y atrás, sino hacia arriba, dentro, o debajo.

Por esa misma época, en la que Orozco intervenía un cráneo humano, en 1998 Semefo se interesaba en la recuperación y exhibición de otro material orgánico: el cabello. Durante ocho años, el colectivo se dio a la tarea de coleccionar cabello humano de diversas morgues²¹. Al ser el cabello dispuesto en el suelo de la galería, los asistentes se llevaban en sus suelas y ropa, fragmentos de este ADN colectivo y anónimo, dándole nuevamente *vida* a los residuos del cadáver.

En varias de sus piezas, el artista mexicano Gabriel de la Mora utiliza también cabello humano. *Brújula de cuestiones* es el título de un proyecto de varios años en el que el artista trabaja con el archivo y los temas íntimos de la familia. Dentro de este proyecto se inserta la pieza *Cobrando doce años de la muerte de mi padre*, que consiste en la elaboración de un cheque escrito con el cabello de su padre, muerto hacía doce años. Según la versión del artista, ‘*El objetivo era cobrarlo directamente en el banco. Se negaron a pagarme el cheque por <<no reunir las*



DE LA MORA, Gabriel. (1968), *Cobrando doce años de la muerte de mi padre*. 2005. Cabello humano y documentación bancaria.

²¹ DAVID, M. (2011), *Op. cit.* p. 156.

menciones y requisitos legales del artículo catorce y ciento setenta y nueve de la Ley General de Títulos y Operaciones de crédito>>' (De La Mora, G, Sitio web recuperado el 16 de junio de 2018).

En su trabajo y pensamiento, De la Mora explora las posibilidades para escribir o dibujar que pueden tener los materiales no aptos para ello. Cuando recurre al cabello para complementar los datos relativos a la elaboración de un cheque, está dejando en él un rostro matérico de su padre. Es como si desde la muerte, con su carga genética, el padre pudiese legalmente estar presente y poder cobrar el dinero. Esta fantasía se ve interrumpida sólo por las condicionantes legales que, en este caso, la *Ley General de Títulos y Operaciones de Crédito* interponen.

Si cabello humano puede contener ADN, Gabriel de La Mora lo aprovecha para construir un retrato de familia, con el mismo afán de re-construir la figura de su padre ahora ausente. En la pieza *1951-G.M.25-1993*, el artista recupera cabello de toda su familia para con él construir el retrato de su padre. En esta versión a sus veinticinco años de edad, cuando se ordena sacerdote y oficia su primera misa.



DE LA MORA, Gabriel. (1968), *1951- G.M.25-1993*. 2007. Cabello humano sobre papel.



DE LA MORA, Gabriel. (1968), *1965 GMM 2007 GMC*. 2007. Cabello humano sobre papel.

Para la obra *1965-GMM 2007 GMC.*, creada bajo la misma técnica y lógica, De la Mora vuelve al dibujo de su padre en la versión de sus treinta y nueve años, al casarse por el civil.²²

Ese mismo año, De la Mora extrapola el tema del retrato hacia su familia cercana, realizando un políptico de diecinueve miembros de su familia, donde figuran las representaciones de su cráneo, su firma y su huella dactilar, usando para ello el propio cabello de cada persona retratada.²³



DE LA MORA, Gabriel. (1968), *Memoria III (Retrato / Memoria: Familia De la Mora Centeno, C.H.F.)* 2007. Cabello humano sobre papel.

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

Esta reconstrucción de la memoria sirve además para metafóricamente conservar, como en una vitrina de congelación, a cada uno de los personajes aquí ilustrados. De la Mora parte de lo que aparenta ser un estudio topográfico de cada integrante de su familia, para congelar, más que fotográficamente, la estructura ósea en cada caso, además, la información genética que albergan estas piezas orgánicas permiten resguardar la *huella genética* única de cada individuo. Esto nos da una idea del ejercicio absorto que imprime De la Mora en sus proyectos.



SEMEFO (1990-1999), *Fluidos*. 1996. Materia orgánica, pecera de vidrio, luz y estructura metálica.

Si la labor de De la Mora tiene un afán por retratar y diferenciar a cada individuo por separado, justamente en una labor de *recordar*; la pieza *Fluidos* de Semefo, sería un retrato colectivo, hediondo y anónimo de la muerte que habita en la morgue. Como es su costumbre, el colectivo lleva de la morgue al museo, en este caso materia líquida: el grupo reunió en una pecera doscientos cuarenta litros de agua utilizada para limpiar la sangre y los fluidos de los cadáveres en la morgue.²⁴ Nuevamente se patentiza la tradición de Semefo por la crudeza de sus actos, y es más notorio en este caso como el grupo evita ya mostrar al muerto, y exhibir únicamente lo que éste dejó.



SEMEFO (1990-1999), *Estudio de la ropa de cadáver*. 1997. Ropa exhibida sobre caja de luz.

Como es de suponer, el hedor de esta pieza juega también un papel importante a la hora de ser exhibida, generando por actitudes instintivas de rechazo como asco, náuseas y horror en el visitante. Con este gesto, puede vivirse una

²⁴ DAVID, M. (2011), *Op. cit.* p. 144.

presencia de la muerte, teniendo la certeza de su existencia cercana, aunque no tangible.

La muerte queda impregnada también en la vestimenta que portaba el cadáver. *Semefo*, en el título descriptivo *Estudio de la ropa de cadáver*, repara en el análisis de lo que la muerte deja en la última prenda que portaba la persona ahora fallecida. Presentadas en una caja de luz, estas prendas nos dejan imaginar los últimos momentos del cuerpo, y su adecuación a su *nueva vida*.

Sin embargo, esta crudeza fue haciéndose cada vez más sutil en el trabajo artístico del colectivo pasando de exhibir literalmente el cuerpo a solo mostrar sus vestigios. *Sin título (8 contenedores)* es una pieza creada por *Semefo* en 1997, que ilustra claramente el interés del grupo por llevar de la morgue al museo no únicamente cadáveres o piezas orgánicas, sino en este caso, evidenciar la ausencia del cuerpo, eligiendo exhibir el rastro fugaz donde alguna vez existió un cadáver, en lugar de recurrir al cuerpo:

Teresa Margolles insiste en que el objeto de su trabajo no es la muerte, sino esa otra vida que se aloja en los cadáveres [...] En *Art&Idea* expusieron un conjunto de ocho bidones de latón donde se deposita la grasa que dejan los cadáveres al ser lavados antes de proceder a su estudio anatómico: <<Muchos creyeron que la obra eran los recipientes, pero se trataba de esa grasa, de ese cúmulo al que se reduce el cadáver y al olor que invade el espacio, más fuerte que cualquier presencia...>> (Rivas, Q., 2002, p. 40).

La muerte aparece materialmente en los bordes de los ocho bidones que *Semefo* recupera del mismo *SEMEFO*, y que se utilizaron para limpiar las estructuras óseas de los cadáveres que quedaban sin ser reconocidos, con el objetivo de destinar estas piezas al estudio anatómico de los futuros médicos.

Cuando *Semefo* muestra en el espacio museístico estos contenedores vacíos, sólo nos queda pensar en la muerte a través de su putrefacto aroma, y el cuerpo solo existe en forma de un sedimento grasoso que se aloja en las paredes de los contenedores. Estos tambos metálicos, ahora ya inutilizables más que para su contemplación óptica, contuvieron alguna vez una centena de cuerpos anónimos. Hoy se muestran únicamente como hojalatas terroríficas y añejas, cuya fragilidad nos



SEMEFO (1990-1999), *Sin título (ocho contenedores)*. 1997. Contenedores metálicos y residuos orgánicos.

hace recordar la fragilidad de nuestra propia vida.

La galería *Art&Idea*, fundada en la Ciudad de México, y Nueva York, con sede en Barcelona, fue la encargada de organizar una muestra en 1997, que proponía un diálogo por vez primera, entre algunos accionistas vieneses, con su contraparte mexicana: *Semefo*. Así, el veinticuatro de julio de 1997 se inauguraba una exposición donde participaban por el lado mexicano *Semefo*, y del lado vienes, Günter Brus, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

Santiago Sierra, en el folleto de mano de la exposición comenta:

Quando un cadáver entra en la morgue, no sólo se procede al estudio de las causas del fallecimiento, además se efectúan las pruebas pertinentes para facilitar su identificación a los familiares. En México, D.F. más de mil cadáveres anuales permanecen anónimos, cifra muy superior a la de otros países occidentales. Las causas son bastante simples, muchas familias carecen de recursos suficientes como para ocuparse de sus allegados fallecidos por lo que no identifican sus cuerpos. Los restos mortales no identificados o abandonados se archivan y se ponen a disposición del cuerpo médico docente, para su aprovechamiento en estudios e investigaciones de diversa naturaleza. [...] Uno de los [procedimientos] más comunes es la limpieza de la estructura ósea para prácticas de anatomía. Para ello los técnicos del Instituto Anatómico Forense hierven los huesos a objeto de facilitar el reblandamiento de la masa muscular. Debido a tratamientos de conservación anteriores a base de líquidos conservantes del formol, las carnes suelen estar fuertemente adheridas a la osamenta siendo necesarias treinta y seis horas de cocción en sustancias químicas corrosivas disueltas en agua para facilitar su desprendimiento. Posteriormente los restos aún adheridos son raspados y por último el resultado es tratado con óxido de zinc para su completa asepsia y blanqueamiento.

La cocción se realiza en recipientes reciclados procedentes del almacenaje de combustibles, son tambos de lámina de hierro que alguna vez contuvieron gasolina y que, en el Instituto Anatómico Forense, las sucesivas cocciones han hecho perder su color de origen quedando ennegrecidos en la mayoría de los casos. [...]

Las grasas apelmazadas, los mismos tambos cuando quedan obsoletos y en general todos los materiales desechados en el *Instituto Anatómico Forense*, son enterrados en fosas comunes sitas en panteones civiles. Algunos de aquellos recipientes de la morgue ya inutilizables o al menos fuera de uso, se presentan ahora en un espacio dedicado al arte contemporáneo. El grupo *Semefo* ha recogido aquéllos y los ha situado sin alteración alguna en el espacio expositivo de la galería *Art&Idea*.

[...] La simbología de la muerte: sangre, cenizas, huesos, etcétera, ha sido sustituida por unos objetos de notable vulgaridad asociables a improvisados contenedores e incineradores de basura.

El grupo *Semefo* aprovecha aquí el amplio y generalizado conocimiento que de su obra posee el público para invertir el orden de la referencialidad. El objeto no está impregnado de simbologías necrológicas y por lo tanto informa por sí mismo sobre esta temática. [...] Los tambos fueron realmente utilizados para hervir cadáveres (David, M., 2011, p. 208).

Si este diálogo entre europeos y mexicanos resultaba novedoso, quedó demostrado que la transgresión y radicalidad que sugerían los austriacos fue rebasada al encontrarse el espectador con los tambos, pues lo estridente de los extranjeros se manifestaba estáticamente en la documentación fotográfica o en video, de sus performances altamente escandalosos, pero finalmente *sin acción* en vivo.

Esta pieza resulta ser una piedra angular donde el cuerpo, presentado aquí como '*grasas apelmazadas*' en las paredes de los bidones, deja de existir en su figuración para pasar a ser la imagen de una vaporización. El paralelismo entre el arte y la vida se hace tangible cuando ya no en el museo, sino en la prensa, son publicadas noticias lamentables de la extinción de cuerpos usando ese mismo proceso, no para fines artísticos, sino criminales.

Otro *ready-made* empleado años atrás por *Semefo*, es la pieza *Larvarium (Fase I)*, donde en 1992 el grupo exhibe un ataúd que recién habían exhumado clandestinamente de un camposanto. Nuevamente queda patente el interés del grupo por aquellos lugares en que el cadáver tomó parte, en su nueva *vida*.

Larvarium (Fase I) muestra sobre la tierra, lo que comúnmente ocultamos: el mueble que termina también pudriéndose junto con el cadáver bajo la tierra. Al mostrarlo, el proceso de putrefacción queda detenido, con la simple intención de contemplarlo; para sentir olfativamente la presencia mortal; habitáculo de larvas.

Por otra parte, la artista norteamericana Jill Magid, recurrió recientemente al acto de exhumar restos humanos. La pieza *La exhumación*, documenta a través del video la profanación –autorizada, en este caso–, de la hornacina donde descansan los restos del ilustre ganador del premio Pritzker, el arquitecto mexicano Luis Barragán, en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres.

El trabajo de Magid que a menudo intenta desestabilizar las instituciones aparentemente impenetrables, como la policía de Nueva York, o el *Servicio Secreto Holandés*²⁵; recurre en México, a abrir la tumba de Barragán –no sin polémica–, con el objetivo de llevar a cabo un intercambio: extraer quinientos veinticinco gramos de las cenizas del arquitecto, para con ello mandar hacer a Suiza un diamante de 2.02 quilates, con la inscripción ‘*Soy sinceramente tuyo*’, a cambio del depósito en la urna, de un caballo²⁶ de plata pura que restaurara los quinientos veinticinco



SEMEFO (1990–1999), *Larvarium (Fase I)*. 1992. Ataúd de metal, cadenas y ganchos metálicos.

²⁵ FRAGA, C., MAGID, J., MEDINA, C. (2017). *Jill Magid. Una carta siempre llega a su destino. Los archivos Barragán*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Recuperado el 18 de junio de 2018, p. 13.

²⁶ Es bien conocida la afición del arquitecto a los caballos, llegando a diseñar varios sitios hípicas. Su casa–estudio en la Ciudad de México cuenta con una antesala especialmente destinada para calzarse las botas y demás vestimentas relativas a los equinos.



MAGID, Jill (1973), *La exhumación*. 2016. Documentación de una acción en video.

gramos que la artista sustrajo, a manera de ex-voto²⁷.

La negociación de Magid, puede leerse también como una carta de amor, –en medio de una emocionante y abundante correspondencia escrita entre Magid y Zanco–, con la cual

pretende ganarse los favores de Federica Zanco, directora de la Fundación Barragán en Suiza, para repatriar los archivos del arquitecto, a México, volviéndolos públicos.

Con la extracción de más de medio kilo de cenizas humanas, Magid hurga entre los restos materiales de un cuerpo, no para eliminar, sino para transformarlos, primero en carbono, luego en grafito, hasta terminar siendo un resplandeciente diamante, tras enormes cantidades de calor y presión.

El acto de transformación y sublimación que propone Magid, encuentra su contraparte en otra pieza de Semefo, realizada en 1997, donde recurren también al empleo de cenizas humanas. Para la exhibición en museo, Semefo construye una pomposa urna, efectivamente un catafalco, donde son mostrados los restos de diversos cuerpos humanos calcinados, que



SEMEFO (1990–1999), *Mineralización estéril* 1997. Estructura de metal, vidrio y cenizas humanas.

²⁷ Los ex votos son pequeñas ofrendas dejadas por los fieles en los templos, como recuerdo o agradecimiento al cumplimiento de un milagro.

toda vez que no son reclamados en la morgue, pasan primero a ser usados para el estudio anatómico de las universidades, luego son incinerados, y las cenizas son finalmente arrojadas vilmente al basurero.

Resulta irónico ver como *Semefo* resguarda y exhibe estos restos de personas anónimas en un catafalco pomposo; cuando recién al morir, sus cuerpos nunca fueron reclamados. De la misma manera que en la pieza *Entierro*, Semefo muestra aquí su preocupación por encontrar la forma digna de conservar los restos mortales de quienes tuvieron una vida marginal y desapercibida (Butler, 2004).

Si en el catafalco de *Semefo* descansan ilustres desconocidos, en la pieza de Magid, las cenizas de Barragán son transformadas en una piedra preciosa; artificial, pero preciosa.

La *propuesta* de Magid una vez que ha logrado convertir las cenizas del arquitecto en diamante, tiene forma de un anillo de compromiso, donde Magid le entrega la mismísima obsesión de Zanco para su propio deleite: el *cuerpo* de Barragán convertido en piedra preciosa. La pieza aboga por un intercambio justo: la promesa de un compromiso metafísico, al prometerle a Zanco, desde el más allá, ser *sinceramente suyo*, a cambio del legado documental del arquitecto.

A la fecha, Zanco no ha aceptado el intercambio propuesto por Magid²⁸, y la artista muestra en el museo un pedestal vacío, donde se manifiesta la esperanza latente de que algún día la dueña legal del legado Barragán, acepte. Si esto ocurre, Magid tiene preparada otra pieza, el *Ex-voto: El milagro del legado*, que será producido cuando se formalice el contrato. Si por el contrario, Zanco fallece antes de aceptar la propuesta de Magid, el pedestal seguirá vacío.²⁹



MAGID, Jill (1973), *La propuesta*. 2014-2016. Diamante de 2.02 quilates, azul, sin cortar, con la inscripción Soy sinceramente tuyo, anillo de plata, caja del anillo y documentos relacionados.

²⁸ FRAGA, C., (2017) 'En las moradas de Barragán', en: En *Jill Magid. Una carta siempre llega a su destino*. Los Archivos Barragán, Ciudad de México: MUAC. p. 92.

²⁹ *Ibidem*.



MAGID, Jill (1973), *Ex-voto: Milagro del legado*. 2016. Madera y acrílico.

3.3 RE-FIGURAR EL CUERPO

Hasta ahora, se ha analizado el cuerpo, aprovechado y presentado desde lo orgánico. La muerte para el ámbito artístico es presentada material y literalmente cuando se exhibe en forma de un caballo disecado en la sala del museo. Si bien, el cadáver completo de un humano no se ha utilizado como pieza artística en México, en los ejemplos anteriores se pudo observar la disolución y reducción del cuerpo, usando para ello piezas orgánicas, desde su impronta en los catafalcos de yeso que Semefo produjo en 1997 y que representaban una completa silueta humana, hasta su total transformación en la representación, presentando finalmente el cuerpo con materia inorgánica.

En el análisis siguiente, el acercamiento a la muerte se representa pues desde el uso de materiales inorgánicos, que permiten figurar y re-figurar el cuerpo.

EL artista mexicano César Martínez, con su obra, hace un extenso estudio sobre la representación del cuerpo humano usando para ello materiales artificiales.

En su serie de esculturas –que para Martínez son llamadas *sucesos escultóricos*³⁰– el artista recurre al látex como materia prima para la elaboración de figuras humanas. Al ser un material blando, naturalmente la forma se desvanece en el suelo al intentar ponerla de pie.



MARTÍNEZ, César (1962), *Cuerpo murmullo*. 2002. Imágenes de la versión extendida y distendida. Esculturas dinámicas, hule, látex, mangueras y secadoras.

³⁰ TELEVISIÓN ESPAÑOLA. 'El imperdurable mente presente [sic]'. Una entrevista en video para Miradas II. En: <<https://vimeo.com/12271814>> Recuperado el 21 de junio de 2018

En su muestra –y allí es donde ocurre el suceso–, el artista conecta la escultura a un dispositivo que permite inflar y desinflar la pieza durante períodos controlados de tiempo.

La escultura humana, que tradicionalmente es construida a base de un material sólido, inmutable, ahora puede verse en una versión que imita el acto natural de respirar; es como si con el aire le imprimiera *vida* al cuerpo, que va y viene toda vez que éste se llena y se vacía.

Una de las primeras evidencias de la muerte en el humano, es precisamente la falta de aire; el cese de la respiración hace que el cuerpo pierda la vida. En la instalación de Martínez, podemos ver el cuerpo tensarse y destensarse gracias al efecto del aire que llena el vacío escultórico. Al faltar éste, el cuerpo se vuelve un cúmulo de pliegues abstractos; y es sólo cuando el aire llega, que, a la manera de las tradiciones ancestrales, su soplo le brinda vida al cuerpo inerte. Frente a nuestros ojos, la escultura cobra *vida*.

Martínez, decíamos, tiene un estudio amplio de la representación en látex del cuerpo: lo mismo representa el cuerpo en solitario, de cuerpo completo; que bebés, parejas o familias. La versión *familiar* de su serie, la constituyen tres personajes, un adulto colocado de pie en el museo; otro recostado en el suelo, y un bebé que cuelga del muro.

La pieza lleva por título *Desgaste de la clase Media en México o Geografía de la devaluación transpirada* [sic]³¹, y presenta a estos tres personajes inmóviles, hasta que un sensor detecta la presencia del espectador en la sala y activa la maquinaria para su inflado, con intervalos de desinflado cada treinta segundos³².

En su título, el artista involucra no la individualidad, sino la colectividad de toda una clase media en México. Es un retrato familiar que demuestra cómo el sencillo acto de respirar, en un país con altos niveles de contaminación atmosférica,

³¹ El registro de la obra puede verse en:

VIMEO. 'El desgaste de la clase media en México, o geografía de la devaluación transpirada' [sic]. En: <<https://vimeo.com/191538473>> Recuperado el 21 de junio de 2018

³² *Ibidem*.

produce un desgaste. Morimos, al intentar estar vivos. El título alternativo, *Geografía de la devaluación transpirada* [sic] nos invita a pensar en las consecuencias económicas que tienen los fenómenos también ocurridos en México décadas atrás, como la inflación y la devaluación de la moneda, que tienen un impacto real en la economía de la clase media mexicana. También es un acto de malabarismo, de intentar vivir y sobrevivir en México; de inflarnos y desinflarnos cada vez que intentamos ganarnos el alimento diario, en un país con más de ciento veinte millones de habitantes, con el salario mínimo más bajo de los países miembros de la OCDE³³, con apenas 0.60 dólares por hora.



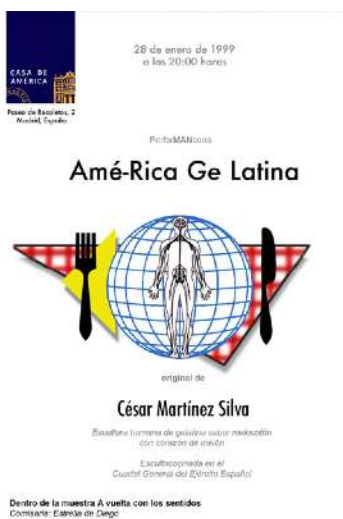
MARTÍNEZ, César (1962), El desgaste de la clase media en México o Geografía de la devaluación transpirada. 1999. Esculturas dinámicas, hule, látex, manueras y detector de presencia humana.

Si la figuración del cuerpo comienza siendo completa, poco a poco se va degradando, extinguiendo. En la obra de Martínez, *Amé Rica G-Latina* [sic], el autor explora la posibilidad de comerse propiamente la obra artística expuesta en el museo. Dentro de la muestra *A vuelta con los sentidos* [sic], exhibida en 1999 en la *Casa de América*, en Madrid, España, el artista muestra una gelatina con forma

³³ La OCDE es la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, donde en su comparativa coloca a México en el último lugar de la lista, después de Letonia, Chile, Hungría y Estonia.

REDACCIÓN, (2015). 'México, el país con el salario mínimo más bajo en la OCDE'. En *Forbes*. <<https://www.forbes.com.mx/mexico-el-pais-con-el-salario-minimo-mas-bajo-en-la-ocde/>> Recuperado el 24 de junio de 2018.

humana que puede ser degustada durante la inauguración, y que previamente se había cocinado dentro del *Cuartel General de Ejército Español*.³⁴



MARTÍNEZ, César (1962), *Amé-Rica Ge Latina* [sic]. 1999. Documentación fotográfica de una acción.

En este caso, la pieza parte de la sátira, pero se convierte en una reflexión sobre el canibalismo y la forma en que *La Conquista* acabó por masacrar, y en algunos casos aniquilar las razas indígenas Americanas. Una reflexión de cómo *el español se comió al indio, [y cómo] el primer mundo se comió al tercero*³⁵.

La gelatina con sabor a melocotón, con corazón de melón finalmente es presentada en la inauguración, y el cuerpo figurado es repartido hasta su extinción entre los asistentes, que gustosamente lo devoran.

En este performance³⁶, un cuerpo masculino de gelatina es mostrado desnudo sobre una plancha recubierta por una sábana, que nos remite a las usadas en las morgues para disponer los cuerpos. El artista aparece completamente

³⁴ MARTÍNEZ, C. en: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_america_Glatina.html> Recuperado el 21 de junio de 2018.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ La documentación del performance puede verse en: VIMEO. 'Amé Rica G-Latina'. En: <<https://vimeo.com/1327623>> Recuperado el 21 de junio de 2018



MARTÍNEZ, César (1962), *Amé-Rica Ge Latina*. 1999. Documentación fotográfica de una acción.



MARTÍNEZ, César (1962), *Amé-Rica Ge Latina*. 1999. Documentación fotográfica de una acción.

desnudo, y con un pasamontañas³⁷ en la cara, a la manera de un verdugo, con un machete³⁸ en su mano, listo para destazar el cuerpo, y darlo como postre entre los asistentes.

Momentos antes de *destazar el cadáver*, Martínez hace un soliloquio donde juega con las palabras que va pronunciando:

Yo amé
Yo amé
Yo América
Yo ame-rica
Yo ame-rica latina
Yo América gelatina
Fantasía Europea
Fantasía mestiza
Incógnita facial
Geografía del cuerpo
Norte
Sur
Este
Oeste
Territorio imaginario
Frontera de los sentidos
Mestizaje emocional
Memoria digestiva
Amnesia histórica
Amnesia histórica
Amnesia histérica
Am-necios
Política fractal
Lógica borrosa
Política de las tinieblas

³⁷ El pasamontañas fue el símbolo utilizado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN en la Selva Lacandona, en el Estado Mexicano de Chiapas.

³⁸ Herramienta punzocortante muy usada en el campo mexicano, que también se usa como arma blanca. En su uso, el artista crea una suerte de *venganza satírica*, al criticar los actos barbáricos desarrollados durante la Conquista, pero en el performance utiliza un machete, con el que se perpetúan igualmente actos barbáricos en la contemporaneidad mexicana. El uso del pasamontañas refuerza la idea de venganza.

Economía emocional
Tomad y comed todos de él
Porque este es cuerpo
Es la conquista de Ame-rica gelatina
Es el cuerpo de la sangre
Es la sangre del cada-ver
Es el cada-ver de todos los días
Es el cada-ver de los otros
Es el cuerpo-rico
Es *the exquisite body*
Es el cuerpo-rico de Ame-rica-g-latina
América Latina [sic] (Martínez, Silva, sitio web recuperado el 21 de junio de 2018).

Para 1999, Martínez Silva ya hablaba del *cadáver* [nuestro] *de todos los días*. México, antes de alcanzar el nuevo Milenio era ya una postal con cientos de



MARTÍNEZ, César (1962), *Amé-Rica Ge Latina*. [sic] 1999. Documentación fotográfica de una acción.

cadáveres aparecían día con día, desde los altamente mediatizados, como las muertes de Posadas Ocampo, Colosio Murrieta ó Ruiz Massieu, hasta los cadáveres completamente anónimos que de a poco, comenzaban a llenar las calles.

Al finalizar su discurso, el artista, todavía caracterizado de verdugo, abre el pecho del cuerpo gelatinoso, encuentra el corazón -de melón-, y lo devora, imitando con ello el ritual azteca, donde el cuerpo era ofrecido en sacrificio a los dioses, y el corazón era extraído del pecho para mantener el orden cósmico.

En el transcurso de la noche los asistentes eligen cada uno su parte predilecta del cuerpo, y éste se va, sin dejar rastro, así como el cuerpo del delito que culmina en su anulación.

Para la inauguración de la exposición *El imperdurable mente presente* [sic], presentada en el Centro Cultural Conde-Duque, de Madrid el once de noviembre de 2004³⁹, el artista presenta la pieza *Neuroeconomía antropófaga* [sic], un performance donde aparece con su cuerpo pintado de blanco, y su cara pintada de muerte (catrina), ataviado con un sombrero de charro mexicano, y unos calzoncillos con la bandera estadounidense. En este contexto, el artista presenta una pareja de esculturas antropomorfas comestibles en escala real de chocolate negro, con piezas blancas en su interior, que pueden hacernos pensar en los huesos.

Durante la inauguración se destazó al hombre, -también con un machete- mientras que la mujer fue conservada hasta la clausura, el veintitrés de diciembre, cortándola luego en pedazos, para acompañar la cena de Noche Buena con los restos del *cadáver*⁴⁰.

Aquí, el título y el atuendo del artista nos lleva a la idea de una economía caníbal, donde las naciones (México y EUA en este caso) se unen para hacer pedazos al ciudadano, que termina manga por hombro, sobre una mesa, cubierta por una sábana (mantel), vuelto indefenso ante el yugo dominante de la hegemonía binacional.

³⁹ MARTÍNEZ, C. En: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_antropofaga1.html> Recuperado el 21 de junio de 2018.

⁴⁰ *Ibidem*.



MARTÍNEZ, César (1962), *Neuroeconomía antropófaga* [sic]. 2004. Documentación fotográfica de una acción.

Además, queda implícita la idea divina del consumo sagrado del cuerpo. En el propio performance, Martínez menciona literalmente el ritual cristiano: '*Tomad y comed todos de él*', pues al hacerlo, el mundano se redime.

Para su participación en el *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, celebrado en Nueva York, EUA., el artista confecciona un *traje* a la medida hecho de jamón serrano Gran Reserva, para ofrecerse como alimento a los espectadores, en un acto de antropofagia que remite al dios Xipe Totec, deidad azteca que se quitó la piel para alimentar a la humanidad y salvarla de morir de hambre⁴¹. Un *performer*, con un *look punk* viste el *traje* y se pasea para ser devorado, hasta quedar totalmente desnudo.

⁴¹ MARTÍNEZ, C. en: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_xipetotec_montreal.html> Recuperado el 21 de junio de 2018.



MARTÍNEZ, César (1962), *Xipe Tote Punk* 2014. Documentación fotográfica de una acción.

Martínez, en este caso, está vestido de negro, su cuerpo queda atado a unas cadenas que le impiden desplazarse, mientras sus ojos, nariz y boca son cubiertos por un paño con la bandera de Estados Unidos y Canadá.

En la documentación fotográfica, puede leerse la frase: '*Cuando México firma el TLCAN, México da la espalda a Latinoamérica*'⁴² que fue proyectada durante la ejecución del performance. Nuevamente queda ejemplificada la operatividad de la economía caníbal, que termina por dejar sin carne al propio ser humano.

En un paralelismo, Javier Marín, desde materiales más tradicionales como el bronce o el barro, crea esculturas generalmente monumentales, que frecuentemente son exhibidas en el espacio público.

Si su investigación primera comenzó siendo la representación neo-barroca del hombre, su arte pronto fue sensible a la cotidianidad de la violencia en México *re-figurando* el cuerpo, y pasa de mostrarlo desde su unicidad, hasta su fragmentación. A menudo, en sus obras, es posible apreciar la segmentación de los cuerpos, como si estuvieran también cercenados por armas blancas, mientras que la

⁴² *Ibidem*.



MARÍN, Javier (1962), *El muro* 2013. Resina poliéster.



MARÍN, Javier (1962), *Grupo B88X*. 2006. Resina poliéster y acero.

estructura de la escultura, que generalmente es ocultada, en Marín resulta exhibida: son varillas, clavos, tuercas, amarres metálicos los que se asoman dramáticamente entre los cuerpos, ya no enteros, sino desmembrados. Cuerpos que se unen para formar colectivamente otro *cuerpo*.

3.4 LA DESMATERIALIZACIÓN DEL CUERPO

Los ejemplos anteriores permiten ver un cuerpo que poco a poco se desvanece. Si lo pensamos, nunca estaremos más jóvenes que en el presente. Cada día que pasa envejecemos y nos preparamos para la irremediable partida. Los siguientes ejemplos muestran, desde el arte, formas que han tomado los artistas para representar la ausencia humana, toda vez que el cuerpo humano dejó este mundo para convertirse simplemente en un cadáver inanimado. Al mismo tiempo, las artes nos dan una oportunidad para presenciar esos espacios del *tránsito* y esos *huecos* dejados por el ser humano.

El artista César Martínez desde el año 2000 ha construido figuras antropomorfas con materiales endebles, como lo es en este caso la cera. Al colocarles una mecha estas figuras lentamente se van desmaterializando ante el público que asiste a ver el objeto en el museo.

Ayudado por una vela al interior de la escultura, ésta pierde paulatinamente la forma humana cada vez que el fuego avanza, hasta terminar siendo un vaciado amorfo en el suelo. La manera irregular en que la cera se derrite, aunado al color rojizo de la parafina que habita las entrañas del cuerpo, ayudan a crear una imagen terrorífica, de cuerpos deshechos cuyas *viseras* céreas se desparraman violentamente por el piso del espacio.

Conforme pasa el tiempo, es cada vez menos reconocible la figura humana, y más sintética y abstracta se vuelve. *El espesor del presente* es en realidad una sustancia frágil, dúctil, que puede ceder con el tenue pero constante calor del fuego producido por una vela.

En esta serie de obras se hace patente también el interés del artista en la *refiguración* del cuerpo, al trabajar con la escultura desde materiales perecederos. Martínez nombra a estas figuras *esculturas distendidas*. El sugerente nombre haría

referencia a la falta de tensión que ejercen estos objetos artísticos al tener la capacidad de volverse líquidos. Este gesto da pie a pensar en el cambio que sufre la materia y la figuración del cuerpo al dejar de intentar que éste conserve para siempre la misma forma, como fue el objetivo de la disciplina escultórica a lo largo de los siglos.



MARTÍNEZ, César (1962), *El espesor del presente* 2000-2009. Esculturas humanas de cera que se derriten frente al público asistente.

Por otra parte, el artista mexicano Gabriel de la Mora, trabaja desde un cuerpo inorgánico, en un retrato familiar constituido por los cráneos artificiales de diecisiete miembros de su familia, creados a partir de una tomografía computarizada, para luego ser impresos en 3D.⁴³

Según la declaratoria del artista, la pieza es un intento de integrar por vez primera a dos fallecidos en su familia, su padre y su hermana. En la búsqueda, recurre a la exhumación de los cuerpos para extraer ambos cráneos⁴⁴ con la finalidad de realizarles una tomografía computarizada, y luego rehacer los cráneos de manera sintética, reuniendo en el acto a toda su familia, desde la ausencia.

⁴³ DE LA MORA, G. En: <<http://gabrieldelamora.com>> Recuperado el 24 de junio de 2018.

⁴⁴ *Ibidem*.



DE LA MORA, Gabriel (1968), *Memoria I* 2007. 17 cráneos de sulfato de calcio con aplicación de cianocrilato, base de resina y soportes de acero inoxidable.

Los cráneos además son una réplica exacta en escala real de cada miembro de su familia, y su posicionamiento espacial corresponde a la estatura de cada personaje que tenían al momento de hacer esta *instantánea* que por su puesto, se vuelve invisible.

En esta pieza, nos enfrentamos a una representación singular de un retrato familiar. Al recurrir a la ciencia y la tecnología, con el estudio computarizado de cada cráneo, más los dos ausentes que fueron recuperados de la tierra para después ser digitalizados y luego esculpidos digitalmente, la muerte se vuelve implícita y únicamente de forma simbólica está presente en las dimensiones espaciales que guarda cada cráneo falso.

A diferencia del trabajo producido una década atrás por Semefo, en *Memoria I*, aquí no se juega con el escándalo ni lo explícito de exhibir un cadáver; sino con su representación abstracta dado que estos cráneos, al haber sido manufacturados con sustancias industriales, como el sulfato de calcio y el cianocrilato adhesivo de

fraguado rápido, pueden entenderse como materia *cocida* y por lo tanto inerte, en oposición a la crudeza encontrada en la obra de Semefo que permitiría precisamente apreciar lo crudo, lo que aún no posee un grado de cocción.

Al no conocer los nombres ni la historia de cada sujeto retratado, 15 con vida y dos fallecidos, el *retrato* los homologa, haciendo presentes a los dos ausentes mediante la construcción tridimensional de un cráneo artificial; y ausentes a los presentes, al no retratar el cuerpo sino únicamente sus cráneos –símbolo por excelencia de la muerte– que manifiestan la altura del sujeto en el retrato expositivo.

Al ver la pieza, vemos también una muerte tácita que se apoya al muro, en un gesto parecido al Tzompantli, el altar público de la cultura azteca donde los cráneos sacrificados a los dioses eran exhibidos en empalizadas de madera.

Las dimensiones, decía, se vuelven reveladoras, pues a la manera del escultor polaco Miroslaw Balka, nos permiten ubicar espacialmente al ausente, y mantener un diálogo muy íntimo con el sujeto representado al interpretar espacialmente su dimensión corporal. Sin mucha dificultad es posible imaginar la parte del cuerpo no representada: los brazos, piernas, manos; pero también los abrazos, gestos y cariños que naturalmente surgen en una instantánea fotográfica de familia.

Aquí, y gracias al uso de la ciencia y la tecnología, el artista logra reunir a todos los miembros de su familia en el retrato colectivo de cuerpos ausentes que gracias a los materiales sintéticos y a la manera de representar los cuerpos mediante medidas espaciales, el retrato se vuelve abstracto. Es desde esta ausencia que pueden convivir todos los personajes a pesar de la distancia y las edades, y el ejercicio se convierte en una forma de mostrar un tiempo suspendido en el que nadie envejece.

Si el avance del tiempo sólo es importante para la vida, el convenio con la muerte queda asentado en la pieza conceptual de Jill Magid *Autorretrato pendiente*. Esta obra es en realidad un contrato legal escrito y firmado por la artista, siendo intermediaria la empresa suiza Algordanza, quien será la encargada de convertir el

carbono de los restos calcinados de Magid, en un brillante diamante de un quilate⁴⁵ que logre perdurar más que la existencia humana, toda vez que la muerte naturalmente se haga presente.

El contrato manifiesta la voluntad de Magid para trascender la mortalidad, y el espacio vacío del ajuste dorado es un *memento mori* que espera latentemente la llegada de la mortandad del cuerpo.

Convertidos en diamantes, Barragán y Magid durarán más que toda construcción hecha por Barragán. Durarán más que los derechos de autor que protegen tanto la obra del arquitecto como la de la artista. Durarán más que todos sus herederos legales. Durarán más que los entes políticos que defienden la propiedad privada, las organizaciones internacionales que designan ciertos sitios como patrimonio mundial y las economías globales que otorgan valor de cambio tanto a las gemas preciosas como a las obras de arte contemporáneo. Durarán más que las teologías que postulan la eternidad del alma. Durarán más que la especie humana, y que todas las demás especies vivas también. Durarán más que el hidrógeno que alimenta nuestro Sol. Convertidos en diamantes, Luis Barragán y Jill Magid muy probablemente seguirán inalterados físicamente en unos cinco mil millones de años, cuando el Sol se expanda y se convierta en una gigante roja y toda el agua de la Tierra hierva. La estructura cristalina de un diamante sintetizado es, sin comparación, la construcción más duradera en la que Barragán haya habitado (Fraga, C., 2017, pp. 92, 93).

La promesa es la de la transfiguración vanidosa del cuerpo en mineral. Este acto garantiza que el cuerpo de la artista jamás sea comido por gusanos, sino que se portará elegantemente, o se conservará exhibido en una fina caja de terciopelo negro.

La muerte será finalmente la encargada de *dibujar* su *Autorretrato*, cerrando así la pieza que hasta hoy, toda vez que la artista sigue viva, continúa *pendiente*.

En el espacio expositivo esta ausencia queda representada únicamente con la frialdad de los vacíos, en este caso del ajuste y la caja; así como la documentación legal relativa al contrato.

⁴⁵ MAGID, J. 'Auto Portrait Pending'. En: <<http://www.jillmagid.com/exhibitions/auto-portrait-pending>> Recuperado el 25 de junio de 2018.



MAGID, Jill (1973), *Autorretrato pendiente*. 2005. Anillo de oro con el ajuste vacío, caja del anillo, contratos corporativos y privados.

En *Autorretrato pendiente*, no solo el cuerpo deja de tomar la forma humana, sino además no está presente ni natural ni artificialmente. La ausencia es total, así como en el *Ex-voto: milagro del legado*, que existe únicamente para evidenciar lo que no ha sucedido.

En un intento por conectar su hábitat con el de Barragán, y de sobrepasar también las fronteras físicas de la muerte, la artista habitó la casa-estudio Luis Barragán. En el contrato, algunas de las cláusulas decían:

El Artista residirá en el Museo a partir de las 18:00 horas del día 29 de octubre de 2015, hasta las 08:00 horas del día 3 de noviembre de 2015, mientras éste está cerrado por motivo del Día de Muertos. Durante este período, habitará sin restricción alguna. [...]

El Artista tendrá permiso de sentarse o recostarse en sillones, sillas y otros muebles, y de abrir puertas y armarios. [...]

El Artista puede utilizar el Museo durante la noche, así como los servicios de la cocina y los baños de las habitaciones, para su uso personal (Magid, G., 2017, pp. 71-91).



MAGID, Jill (1973), Still de trabajo en proceso 2016. Documentación en video de una acción.

En este acto, Magid aprovecha la posibilidad de realizar literalmente una residencia en la casa Barragán; y se vale también del rito tradicional mexicano de Día de Muertos, para sentir y entablar un diálogo con el cuerpo ausente del arquitecto.

Paradójicamente, el único inmueble individual en América Latina reconocido por la UNESCO como *Patrimonio de la Humanidad*, y que fuera en su momento la casa del propio arquitecto, funciona hoy como museo, y no como vivienda. Es decir, la casa no tiene más la condición de *habitabilidad* proyectada por Barragán, y en ese sentido su función es únicamente contemplativa.

Magid anota en su *bitácora de residencia* que la lana de los almohadones del sofá le picaba la piel⁴⁶. Una sutil anotación que nos deja en claro cómo lo que alguna vez fue una vivienda funcional y acogedora, con el paso de su transformación en museo se vuelve hostil para el humano. Al igual que el zorro de *El principito*⁴⁷, el espacio cariñosamente vuelve a ser domesticado.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ DE SAINT-EXUPÉRY, A., (2017). *El Principito*. Ciudad de México: Editorial Mirlo.

Cuando la artista anota en su diario que *'tuvo que desechar por lo menos un tampón en un basurero debajo del escritorio'* (Magid, G., 2017, pp. 71-91), a la vez que hace un acto mundano, domestica gestualmente la casa. Volver a usar los sillones, las camas, las regaderas, los botes de basura, el fregadero, -que naturalmente están prohibidos a los visitantes-; es imprimirle nuevamente vida al inmueble hoy muerto como casa, encerrado en un capelo. La artista puede comer entonces en la cocina donde Barragán cocinó, puede dormir en su cama, abrir sus ventanas, leer en sus sillones. *Habitar*.

Apenas un mes después de haber extraído las cenizas del arquitecto jalisciense para *La propuesta*, Magid se refugia en el habitáculo de Barragán, inmersa en el espíritu festivo de los muertos. Esta fecha, puede ser tan sugerente como para imaginar el ritual metafísico que Magid prepara para contactarse con el espíritu de Barragán, haciendo que él mismo vuelva a *habitar* su propia casa, a través de la ofrenda que Magid le prepara en casa.

El *espacio vacío*, que deja el cuerpo en su última existencia pública en la Tierra, es el interés primario del fotógrafo mexicano Humberto Ríos, quien en su serie fotográfica *Tránsito*, documenta los espacios de la muerte: salas funerarias mexicanas que son usadas por un período muy breve de tiempo para darle el último adiós al cuerpo del ser querido.⁴⁸

Para este trabajo, el artista parte de una larga tradición en la fotografía mexicana (adoptada de una costumbre francesa), patente desde el siglo XIX en las imágenes de Romualdo García o Juan de Dios Machain⁴⁹ y que consiste en el

⁴⁸ RÍOS RODRÍGUEZ, H. 'Tránsito. Passage or our transience'. En: <<http://humbertoriosrodriguez.com/obra.php?id=9>> Recuperado el 25 de junio de 2018.

⁴⁹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Humberto Ríos'. Realizada por correo electrónico el 25 de noviembre 2018. Ver la entrevista completa en el apartado 'Entrevistas' al final de este documento.

retrato de *angelitos*⁵⁰. Así, desde el origen mismo de la fotografía en México es posible rastrear la relación que establecieron los primeros fotógrafos con la muerte; más aún si recordamos que la *Revolución Mexicana* es una de las primeras revueltas sociales mundiales que fue documentada íntegramente con el medio fotográfico, y en donde la muerte fue parte de la cotidianidad.

Para Ríos, este trabajo surge como la contraparte de todas aquellas imágenes sensacionalistas en las que mediáticamente se lucra con el morbo. El mismo autor lo llama 'poética silente'⁵¹; y es que sus imágenes están llenas de contemplación y no de escándalo:

Las imágenes de nota roja se permean de indiferencia a largo plazo, no son críticas, son emocionalmente débiles, se degradan en el tiempo como los cuerpos mismos. En cambio, pienso que sólo lo simbólico sobrevive a lo humano, permanece y nos cuestiona internamente. Por tal motivo, decidí iniciar una búsqueda de la muerte en México, sin importar las consecuencias de las que brotara, enfocarla desde un punto de vista sensible, humano; pensando en sublevar los rastros de lo <<muerto>> encontrados en aquellos lugares, con intención de contrarrestar aquellas imágenes inmediatas y estruendosas de la nota roja (Méndez, F., 2018).

En esta búsqueda, el fotógrafo recorrió prácticamente todo el país en busca de salas funerarias de todos tamaños, tanto rurales como urbanas, en un intento de observar y comparar las formas en que se vive el ritual de decirle adiós a un cuerpo. Finalmente la muerte no hace una discriminación socioeconómica, lo mismo se vive en la humildad que en la fastuosidad.⁵²

⁵⁰ Se conocen como '*angelitos*', a las fotografías post-mortem de menores de edad, generalmente acompañados de sus padres y familiares. Las imágenes no eran tomadas en el cementerio, durante el entierro, sino se realizaban generalmente en el hogar del difunto, el cual era vestido con sus mejores galas. En ocasiones el cuerpo del difunto era acomodado en una silla, o en la sala, para mostrarlo como si estuviese vivo. Esto tiene lógica si pensamos que se trataba del final del siglo XIX, y probablemente esta fotografía era la primera y la última del difunto; una forma de ser recordado durante muchos años más. Los fotógrafos Juan de Dios Machain y Romualdo García eran especialistas en este tipo de fotografías en el centro de México, e incluso hacían tomas post-mortem en sus propios estudios, contando con cicloramas especiales para ello.

⁵¹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Humberto Ríos'. *Op. cit.*

⁵² *Ibidem.*

La composición minimalista de sus tomas hace que perdamos la noción física del espacio: si la muerte no distingue estratos sociales, nosotros somos también incapaces de distinguir el sitio donde ocurren los ritos: lo mismo se registraron los rastros de una muerte pomposa, elegante y memorable en el *Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México*, que una muerte corriente y anodina ocurrida en la Ciudad de Guadalupe, Zacatecas.

La incorporación del *atrezzo* como elemento simbólico en los espacios memoriales, denota una condición social específica. Por ejemplo, a través de una alfombra roja colocada en el Palacio de Bellas Artes se construye la poética de una clase superior asociada al poder, una memoria consignada al dominio público donde el grado de exhibición y reverencia es notable. Mientras, que en un pequeño pizarrón negro se engalana un escenario íntimo, se materializa una realidad humilde. Los diferentes elementos que se presentan en el espacio generan un intento simbólico por reconstruir la identidad del sujeto (Méndez, F., 2018).

Esta reconstrucción simbólica de la identidad del sujeto está dada por la documentación de los objetos encontrados en estas salas velatorias. En las imágenes de Ríos, encontramos la sensibilidad de rescatar y atesorar los vestigios del rito funerario: flores tiradas en las elegantes alfombras de terciopelo rojo, residuos de floreros improvisados que naturalmente durarán poco y terminarán siendo desechados; la pizarra lúgubre que anuncia el nombre del difunto a la entrada de la sala, así como las letras del cartel en la ansiedad de ser usadas.

Los objetos banales, están ahora tocados por las fibras de la muerte, y esta idea se refuerza con una sub exposición sutil que acompaña a las fotografías de Ríos, así la luz se convierte en la protagonista de la arquitectura que invade sutilmente las salas. Se trata generalmente de una serie de lugares anodinos, carentes prácticamente de decoración y mobiliario, y que sin embargo cuentan con una carga simbólica, psicológica y emocional muy profunda.⁵³ El artista enfatiza esas características con un punto de vista frontal y directo, enfatizando la carga emocional a través del color o de la ausencia de este⁵⁴; pero nunca mostrando el cuerpo,

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

pues es en los espacios y no en los cuerpos donde Ríos encuentra lo que llama '*arquitecturas sociales de lo muerto*' (MÉNDEZ, F., 2018, Entrevista a Humberto Ríos).

El título de cada pieza es el lugar donde se realizó la toma, y es posible contemplar en su trabajo la arquitectura funeraria dedicada a dar cabida al rito de la transitoriedad del cuerpo físico; así como sus vestigios, pues según la religión, es aquí donde el alma puede elevarse y descansar en paz, ya que es en estos espacios donde comúnmente se reza y se ofrece una celebración religiosa que permite que el alma del finado logre trascender.

La vida, pero en este caso, mejor dicho: la muerte, es un *tránsito*.



RÍOS, Humberto. (1983). De la serie: *Tránsito*. 2011-2013. Fotografía digital.



RÍOS, Humberto. (1983). De la serie: *Tránsito*. 2011-2013. Fotografía digital.



RÍOS, Humberto. (1983). De la serie: *Tránsito*. 2011-2013. Fotografía digital.



RÍOS, Humberto. (1983). De la serie: *Tránsito*. 2011-2013. Fotografía digital.

Utilizando también el medio fotográfico, desde una práctica conceptual, el artista mexicano Jorge Rosano Gamboa, en su serie de imágenes titulada *Hueco*⁵⁵ muestra la abrumadora presencia de la muerte, recurriendo precisamente al acto de intentar retratar la ausencia de un ser querido –sus padres y familiares cercanos en este caso–, apoyándose para ello el medio fotográfico, como el *memento mori*⁵⁶ *par excellence*.

Rosano Gamboa sabiamente ha trabajado con la idea de *ausencia*; pues su relación con la muerte es cercana, experimentando la muerte de su madre a los cuatro años de edad, y la de su padre en la juventud. Poco a poco, gran parte de su familia ha encontrado el mismo destino⁵⁷, y Rosano trabaja precisamente con esa ausencia, en un acto cercano a la ciencia ficción: tener un álbum familiar *actualizado*, como si de una aplicación digital se tratara –al tener siempre la imagen *refrescada*–, borrando de las fotografías a las personas que no están ya en este plano físico.

Para este proyecto el artista parte de las imágenes de la boda civil de sus padres para borrar digitalmente a los ausentes; pero delega este acto a profesionales que se dedican a restaurar imágenes de eventos sociales, contratándolos para tal efecto⁵⁸. Con este acto, el artista repara en la acción de un tercero como queriéndose también alejar del *imago*; siendo el otro el encargado de la re–construcción y edición del propio testimonio documental.

El resultado es desconcertante: las fotografías resultantes muestran el espacio vacío donde es evidente que algo falta. El duro flash de las personas vivas, que aparecen en la fotografía magnifica su presencia, a la vez que suaviza el espacio central donde naturalmente debería estaría el protagónico. La serie *Hueco* con una

⁵⁵ ROSANO, J. 'Hueco'. En: <<http://rosanogamboa.com/work/hueco/>> Recuperado el 5 de septiembre de 2018.

⁵⁶ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Jorge Rosano Gamboa'. Realizada por correo electrónico el 5 de septiembre de 2018. Ver la entrevista completa en el apartado 'Entrevistas' al final de este documento.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ROSANO, J. 'Hueco'. En: <<http://rosanogamboa.com/work/hueco/>> Recuperado el 5 de septiembre de 2018.

estética también desconcertante, prefigura la idea de *fantasma*: el espíritu de alguien que alguna vez estuvo vivo y que continúa *atrapado*, invisible dentro de la imagen.

Rosano Gamboa describe mejor esta sensación de incertidumbre en la palabra inglesa *uncanny*, una mezcla de misterio y rareza; esa sensación de estar fuera de lugar.⁵⁹ Las fotografías muestran la transparencia, lo que está *detrás* del sujeto fotografiado y hacen volver la mirada al espacio, más que al sujeto. Podrían pensarse estos *retratos actualizados* como retratos de la *arquitectura de la ausencia*. Su serie evidencia la ausencia, a la vez que imagina lo que podría haber estado detrás de la persona que actualmente ha fallecido. La situación es totalmente macabra; un empleo regular en el cine: la toma fotográfica hace ver que alguien no apareció en la foto; demostrando que la fotografía capta únicamente lo *tangible*.



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Hueco*. 2012. Fotografía analógica y retoque digital

⁵⁹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Jorge Rosano Gamboa'. *Op. cit.*



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Hueco*. 2012. Fotografía analógica y retoque digital



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Hueco*. 2012. Fotografía analógica y retoque digital



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Hueco*. 2012. Fotografía analógica y retoque digital



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Hueco*. 2012. Fotografía analógica y retoque digital

En un segundo momento, Rosano Gamboa avanza en la investigación del fenómeno de ausencia. En su serie titulada *Impermanencia*⁶⁰, coleccionó durante años diversas fotografías encontradas en los *mercados de pulgas* de la Ciudad de México, para luego entregarlas –tal como en el ejercicio anterior– a diversos trabajadores de pequeños negocios del Centro Histórico de la Ciudad de México, dedicados a manipular imágenes, que comúnmente construyen las escenografías virtuales y retocan las fotografías de bautizos, primeras comuniones, matrimonios o quinceañeras.

Las fotografías que originalmente fueron tomadas entre 1800 y 1900, recobran su aspecto fantasmagórico al dejar de lado al sujeto fotografiado, y centrarse ahora en los muebles e inmuebles que el fotógrafo eligió para construir la escena.

Rosano es tan cuidadoso, que selecciona con pericia a los ejecutantes de la transformación, interesándose particularmente en fotógrafos que fueron miembros de este gremio de artesanos que años atrás creaban manualmente cicloramas, pero que al ser hoy día obsoletos, sustituyeron esta práctica con el uso de programas computacionales como Photoshop; aunque para Rosano, su esencia de trabajo va más allá del avance tecnológico⁶¹; en el fondo, no existe una diferencia entre el trabajo con o sin computadora: se trata de crear él los fondos de las imágenes.

Para el artista:

Las imágenes de este proyecto provienen del encuentro con la muerte de mi familia, mis padres, abuelos, tíos. Estos definen el lento desvanecerse de la memoria y el vacío que habita el lugar. Esta serie de doce fotografías refleja también mi interés por los aspectos de la imagen y su transformación ante la ausencia del elemento principal: el retratado (Alejo, M., De La Garza, M., Goded, M., et al., 2014, p. 114).

⁶⁰ ROSANO, J. 'Impermanencia'. En: <<http://rosanogamboa.com/work/impermanencia-2/>> Recuperado el 25 de junio de 2018.

⁶¹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Jorge Rosano Gamboa'. *Op. cit.*

La imagen obtenida es precisamente la de la ausencia. La fotografía editada revela con mayor precisión lo que estaba detrás de la persona. La potencia de la presencia se hace evidente toda vez que el personaje ha desaparecido.



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Impermanencia*. 2013. Fotografía analógica y retoque digital



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Impermanencia*. 2013. Fotografía analógica y retoque digital



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Impermanencia*. 2013. Fotografía analógica y retoque digital



ROSANO, Jorge. (1984). De la serie: *Impermanencia*. 2013. Fotografía analógica y retoque digital

3.5 ESTADOS DEL CUERPO

El antropólogo francés David Le Breton en su libro *El cuerpo herido*, afirma que la condición humana es corporal⁶²; es decir, que toda forma de vida humana precisa tener un cuerpo; sin embargo, este cuerpo no necesariamente tendría que ser físico, no necesariamente tendría que ser sólido y evidentemente no tendría por qué ser inmutable, sino muy por el contrario, el cuerpo posee la capacidad natural de cambiar de forma y de transformarse periódicamente. Más aún, el cuerpo puede ser visto como un territorio donde la identidad puede ser fabricada⁶³ a nuestro placer y para los fines que consideremos convenientes.

Si esta condición humana a la que se refiere Le Breton no ha sido controlada y planeada primigeniamente por el individuo en cuestión, entraría claramente el derecho mismo del hombre a ejercer todo tipo de control sobre su territorio más inmediato y gobernable: el cuerpo; marcas, tatuajes, escarificaciones, amputaciones, injertos, prótesis, tecnológicas, etc... cualquier tipo de modificación voluntaria de los estándares corporales, como las vislumbradas por Donna Haraway donde reflexiona sobre los aspectos de género en combinación con una ultra-tecnología; y más inmediatamente presente en los tratamientos del cuerpo referentes a la sexualidad, como las transexualidades y sus allegados cambios hormonales y quirúrgicos, valdría como forma de establecimiento de una identidad genuina que se distancia de todos los demás cuerpos, ordinarios, plurales.

El cuerpo en tanto su capacidad de mutación voluntaria, puede ser entendido pues como aquella superficie capaz de inscribir sucesos⁶⁴. Arrugas, cicatrices, marcas, escrituras, son como las palabras de una historia que paulatinamente se van escribiendo sobre la piel, y que es a la vez una especie de mapa o plano cartográfico⁶⁵ que permite navegar por ese territorio a través de su historia.

⁶² LE BRETON, D. (2017) *El cuerpo herido*, Buenos Aires: Topía Editorial, p. 9.

⁶³ *Ibid* p. 51.

⁶⁴ MEJÍA, I. (2014) *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura*, Ciudad de México: FAD/UNAM, p. 40.

⁶⁵ LE BRETON, D. (2013) *El tatuaje*, Madrid: Casimiro libros, p. 8.

La piel, órgano clásicamente entendido como el límite físico del cuerpo, y que como podrá verse a lo largo del desarrollo de este apartado, se ha ido desdibujado en su representación a través del tiempo, partiendo de un cuerpo naturalmente sólido a uno virtualmente volátil, administra toda una serie de informaciones codificadas en la dermis, mismas que son portátiles, y que las cargamos con nosotros mismos en todo momento. Incluso si un médico forense decodificara el órgano más grande del cuerpo humano, la piel, podría dar una lectura sobre los usos y costumbres de un determinado organismo con la única pista de este sólo órgano.

Al ser una marca sutil, dada su capacidad inocua, el tatuaje brinda la posibilidad de cambiar la relación que tiene el individuo con el mundo⁶⁶ y es por eso que en la cultura occidental y desde la adolescencia, el hombre busca tener un mayor grado de consciencia corporal ante su contexto mediante la re-escritura voluntaria de su propia historia. La piel decía, se vuelve esa *tabula rasa* sobre la que es posible re-significar nuestra relación con lo externo según nuestra propia forma de comprender física y socialmente la relación que guardamos con el entorno.

Según el relato bíblico, al hombre, en tanto creación divina, y consecuentemente materia sagrada, se le está prohibido decidir y actuar sobre su cuerpo⁶⁷, rechazando enérgicamente cualquier tipo marcas ajenas a las naturales, siendo Jehová el único ser capaz de modificar el cuerpo de los hombres.

En el episodio de Caín y Abel, contenido dentro del relato del *Génesis*, puede leerse como Jehová le pone una señal a Caín (la primera documentación literaria de un tatuaje), después de haber matado a su hermano Abel y después de haber sido castigado con el eterno errabundeo por la Tierra, con el objetivo de ser reconocido y de que no lo matase cualquiera que lo hallara⁶⁸. Aunque *La Biblia* no especifica en su texto cuál fue la marca que Jehová puso sobre el cuerpo de Caín, el arquitecto romano Francesco Careri se atreve a imaginar que esta primera marca

⁶⁶ *Ibíd* p. 9.

⁶⁷ *Ibíd* p. 21.

⁶⁸ *Ibidem*.

pudo bien ser la marca egipcia del *Ka*⁶⁹, representado mediante el gesto de alzar las manos de forma no beligerante para, al momento de encontrarse con *el otro*, aquel pudiera ver cómo Caín se encontraba desarmado y dispuesto probablemente a ofrecer su abrazo en señal de paz.

Si como puede verse, el tatuaje fue desde el principio de los tiempos algo prohibido, mucho más aún lo es la modificación en cualquier escala del cuerpo, como las amputaciones o adhesiones tecnológicas en nuestra humanidad; actos que son mucho menos frecuentes que los tatuajes pero que al igual que estos, tienen la capacidad tanto de rechazar los convencionalismos establecidos, como de invitar al dueño del propio cuerpo a lograr finalmente ser *uno mismo*⁷⁰; mucho más acorde al *ideal del ser*, y no como algo dejado únicamente al destino.

Parece ser que la autenticidad y el llegar a ser *uno mismo* ya no es algo concebible y hasta cierto punto alcanzable mediante el proceso natural de vida, sino que se vuelve el resultado de un trabajo extenuante⁷¹, costoso, doloroso y en algunos casos violento, hasta conseguir el cuerpo anhelado y que funcione de una forma políticamente correcta para su portador.

Si *rayarse* el cuerpo es un gesto prohibido explícitamente por la biblia, mucho más prohibitivo será el hecho de alterar el cuerpo mediante la inserción de una prótesis que permita incorporar tecnología a nuestro ser corrigiendo así una deficiencia física, como también lo será el hecho de *quitar* alguna parte inservible de nuestro cuerpo mediante el proceso de la amputación de una extremidad.

Dado el aumento o la supresión de una parte de nuestro cuerpo –aunque de forma mal vista por la religión–, el cuerpo se constituye como un símbolo que permite pensarse en lo social⁷², y en este sentido el cuerpo puede ser una materia maleable para configurarse y re-configurarse tantas veces sea necesario hasta

⁶⁹ CARERI, F., (2016) *Pasear, detenerse*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 38.

⁷⁰ LE BRETON, D. (2013). *Op. cit.* p. 57.

⁷¹ *Ibid* p. 49.

⁷² LE BRETON, D., (2018a) *La piel y la huella*, Ciudad de México: Paradiso Editores, p. 193.

alcanzar una congruencia física que permita presentarse en sociedad de acuerdo a nuestros intereses políticos.

El cuerpo se entiende también como una materia de identidad⁷³, misma que se manifiesta en un plano físico pero también en un plano virtual con toda esta serie de avatares y realidades virtuales creadas para habitar los mundos del internet. Mundos, a propósito, donde no existe el dolor, que funge regularmente como el recordatorio de la vida humana⁷⁴.

En el entorno virtual, carente generalmente de una carga moral, es posible sin dificultad sumar o restar piezas, partes del cuerpo que permitan construir nuevos seres capaces incluso de tener nuevas formas, más adaptables a las condiciones que exige el entorno. Pero en la vida real resulta que hacerse esos cambios significa una agresión contra el propio ser humano, un atentado que involucra necesariamente la responsabilidad de hacerse cargo de sí⁷⁵, y que en el contexto de la adolescencia estas marcas y heridas son efectivamente leídas como inocentes atentados –y que en raras ocasiones ponen realmente en riesgo la integridad de la vida del ejecutante–, que pueden entenderse como la posibilidad de llamar la atención para que el otro pueda acercarse y hacerse cargo por un momento de uno mismo, con una recurrencia mayor –quizá en su demostración de gallardía– por parte de los chicos que por parte de las chicas auto-lesionadas en menor proporción⁷⁶.



CHAPMAN, Jake (1966) & CHAPMAN, Dinos (1962). *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged*1000)*. 1995. Instalación.

⁷³ *Ibíd* p. 194.

⁷⁴ *Ibíd* p. 46.

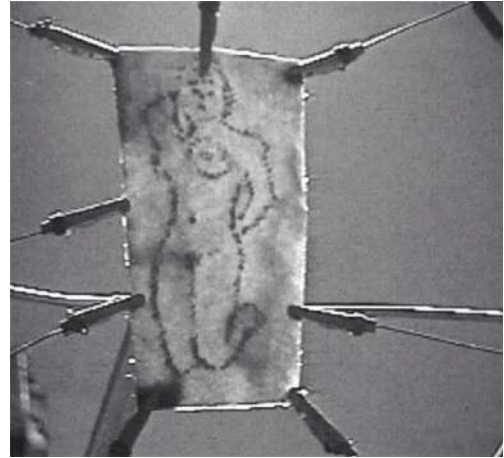
⁷⁵ *Ibíd* p. 194.

⁷⁶ *Ibíd* p. 78.

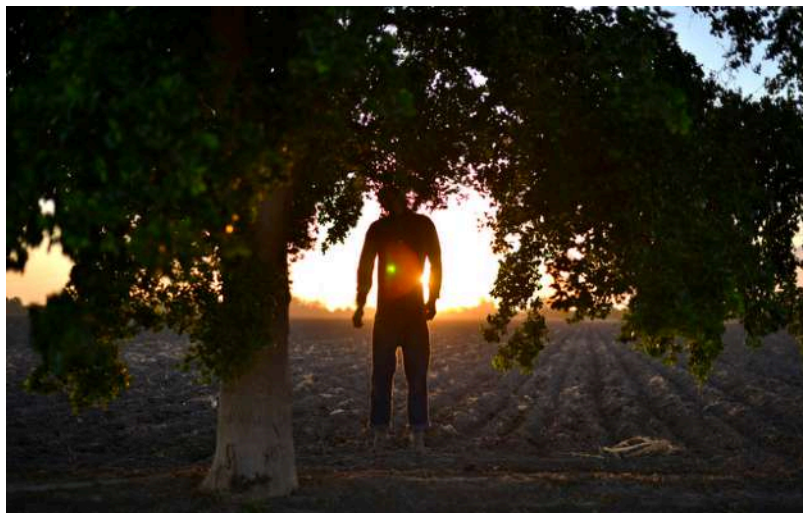
El tatuaje puede ser aquella marca voluntaria o forzada que permite diferenciar, identificar y reconocer un cuerpo de otro justo como es una costumbre entre soldados tatuarse antes de ir a una guerra para que sus cuerpos puedan ser reconocidos⁷⁷ y evitar así que lleguen a formar parte de la fosa común.

Como se ve, el tatuaje y en general las marcas realizadas sobre la dermis, constituyen una forma de pensar el cuerpo *desde el propio cuerpo*.⁷⁸

Para el caso de nuestro país, los primeros escritos que comienzan a abordar el cuerpo humano surgen apenas en la segunda mitad de los años noventa⁷⁹ luego de que cambiase el panorama de la violencia, tornándose cada vez más generalizada y recrudescida.



SEMEFO (1990-1999), *Dermis*. 1996. Materia orgánica.



BRITO, Fernando (1975). De la serie: *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. 2010-2011. Fotografía digital, impresión cromógena.

Ante el surgimiento de un nuevo paisaje con apariciones públicas de cuerpos desmembrados, decapitados, torturados o encobijados, ¿cómo interpretar este escenario desolador donde el cuerpo irrumpe la escena pública, consecuencia de actos aberrantes cometidos por miles de personas en apenas unas pocas

⁷⁷ *Ibíd* p. 14.

⁷⁸ AGUILAR, M., SOTO, P. (2013) *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*, Ciudad de México: Porrúa/Universidad Autónoma Metropolitana, p. 12.

⁷⁹ *Ibíd* p. 56.

décadas?⁸⁰

El panorama del México contemporáneo está marcado como se ha podido ver en el presente trabajo por una serie de factores que han detonado y potenciado los índices de violencia vividos en el país, por un lado, el colapso de Ciudad Juárez como el fracaso del proyecto moderno de México⁸¹, la participación de las mujeres que han llegado a ocupar los lugares tradicionalmente masculinos dentro de las organizaciones relacionadas con el crimen organizado⁸², la ocupación del lugar sesenta y cinco en la lista de los países más corruptos, en una lista de ciento cincuenta y nueve naciones, con un índice de 3.5 en corrupción explicaría por qué los cárteles pudieron permear en la estructura política⁸³ con tal facilidad e impunidad; lo cual explica cómo en la alternancia política suscitada el primero de diciembre de 2000 generó los re-acomodos necesarios para que surgieran nuevos nichos de corrupción, permitiendo que se rompieran los acuerdos existentes en las administraciones pasadas con el crimen organizado⁸⁴, deviniendo en desacuerdos entre los criminales y el Estado, y culminando en la sanguinaria guerra contra las drogas iniciada al finalizar el 2006.

Por otro lado, cientos de jóvenes encuentran en la vía de la ilegalidad una forma de llevar una '*vida fácil*'⁸⁵, llena de lujos, extravagancias y dinero rápido, siendo al fin de cuentas, carne de cañón para esta guerra de poderes. Finalmente, las estrategias basadas en la legalización de las drogas también pueden estar condenadas al fracaso dado que las organizaciones criminales suelen ser sumamente adaptables a los nuevos entornos planteados por el Estado⁸⁶.

⁸⁰ COVARRUBIAS, G. (Coord.), (2012) *Violencia y cultura en México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 94.

⁸¹ *Ibíd* p. 139.

⁸² *Ibíd* p. 108.

⁸³ *Ibíd* p. 154.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibíd* p. 161.

⁸⁶ *Ibíd* p. 165.

En el análisis del panorama Mexicano de las últimas décadas, Luis Alberto Fernández Marfil resume de forma brillante la dificultad que constituye el enfrentamiento al crimen organizado desde el Estado en el panorama mexicano: *'Cualquier estrategia de combate frente a la violencia tendrá que incluir el tratar de enfriar un caldero con aceite hirviendo'* (Covarrubias, G. (Coord.), 2012, p. 94).

Toda esta escalada de violencia que se ha vivido en las últimas décadas en México, ha traído como consecuencia una diversidad en la representación de los cuerpos en el ámbito artístico, surgida a raíz del tratamiento de los cuerpos por parte de las células delictivas del crimen organizado, quienes sin escrúpulos han ido borrando la solidez de la materia humana.

Si efectivamente, y desde su versión más lógicamente abordada, el cuerpo humano puede entenderse y dibujarse desde su sólida presencia, constituida por piel, músculos, huesos, órganos y sistemas; el arte y la criminalidad públicamente han sido capaces de ir diseccionando cada una de estas partes, como si de una lección abierta de anatomía se tratara, para que podamos darnos cuenta cómo, aún en situaciones de ausencia de estas partes orgánicas, le seguimos llamando *cuerpo* a la impronta sobre yeso de un cadáver que produjera el colectivo Semefo hacia el final de la década de los años noventa en México para su propia inmortalidad y detención en el tiempo, en tanto que se trata de una escultura constituida principalmente por materia inorgánica.



SEMEFO (1990 - 1999), *Catafalcos*. 1997. Yeso y materia orgánica.

En el caso de esta pieza artística, la relación corpórea sigue siendo clara dada la figuración que sostiene con el cuerpo completo; pero incluso en la pieza *Entierro* también del colectivo *Semefo* el cuerpo se *siente* en la medida de su materia misma, aunque el *cuerpo* precisamente dicho adquiera en este caso la forma de una escultura minimalista.

Resulta sorprendente, pero al mismo tiempo escalofriante el entender que dentro de este cubo de concreto prístino, habitará para siempre un cadáver humano. Posiblemente su materia en tanto cuerpo, continúe extendiéndose más allá de la piel del bebé, abarcando además la materia acuosa y arenosa del cemento. Aprovechándose de esta situación, Teresa Margolles ha seguido trabajando con esta particularidad maleable del concreto al construir mobiliarios públicos con la utilización principalmente de agua extraída de la morgue y que fue utilizada previamente para lavar cadáveres anónimos en su legítima autopsia.



SEMEFO (1990 - 1999), *Entierro*. 1999. Concreto y materia orgánica.

Todas estas exploraciones formales en las que principalmente Margolles ha transmutado un cuerpo hasta convertirlo en diversos objetos utilitarios; demuestran la forma en que un cuerpo puede cambiar de contenedor, dejando a un lado esta función de la piel para albergar el cuerpo y convertirse consecuentemente en una silla, mesa o escultura abstracta con un carácter humano, aún a pesar de su asepsia y supuesta inocuidad.

La definición de *cuerpo* se torna inestable, ambigua dice Le Breton, debido a esta misma ambigüedad del hombre por encarnar, poseer y ser un cuerpo⁸⁷. La escultura de concreto, la sábana, hilos, cobijas, cualquier tipo de materia anodina *tocada* por la *vida del cadáver* se convierte en la forma en que el hombre *encarna* de manera figurada y *adquiere* un cuerpo, ya no de piel, sino de materia inorgánica.

Así, el acto de *resguardar*, casi a la manera de un sarcófago, el cuerpo en un recipiente sólido permite extender su capacidad inmarcesible, al presentarlo siempre como un cuerpo joven seductor, sano, atractivo y autónomo⁸⁸; el *Entierro* que creara en 1999 el colectivo Semefo alberga para siempre la estructura humana de un

⁸⁷ LE BRETON, D., (2002) *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires: Nueva visión argentina, p. 23.

⁸⁸ LE BRETON, D. (2017). *Op. cit.* p. 29.

cuerpo joven –nonato incluso–, en un eterno presente de juventud, como si fuese la mercancía aún empacada de un objeto de consumo. Objeto que de otra manera no podría sostenerse naturalmente en su estado incorrupto dado el inevitable avance del tiempo y su perecibilidad asegurada.

Si el *Entierro* de *Semefo* representa el estado de incorruptibilidad del cuerpo, el mismo colectivo habría explorado la forma también de presentar un cuerpo *líquido*, usando para ello precisamente los líquidos naturales del cuerpo humano, dispuestos a manera de monotipo sobre la sábana blanca con la que comúnmente se envuelven los difuntos.

De nueva cuenta la sábana contiene aquí una poca cantidad de materia orgánica, pero se vuelve suficiente como para poder ahora entender el cuerpo no desde su rigidez, sino desde su flexibilidad. El *catafalco* que presentara el colectivo *Semefo* como la *pausa* dada sobre el cuerpo, se vuelve aquí la demostración de la materia flexible que lo contiene. Al igual que en el caso del concreto, la sábana *detiene* al cuerpo y lo presenta desde su acto gravitatorio tras ponerlo a reposar en forma horizontal.

La sábana deja de ser *una simple sábana* para convertirse en el receptáculo del cuerpo líquido, una prótesis del yo en su búsqueda por encarnar o por continuar siendo cuerpo de manera provisoria⁸⁹.

La forma de encarnar en un receptáculo puede ser tan mínima como lo ejemplifica el montaje de los ciento veintisiete hilos de sutura que Margolles exhibiría en Alemania donde ya se deja ver el vacío de la *Kunstverein de Düsseldorf*⁹⁰ que es solamente interrumpido por estos ciento veintisiete hilos que pueden también concebirse cada uno, como un *cuerpo mínimo*, unidos mediante simples nudos que en conjunto, crean un *cuerpo* nada despreciable de personas. Basta únicamente una escasa cantidad de materia orgánica reposando sobre estos suaves hilos para dejar de ser estos, y, por un instante, llegar a ser fragmentos del cuerpo, como lo demuestra el propio título de la muestra: *127 cuerpos*.

⁸⁹ LE BRETON, D. (1999a). *Op. cit.* p. 32.

⁹⁰ DOWNEY, A., (2009). *127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration*, Farnham: Lund Humphries, p. 105.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Encobijados*. 2006. Cobijas, materia orgánica sobre tela, cinta canela y sostenedores de metal.

Lo mismo podría decirse de la pieza *Encobijados* donde el contenedor es una pobre cobija que recupera la grasa, líquidos, cabellos y residuos de materia orgánica que funge como testigo de un secuestro primero y de un asesinato después. En el penetrante aroma de estas piezas se puede hallar también el cuerpo, ahora transmutado en partículas aromáticas que envuelven la sala, sutilmente anticipando la idea de un cuerpo gaseoso que podría incluso entrar en nuestro cuerpo y llegar hasta lo más recóndito de nuestros alveolos.

Este estado de volatilidad se muestra en la pieza *Vaporización*, también de la artista sinaloense, donde, a través del uso de dispositivos de evaporación y condensación, la artista convierte el espacio expositivo en una *cámara de gas* usando para ello el agua que había recuperado previamente de la morgue, y que habitualmente es usada para lavar cadáveres.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Vaporización*, 2001. Vapor de agua de la morgue y condensadores.

Si bien, el acceso a la sala es controlado y el usuario debe firmar una responsiva donde se hace cargo de su propio cuerpo al estar consciente de los riesgos para su salud que conlleva el ingresar a ese espacio, y a pesar también de que la artista ha declarado que el agua empleada para esta instalación había sido tratada y desinfectada previamente, resulta innegable esa presencia del *otro* cuerpo cuando queda reposando sobre nuestra dermis, e igualmente caerá sobre nosotros esa *delgada capa de la muerte* cuando el visitante salga del museo y regrese habitualmente a su casa.

El cuerpo también puede volverse gaseoso y por un instante flotar en el aire.

Aún más; esta fantasía transmutativa del cuerpo hace que bien pueda vislumbrarse y nombrarse genuinamente *cuerpo* cuando es: *una pasta residual y amorfa* albergada en ocho contenedores por *Semefo (Ocho contenedores)*; el diamante artificial que seductoramente realiza Jill Magid para tender una propuesta a la coleccionista de arte italiana Federica Zanco y que al fin logre devolver el legado de Barragán a su natal México (*La propuesta*); la *gelatina comestible* que representara todo un continente siendo devorado por los visitantes europeos invitados a este festín (*Amé-Rica Ge Latina*); el *cuerpo inflado y desinflado* que puede plegarse, deshacerse y aparecer ante la detección de la presencia del público (*Cuerpo murmullo*); el *cuerpo invisibilizado, oculto* pero igualmente presente en forma de *espectro, desdibujado de las fotografías y postales* halladas por Jorge Rosano (*Hueco e Impermanencia*); la *posibilidad artificial de prolongar el aliento* de Omara Portuondo hasta la eternidad -incluso el de su privatización si un coleccionista particular lo resguardara en casa- (*Last Breath*); el *archivo y la contención de cientos de respiraciones viciosas de los visitantes al museo* como una forma de almacén de datos biométricos (*Respiración circular y viciosa*); o la inteligencia artificial del cuerpo al resguardar mediante un software las *memorias de los latidos* de los visitantes y visibilizarlos como impulsos lumínicos (*Almacén de corazoadas*); la generación de nuevos super-héroes que recorren las calles dejando una estela frágil de video, a manera de generar un *acto psicomágico (Por la paz)*; las palabras de todas las personas desaparecidas que constituyen el cuerpo literario de la ausencia (*Apariciones*); el estudio de los casos de *lesa humanidad* por medio del uso de la tecnología, *los recorridos virtuales y los algoritmos* que permiten visibilizar y acercar la justicia a las víctimas (*Mural de Ayotzinapa*); la posibilidad de construir *robots* que permitan encontrar a los ausentes (*Nivel de confianza*); el registro y la proyección de *pantallas con grabaciones de rayos X e infrarrojos*, naturalmente no visibles por el hombre en las redadas que interceptan a mexicanos y sudamericanos intentando cruzar ilegalmente la frontera con los Estados Unidos de América, y que en su documentación nos permiten ver los cuerpos que naturalmente estamos condenados a *no ver (Neotrópico)*; las demostraciones ultratecnologizadas de decenas de *cámaras grabando nuestro cuerpo* como un recordatorio de los millones de ojos electrónicos que existen en el espacio público y que vigilan nuestros andares cotidianos 24/7 (*Zoom Pavilion*); y que a pesar de su existencia resultan inútiles, pues parecen ser incapaces de documentar las desapariciones, y se vuelve necesario dejar fragmentos de cráneos artificiales que contienen la sentencia *¿Me buscarías?*, para que apenas así se generase una

reflexión profunda sobre los cuerpos que dejaron de existir físicamente en México (*¿Me buscarías?*). El arte y la vida diaria nos demuestra cómo todos estos estados del cuerpo dejan de ser tan rígidos en su materia para volverse *otros cuerpos* igualmente válidos.

3.6 EL CUERPO SÓLIDO

*¿Qué es el cuerpo?*⁹¹
Habitualmente, el cuerpo físico del hombre es un sinónimo de la condición humana. Claramente los cuerpos son materia tangible⁹² de nuestra existencia física en el mundo, y la piel refuerza esta idea de presencia⁹³ en nuestro universo material.

Tener piel significaría ser poseedor de un cuerpo naturalmente entendido como sustancia sólida, pues también naturalmente el cuerpo se constituye de partes indivisibles y no bipartitas.

Cuando el hombre muere, queda su cadáver igualmente constituido de forma sólida regularmente⁹⁴; constitución que nos permite llamarle a sus restos mortales: cuerpo. Así, el cuerpo no necesariamente hace referencia a la vida sino también al frágil tránsito humano por este mundo.



MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: *Autorretratos en la morgue*, 1998. Fotografía analógica.

⁹¹ AGUILAR, M., SOTO, P. (2013). *Op. cit.* p. 56.

⁹² *Ibid* p. 177.

⁹³ LE BRETON, D. (2013). *Op. cit.* p. 7.

⁹⁴ Con las excepciones de las muertes violentas o accidentales donde es posible encontrar cuerpos en otros estados de agregación, como el líquido o en más escasas ocasiones, luego probablemente de una violenta combustión, en un estado gaseoso.

Una de las características definitivas del estado sólido en la naturaleza es su composición molecular, donde la distancia entre las partículas prácticamente se mantiene invariable con la libertad única de poder realizar apenas pequeñas vibraciones sin la posibilidad de desplazarse; y es la razón por la cual los sólidos tienen una forma y volumen constantes⁹⁵.



MARÍN, Javier (1962), *Aquí tampoco* 2007. Resina poliéster.

En las artes, esta condición particular del estado de la materia ha tenido una larga tradición en la representación del cuerpo humano, teniendo como base la escultura; principalmente el bronce garantiza una ilusa detención del paso del tiempo al ser un material bastante duradero en su constitución física y efectivamente, un sinnúmero de artistas han utilizado técnicas escultóricas como formas de representación del cuerpo.

Sin embargo, al hablar de una representación figurativa del cuerpo humano mexicano de los últimos años, resulta innegable entender cómo se ha visto afectado su abordaje tras la irrupción del crimen organizado en el común de los días. Los cuerpos sólidos abandonados por los criminales en la vía pública constituyeron poco

a poco un nuevo paisaje de violencia, y estos mismos cuerpos paulatinamente fueron recuperados y trabajados por artistas interesados en una representación contemporánea del cuerpo.

Javier Marín, por ejemplo, fragmenta ya el cuerpo y lo presenta si bien en su estado sólido, también puede leerse un dramatismo en su abordaje al entenderlo efectivamente doliente e incompleto. Las gigantescas cabezas que manufactura en materiales duraderos muestran comúnmente leyendas asociadas a la desolación.

⁹⁵ CHANG, R., (2011) *Fundamentos de química*, Ciudad de México: McGraw-Hill, p. 68.

El mismo artista, por ejemplo, fragmenta ya el cuerpo y lo presenta si bien en su estado sólido, también puede leerse un dramatismo en su abordaje al entenderlo efectivamente doliente e incompleto. Las gigantescas cabezas que manufactura en materiales duraderos muestran comúnmente leyendas asociadas a la desolación social que nuestro país vive, como si estuvieran inscritas en cuerpos igualmente lacerados⁹⁶.

Por su parte, el colectivo *Semefo* desde el inicio de la década de los noventas en México, supo integrar el tema de la violencia en nuestro país y llevar justamente *la morgue al museo*, mediante la inclusión primero de un cadáver físico (*Bañando al bebé*) y simbólico (*Dermis*), o a la provocación incluso de conservar un fragmento de materia orgánica por parte del museo (*Lengua*), encontrando así la forma de albergar temporalmente la muerte dentro de las colecciones del inmueble.

Todo cuerpo, entero o en fragmentos, recuerda Le Breton, existe no en un estado salvaje, sino que se encuentra inmerso en una cultura de significados y valores⁹⁷. El cuerpo en tanto posesión física, es también el territorio político más íntimo desde el que puede generarse un manifiesto.

Día con día podemos construir culturalmente este territorio, y podríamos decir que el cuerpo es aquella construcción



SEMEFO (1990 - 1999), Documentación de cadáveres en la morgue. Invitación para la exposición *Dermis*. 1997. Fotografía analógica.



CASAS, Ana. (1965). *Tatuajes*, Viena. 1992. Fotografía analógica.

⁹⁶ LE BRETON, D., (2018a). *Op. cit.* p. 148.

⁹⁷ LE BRETON, D. (2013). *Op. cit.* p. 10.

cultural⁹⁸ que conlleva implícita la posibilidad de re-significar nuestra propia posición física y simbólica por el mundo.

Tatuarse, prolongarse, amputarse, incorporarse piercings, escarificarse, teñirse el cabello, raparse o colocarse expansiones en sus respectivas perforaciones, solo son formas de evidenciar el control que siempre poseemos sobre la materia más íntima que nos constituye físicamente como humanos, y el potencial que sigue teniendo la piel como geografía y lugar político⁹⁹ sobre el cual podemos dictar un mensaje mediante las modificaciones corporales de nuestro territorio.



ORLAN. (1947). Fotografía digital.

Ejemplo paradigmático es el de la artista francesa Orlan quien desde hace más de cinco décadas se ha empeñado, a través de cirugías y tratamientos estéticos, a modificar significativamente su cuerpo, aspirando incluso a trabajar su aspecto como si fuese un collage producido por los grandes maestros de la pintura bajo sus respectivos cánones de belleza: desde Leonardo da Vinci hasta Botticelli, insertando en su cuerpo las cejas de la *Mona Lisa* o la barbilla de *Venus*¹⁰⁰.

Los cambios producidos en el cuerpo por la propia artista, y en general los cambios que voluntaria o involuntariamente realizamos sobre nuestra piel nos dejan ver como el cuerpo es clásicamente entendido como un sólido en su composición matérica, pero que en la práctica resulta ser de una naturaleza maleable, pudiendo cambiar de composición y de forma.

⁹⁸ MUÑOZ, E. (Coord.), (2016). *El cuerpo: estado de la cuestión*. Ciudad de México: La cifra, p. 48.

⁹⁹ AGUILAR, M., SOTO, P. (2013). *Op. cit.* p. 199.

¹⁰⁰ LE BRETON, D., (2018a). *Op. cit.* p. 148.

El cuerpo físico es en realidad un territorio inestable que sirve acaso tanto de manifiesto como reconocimiento tangible¹⁰¹ de nuestra propia presencia, pero que como podrá verse, el cuerpo también podría adoptar otras formas y materialidades para seguir cumpliendo sus cometidos; en escenarios virtuales o reales donde la piel puede dejar de considerarse el límite físico del cuerpo.

3.7 EL CUERPO LÍQUIDO

Continuando con la idea de trabajar con el cuerpo como una superficie mutable e inestable, es posible imaginar un cuerpo líquido, no solamente en la ficción sino también en la realidad: el derretimiento de un cuerpo humano hasta su total liquidez.

Esta visión fue *pre-figurada* por las artes, pero terroríficamente se volvió real en los primeros años de la guerra contra el narcotráfico en México, como otro más de los casos donde la ficción (o el acto artístico en este caso) queda superada por la realidad.

En el primer semestre de 2014 las autoridades encontraron tres fincas en la ciudad fronteriza de Tijuana, Baja California Norte, conocidas como *Ojo de Agua*, *La Gallera* y *Loma Bonita*¹⁰² asociadas al Cartel de Sinaloa y que eran operadas por Santiago Meza López¹⁰³, un ex-albañil detenido en 2009 quién confesó haberse deshecho de al menos trescientos cuerpos desaparecidos en aquella zona fronteriza por órdenes del narco, para



BBC World, Placa a la entrada de la finca *La Gallera*. 2014. Fotografía digital.

¹⁰¹ DÍAZ, A., GIMÉNEZ, F., (2015). *Ficciones del cuerpo*, Ciudad de México: La cifra, p. 11.

¹⁰² NÁJAR, A., (2014). 'México: el hombre que disolvió en ácido a 300 personas'. En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140821_mexico_desaparecidos_pozolero_an> Recuperado el 27 de marzo de 2020.

¹⁰³ *Ibidem*.

convertirlos en líquido mediante ácido, sosa y otras sustancias químicas.

Tan solo en la entrada de una de las fincas conocida como *La Gallera*, una placa recuerda la dimensión de la tragedia: en los aljibes de la finca se encontraron diecisiete mil litros de restos humanos desintegrados en ácidos. Litros, que como puede verse pueden ser también una forma válida para medir –no sólo desde la ficción– los cuerpos.

Al detenido, Santiago Meza López le apodan *El pozolero*¹⁰⁴, haciendo referencia al conocido plato mexicano que se prepara con granos de maíz y carne generalmente de cerdo, en alusión a los métodos que empleaba para deshacerse de personas y la consistencia *líquida pero espesa* en que el cuerpo era convertido después de este *baño de ácido*.

Las fincas donde se ejecutaban estas disoluciones son verdaderos búnkers de terror donde cientos de cuerpos fueron fundidos mediante la aplicación de un método que en el argot de los narcotraficantes resulta ser un verbo: *pozolear*.

A Marta Alicia Ochoa le secuestraron a su esposo en un centro comercial en 2006 en Tijuana, a manos de un comando armado uniformado como policía, y desde entonces desconoce el paradero de su pareja: *'He preguntado a las autoridades sobre el caso, pero la respuesta se parece a la que han escuchado de muchos familiares desaparecidos: <<Me dicen: señora, ya olvídense. Su marido está pozoleado, no lo va a encontrar>>'* (Nájar, A., 2014).

En términos físicos, en el estado líquido las partículas son más débiles, pero como característica definitiva, estas partículas pueden deslizarse unas sobre otras, manteniendo una distancia entre ellas de manera que su posición nunca es fija¹⁰⁵. Esto hace que tradicionalmente un líquido pueda tener una capacidad de adaptarse al recipiente que lo contiene, además de fluir con facilidad. Mientras que una

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ CHANG, R., (2011). *Op. cit.* p. 68.

característica que sí los vincula con los sólidos es su dificultad en tanto a su capacidad de compresión; además de poseer un volumen constante¹⁰⁶.

Resulta sorprendente analizar el acto *premonitorio* de la fusión corporal humana presentada por el colectivo *Semefo* al exhibir una tina de fluidos humanos colocados dentro de una pecera de cristal, pieza realizada en 1996 y que anticipa el entendimiento del cuerpo como materia líquida, aprovechando precisamente la parte fluida de los restos humanos.

En esta pecera de materia orgánica convivían orgiásticamente múltiples cuerpos sin que quedara claro cuáles eran sus límites físicos, sobreponiéndose los unos con los otros en estos escasos centímetros cuadrados.

La escena artística presentada por *Semefo* no deja de ser escalofriante al poder momentáneamente *entrar* simbólicamente a la morgue cuando el visitante en realidad está ingresando al museo.

Todo espectador sabe además que se encuentra ante un caldo del todo insalubre: bacterias y microbios que nadan en esta viscosidad roja conformada por los restos líquidos de los cadáveres tratados en la morgue.

Si la piel es el órgano más evidente para enterarnos que alguien está sufriendo una anormalidad física y salubre en su cuerpo como la pus¹⁰⁷, salpullido, acné, eczema, psoriasis, alopecia, urticaria, etcétera; y además, es un órgano de fácil contagio de alguna enfermedad cutánea; mucho más repulsivo puede llegar a ser el encuentro con la sangre, la orina o las partes líquidas que el cuerpo produce; y no es para menos, dado que la sangre es un medio de contagio por sí misma, como en el temido caso del *SIDA*¹⁰⁸. La sangre se vuelve peligrosa por antonomasia y su peligro se extiende a todos los otros líquidos del cuerpo, incluida la consistencia líquida de las mucosas expulsadas en una ligera tos o en el estornudo ajeno.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ LE BRETON, D., (2018a). *Op. cit.* p. 122.

¹⁰⁸ LE BRETON, D., (1997) *El silencio*, Madrid: Sequitur, p. 189.

Cuando abrió una zanja sobre el espacio expositivo, Margolles abrió también una *herida* sobre el contexto también herido de Ecatepec. Una herida aún fresca, burbujeante y líquida que corría de un extremo a otro de la sala, lista para heder con su sola presencia su contexto. Al reunir todos los cuerpos necesarios para que esta herida pudiese existir, la artista demuestra de nueva cuenta la posibilidad de llegar hasta la liquidez del cuerpo llevando, como es su costumbre, la muerte al museo y en este caso además, acerca la posibilidad latente de un contagio hacia los visitantes dada la inevitable exposición con la materia orgánica exhibida.

En esta herida abierta por Margolles pareciera que la sangre nunca parara de brotar, en una fuente incesante capaz de constituir una línea viscosa y roja de bacterias e información genética.

El hecho de poder contener de forma líquida distintos cuerpos, produjo una estrategia más efectiva a la hora de trasladar materia orgánica desde México hasta Venecia en 2009 ante la representación nacional de Margolles en la aclamada Bienal.

De forma líquida, la cubeta roja empleada para trapear el piso del *Palacio Rota Ivancich*, albergaba simbólica y literalmente los cuerpos de las personas que anónimamente día y noche llegan a las morgues de México, sin que nadie reclame su ausencia, como una de las consecuencias más funestas del a guerra contra las drogas en México, y es gracias a ese estado de *anonimato e invisibilidad* que la artista pudo fácilmente manipular decenas de cadáveres no reconocidos y extraer la parte líquida de su presencia en forma del agua utilizada para lavarlos antes de su autopsia.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Herida, proyecto para Ecatepec*, 2007. Sangre humana vertida en una zanja *ex profeso*.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Limpieza*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

Con el acto de trapear cada mañana el *Palacio* por parte de los familiares de las víctimas de estas ausencias, Margolles propone un acto catártico donde la sangre de *buenos y malos*, víctimas y victimarios es mezclada en una fina capa acaso milimétrica que va conformando paulatinamente un *cuerpo espectral de las mismas dimensiones del Palacio*, con la liviandad de ser una capa tan fina que es susceptible de romperse o deteriorarse con la sencilla presencia humana.

Una capa delgada que contenía en sí misma la muerte; una muerte horizontal, invisible y transparente que podía ser extendida en nuestro andar, para ser llevada a la calle misma por medio de nuestros zapatos, e incluso, a casa, reposando al lado de nuestra cama al descalzarnos para dormir.



MARTÍNEZ, César (1962), *El eco del silencio*. 1997. Esculturas humanas de cera y copal que se derriten frente al público asistente.

Desde el ámbito sociológico, entendiendo el cuerpo como la masa de individuos organizados, Zygmunt Bauman ha abordado perfectamente esta liquidez a través de su *teoría líquida*, atravesada por los apabullantes tiempos hiper-modernos donde los logros individuales carecen de aquella capacidad para poder solidificarse como logros duraderos y permanentes¹⁰⁹.

Así como el cuerpo físico puede fundirse y transmutarse de su estado sólido a líquido; el cuerpo social en términos planetarios se ha acercado velozmente a esta condición debido principalmente a la incorporación de tecnologías en la vida diaria y su consecuente necesidad de actualización igualmente acelerada.

Los preceptos de *cuerpo sólido* dejan paso ahora a una condición más fluida e inestable. Ante nuestros ojos se configura un *cuerpo líquido* que carece de sentido en tanto su durabilidad o

¹⁰⁹ BAUMAN, Z., (2005) *Vida líquida*, Ciudad de México: Paidós, p. 9

fugacidad de las cosas¹¹⁰.

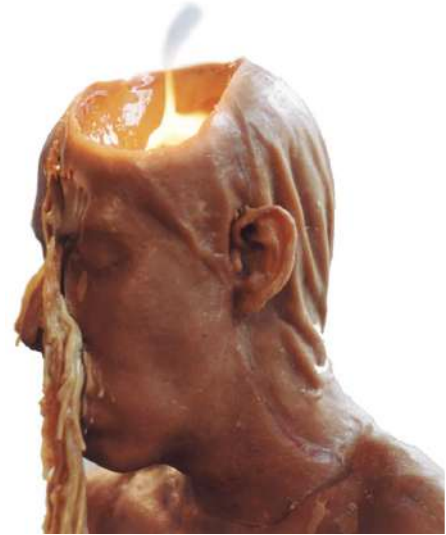
Paulatinamente asistimos y nos detenemos ante la mínima capacidad de atracción de esas partículas fluidas propias del estado líquido y presenciarnos la incorporación de vapores para configurar no sólo un cuerpo social gaseoso sino también un cuerpo físico en ese mismo estado de agregación.

Nuestros preceptos más estables y las creencias más arraigadas en las que era apoyada fielmente nuestra sociedad apenas en el siglo XX, dejan cada día de ser los territorios de certeza para convertirse en un gigantesco iceberg inevitablemente se derrite ante nuestros ojos, y que en la misma magnitud del drama natural, poco podemos hacer para evitar su derretimiento, ya que su fusión ocurre a velocidades inusitadas.

Sólo nos basta esperar la evaporación también de esas leyes líquidas y prepararse -de algún modo- para esperar la venida de un cuerpo gaseoso, evanescente.

3.8 EL CUERPO GASEOSO

El científico flamenco Jan Baptista Van Helmont acuñó en el siglo XVII la palabra 'gas' a partir del latín *chaos*, 'caos', 'desorden'¹¹¹. Y efectivamente, este tercer estado de agregación de la materia se caracteriza por una fuerza de atracción entre las partículas prácticamente nula; adquiriendo una movilidad total en su vibración, rotación y traslación, estando cada partícula separada entre sí mucho más que en los otros dos estados de agregación¹¹² mencionados anteriormente.



MARTÍNEZ, César (1962), *El eco del silencio*. 1997. Esculturas humanas de cera y copal que se derriten frente al público asistente.

¹¹⁰ *Ibíd* p. 189.

¹¹¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2014). *Diccionario de la lengua española*. (23^a ed.). Madrid, España.

¹¹² CHANG, R., (2011). *Op. cit.* p. 69.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Vaporización*, 2001. Vapor de agua de la morgue y condensadores.

A diferencia de los sólidos y los líquidos, los gases pueden comprimirse volumétricamente o expandirse con total facilidad, adoptando igual que los líquidos, la forma que los contiene, logrando ocupar con ello todo el volumen disponible¹¹³.

Todas estas características pueden también ser aplicadas al

cuerpo, y como la artista mexicana Teresa Margolles lo demostró en su inagotable estudio del cuerpo (cadáver) humano, basta con introducir una nueva variable física para que el cuerpo, antes líquido (agua, sangre, orina y fluidos obtenidos de la morgue), pase ahora a consolidarse en un estado gaseoso, ocupando la totalidad de la sala.

Con ayuda de vaporizadores y condensadores eléctricos, Margolles *llevaba y traía* un cuerpo de su estado gaseoso al líquido, vaporizándolo y condensándolo cíclicamente, de tal forma que todas estas partículas que antes se encontraban sólidamente unidas, ahora flotan libremente en el aire.

La espesa neblina potencialmente tóxica que flotaba al interior de la galería representaba el océano profundo lleno de espectros en que se ha convertido México en las últimas décadas. De forma similar a este estado de agregación de la materia -la condición inestable y expansiva de un gas hace que pueda llenar el cien por ciento del contenido de la sala, y con ello, nos impregna a nosotros como visitantes de la muestra-, la pieza emula la densidad de la niebla que ha significado la escalada de violencia en el país y cómo, con solo entrar en su territorio, podemos virtualmente *impregnarnos* física y simbólicamente de la muerte.

¹¹³ *Ibidem*.

Si la vaporización del cuerpo sucediera al aire libre, las partículas de este cuerpo se desplazarían libremente por todo el aire existente, y al no encontrar una forma definida, seguirían moviéndose sin pausa.

Acaso esta terrible imagen sea la de la macabra construcción de los hechos planteada en su momento por el *Gobierno Federal de México* que intentaba hacer ajustar la versión de que los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Iguala, Guerrero habrían sido consumidos por una inmensa hoguera al interior de del basurero municipal de Cocula, Guerrero. De ser así, esta hoguera habría deshecho los cuerpos sólidos para volatilizarlos indefinidamente en el aire; partículas que al no tener un contenedor podrían aún estarse moviendo por toda la atmósfera de nuestro planeta; y si lo antojamos, incluso más allá.

Dos años después del primer gesto vaporoso de Margolles, la misma sinaloense realiza la pieza *En el aire*, donde ahora sustituye los vaporizadores y condensadores por máquinas capaces de hacer bellísimas burbujas que floran justamente en el aire.



Aquí el cuerpo se vuelve una finísima capa aún líquida que, al envolver sobre

si misma una mínima porción de aire le permite literalmente volar y desplazarse por el espacio del museo. El cuerpo es trabajado por Margolles como una sutil metáfora de su liviandad, materializado en una forma capaz de moverse y elevarse bajo una voluntad no autónoma, sino dictada por el capricho del viento.

MARGOLLES, Teresa (1963). *En el aire*, 2003. Agua de la morgue y máquinas para hacer burbujas.

Como sabemos, el estado de fragilidad de las burbujas flotando en el aire puede verse fácilmente interrumpido y en cualquier instante generar el colapso de la burbuja, lo cual supondría una controlada explosión, cayendo al suelo de la galería

como pequeñas gotas que con la temperatura ambiente, fácilmente llegarían a evaporarse.

Las burbujas guardan siempre una cualidad de ensoñación para chicos y grandes, y aunque la artista asegura que el agua es inocua después de haber sido desinfectada, parece que siguen conteniendo la muerte misma. Aún adultos volvemos a ser niños ante las burbujas y nos resulta inevitable tocarlas, detenerlas y jugar a romperlas, pero no cuando sabemos que el agua con la que fueron hechas conlleva un poco de violencia y muerte.

Como en otros casos abordados en este trabajo y planteados por la artista mexicana, la condición de incertidumbre es bien aprovechada de tal forma que ha encontrado la manera de abstraer absolutamente el cuerpo humano hasta su *no figuración*, y mediante el uso de materiales aparentemente inocuos nos invita a acercarnos inocentemente a cuerpos que se encuentran en los *bordes tradicionales de su forma*.

David Le Breton habla ya de esta condición contradictoria del cuerpo cuando menciona que el cuerpo es algo que parece obvio pero que al mismo es el objeto más inaprensible¹¹⁴. Y efectivamente, cuando la mayor parte del tiempo nos acercamos al cuerpo en tanto objeto físico y usualmente sólido, resulta que puede también transmutarse obteniendo casi cualquier forma imaginable y esto hace a su vez que pueda ser un objeto demasiado sutil como para poder ser comprendido cabalmente.

Siguiendo con esta metáfora, podemos entender cómo simbólicamente el cuerpo puede bien presentarse desde su nulidad o ausencia, marcando paradójicamente una presencia acusada desde su invisibilidad.

Si en nuestro país el cuerpo desde hace décadas ha sido tradicionalmente desaparecido por gobernantes y criminales –y en este sentido el cuerpo se parece mucho a un gas noble en su cualidad de invisibilidad, ocupando un lugar en el espacio, pero que al mismo tiempo no se ve–, diversos artistas han adoptado esa

¹¹⁴ LE BRETON, D., (2018b) *La sociología del cuerpo*, Madrid: Ediciones Siruela, p. 39.

misma estrategia: pensar en el cuerpo de un desaparecido como un ente 'acorporal'¹¹⁵, volviéndolo aún más intocable.

En el caso de las protestas corporales por la desaparición de personas, llámese marchas, mitines o trayectos casi performáticos como el generado por las *Madres de Plaza de Mayo*; el cuerpo en el portador de la protesta pública lleva implícita una afrenta igualmente social¹¹⁶ y conlleva a su vez el establecimiento de un cuerpo también social que es activado cuando la unión de estas partículas individuales se condensa.

Cada cuerpo ausente, cada desaparición puede entenderse como el vacío hiriente de un cuerpo que aún está vivo¹¹⁷, y como se abordó en el tercer capítulo de esta investigación, todo cuerpo desaparecido debe tratarse como una



RAYAS, Fabiola (1985). De la serie: #performancedelcaminar. 2015 . Fotografía digital.



MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: *Recados Póstumos*. 2006. Documentación fotográfica de una acción.

¹¹⁵ MUÑÍZ, E. (Coord.), (2016). *Op. cit.* p. 132.

¹¹⁶ AGUILAR, M., SOTO, P. (2013). *Op. cit.* p. 119.

¹¹⁷ *Ibíd* p. 111.

persona viva –aún legalmente– hasta que no pueda demostrarse lo contrario, para generar un colapso en los estados cuánticos de superposición.

Desde aquí, artistas y pensadores han ideado precisamente estrategias de *visualización* del cuerpo que actúan cuando éste se encuentra ausente. Figurativamente es algo muy parecido a diseñar el contenedor donde el cuerpo reposará, adoptando justamente la forma del recipiente.

Si el tatuaje permitía tener una marca sobre el cuerpo, y consecuentemente procurarse una identidad definida¹¹⁸ mediante una serie de trazos artificiales, resulta que ante la imposibilidad de tener un cuerpo físico, en el caso de los cuerpos ausentes, puede aún ser posible esta dotación de identidad con la ayuda de un contenido simbólico que reconstruya, represente o contenga este cuerpo etéreo, como ha sido demostrado a partir de los múltiples proyectos artísticos aquí estudiados cuando involucran la ausencia del cuerpo.

Además del cuerpo efímero, los lugares donde el hombre transitó quedan marcados por el *espectro de su presencia*. Las zonas donde existieron crímenes, matanzas, homicidios o desapariciones forzadas están cargadas de *signos indiciales* que alguna vez contuvieron cierta materia corpórea, y se impregnan con ‘memorias corporales’¹¹⁹ que han sido igualmente aprovechadas como una estrategia de



BETANCOURT, Arturo (1972). *Sofía*. 2010. Fotografía digital.

¹¹⁸ LE BRETON, D. (2013). *Op. cit.* p. 13.

¹¹⁹ AGUILAR, M., SOTO, P. (2013). *Op. cit.* p. 118.

recuperación de los vestigios del hombre y que pueden activarse de nueva cuenta como una forma de volver a traer tenuemente ese cuerpo hoy desaparecido.

Sitios como Tlatelolco¹²⁰, Ciudad Juárez, Cocula, Acteal, el Estado de México, y en términos generales todo el territorio mexicano; son los escenarios donde se ha llevado a cabo una violencia descomunal en el espacio público y que han sido sitios igualmente explorados desde el ámbito artístico para traer al presente aquellos cuerpos que ya no están; como los más de diez mil huérfanos que en 2009 se estimaba existían a consecuencia de la guerra contra las drogas en México, o las siete mil personas con discapacidad heridas por arma de fuego estimadas en ese mismo año¹²¹. Ni que decir de las sesenta mil muertes¹²² oficiales que figuran como ‘*daños colaterales*’ de esa inútil guerra. Conflicto además matizado por el silencio de los periodistas intimidados¹²³ principalmente en la región norte del país por los mismos actores del crimen; hecho que tiene como consecuencia la subestimación de la guerra, arrojando una falsa imagen de paz en ciudades como Matamoros, Tamaulipas¹²⁴, luego de que los mismos medios aceptar aliarse en un pacto informativo¹²⁵ con el *Gobierno Federal* de la época, de manera que la cobertura informativa sesgara la inocultable violencia presente en la nación.

En Ciudad Juárez por ejemplo, resulta esclarecedor la manera en que los anuncios espectaculares en las calles siguen vacíos, con nadie que quiera anunciarse en una ciudad que no es de nadie. Una forma que demuestra cómo ninguna imagen puede sostenerse por sí misma¹²⁶ en los contextos de guerra y de territorio perdido.

¹²⁰ *Ibíd* p. 120.

¹²¹ COVARRUBIAS, G. (Coord.). (2012). *Op. cit.* p. 18.

¹²² MENDOZA, E., (2011). ‘Cinco años de guerra, 60 mil muertos’. *Op. cit.*

¹²³ COVARRUBIAS, G. (Coord.). (2012). *Op. cit.* p. 63.

¹²⁴ *Ibíd* p. 64.

¹²⁵ *Ibíd* p. 63.

¹²⁶ *Ibíd* p. 146.

La existencia de una imagen igualmente perdida e insostenible hace pensar en la voluntad actual del hombre por erradicar su cuerpo¹²⁷, por pensar el cuerpo como algo accesorio, sobrado, un objeto a someter y no a disfrutar. En los contextos de guerra, es lógico pensar que ningún cuerpo quisiera presenciarse y dado el dolor que es susceptible a recibir; sería mejor vivirse desde el no cuerpo, desde lo virtual, a la manera de un videojuego donde finalmente no pasa mucho si el cuerpo muere.

Orlan se pregunta, *¿dónde está su cuerpo?*¹²⁸ Pues su cuerpo dejó de ser lo que era desde hace varias décadas. El cuerpo de Orlan se encontrará probablemente en la última etapa de su metamorfosis; en el siempre cambiante momento último, resultando un cuerpo sensiblemente volátil, que dejó hace mucho de estar consolidado. Si el día de mañana decide modificarse el labio o la oreja, adquirirá su cuerpo una nueva forma y una nueva materia. El cuerpo es evidentemente algo totalmente transitorio, que caduca en un tiempo breve.

Acaso el cuerpo, para poder sobrellevar su fecha de caducidad, esté mejor albergado en la figura del *avatar*, donde existen cuerpos que ya no son biológicos y que insinúan el abandono precisamente de la carne¹²⁹. El cuerpo definitivamente puede ir más allá del estado gaseoso como podrá verse en el siguiente apartado, para dar pie a un estado totalmente plasmático, identificado más con un software que con la materia en sí, otorgándole la facilidad de moverse libremente a través del ciberespacio. Un espíritu libre, desencadenado ya de los oropeles de la carne¹³⁰.

En el cuerpo físico aún existía la suposición de la irrupción de la vida, como pensamos clásicamente la muerte, cargada además de un silencio aplastante e insoportable¹³¹. El cuerpo convertido en burbujas todavía tiene un ápice de materia y de *vida*; pero al hablar de cuerpos no-matéricos, totalmente virtuales, lo más

¹²⁷ LE BRETON, D. (1999a). *Op. cit.* p. 371.

¹²⁸ *Ibíd* p. 51.

¹²⁹ MEJÍA, I. (2014). *Op. cit.* p. 147.

¹³⁰ LE BRETON, D. (1999a). *Op. cit.* p. 208.

¹³¹ LE BRETON, D., (1997). *Op. cit.* p. 192.

cercano a la muerte sería la interrupción abrupta de energía, o la imposibilidad de que cierto software pueda actualizarse para mantener el cuerpo vivo.

Los ataques autoinfligidos corporalmente en el cuerpo físico tendrían su similitud a los ataques programáticos o a los hackeos computacionales como una forma simbólica para destruir la existencia virtual¹³².

En la vida cotidiana, y de manera general, el cuerpo pasa a ser una figura invisible y dócil¹³³. En muchas ocasiones, y por paradójico que pueda parecer, hasta que el cuerpo es vulnerado o desaparecido, adquiere una dimensión mayúscula; pero por sí mismo, el cuerpo desde hace ya mucho tiempo ha dejado de ser el centro del universo para pasar a ser sencillamente un residuo¹³⁴, un resto¹³⁵. Remanente capaz de ser superado y planteado desde otros posibles estados físicos incluso desmaterializados y que son aún mucho más fascinantes.

3.9 OTROS ESTADOS

Como es sabido, además de los tres estados de agregación de la materia señalados anteriormente, existen otros muchos estados que se conocen apenas debido a que, en algunos casos, su existencia natural es remota, o bien porque su duración es muy breve al haber sido creados principalmente en medios artificiales dispuestos por el hombre; además de que usualmente estos estados habitan dentro del *universo cuántico*.

El estado *plasmático* por ejemplo es un estado parecido al gas pero constituido por aniones y cationes¹³⁶. La materia con la que está constituido el sol es un buen ejemplo de este estado de agregación de la materia. Su composición

¹³² LE BRETON, D. (2017). *Op. cit.* p. 57.

¹³³ LE BRETON, D., (1999b) *Antropología del dolor*, Barcelona: Seix Barral, p. 23.

¹³⁴ LE BRETON, D., (2002). *Op. cit.* p. 46.

¹³⁵ *Ibíd* p. 61.

¹³⁶ STERN, D., (2000). 'El Plasma'. En *NASA: La exploración de la magnetósfera terrestre*. <<https://www-istp.gsfc.nasa.gov/Education/Mplasma.html>> Recuperado el 31 de marzo de 2020.

eléctrica hace que se rompa el equilibrio electromagnético y hace que este material sea un buen conductor eléctrico.

Si la materia se congela casi hasta alcanzar los 0°K, las partículas pasan a tener un nivel mínimo de energía, lo que se denomina '*estado fundamental*'; y es en este estado donde se da el condensado de Bose-Einstein, teorizado precisamente por Satyendra Nath Bose y Albert Einstein¹³⁷ en la década de los años veinte y obtenido en laboratorio por primera vez el cinco de julio de 1995 por Enric Cornell y Carl Wieman al conseguir una temperatura de menos de una millonésima de Kelvin por encima del cero absoluto, temperatura muy inferior a la mínima encontrada en el espacio exterior¹³⁸. Este estado de agregación hace que todos los átomos de la materia tengan exactamente el mismo valor de energía, comportándose de forma idéntica y coherente¹³⁹.

El *sexto* estado de agregación de la materia sería el llamado '*condensado fermiónico*' donde la materia adquiere *superfluides*, igualmente obtenido a temperaturas muy bajas, cercanas ya al cero absoluto. Este estado fue creado por vez primera en la *Universidad de Colorado* en 1999 y posteriormente fue creado por átomos en 2003¹⁴⁰. Este estado tiene como consecuencia que el gas pierda su viscosidad, por lo que puede fluir sin ninguna resistencia física; como si las moléculas pudieran ponerse de acuerdo para establecer un movimiento fluido y no estorbarse¹⁴¹.

Finalmente, existe un último estado clásicamente aceptado como de agregación de la materia denominado '*supersólido*' que se lleva a cabo igualmente en temperaturas increíblemente bajas, cercanas al cero absoluto, donde los átomos se encuentran dispuestos en un patrón cristalino que permite el movimiento sin

¹³⁷ LÓPEZ, P., (2018). 'Producen por primera vez en México el condensado de Bose-Einstein'. En *Gaceta UNAM*. <<https://www.gaceta.unam.mx/producen-por-primera-vez-en-mexico-el-condensado-de-bose-einstein/>> Recuperado el 31 de marzo de 2020.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ REDACCIÓN, (2004). 'Una nueva clase de la Materia: Segunda parte'. En *Ciencia NASA*. <https://ciencia.nasa.gov/science-at-nasa/2004/12feb_fermi> Recuperado el 31 de marzo de 2020.

¹⁴¹ LÓPEZ, P., (2018). *Op. cit.*

fricción¹⁴², y se demostró como un '*superfluido*' podía también tener una estructura cristalina¹⁴³.

Además de estos estados, los científicos suponen la existencia de otros estados más, también hipotéticamente planteados en condiciones extremas de la naturaleza, como en la materia de las estrellas o bien desarrolladas en un tiempo muy breve, inmediatamente después del Big Bang. Estados de la materia denominados como: *Materia degenerada*, *Materia fuertemente simétrica*, *Materia débilmente simétrica*, *Materia extraña*, *Materia fotónica* o *el Líquido de spin cuántico* parecen provenir de películas de ciencia ficción; sin embargo son el campo de investigación de la física cuántica que seguramente encontrará sus hallazgos en las próximas décadas para luego generar aplicaciones aún insospechadas.

Toda esta fantasía acaso, sirve en este contexto sencillamente para imaginar otros posibles estados del cuerpo humano, más allá de sus convencionalismos. El cuerpo, recuerda Le Breton, es una construcción simbólica y como tal posee un carácter ficticio¹⁴⁴; y me valgo de esa ficción para elucubrar una idea del cuerpo mucho más artificial y fantástico con presentaciones y representaciones del cuerpo desde sus supuestos y posibilidades incluso *acorporales*.

Esta posibilidad de comparar el cuerpo en sus estados con las imaginaciones y posibilidades que la ciencia produce para saciar las necesidades del conocimiento humano, traza un paralelismo en tanto vías de investigación¹⁴⁵ y no precisamente como realidades consolidadas. El cuerpo es por tanto una materia que igual que sus estados, está aún en la mira de análisis cambiantes y poco estables; más aún desde la incursión de la tecnología o la irrupción de virus o bacterias aún desconocidos por el hombre y que exigen nuevos cuerpos –o la reformulación y adaptación de estos para hacerlos perfectamente capaces de afrontarlos–.

¹⁴² VÁZQUEZ, A., (2017). 'El estado supersólido de la materia, logrado en un experimento'. En *Agencia ID*. <<https://invdes.com.mx/ciencia-ms/el-estado-supersolido-de-la-materia-logrado-en-un-experimento/>> Recuperado el 1 de abril de 2020.

¹⁴³ *Ibidem*.

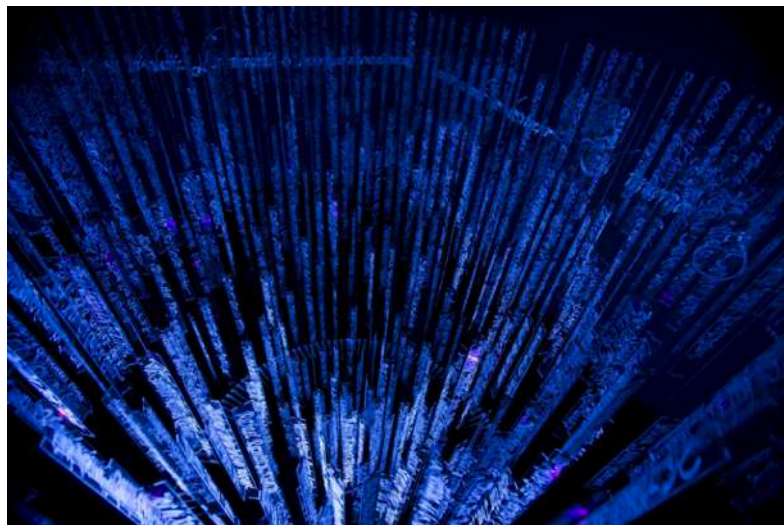
¹⁴⁴ LE BRETON, D., (2018b). *Op. cit.* p. 50.

¹⁴⁵ *Ibid* p. 49.

Y a pesar de que el cuerpo es ordinariamente visto en nuestro tránsito diario, sucede que paradójicamente no reparamos usualmente en él; la constitución material del hombre se vuelve generalmente un elemento secundario al primer contacto, para más bien sumarle importancia al constructo psíquico del cuerpo; es decir, generalmente vemos hombres, mujeres, ancianos o niños, sesgados a partir de nuestros propios esquemas preestablecidos¹⁴⁶.

El cuerpo, en tanto representación figurativa de las artes, posee un sentido de *denuncia perpetua*¹⁴⁷ al manifestar la ausencia desde su *encarnación*. Todo acto por *volver a la vida* un cuerpo ausente, mediante imágenes estáticas o en movimiento, actos poéticos o performáticos, lleva implícita una *reclamación* de cuerpo presente de la víctima de una desaparición y en este sentido las formas de representarlo son formas también por encarnarlo.

La superficie del cuerpo también funciona como un código dispuesto a ser decodificado, y en esa medida puede pensarse también como un lenguaje, como un texto para ser leído y compartido, capaz de interpretarse y ser interpretado¹⁴⁸.



DOKINS, Said (1983). *Apariciones*. 2012–2013. Instalación. 580 placas de acrílico con la inscripción de los desaparecidos políticos en México de 1972 a 1998.

Y el lenguaje, deja de ser aquella parte meramente formal-funcionalista¹⁴⁹ del cuerpo, conformado por músculos, tendones, nervios, huesos, tumores, glándulas, etc.; para irse consolidando a partir de la ficción artificial que supone

¹⁴⁶ AGUILAR, M., SOTO, P. (2013). *Op. cit.* p. 23.

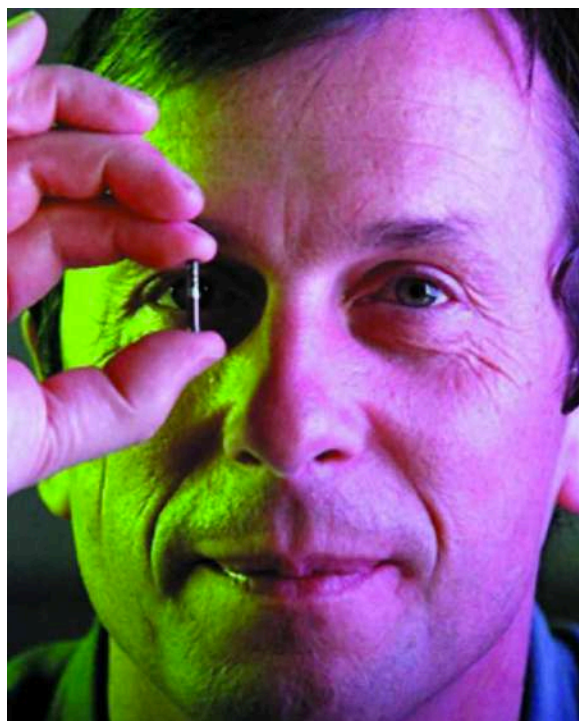
¹⁴⁷ *Ibíd* p. 111.

¹⁴⁸ MUÑIZ, E. (Coord.), (2016). *Op. cit.* p. 19.

¹⁴⁹ DÍAZ, A., GIMÉNEZ, F., (2015). *Op. cit.* p. 79.

combinarse con una máquina, o llegar al extremo de intentar ser una de ellas.

Marcapasos, huesos sintéticos, caderas artificiales, prótesis o cirugías¹⁵⁰ realizadas por medio de la *nanotecnología* convierten lentamente al hombre en un efectivo *cyborg* cuyo cuerpo deja de ser únicamente objeto de la ciencia médica¹⁵¹ para irse pensando y teorizando desde otras latitudes igualmente tecnológicas.



WARWAICK, Kevin. (1954). Fotografía digital.

Según la postulación de Donna Haraway relativa a *cyborg*, manifiesta que esta condición se alcanzaría cuando *lo orgánico y lo inorgánico se mezclen*, generando fragmentos u órganos artificiales que comenzaran a definir un organismo cibernético¹⁵² con una capacidad mucho mayor que la que tenemos aquellas personas que aún no hemos sido implantadas con astillas de silicio en el brazo, como el caso de Kevin Warwick¹⁵³; o que carecemos de prótesis cerebrales realizadas a partir de la utilización de neuronas artificiales¹⁵⁴; y que no contamos con pasaportes y documentación propia de un *cyborg*, como si lo tiene Neil Harbisson, la primer persona en la historia reconocida

¹⁵⁰ *Ibíd* p. 245.

¹⁵¹ MUÑOZ, E. (Coord.), (2016). *Op. cit.* p. 58.

¹⁵² DÍAZ, A., GIMÉNEZ, F., (2015). *Op. cit.* p. 245.

¹⁵³ En 1998, Kevin Warwick se implantó quirúrgicamente una astilla de silicio en la parte superior del brazo izquierdo con la finalidad de generar una vía radiofónica que transmitiría a una computadora programada los movimientos de Warwick cuando se desplazaba a través de los vestíbulos y oficinas de la Universidad de Leeds, Londres, donde trabajaba. Básicamente se trató de la primera acción remota de una máquina ante la proximidad de nuestro cuerpo; algo muy usual hoy en día con las puertas automáticas de los supermercados cuando estas abren y cierran en función de nuestra proximidad. MEJÍA, I. (2014). *Op. cit.* p. 132.

¹⁵⁴ *Ibíd* p. 121.

en el mundo como un *cyborg* por un gobierno¹⁵⁵



HARBISSON, Neil. (1984). Fotografía digital.

Con el avance tecnológico, el *homo sapiens* puede llegar a convertirse en un *homo silicium*¹⁵⁶, dada la cantidad de cirugías e implantes que realiza en su cuerpo, debido a que el propio cuerpo se antoja incapaz de resguardar y contener el mundo contemporáneo¹⁵⁷.

¹⁵⁵ En 2004, Neil Harbisson realizó su solicitud de renovación de pasaporte en el Reino Unido, misma que fue rechazada debido a que, según la Ley, ningún usuario puede llevar aparatos electrónicos en la cabeza; sin embargo Harbisson argumentó que nació con una condición llamada acromatopsia, que le permite únicamente ver el mundo en blanco y negro. La inserción de un tercer ojo a color (llamado *eyeborg*) supone una mejoría en su comprensión del mundo, y así fue que después de reunir cartas y recomendaciones médicas para argumentar que no era un capricho, sino un dispositivo para mejorar su calidad de vida, el Gobierno Británico aceptó su fotografía con su tercer ojo cibernético para su pasaporte, convirtiéndose oficialmente en la primera persona en el mundo en ser reconocida como *cyborg* por un gobierno. *Ibíd* p. 146.

¹⁵⁶ LE BRETON, D. (1999a). *Op. cit.* p. 28.

¹⁵⁷ *Ibíd* p. 196.

Si la cirugía estética libera un cuerpo nuevo de un cuerpo viejo¹⁵⁸, otorgándole ilusamente años de vida; el transexualismo también desde la cirugía permitiría generar un sexo de acuerdo a una decisión propia y no a un destino anatómico¹⁵⁹, con la posibilidad además de cambiarlo a su antojo¹⁶⁰ y revertirlo incluso en caso necesario.

Michael Jackson demostró que es posible cambiar incluso algo adherente

al cuerpo: el color de su piel al realizar un procedimiento para aclararla, y con su gesto pudo volver simbólicamente a nacer¹⁶¹, formulándose entonces la posibilidad de ajustar su propio cuerpo para satisfacer sus propios gustos, y no aceptar los factores genéticos que al nacer le fueron conferidos.

Parece que en el siglo XXI, la cirugía es la panacea que nos permite metafóricamente volver a nacer, y podría convertir al cuerpo humano en una materia de total experimentación¹⁶², añadiendo *gadgets* a nuestro entorno social; pero en la medida en que el cuerpo ya no sirve para acumular la cantidad de información necesaria que minuto a minuto circula a velocidades frenéticas en internet, el cuerpo es cada día más obsoleto¹⁶³ y consecuentemente más innecesario. La carne se



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Redundant assembly*. 2015. Una disposición de varias cámaras compone un retrato en vivo del visitante desde seis perspectivas simultáneamente alineadas. Si varios visitantes se presentan ante la pantalla, se crea un retrato compuesto de sus diferentes rasgos, arrojando una 'selfie' mestiza.

¹⁵⁸ *Ibíd* p. 34.

¹⁵⁹ *Ibíd* p. 35.

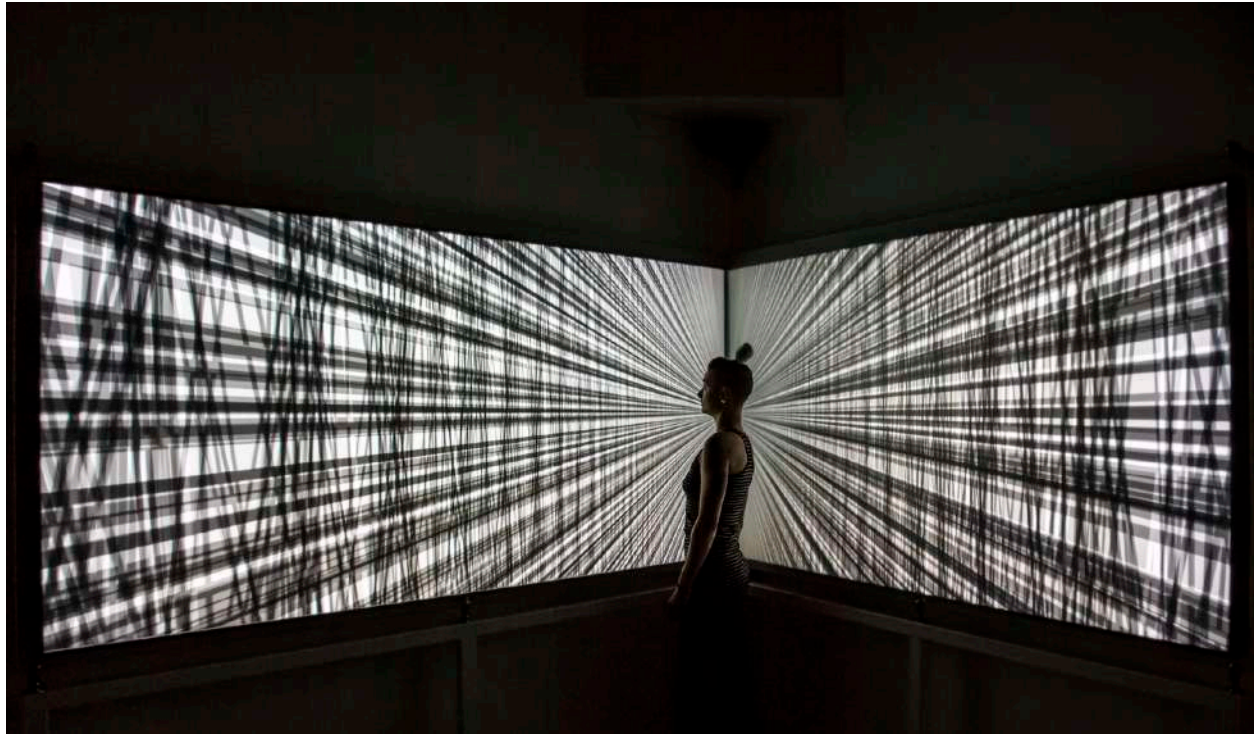
¹⁶⁰ *Ibíd* p. 37.

¹⁶¹ *Ibídem*.

¹⁶² MEJÍA, I. (2014). *Op. cit.* p. 23.

¹⁶³ LE BRETON, D. (1999a). *Op. cit.* p. 54.

vuelve un artilugio superfluo y estorboso¹⁶⁴ del cual valdría la pena desapegarse, en un acto de finiquito con la corporalidad¹⁶⁵.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *Vanishing Points*. 2018. Software generador de cuadrícula que deforma los gráficos en tiempo real, teniendo en cuenta la posición 3D y la orientación de los espectadores. Las cabezas de los visitantes se rastrean y mapean en pantallas. Cuando dos participantes ingresan al área interactiva se crean dos puntos de fuga. Cuando nadie participa, el sistema muestra los puntos de fuga de los últimos 16 espectadores.

*¿Será posible vivir en paraísos artificiales?*¹⁶⁶ ¿Sin ser cuerpos, viviendo únicamente como sistema operativo? La mayoría de las relaciones virtuales y de las interfaces con las que convivimos a diario no exigen un compromiso con el hombre¹⁶⁷: la televisión, el internet o el teléfono son formas de estar en este paraíso artificial sin propiamente estar. La pausa en el ciberespacio y en los *gadgets* usados a diario puede ser alcanzada mediante el apagón temporal de un monitor, y en ese

¹⁶⁴ *Ibíd* p. 205.

¹⁶⁵ MEJÍA, I. (2014). *Op. cit.* p. 15.

¹⁶⁶ LE BRETON, D. (1999a). *Op. cit.* p. 153.

¹⁶⁷ LE BRETON, D., (2016) *Desaparecer de sí: una tentación contemporánea*, Madrid: Ediciones Siruela, p. 14.

seductor estado de reposo de un entorno virtual de manera que nunca esté del todo apagado, sino en un continuo estado de vigilia (Foucault, M., 1976).

En un mundo hiper-tecnologizado, los cuerpos sin cuerpo aparecen a ritmos cada vez más acelerados, acercándose día a día a alcanzar el volumen de seres humanos que efectivamente habitamos el planeta¹⁶⁸ de forma *real*.

Donna Haraway en su conocido texto *Manifiesto cyborg* se pregunta: '¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel?' (Haraway, D., 1991, p. 34); y por qué no efectivamente abandonar el cuerpo físico para comenzar a depositarlo en los entornos tecnológicos que por su puesto tienen todas las capacidades de sobrevivir a los entornos ultra-tecnológicos que habitamos.

La misma Haraway sueña con la preferencia de considerarse *cyborg* a diosa¹⁶⁹; figura a la que clásicamente se le rinde un culto sacro dada su existencia igualmente inmaterial.

La invitación de Haraway es precisamente a dejar de ser humanos y convertirnos de a poco en *cyborgs*, en un mundo de quimeras, teorizados y fabricados de máquinas¹⁷⁰ con la fe de que las mismas máquinas podrán generar mejores plataformas sociales sin los vicios del machismo, la desigualdad económica, o la contaminación medioambiental que como seres humanos hemos sido incapaces de resolver.

El cuerpo humano dejará de ser visto, pensado y entendido desde las clásicas materias individuales con las que todo el tiempo ha estado relacionado, como el derecho, la economía, la psiquiatría o la medicina¹⁷¹, para ahora ser entendido desde su inmaterialidad y su ultra-tecnologización, en una actitud capaz de hacerle frente al universo virtual que el mismo hombre ha creado para sí.

¹⁶⁸ BAUMAN, Z., (2005). *Op. cit.* p. 17.

¹⁶⁹ *Ibíd* p. 38.

¹⁷⁰ *Ibíd* p. 3.

¹⁷¹ MEJÍA, I. (2014). *Op. cit.* p. 30.

Ya sean cuerpos físicos o virtuales, existe un enemigo invisible a simple vista y absolutamente devastador en cualquier entorno planteado: la inoculación de un virus que sea capaz de penetrar y contaminar la carne o las membranas del software más sofisticado para vulnerar su estado hasta finalmente carcomerlo y hacerlo desaparecer.

Y como hemos podido constatar como humanidad en el momento presente, a los pies de una pandemia sanitaria producida por el nuevo virus *SARS-CoV-2*, responsable de la mortal enfermedad denominada '*COVID-19*', aparecido en los últimos días del año 2019; la evolución y mutación de cualquier tipo de enemigo biológico o informático nos hace absolutamente vulnerables a perecer como cuerpos humanos tanto en los ambientes reales como virtuales.

Y, como ha podido verse, el cuerpo es algo *proclive de desaparecer*.



© Pedro Meyer

4. EL CUERPO AFECTADO POR AGENTES ENDÓGENOS Y SU CORRELATO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO

La cuarta parte de esta investigación analiza de forma bilateral las maneras en que el cuerpo se ha visto afectado por agentes endógenos; esto es, entender el cuerpo desde su fragilidad bajo el análisis de aquellas causas que le provocan la muerte, sin la identificación todavía de agentes externos a su persona.

Es bilateral porque primero existe un análisis de los datos duros y técnicos vividos desde lo social en los años recientes en México, para luego encontrar sus correlaciones en las artes contemporáneas mexicanas.

Me parece adecuado explorar en primera instancia cómo se ha trabajado el cuerpo humano en ambientes libres de violencia, manifestado aquí en muertes naturales y muertes ocasionadas por enfermedades terminales; es decir, en ambos casos los factores que provocaron el lamentable deceso de la persona se encontraban en el interior del propio organismo.

Más adelante, para el capítulo cinco de este trabajo se revisarán en contraparte aquellas situaciones en las que el cuerpo fue vulnerado desde agentes exógenos, y donde existió sin duda el factor de la violencia.

Este desglose se hace igualmente de forma paralela entre los sucesos acontecidos en el ámbito social para luego contrastarlos con los modos en que el cuerpo es tratado desde las artes ahora, con el factor de la violencia de por medio.

4.1 LA MUERTE NATURAL

La característica principal de la muerte natural es la no intervención de agentes externos para su desarrollo, lo cual descarta la responsabilidad de que exista un tercero implicado en la causa. Es decir, es el mismo cuerpo el que cede, falla y culmina la labor que inició en el momento de la fusión entre el óvulo y el espermatozoide. El ejemplo típico de una muerte natural es la del adulto mayor que extingue su vida como una vela que se apaga: su organismo es incapaz de mantener la vida, apagándose lenta e irremediadamente.

Para cualquier ser humano, enfrentarse a la muerte es tomar consciencia del final de la vida. Una fuerza indómita a la que no le interesan edades, orientaciones sexuales, creencias, condiciones sociales o afiliaciones políticas. Lo ajeno no entra

en el terreno de la muerte. La muerte del otro es la muerte mía: cuando el otro muere, algo muere en mí, algo se cimbra dentro para pararme de golpe y hacerme pensar en mi paso efímero por el mundo.

Tener consciencia de esta ausencia, reparar en la muerte del otro y en la de uno mismo, es un hecho prehistórico, como lo demuestran los distintos ritos funerarios que han estado presentes en civilizaciones milenarias y tan geográficamente distantes, como la Persa, Maya, Inca o Egipcia.

En la muerte es también natural el temor, generado a partir del miedo natural a lo desconocido, un punto sin retorno; y por significar a la vez la extinción de lo conocido: la vida. La ciencia, por otro lado, afirma que en cada instante morimos: son millones de células las que mueren dentro de nuestro cuerpo a cada minuto, sin que esto represente conscientemente un trauma. Es decir, morimos un poco en la medida en que vivimos. En cada respiro morimos.

A lo largo de la historia, muchos artistas han trabajado desde la vida con una perspectiva finita, utilizando diversos medios en un empeño por hacernos saber que tarde o temprano llegará. La metáfora de la muerte es una ausencia simbólica: artistas que desde el ocultamiento, la fragilidad, la sustitución o la invisibilidad, logran transmitirnos un mensaje claro: si podemos leer estas líneas, exhalar, sudar, pensar, movernos, estamos vivos por ahora; y no sabemos hasta cuando.

Estos artistas con sus obras, han utilizado el arte como una forma de inmortalizar su existencia; pero también, de sensibilizarnos y hacernos ver que nuestro paso por la Tierra es temporal. Con materiales tan simples y delicados como la nieve, la arena o el aliento, el artista puede hablar de la inminencia de la muerte, desde su condición de vida.

La idea primaria que acompaña la pérdida es el vacío: mientras existimos, nuestros cuerpos ocupan un espacio y un tiempo; al morir, el tiempo queda anulado y es labrado en una lápida, mientras que la vida nos permite ocupar comúnmente un espacio y disponer de un tiempo.

La muerte de una persona se puede traducir en un hueco, el vacío que no puede ser llenado con nada. Ana Mendieta, con su obra siempre íntima,

autobiográfica y femenina, escenifica en sus *Siluetas* el rastro dejado por su propio cuerpo en la tierra, la hierba o la nieve, en un intento por volver a ser su cuerpo naturaleza.¹



MENDIETA, Ana (1948–1985). *Siluetas series*. 1973–1978. Siluetas de la artista sobre materiales naturales.

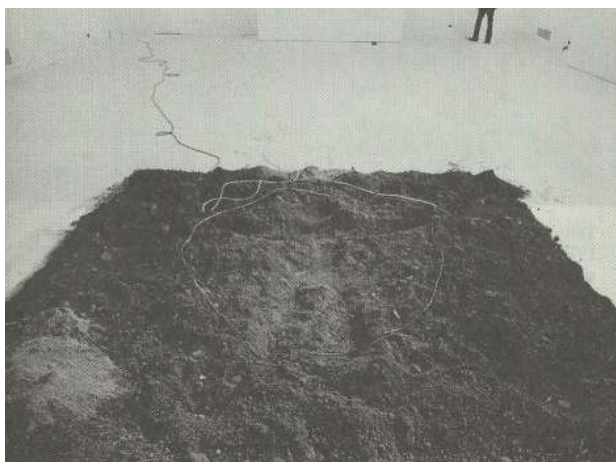
Aún con vida, Mendieta practicaba la idea de tumba natural, a la que el cuerpo vuelve a incorporarse en un ciclo sin fin, toda vez que fallece. Los performances íntimos y sin testigos de la cubana, quedaron registrados únicamente en fotografías que documentaban la conclusión de su performance, pero perfectamente producen imaginarios de la ceremonia ritual –con tintes funerarios– que la acompañaba. Es como si el principal motor fuese el deseo de penetrar la tierra para fundirse en una sola materia, abonarla; una quietud de lustros para que su peso gravitacionalmente pudiese encontrar el reposo que anhelaba, o para que su cuerpo fuese finalmente alimento de flores y animales.

¹ Para el crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, la obra de Ana Mendieta era una: ‘incorporarse al medio natural, fundirse con él en un acto primitivo’.

MOSQUERA, G. (2007) ‘Ana Mendieta’. En *Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/ana-mendieta-gerardo-mosquera.html>> Recuperado el 6 de junio de 2018.

Mendieta crea su ritual y abraza su muerte, en un mundo donde cada vez es más común ocultar y delegar esta labor a terceras personas para tener el menor contacto con la muerte y con los muertos: hoy día son los profesionales del maquillaje los que tratan el cadáver, cuando en la antigüedad eran las personas cercanas al difunto quienes hacían esta labor², en una forma de tener un contacto *manual* con la muerte.

La representación de la ausencia y su significación inmediata, la muerte, han estado presentes en el espacio museístico. En 1970, en el *Richmond Art Center*, de San Francisco³, Terry Fox realizó un performance llamado *Levitation*, donde después de permanecer horas acostado de espaldas sobre un montón de tierra, intentaba experimentar la sensación de estar fuera de su propio cuerpo, desdoblarse o más precisamente salir de sí para verse.



FOX, Terry (1943). *Levitation*. 1970. Tierra, sangre, orina, leche y agua.

Más allá de su presuntuoso título, que implica la separación del cuerpo de la Tierra, y de si esto pudo finalmente concretarse, Fox mantiene, al igual que Mendieta, un contacto primitivo con los elementos primarios que nos cobijaron, asentando el imaginario de la muerte.

Al igual que Mendieta, Fox realiza un performance sin público; en el caso del norteamericano, encerrado en la sala de un museo, privando la presencia de cualquier observador que interfiera con su experimento.

Levitation integra además mangueras con su propia sangre, orina, leche y agua, como queriendo mantener un contacto de primera mano con los elementos primigenios que nos cobijaron. En este sentido, el artista involucra en su instalación

² ANALÍA, C., (2007) 'El hombre ante la muerte: una mirada antropológica'. En: *XII Congreso Argentino de Cancerología*. <http://www.socargcancer.org.ar/actividades_cientificas/2006_hombre_ante_la_muerte.pdf> Recuperado el 6 de junio de 2018.

³ JONES, A., WARR, T., (2010) *El cuerpo del artista*, Londres: Phaidon, p. 165.

materia autobiográfica, al contener su *ADN*; así, aunque no exista la presencia material del cuerpo, queda un rastro patente de quién lo elabora: un acto gestual que intenta permanecer. Incluso, una labor de ciencia ficción: si el artista pone los elementos necesarios, ¿Será posible en el futuro aparecerlo, invocarlo, hacerlo venir? ¿Revivirlo?

Pasando al terreno de la representación, ¿De qué otras maneras puede representarse una ausencia natural? El artista polaco Miroslaw Balka se aparta de la tradición de la representación del cuerpo como silueta, para adentrarse a terrenos más abstractos: son generalmente las medidas de su cuerpo, -a la manera de usar el cuerpo como medida en las culturas antiguas-, las que nos sirven de guía para determinar la presencia del artista: su estatura, anchura o peso son suplantados por materia.

En su escultura *2x /ø3.5 x 167 x 12/*, el artista representa su cuerpo como dos tuberías, ubicadas a la misma distancia y altura de sus ojos, y que contienen agua salada. Podemos ver, sin ver, los ojos lloros del artista, aunque ausentes.



BALKA, Miroslaw (1958). *2x /ø3.5 x 167 x 12/*. 1991. 2 tubos de metal y agua salada.

Aún sin tocar explícitamente el tema de la muerte, la obra de Balka nos sugiere ausencia. En sus propias palabras, el artista es receptivo a la fugacidad de la vida:

El tiempo contemporáneo no existe, no podemos alcanzar lo continuo. Aunque avancemos hacia el futuro siempre nos basamos en el pasado. Este es el estado de mi escultura. [...] Todo lo que tocamos proviene del pasado, es nuestro acceso a la muerte. Para mí lo más importante de mi arte es intentar atrapar esa conciencia de la vida (Jones, A., Warr, T., 2010, p. 176).



BARRY, Robert (1943). *Inert gas series: Argon (from a measured volume to indefinite expansion)*. 1969. 1 litro de Argón y matraz.

¿En qué consiste pues, la muerte? Poéticamente, puede entenderse como la desmaterialización paulatina del cuerpo. Un último aliento invisible. Matéricamente: extinguirse, invisibilizarse, desaparecer.

La muerte puede ser conceptualizada como el desprendimiento de la vida; de alguna manera una separación repentina entre el espíritu y el cuerpo, en un intercambio invisible.

Robert Barry, desde el arte conceptual, nos muestra lo invisible. En la serie *Gases inertes*, registra con su cámara fotográfica lo que no se puede ver: a finales de los años sesenta, en Santa Mónica, realizó un acto mínimo, nuevamente sin espectadores, que consistió en devolver a la atmósfera un litro de Argón.⁴

La pieza de Barry registra poéticamente la invisibilidad de la materia. Si en los ejemplos anteriores existía al menos un rastro, el gesto de la existencia del artista; en la pieza de Barry ni siquiera podemos encontrar un ápice de su cuerpo; más aún, tampoco podemos ver la *materia* de su pieza artística: un gas invisible.

Su obra, al igual que la muerte es volátil, prístina, transparente.

La existencia, es otro concepto aunado a la vida; su contrario es la muerte. Desde el *arte povera*, Giovanni Anselmo nos demuestra con su característica sencillez, que somos *visibles*: mediante un proyector de diapositivas, introduce una

⁴ En entrevista, el artista declara: ‘...escogí trabajar con gases inertes porque no dejaban ninguna presencia constante con forma de pequeño objeto o dispositivo que pudiera producir arte. El gas inerte es un material imperceptible, no se combina con ningún otro elemento. Continúa expandiéndose de forma indefinida en la atmósfera, en cambio constante, y hace todo eso sin que nadie pueda verlo.’

OSBORNE, P., (2011). *Arte conceptual*, Londres: Phaidon, p. 82.



ANSELMO, Giovanni (1934). *Invisible*. 1971. Proyector de diapositivas y transparencia con texto: VISIBILE:

transparencia con el texto 'VISIBLE'⁵, y es hasta que el cuerpo humano, generalmente la palma de la mano extendida cruza con la proyección, que aparece el letrero, que de otro modo se mantiene invisible debido a la luz ambiente que domina la sala del museo. Anselmo nos lleva a una sutil reflexión: estar vivo es ser visible, y este acto es un acto político, muy a menudo incorrecto.

La vida es tan sutil y tan delicada que basta la vieja comprobación de nuestro aliento ante un espejo para saber si ésta permanece en un cuerpo ajeno, o no.

Dieter Appelt, con su serie fotográfica *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft* (*La marca en el espejo que deja la respiración*) manifiesta su

visibilidad, y con ello nada más simple y contundente que su vida, exhalando el vaho que produce su aliento ante un espejo. Esa suave y nebulosa presencia logra comprobar que sigue vivo en el mundo, como si con ello estuviese prolongando su presencia en la Tierra cada vez que la imagen es vista.

Por otro lado, Regina José Galindo avanza un paso más hacia la muerte: en su performance *Exhalación (estoy viva)*⁶, se muestra recostada boca arriba, totalmente desnuda, manifestándose como un cuerpo vulnerable, toda vez que es inducida a la pérdida de la consciencia bajo el efecto de la anestesia, delegando al público la posibilidad –más aún, la responsabilidad– de comprobar que la artista sigue con vida mediante el acercamiento de un espejo circular a su nariz, para detener el él su exhalación.

⁵ SANTAMARINA, G., LABASTIDA, A., (2010) *Ergo, materia: arte povera*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. <<http://muac.unam.mx/publicacion-62-ergo-materia.-arte-povera>> Recuperado el 6 de junio de 2018.

⁶ JOSÉ GALINDO, R. <<http://www.reginajosegalindo.com>> Recuperado el 6 de junio de 2018.



APPELT, Dieter (1935). *Der Fleck auf dem Spiegel*. 1978. Fotografía analógica.



JOSÉ G., Regina (1943). *Exhalación (estoy viva)*. 2014. Performance.

4.1.1 LA MUERTE NATURAL EN MÉXICO

Como es bien sabido, México posee una relación muy peculiar con la muerte. Como pocos países, en México a la muerte se le falta el respeto y la solemnidad, son muchos los apodosos que la muerte tiene, y muchas las imágenes que la representan. La más conocida: aquella que hiciera el célebre ilustrador mexicano José Guadalupe Posada, asociada con la celebración del *Día de Muertos*, que fuese retomada tiempo después por Diego Rivera en múltiples pinturas y murales, en un tono sarcástico al caricaturizar a los nuevos ricos que había dejado *El Porfiriato*.

Quizá la naturalidad de la muerte para el mexicano, estriba en la convivencia tan cercana que ha tenido con ella incluso antes de *La Conquista Española*, donde en el mundo prehispánico eran comunes los sacrificios humanos en las culturas Maya y Azteca, al ofrecer cuerpos que lograrán apaciguar a los dioses.

Ni qué decir de las situaciones de guerra, vividas cada centenario, desde 1810: primero la *Guerra de Independencia*, donde México logró emanciparse de la corona Española, y luego la *Revolución Mexicana* en 1910, que logró expulsar del país a Porfirio Díaz, Presidente de México en siete ocasiones. En nuestra contemporaneidad, vivimos otra guerra, pero en este caso es una guerra declarada desde el Estado Mexicano contra las drogas.

Ahora bien, naturalmente ¿De qué muere el mexicano?

Según un estudio del *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (en adelante INEGI)*⁷ dado a conocer con motivo del día de muertos 2017, concluye los siguientes datos: La esperanza de vida en 2015 de la población mexicana, aumentó a 75.3 años, en comparación con la esperanza de vida del mexicano en 1950, que era tan solo de 49.7 años.

Para 2015, las defunciones con mayor peso relativo se relacionaron con el sistema circulatorio (25.5%), las enfermedades endocrinas, nutricionales y metabólicas ocuparon la segunda posición (17.5%), mientras que los tumores malignos ocuparon el tercer lugar (13%).

En un desglose de los datos anteriores, puede entenderse que el 15% de las muertes corresponden propiamente a la diabetes mellitus, las enfermedades isquémicas del corazón al 13.4%, las del hígado al 5.4%, las cerebrovasculares al 5.2%, las crónicas de las vías respiratorias inferiores al 4% y las hipertensivas al 3.5%. En conjunto, las enfermedades mencionadas representan casi la mitad, es decir el 49.7% de las defunciones globales en México.

El 64.7% de las defunciones se centran en la población de sesenta años y más, mientras que el 15.8% corresponden al rango entre cuarenta y cinco y cincuenta y nueve años; y el 8.2% se da entre los treinta y cuatro y cuarenta y cinco años. En 2015, México registró seiscientos cincuenta y cinco mil seiscientos ochenta y ocho defunciones.

4.1.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA MUERTE NATURAL EN MÉXICO

Para el artista, el cuerpo humano siempre ha sido motivo de interés y la relación que tomó el hombre en la época renacentista fue única, posicionando a este en el centro primario de su investigación. La larga tradición del arte y su historia deja ver cómo el hombre ha interpretado su humanidad desde distintas corrientes artísticas y de pensamiento, llegando a síntesis estéticas variadas que demuestran esta preocupación.

⁷ INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), (2017). 'Estadísticas a propósito del día de muertos (2 de noviembre)'. <http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2017/muertos2017_Nal.pdf> Recuperado el 8 de junio de 2018.

Con esta herencia, lo más común es llegar al cuerpo desde su constitución sólida y viva, con ánimos precisamente de *sentir* esa presencia humana. Sabiendo que la vida es finita, las artes figurativas han tenido un especial papel a la hora de intentar dilatar la memoria y, mediante el retrato, los creadores reparaban en la imagen para poder obtener una presencia extendida del hombre a través del tiempo.

Fundamentalmente es gracias a la pintura y luego a la máquina fotográfica –mucho más fiel en términos técnicos– que podemos guardar la memoria del cuerpo, por ejemplo, de los próceres, pero también de tantos civiles que lograron por medio de la imagen gráfica extender su recuerdo por generaciones.



Izquierda: HERNÁNDEZ, Gerónimo (1882–1955). *Defenderé a mi Juan* [Adelita], 1912. Fotografía analógica, impresión plata sobre gelatina.

Derecha: BANCO DE MÉXICO. *Impresión de billete conmemorativo al Centenario de la Revolución Mexicana*. 2010. Papel moneda. En área seleccionada puede apenas distinguirse la incorporación de la imagen de la izquierda tomada por Hernández.

El filósofo francés Régis Debray en su maravilloso libro *Vida y muerte de la Imagen: historia de la mirada en Occidente*, cita al también filósofo francés Gaston Bachelard: para éste último, ‘*La muerte es primero una imagen, y sigue siendo una imagen*’ (Debray, R., 1994, p. 24).

Cuando un ser querido muere, es su imagen la que suplanta su presencia, y será ésta la encargada de acompañarnos durante toda nuestra vida. Como el mismo

Debray nos lo recuerda, el *imago*⁸, máscara funeraria hecha de cera que reproducía el rostro de los difuntos y que servía para que el magistrado la llevara en el funeral y fuese colocada junto a él en los nichos del atrio⁹, era la forma necesaria para mantener *vivo* al antepasado, que sobrevivía como imagen.

Hoy, desde nuestra mirada occidental, incluso el natural imaginario es hegemoníamente suplantado por la unilateral imagen fotográfica.

En el trabajo intimista *Álbum*, publicado en libro en el año 2000, de la fotógrafa Española, radicada en México, Ana Casas Broda se hace evidente esta afirmación. Casas narra visualmente en la versión compartida de un álbum familiar la relación entre su abuela y ella misma a través de la fotografías:

Inicié el proyecto a partir de la profunda atracción que ejercían sobre mí las fotos que mi abuela tomó de los primeros años de mi infancia en Viena. No lograba distinguir mis recuerdos de sus imágenes y sentía que en ellas se escondía un misterio especial para mí. Poco a poco *Álbum* se convirtió en una exploración más profunda y abordó temas centrales en las relaciones familiares, la historia de mis antepasados, la construcción del cuerpo dentro de la búsqueda de identidad (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

Casas cuenta que su abuelo salía con frecuencia en los medios, y cuando dejó a su abuela, ella continuó retratándolo en la televisión.

De niña incluso me hacía posar junto al televisor. Esta dramática fe en la fotografía como reparadora de ausencias, muestra cómo el espacio privado se mezcla con el público y nuestros anhelos parecen perderse en la confusión de la representación de los medios (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

Hoy, después de casi dos meses te ví otra vez: en la televisión. Primero me resultabas totalmente ajeno, pero después te veías tan dulce, te reías, y de pronto fue casi como si estuvieras en el cuarto (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

⁸ DEBRAY, R. (1994) *Vida y muerte de la Imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, p. 21.

⁹ *Ibidem*.



BRODA, Hilda. De la serie: *Álbum*. 1986-2000. La abuela de Ana Casas, Hilda, fotografía el televisor con la imagen de su marido. Fotografía analógica.



BRODA, Hilda. De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Hilda retrata a Ana Casas, posando junto a su abuelo. Fotografía.

La condición de ausencia, en este caso tras el abandono familiar del esposo de Hilda Broda evidencia como el televisor puede ser ahora el *imago*. Hilda Broda es incapaz de dejar fluir el movimiento del video en tiempo real, y con su cámara fotográfica detiene el instante en que su ex-pareja aparece en la televisión; más aún, compone un retrato familiar con el televisor como abuelo simbólico y distante, que desde la virtualidad, abraza a una nieta presente físicamente en la estancia.



BRODA, Hilda. De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Hilda fotografía a la pequeña Ana en una silla de plástico en el jardín de su casa en Viena.



CASAS, Ana. (1965). De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Ana recrea la fotografía que su abuela hiciera en su infancia.

Así como la abuela utiliza la cámara fotográfica como mecanismo de resguardo de la memoria, Casas resguarda la memoria de su propia abuela utilizando también la cámara fotográfica; más aún, la artista vuelve a hacer las fotografías que originalmente tomara su abuela, en un intento de tomar posición de su cuerpo en una casa que paulatinamente iba siendo abandonada.

Desde que nos fuimos a México siempre vuelvo a Viena a ver a Omama, mi abuela. Me sumerjo en los álbumes como si escondieran un secreto, la clave de algún misterio. No distingo entre las fotos y mis recuerdos, no sé si los he construido a partir de imágenes (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

Si atribuimos a las fotografías la figura del *imago*, es natural, como bien señala Casas, que no sepamos distinguir entre la imagen y el recuerdo. Al tratarse de una imagen de alguien querido que ha muerto, la fotografía nos traslada a un mismo lugar psíquico¹⁰.

Casas retoma la tradición de su abuela documentando su vida por medio de la fotografía; incluso cuando ésta se encuentra en una edad muy avanzada, y su familia decide internarla en un asilo, Casas le regala una cámara de visor grande, y en cada visita le lleva sus rollos revelados para verlas juntas.¹¹

El filósofo francés Roland Barthes, ya nos decía en *La cámara lúcida* que: '*Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez, ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente*' (Barthes, R., 1989, p. 65).

De esta condición se vale Casas para ir documentando la lenta y natural extinción de su abuela dentro del asilo de ancianos vienés, estructurándolo en el libro a la manera de un diario.

Las imágenes que obtiene en este ejercicio son de un intimismo exquisito, pues logra una desnudez no solo del cuerpo, sino también del espíritu, de una de

¹⁰ ORTIZ, M. (2013) 'Prólogo', en: *El cuerpo, la vida, la fotografía*, Ciudad de México: CONACULTA., p. 18.

¹¹ CASAS, <<http://www.anacasasbroda.com/album-75>> Recuperado el 11 de junio de 2018.

sus figuras femeninas más importantes: su abuela, Hilda, cariñosamente llamada *Omama*.



CASAS, Ana. (1965). De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Fotografía analógica.



CASAS, Ana. (1965). De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Fotografía analógica.

Viena, 7 de mayo, 1992.

Hoy operan a Omama. Mientras esperábamos hicimos unas fotos. Acababan de llevársela a la sala de operaciones. *Yo también hacía fotos de mi madre enferma*, dijo. Ella entiende, sabe lo que le mueve (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

Viena, 8 de agosto, 1991.

Esperé a que estuviéramos solas para pedirle a Omama hacer los desnudos. Estaba nerviosa y se desató en ella un torrente de palabras. Temí hacerle daño. Hoy me dijo que no durmió por la noche. Cuando se desnudó, algo cambió en mi interior. Las fantasías de su operación, que me acompañaron desde niña se desvanecieron. Su cuerpo es profundamente frágil. Estaba al alcance de mi mano. La abracé. También me desnudé y tomamos fotos juntas.

La operación fue hace mucho tiempo. Omama me contó que dejó de bañarse con su niña -mi madre- que tenía ocho años. La madre de mi abuelo le dijo que se había convertido en una amazona. Por eso me imaginaba las fotos en el jardín, en medio de las plantas desbordadas (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

Viena, 21 de diciembre, 1999.

Llegué ayer de México. Hoy fui al asilo a ver a Omama. Es domingo. Cuando abrí la puerta la vi sentada en la penumbra, estaba despeinada. Me preguntó ¿Quién eres? Luego miró mi abrigo y sonrió. [...] Me senté junto a ella. Cerraba los ojos como dormida. Entraron las enfermeras para acostarla. Cuando me despedí, dijo: <<Quiero irme a casa>> (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).



CASAS, Ana. (1965). De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Fotografía analógica.

México, 15 de febrero de 2000.

Recordé los diarios de Omama que me ha traído a México. Cuando revisé las cosas de la casa los conservé todos. ¿Por qué no pensé en ellos antes? De nuevo me sorprende la necesidad de mi abuela de registrarlo todo, antes de que la memoria lo transforme. Al leerlos tuve la sensación de que el libro tenía que existir, que no podía haber sido de otra manera.



CASAS, Ana. (1965). De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Fotografía analógica.

En estos años Omama ha ido perdiendo la memoria como si dejara en mis manos el contar esta historia (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

La fotógrafa intenta documentar con el medio infalible para la memoria por excelencia, la fotografía, la pérdida de la memoria de su abuela. La estabilidad de la plata y la gelatina son los testigos de la desarticulación del recuerdo de su antecesora, hasta su final, que también paralelamente concluye junto a la vida.

En una entrevista, realizada a Casas por Claudi Carreras y publicada en el libro *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, la fotógrafa responde a la relación entre la fotografía y la muerte:

Lo primero que pensé es en el cadáver de mi abuela. Finalmente la fotografía es lo único que persevera ciertas cosas de la muerte, o por lo menos hace que puedas evocarlas o que tengas un pretexto visual para poder reconstruir o revivir una serie de cosas que de otra forma se perderían. Es interesante que la relación con los antepasados suceda a través de imágenes fotográficas. Aunque muchas veces no haya conciencia en vida de personas que han sido antepasados tuyos, resulta emocionante que puedas verlos y que puedas transportarte a un tiempo que ya nada tiene que ver con el tuyo (Carreras, C., 2007, p. 40).

Viena, 13 de marzo, 2000.

Terminé el libro el veintidós de febrero. Tres días después Omama sufrió un derrame cerebral. Del aeropuerto tomé un taxi al hospital. Al verme tomó con fuerza mi mano y sonrió sólo con la mitad de la cara. El lado derecho de su cuerpo está paralizado. Todos los días me siento junto a su cama y la acaricio. Su piel es muy suave. Me mira como una niña y a veces sonrío. Ya no puede hablar. Su respiración llena el cuarto. (Casas, A. De la serie: *Álbum*, Sitio web recuperado el 11 de junio de 2018).

Finalmente la vida de Omama se va de una forma natural, con el mismo misterio e infinitud que la vida. Ana Casas ahora recurre no a la inmortalidad de lo fijo al documentar el paulatino avance de la muerte en fotografía; sino que decide hacerlo en video, para captar los últimos alientos de su abuela. El proyecto *Álbum* concluye con un primerísimo primer



CASAS, Ana. (1965). De la serie: *Álbum*. 1986-2000. Video.

plano en video¹² que describe la extinción de la vida de Omama.

En un hermoso poema, Jaime Sabines habla sobre la memoria de su madre, Doña Luz, fallecida en 1966, sólo seis años después de la trágica muerte de su padre, llamado por él *El mayor Sabines*:

Doña Luz

I

Acabo de desenterrar a mi madre, muerta hace tiempo. Y lo que desenterré fue una caja de rosas: frescas, fragantes, como si hubiesen estado en un invernadero ¡Qué raro es todo esto!

II

Es muy raro que yo también tuviese una madre. A veces pienso que la soñé demasiado, la soñé tanto tiempo que la hice. Casi todas las madres son criaturas de nuestros sueños.

III

En la fotografía conserva para siempre el mismo rostro. Las fotografías son injustas, terriblemente limitadas, esclavas de un instante perpetuamente quieto. Una fotografía es como una estatua: copia del engaño, consuelo del tiempo.

Cada vez que veo la fotografía me digo: no es ella. Ella es mucho más.

Así, todas las cosas me la recuerdan para decirme que ella es mucho más. [...] (Sabines, J., 1995, p. 225).

En su poema, Sabines revela una hermosa metáfora: ninguna otra tumba, más que la de la propia madre puede contener al momento de su exhumación, rosas fragantes.

¹² CASAS, A. <<http://www.anacasasbroda.com/album-82>> Recuperado el 11 de junio de 2018.

Curiosamente el poema de Sábines habla de la cualidad imperecedera de la fotografía, donde para el poeta el *imago* es siempre terrible por ser cruel, y no permitir la libre interpretación -mucho más benevolente- de nuestro propio imaginario.

Continuando con esta idea, otra mujer, también nacida en el extranjero pero radicada en México, la cubana, hija de padres yugoslavos, Vida Yovanovich dedicó uno de sus ensayos fotográficos al documento de la paulatina muerte de su madre, Vera:

Sin embargo, es muy fácil decir que uno no le teme a la muerte cuando uno no ha estado cerca de ella. Viví el proceso hacia la muerte de mi madre, que fue un proceso muy largo y doloroso en el que ella ya no quería vivir, pero en el momento en que iba a morir, se aferró a la vida, descubrí que hay un temor enorme, tal vez a lo desconocido, no lo sé [sic] (Carreras, C., 2007, p. 293).

En un par de trabajos de Yovanovich con su madre, la cubana-mexicana se vale de las posibilidades técnicas que le brinda la fotografía. En el primero de ellos, *Mi madre, yo misma I*, aparecen ambas frente a la cámara con una notoria similitud, al menos en el peinado, y que con una velocidad de obturación baja, resultan ambas vibradas. En la segunda entrega, las dos miran sobriamente a la cámara, en una forma de identificarse con el interlocutor, para finalmente *fugarse*, en una velocidad aún más lenta, permitiendo que ambas aparezcan barridas.



YOVANOVICH, Vida. (1949). *Mi madre, yo misma I*. 2011. Fotografía analógica.

En una segunda etapa, y a la manera de Duane Michals, Vida nos presenta una segunda serie fotográfica donde aparece su madre, pero en vez de ser ella quien se encuentre reposando en la cama, es en realidad Vida quien ocupa ese lugar, como si quisiera *sentir* el ser vieja, el estar a un paso de la muerte.

En el documento visual primero es la madre la que aparece sentada en su silla, luego ambas son conscientes de la presencia fotográfica, para después ver cómo su madre bruscamente se levanta, desapareciendo de la escena, y finalmente podemos observar como es la misma Vida la que se levanta, dejando no sólo la cama vacía, sino también la imagen espectral de su ausencia.

En su serie fotográfica *Cárcel de los sueños*, según las palabras de la escritora mexicana Elena Poniatowska: '*Todas las mujeres [están] en un estado muy dramático de ancianidad, es decir, su vejez está tan avanzada que parece que van a morir al otro día de que Vida Yovanovich las fotografíe*' (Poniatowska, E., 1996, diario *El Nacional*. 19 y 20 de mayo de 1996).



YOVANOVICH, Vida. (1949). *Mi madre, yo misma II*. 2011. Fotografía analógica.

Cuenta la fotógrafa que al cumplir cuarenta años, entró en pánico al pensar en su propia muerte, y se encerró en un asilo de ancianos para convivir cara a cara con su miedo. Al retratarlas, continúa Poniatowska: ‘...[Vida] se retrató a sí misma entre ellas, hombro con hombro, para poder tolerar quizá su propio envejecimiento’ (Poniatowska, E., 1996, diario *El Nacional*. 19 y 20 de mayo de 1996).

Yovanovich afirma que en la vejez, existe un olor muy característico: las primeras veces que entraba al asilo, se quedaba en una de las camas nada más mirando. Al salir, se lavaba las manos, con una sensación de haberse contagiado de la muerte.¹³ La fotógrafa afirma que a la muerte no le tiene miedo: le tiene pánico al proceso de envejecer.¹⁴

La cárcel de los sueños es una documentación calmada, con una duración de seis años, lo cual hace posible entender la naturalidad de los retratados ante la cámara, como si la propia artista *desapareciera* de sus miradas, se transparentara.

Esto sólo puede lograrse por el compromiso y la pasión que la fotógrafa demuestra al *estar allí*. Según recuerda, no fue sino hasta haber cumplido tres años yendo al asilo frecuentemente que logró por fin atreverse a retratar el cuerpo desnudo de una mujer adulta.¹⁵ En sus fotografías, absolutamente francas se hace evidente el estado físico inmediatamente anterior a la muerte. El cuerpo cuando está presente, parece ausente, y cuando está desnudo, se mira frágil, como construido por una sustancia terrosa que se desmorona.

Técnicamente, en algunas fotografías Yovanovich recurre a la captura con una velocidad de tiempo relativamente baja, lo que se traduce en una sensación fantasmagórica, que nos comunica la volatilidad de la vida. Los adultos mayores de este asilo –generalmente mujeres–, tienen una mirada ausente, perdida incluso cuando miran directamente a la cámara fotográfica.

¹³ PONIATOWSKA, E., (1996). ‘La fotógrafa Vida Yovanovich’. En: *El Nacional*. Ciudad de México, 19 y 20 de mayo de 1996. <<http://vidayovanovich.com/wp-content/uploads/2016/03/La-fotografa-Vida-Yovanovich.pdf>> Recuperado el 11 de junio de 2018. pp. 34–36

¹⁴ CARRERAS, C., (2007). *Op. cit.* p. 293.

¹⁵ PONIATOWSKA, E., (1996). *Op. cit.*

Para la segunda fase del proyecto, la fotógrafa va más allá de la pura documentación de la vejez; es ella quien aparece entre las ancianas como queriendo sentir el sabor de la tercera edad, con la certeza de ser ella la que en cada paso se está convirtiendo en anciana.

El trabajo de Yovanovich, realizado en los años noventa, se inscribe dentro de una tradición fotográfica del documentalismo en blanco y negro. Es interesante reparar en el hecho de que la fotógrafa no estaba acostumbrada a la constante reproducción física de la imagen, como el caso de las *selfies* que hoy día son tan ordinarias. Así, la fotógrafa descubría su propia imagen en el cuarto oscuro, revelando ella misma cada una de sus tomas; contraria a la actual proliferación de las imágenes donde hacemos cientos e imprimimos unas cuantas.

Yovanovich en cambio, crea una suerte de performance para la cámara que invariablemente nos hace pensar en la muerte: vestida de un negro profundo aparece ante la cámara ayudada por un cable disparador, con una mirada también ausente cuando mira directamente a la cámara, y vuelve a utilizar los tiempos de exposición lentos para imprimir la idea de fugacidad en las imágenes.

Poniatowska también repara en la muerte:



YOVANOVICH, Vida. (1949). De la serie: *La cárcel de los sueños*. 1990-1996. Fotografía analógica.

Sus fotografías son desgarradoras y de una fuerza enorme. Nos confrontan con la muerte con una gran intensidad dramática. [...] Y sin embargo, aunque resultan muy dolorosas, no nos escandalizan por su crudeza extrema; al contrario, nos hacen reflexionar en algo que a todos nos espera: nuestra propia muerte, y aún peor, la muerte de los que amamos (Poniatowska, E., 1996, diario *El Nacional*. 19 y 20 de mayo de 1996).



YOVANOVICH, Vida. (1949). De la serie: *La cárcel de los sueños*. 1990-1996. Fotografía analógica.



YOVANOVICH, Vida. (1949). De la serie: *La cárcel de los sueños*. 1990-1996. Fotografía analógica.



YOVANOVICH, Vida. (1949). De la serie: *La cárcel de los sueños*. 1990-1996. Fotografía analógica.

4.2 LA MUERTE POR ENFERMEDAD TERMINAL

Según la *Sociedad Española de Cuidados Paliativos (SECPAL)*, para que una situación pueda catalogarse como enfermedad terminal, deben existir los siguientes elementos fundamentales:

1. 'Presencia de una enfermedad avanzada, progresiva, incurable.
2. Falta de posibilidades razonables de respuesta al tratamiento específico.
3. Presencia de numerosos problemas o síntomas intensos, múltiples, multifactoriales y cambiantes.
4. Gran impacto emocional en paciente, familia y equipo terapéutico, muy relacionado con la presencia, explícita o no, de la muerte.
5. Pronóstico de vida limitado' (*Sociedad Española de Cuidados Paliativos (SECPAL)*, 2018).

Algunas de las enfermedades que encajan en este panorama son: el cáncer, SIDA, enfermedades de insuficiencia orgánica (renal, cardíaca, hepática, etc.), así como las enfermedades de motoneurona (esclerosis lateral, atrofia muscular)¹⁶.

A nivel global, según datos de la *Organización Mundial de la Salud (OMS)*, en 2016 las diez principales causas de defunción fueron (ordenadas de mayor a menor):

1. Enfermedad isquémica del corazón.
2. Infarto.
3. Infección de las vías respiratorias.
4. Enfermedad pulmonar obstructiva.
5. Enfermedades diarreicas.
6. Tuberculosis.
7. VIH/SIDA.
8. Complicaciones de parto prematuro.
9. Cánceres.
10. Accidentes de tráfico (*Organización Mundial de la Salud (OMS)*, 2018).

En este análisis destacan como enfermedades terminales en séptima posición el *VIH/SIDA*, así como los cánceres en noveno lugar.

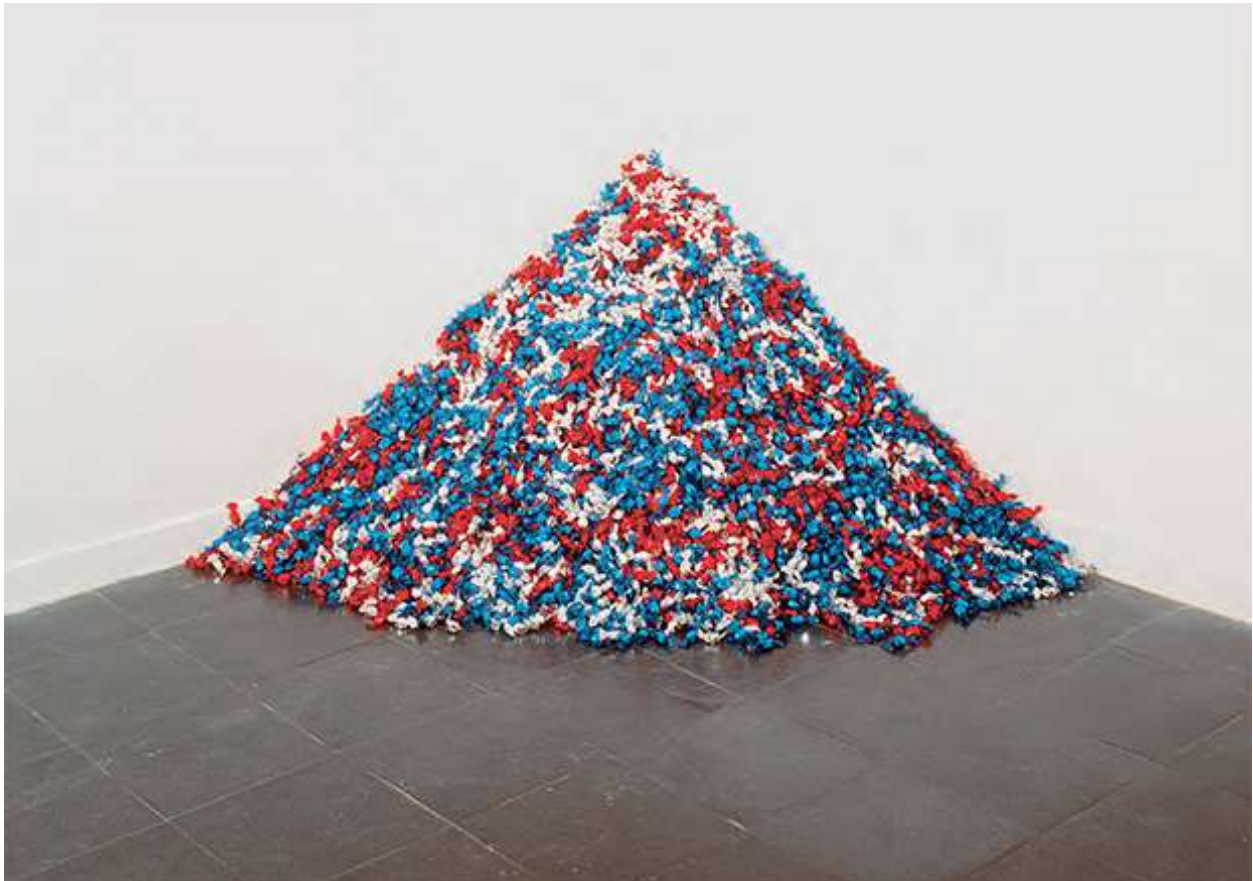
¹⁶ *Ibidem.*

Aún en estas circunstancias, totalmente adversas, es posible hablar de arte.

Un lugar paradigmático en este tema lo ocupa el artista visual cubano-estadounidense Félix González Torres, quien usando el estandarte del arte encaró una de las más dramáticas crisis sanitarias de los años ochenta: el *SIDA*.

En diversas piezas, y con el uso de materiales simples, *poveras* en algunos casos, recordaba desde el arte conceptual la presencia de un cuerpo ausente: Ross Laycok, su pareja de ocho años que murió como muchos miembros de la comunidad gay, a causa del *SIDA* en 1991. Con el paso del tiempo el mismo González Torres moriría también de *SIDA* en 1996.

Con un cuestionamiento profundo a la escultura tradicional, al utilizar materiales cambiantes y perecederos, como los dulces, el artista crea un retrato de su amado. En *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* construye una montaña de dulces envueltos



GONZÁLEZ-TORRES, Félix. (1957-1996). *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*. 1991. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán de distintos colores. Peso ideal 79.4 Kg. Suministro ilimitado.

manualmente en papeles de celofán de colores con la invitación abierta al público para sustraerlos del museo.

En este acto, la montaña naturalmente se derrumba y se reconfigura una y otra vez, mientras que los encargados del museo deben pesar cada día la montaña para que su peso represente el mismo peso de Ross: 79.4 Kg¹⁷.

El gesto del artista por proponer un suministro ilimitado de caramelos, hace que la representación abstracta del ausente (al menos en el peso constante) pueda perdurar indefinidamente en la sala del museo.

Toda enfermedad terminal es en sí misma una condena, y ante ella es inevitable la figura del reloj que a contratiempo avanza.



GONZÁLEZ-TORRES, Félix. (1957-1996). *Untitled (Perfect lovers)*. 1987-1990. Relojes de pared sincronizados.

¹⁷ BADÍAS, A., (2004) *Del sentido particular a la información compartida: La producción fotográfica de Félix González Torres sobre ejemplares limitados (Fotografías sobre papel, rompecabezas y acetato)*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València. p. 263.

En la pieza *Untitled (Perfect Lovers)*, el artista coloca en el museo dos relojes sincrónicos –que perfectamente representan a la pareja–, ajustados exactamente a la misma hora, donde incluso los segundos coinciden.

Es inevitable que con el paso de los días, tal perfección se diluya, se desgaste, como naturalmente pasa entre las parejas. Cuando esto sucede, el artista advierte que no es necesario que las baterías se renueven; el funcionamiento asincrónico recuerda el deterioro de una relación humana con el paso del tiempo.¹⁸ Será también inevitable que la suspensión del tiempo llegue para un reloj, antes que al otro, como igualmente sucedió con Ross y Félix; y cuando esto suceda, no podremos dejar de reparar en la muerte.



GONZÁLEZ-TORRES, Félix. (1957–1996). *Untitled (Billboard of an empty bed)*. 1992. Espectacular colocado en el espacio público.

¹⁸ BECCE, S., (2010) 'Somewhere / Nowhere', en Félix González-Torres. *Somewhere / Nowhere. Algún lugar / Ningún lugar*. Ciudad de México: MUAC. p. 23.

Lo que la muerte deja es una cama vacía, y González Torres la documenta con su aparato fotográfico en la pieza *Untitled (Billboard of an empty bed)*, pero algo tan íntimo no queda guardado sólo para sí, sino que el artista comparte su luto en las calles de Nueva York, al exponer la fotografía a manera de valla publicitaria en veinticuatro lugares diferentes¹⁹, como parte de la serie *Projects*, del *MoMA* neoyorkino.

La cama vacía que una vez fue el recinto del amor, ocupado por los cuerpos ahora ausentes de Ross y Félix, es un grito ahogado, silencioso. Intimidad que invade lo público. Si contraer *SIDA* sigue siendo un tema tabú, González Torres muestra no el cuerpo, sino la ausencia provocada por esta enfermedad incurable, y en su no mostrar, exhibe también el tabú.

Por otra parte, la artista británica Helen Chadwick, en su obra *Viral Landscapes*, crea un paralelaje de contaminaciones, al combinar las imágenes de sus obsesivas fotografías al paisaje costero de Pembrokeshire,²⁰ con fotografías microscópicas del Virus de Inmunodeficiencia Adquirida, así como la ampliación de las propias células de su cuerpo. Aunado a esto, la artista hace marcas gestuales en la obra terminada con pigmentos de color, *contaminando* nuevamente el mar.



CHADWICK, Helen (1953-1996). De la serie: *Viral landscapes*. 1989-1990. Collage fotográfico e intervención pictórica.

¹⁹ *Ibíd.* p. 85.

²⁰ CHADWICK, H. En: <<http://www.mercerunion.org/exhibitions/west-gallery-helen-chadwick-viral-landscapes-east-gallery-martin-pearce/>> Recuperado el 26 de junio de 2018.

Para Chadwick el propio hombre es un agente contaminante que potencialmente puede destruir paisajes naturales, de la misma forma que un virus puede inocular el cuerpo humano y destruirlo paulatinamente, desde dentro.

Aún cuando la artista sabe que su estancia por el mundo es finita, y la muerte se aproxima, tras haber sido diagnosticada con un infirma mortal, Hannah Wilke en su serie *Intra-Venus*, documenta el avance de su enfermedad mediante el uso de la fotografía. Con gigantescas impresiones nos damos cuenta del efecto devastador que tanto el cáncer como los mismos tratamientos oncológicos tienen sobre su ser.

Tanto en casa, como en el hospital, la artista jamás abandona la función liberadora del arte, y con su trabajo cuestiona los cánones de belleza en los que aparentemente no tendrían cabida los enfermos y moribundos. Wilke parte de la imitación de las poses clásicas en la pintura y la escultura grecolatina, hasta en



WILKE, Hannah (1940-1993). De la serie: *Intra-Venus*. 1992-1993. Fotografía analógica.

algunos casos llegar a la sensualidad de las llamadas revistas para caballeros con el afán de mostrarse, sin ocultar sus heridas y su sufrimiento; precisamente enseñándonos como aún en medio del dolor, los tratamientos celulares fulminantes y la endeble vida, la artista puede producir (y ser) una bellísima obra de arte.

4.2.1 LA MUERTE POR ENFERMEDAD TERMINAL EN MÉXICO

En México, decíamos al inicio de este estudio, una publicación del *INEGI* en 2017²¹, contabilizaba casi la mitad, es decir el 49.7% de las defunciones globales como muertes no relacionadas con la violencia, y asociadas a enfermedades crónicas y agudas que desencadenaban la muerte del paciente.

A diferencia de las estadísticas globales, en México, según la *Secretaría de Salud*, el cáncer es la tercera causa de muerte, siendo el 12% de todas las defunciones²², donde los más frecuentes se deben al estilo de vida como el tabaquismo, alcohol, sedentarismo, bebidas azucaradas y falta de ejercicio.

Por otro lado, el *VIH/SIDA* se encuentra presente en México desde 1983, cuando se registró el primer caso en el *Instituto Nacional de Nutrición*. A partir de entonces, el *VIH/SIDA* ha constituido un asunto de salud pública y se ha llevado un registro acumulado hasta el treinta de junio de 2017 de doscientas sesenta mil ochocientas quince personas infectadas por *VIH*.²³

Aunado a esto, la mayor parte de las personas que hoy día se detectan con una enfermedad terminal en México se ven impedidos a acceder a cuidados paliativos que alivien dolores físicos y psicológicos en la última etapa de su vida.

²¹ INEGI (2017), *Op. cit.*

²² SECRETARÍA DE SALUD. 'Cáncer, tercera causa de muerte en México'. En: <https://www.gob.mx/salud/prensa/318-cancer-tercera-causa-de-muerte-en-mexico> Recuperado el 26 de junio de 2018.

²³ MILENIO. 'Números y estadísticas del SIDA en México'. En: <http://www.milenio.com/ciencia-y-salud/numeros-y-estadisticas-del-sida-en-mexico> Recuperado el 26 de junio de 2018.

Esto debido, a que el servicio no está disponible en la mayor parte del país.²⁴ El principal problema reside en el escaso número de hospitales que cuentan con una unidad especializada, ubicados estos en las capitales, o en zonas metropolitanas.

4.2.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA MUERTE POR ENFERMEDAD TERMINAL EN MÉXICO

El ensayo del fotógrafo mexicano Pedro Meyer, titulado *Fotografía para recordar* aborda el tema de la enfermedad terminal de sus padres, y cómo paulatinamente juntos van perdiendo la vida simultáneamente a causa del cáncer, en el caso de su padre, de pulmón, y en el caso de su madre, en el cerebro.

En *Fotografía para recordar*, las fotos siguen la secuencia temporal de las enfermedades de los padres de Pedro y la lógica de la narrativa. [...] Conforme el ensayo avanza, y se agudizan las enfermedades de sus padres, Pedro genera composiciones más precisas y severas que yuxtaponen elementos espaciales, correspondencias e interacciones humanas (Green, J., 2006).

A su vez, el trabajo de Meyer resulta paradigmático pues fue originalmente presentado en formato digital interactivo, siendo uno de los primeros ejemplos mundiales que proponían una combinación continua de imagen y sonido.

Así, *Fotografía para recordar* es una narración no únicamente visual, sino también auditiva. El propio Meyer nos lleva de la mano, a través de su voz hacia la ineludible muerte. Es la *crónica de una muerte anunciada*.

En un profundo y cuidado blanco y negro, proveniente de la combinación de fotografías analógicas y digitales, el trabajo de Meyer registra de primera mano el drama vivido conjuntamente con sus progenitores.

El documental artístico comienza con lo que parecen ser inocentes fotografías familiares donde se avecina ya un miedo a la enfermedad. En esta secuencia de más de ochenta imágenes seguimos la administración de los medicamentos, la

²⁴ PROCESO. 'El tortuoso camino para el <<bien morir>>'. En: <https://www.proceso.com.mx/386095/el-tortuoso-camino-para-el-bien-morir-en-mexico> Recuperado el 26 de junio de 2018.

preparación para la cirugía cerebral, las vestiduras de los enfermos, algún detalle de su cuerpo, hasta enfrentarnos propiamente al retrato de los cuerpos envueltos en la mortaja de la muerte.



MEYER, Pedro (1935). De la serie: *Fotografía para recordar*. 1991. Multimedia.

Curiosamente, el proyecto mismo, al ser pensado desde un primer momento en su salida digital, como es lógico, se ha vuelto obsoleto en cuanto a su reproducibilidad; hoy día nadie utiliza *CD-ROM*, pero eso no ha sido un obstáculo para la mente siempre creativa del artista, quien inmediatamente lo transformó para poder ser visto en su sitio web: *Zone Zero*²⁵, y dieciséis años después de su creación, nuevamente Pedro lo traduce a un video descargable para dispositivos móviles.

²⁵ La versión adaptada ahora al formato de página web interactiva puede verse en el sitio: *ZONE ZERO*. <http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1354&catid=2&Itemid=7&lang=es> Recuperado el 26 de junio de 2018.



MEYER, Pedro (1935). De la serie: *Fotografía para recordar*. 1991. Multimedia.

Con esta idea, Meyer se adelanta décadas a lo que hoy es tan común y banal: la multimedia de videos producidos y subidos en millares a la web.

Pedro, pues, usa la fotografía como un medio expresivo que desde su fidelidad, ya cuestionada por Fontcuberta, permite ser un aliciente contra la mala memoria, y en su registro detiene esos breves instantes de la vida de sus padres que no volverán más.

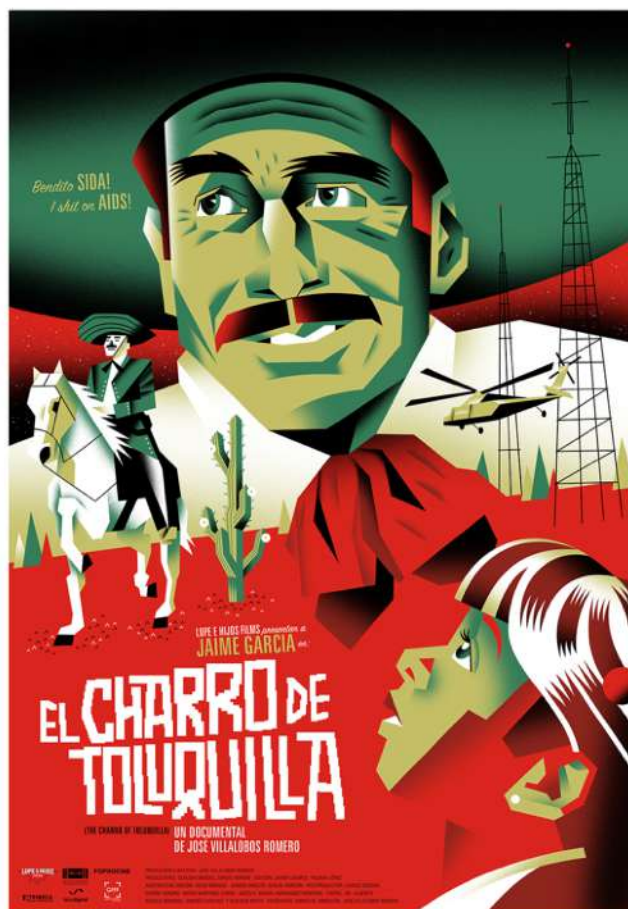


MEYER, Pedro (1935). De la serie: *Fotografía para recordar*. 1991. Multimedia.

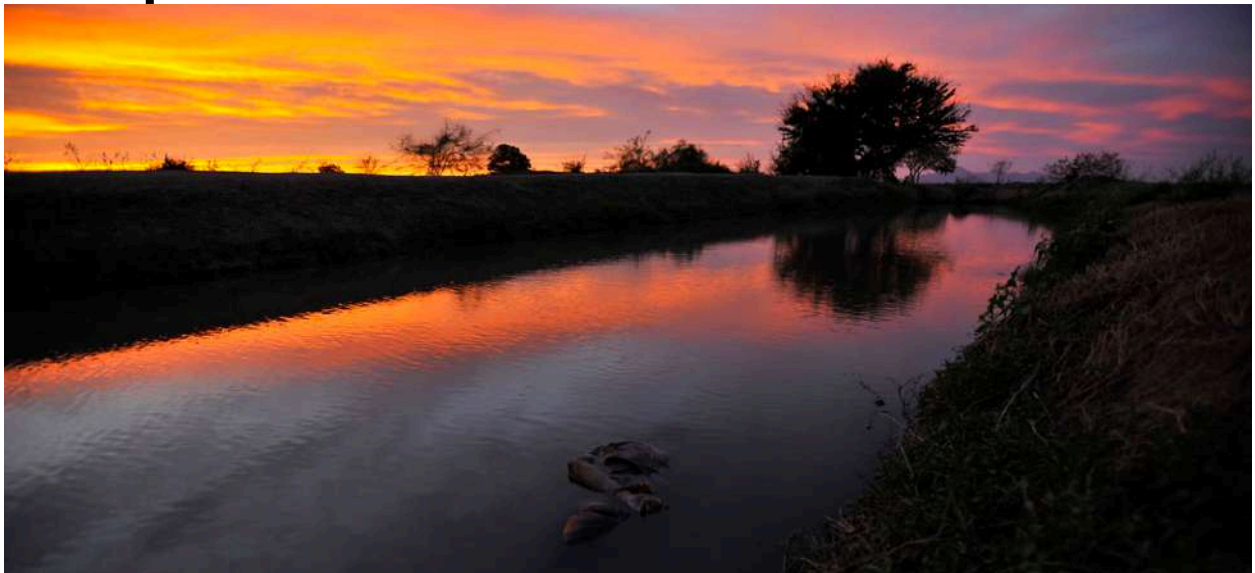
Desde otro medio, también relacionado con la fotografía: el cine, el realizador mexicano José Villalobos, vuelve la mirada a la figura del charro mexicano, por medio de un protagonista que porta el virus del VIH.

En el documental *El charro de Toluquilla*, el director subvierte la figura tradicional del célebre charro mexicano que, en su hombría, es capaz de conquistar a cuanta mujer se proponga, para reparar en el hecho de que el mismo arquetipo está flaqueado ante la inoculación del mortal virus.

Para Jaime García, el protagonista y cantante de música ranchera, él mismo puede vencer la enfermedad maquillándola, en un estilo fanteoche y desenfrenado. La naturaleza genuina y humana del actor surge finalmente cuando encara la paternidad de su hija, quien afortunadamente nació libre del virus. A partir de este hecho, el charro decide modificar su estilo de vida, con el afán de volverse un ejemplo para ella mientras *Dios le preste vida*.



VILLALOBOS, José. (1982). Cartel y fotogramas de la cinta *El charro de Toluquilla*. 2016. Póster y stills de película cinematográfica.



© Fernando Brito

5. EL CUERPO AFECTADO POR AGENTES EXÓGENOS Y SU CORRELATO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO

5.1 LA MUERTE ACCIDENTAL

Existe también otro tipo de ausencia que deja la muerte cuando se produce a causa de lesiones o accidentes no intencionales. Generalmente la muerte accidental supone una negligencia al considerar los factores de riesgo que implicaría tomar determinada acción. Sin embargo, a la hora de hablar de una defunción, las palabras *casualidad* y *accidente*¹ en la realidad no pueden considerarse sinónimas debido a que muchos accidentes no son sencillamente obra del azar y en gran medida pudieron ser evitados.

En este sentido, la *Organización Panamericana de la Salud (OPS)* destaca ciertos rasgos que pueden ayudar a tipificar efectivamente un accidente, ellos son:

1. Falta de intencionalidad. Asumiendo que el accidente no resulta de la voluntad consciente de alguien que de forma deliberada le dé origen. Este hecho puede diferenciar un acto intencionado como el suicidio o el homicidio y en el ámbito legal es crucial deslindar responsabilidades y determinar la intencionalidad o su carencia para poder establecer una sentencia.

2. Consecuencias. Todo accidente puede originar daños materiales a las personas y en este sentido es un campo de interés para la medicina a quien le preocupan sus resultados: lesiones, invalidez, impacto sobre la salud general, etc.

3. Rapidez. La brusquedad con la que ocurre un hecho accidental es otra de sus características. Las consecuencias para la salud generalmente son evidentes en lo inmediato (Organización Panamericana de la Salud (OPS), 1993).

Por otro lado, el mismo *Organismo* clasifica en seis apartados los principales tipos de accidentes dada su mortalidad en los Estados Unidos en 1980, enlistándose de la siguiente manera, índice que ha sufrido variaciones mínimas en su orden con el correr de los años:

¹ ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE LA SALUD (OPS). (1993). 'Prevención de accidentes y lesiones: conceptos, métodos y orientaciones para países en desarrollo'. <[http://lildbi.fcm.unc.edu.ar/lildbi/tesis/Prevenci%C3%B3n%20de%20accidentes%20y%20lesiones%20Conceptos,%20m%C3%A9todos%20y%20orientaciones%20para%20pa%C3%ADses%20en%20desarrollo%20\(1\).pdf](http://lildbi.fcm.unc.edu.ar/lildbi/tesis/Prevenci%C3%B3n%20de%20accidentes%20y%20lesiones%20Conceptos,%20m%C3%A9todos%20y%20orientaciones%20para%20pa%C3%ADses%20en%20desarrollo%20(1).pdf)> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

1. Accidentes de tránsito.
2. Caídas.
3. Ahogamientos (inmersión).
4. Envenenamiento por sólidos y líquidos.
5. Incendios y quemaduras.
6. Armas de fuego (Organización Panamericana de la Salud (OPS), 1993)²

Y para su análisis los accidentes no intencionados se agrupan en tres categorías: Accidentes del hogar, Accidentes en lugares públicos y Accidentes de tránsito.³

En este sentido se estima que alrededor de 1.35 millones de personas mueren cada año como consecuencia de accidentes de tránsito. La *Organización Mundial de la Salud (OMS)* estima que este tipo de accidentes cuestan a la mayoría de los países el 3% de su PIB.⁴ Las personas de entre quince y cuarenta y cuatro años representan el 48% de estas defunciones y desde una edad temprana, los varones tienen más probabilidades que las mujeres de verse involucrados en este tipo de accidentes. Se estima que el 73% de todas las defunciones por accidentes de tránsito afectan a hombres menores de veinticinco años, con más probabilidades de morir que las mujeres jóvenes.⁵

Por otro lado, las caídas representan la segunda causa mundial de muerte por lesiones o accidentes no intencionales. Se estima que en todo el mundo mueren unas seiscientas cuarenta y seis mil personas debido a caídas, registrándose en más del 80% de esas muertes en países de bajos y medios ingresos. La mayoría de los decesos correspondientes a caídas se da entre personas mayores

² La lista de defunciones en accidentes a nivel mundial en 1980 consideraba los incendios y quemaduras como la cuarta causa de defunción accidental y la quinta estaría comprendida por los envenenamientos. Con los datos arrojados por la OMS en 2018 estas dos posiciones se habrían invertido desde entonces como se muestra en el listado aquí señalado, superando las cifras de envenenamientos a las de incendios y quemaduras.

³ *Ibidem*.

⁴ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Accidentes de tránsito'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/road-traffic-injuries>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

⁵ *Ibidem*.

de sesenta y cinco años de edad y a menores de quince años. Estos accidentes representan además un costo económico considerable; se calcula que en Finlandia el costo promedio por una lesión relacionada por caída en mayores de sesenta y cinco años es de 3,611 dólares.⁶

La tercera causa de muerte por traumatismo no intencional en el mundo corresponde a las muertes por ahogamiento, lo cual supone el 7% de todas las muertes relacionadas con traumatismo. La OMS estima que cada año perecen por ahogamiento trescientas sesenta mil personas. Aunque todas las economías y regiones del mundo sufren mortalidad por ahogamiento, en los países de ingresos bajos y medios se concentra el 90% de las muertes por ahogamiento no intencional, así los índices de ahogamiento en África son de quince veces más elevados que en Alemania y veinte veces más elevados que en el Reino Unido.⁷

Según el *Informe mundial sobre los ahogamientos*⁸ la edad se vuelve uno de los principales factores de riesgo. A escala mundial, los índices de ahogamiento más elevados corresponden a niños de entre uno y cuatro años de edad.⁹

La muerte por una intoxicación tanto de sólidos como de líquidos constituye la cuarta causa por defunción accidental y son un importante problema de salud pública. La OMS estima que en 2004 aproximadamente murieron trescientas cuarenta y seis mil personas a causa de intoxicaciones no intencionadas en todo el mundo.¹⁰

⁶ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Caídas'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/falls>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

⁷ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Ahogamientos'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/drowning>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

⁸ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2016). 'Informe mundial sobre ahogamientos'. <<https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/251498/9789243564784-spa.pdf;jsessionid=6386F5A0E5343258D4B1C30C75A0DA59?sequence=1>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2004). 'The global burden of disease (2004 update)'. <https://www.who.int/healthinfo/global_burden_disease/GBD_report_2004update_full.pdf?ua=1> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

El 91% de estas muertes se produjeron en países de ingreso bajo y mediano.¹¹

La quinta causa de muerte por accidente a nivel global la comprenden las quemaduras, que ocasionan aproximadamente ciento ochenta mil muertes al año y nuevamente se pueden ver mayormente afectados los países de ingreso bajo y medio. Sencillamente África contiene casi dos terceras partes de todos los accidentes por quemadura generados anualmente a nivel global.¹²

Las tasas de mortalidad respecto de este factor son ligeramente mayores en mujeres que en hombres dado que tradicionalmente las mujeres están más expuestas al riesgo asociado con la cocina al aire libre o al uso de sustancias peligrosas e inflamables que puedan comprometer la ropa. Además de las mujeres adultas, los niños son especialmente susceptibles a tener una lesión por quemadura como un derivado de la inadecuada supervisión parental.¹³

Finalmente, la sexta causa de mortalidad accidental la ocupan las defunciones por el disparo accidental de un arma de fuego. Tan solo en los Estados Unidos, se estima que más de una tercera parte (35%) de los hogares con niños –esto se traduce en veintidós millones de menores de dieciocho años de edad en más de once millones de hogares– poseen un arma de fuego. Lo grave de esta situación es que únicamente un 39% de estas familias mantienen sus armas bajo llave, descargadas y lejos de la munición.¹⁴

Como puede verse, en este apartado, muchos de los causales de muerte pudieron bien ser evitados si se hubiese tenido más cuidado en el aspecto de la prevención del accidente mismo; pero justamente es la rapidez con la que un accidente ocurre que le confiere esa posibilidad abrupta de producir la muerte; y aún así puede volverse la materia prima de un trabajo artístico.

¹¹ *Ibidem*.

¹² ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Quemaduras'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/burns>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ MONGE, Y., (2011). 'Niños que mueren jugando con armas'. En *El País* <https://elpais.com/elpais/2011/09/27/actualidad/1317106800_131710.html> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

5.1.1 LA MUERTE ASOCIADA CON ACCIDENTES EN MÉXICO

México ocupa el lugar número nueve en muertes por accidentes de tránsito y constituye la primera causa de muerte en el país por accidente. De acuerdo al *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)*¹⁵, se estima que en 2016 tan solo en la Ciudad de México fallecieron doscientas veintisiete personas en ochocientos treinta y seis accidentes de tránsito de las cuales ciento veintiocho eran peatones.

Desde el año 2015 a la fecha, cuarenta y cuatro mil trescientas sesenta y cuatro personas en México fallecieron a causa de un accidente de tránsito mientras que ciento diez mil cuatrocientas veintisiete han resultado lesionadas por la misma causa.¹⁶

Según las estadísticas la cifra ha aumentado paulatinamente en los últimos años y entidades como Sinaloa, Tabasco o Colima conservan los datos más altos siendo sus peatones se verían más expuestos a tener un percance fatal como víctima de un accidente de tránsito.¹⁷

En promedio, según la información del *Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP)*, cada veinticuatro horas en el país mueren treinta y dos personas en accidentes de tránsito mientras que otras ochenta y un personas resultan heridas por la misma causa.¹⁸

¹⁵ MORENO, T., (2018). 'México, noveno lugar mundial en muertes por accidentes de tránsito: UNAM'. En *El Universal*. <<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/mexico-noveno-lugar-mundial-en-muertes-por-accidentes-de-transito-unam>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

¹⁶ ÁNGEL, A., (2018). 'Aumentan accidentes de tránsito en México: diario matan a 32 personas y 81 resultan heridas'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/11/aumentan-accidentes-transito-muertos/>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

La siguiente tabla establece las principales pérdidas de salud empleando diferentes indicadores en el año 2010 a cargo de la investigación emprendida por Rafael Lozano: *La carga de las lesiones no intencionales*¹⁹:

	<i>Defunciones</i>	<i>Años perdidos por muerte prematura</i>	<i>Años vividos con discapacidad</i>	<i>AVISA</i>
1	Cardiopatía isquémica	Homicidios	Lumbalgia	Homicidios
2	Cirrosis hepática	Cardiopatía isquémica	Depresión mayor	Cardiopatía isquémica
3	Diabetes mellitus	Cirrosis hepática	Diabetes mellitus	Accidentes de tráfico
4	Enferm. renal crónica	Enferm. renal crónica	Dolor de cuello	Diabetes mellitus
5	Homicidios	Accidentes de tráfico	Consumo de drogas	Cirrosis hepática
6	Enfermedad vascular cerebral	Diabetes mellitus	Epilepsia	Enfermedad renal crónica
7	Accidentes de tráfico	Infecciones respiratorias bajas	Consumo de alcohol	Infecciones respiratorias bajas
8	Enfermedad pulmonar obstructiva crónica	Anomalías congénitas	Migraña	Anomalías congénitas
9	Infecciones respiratorias bajas	Recién nacido pretérmino	Pérdida de la capacidad auditiva	Lumbalgia
10	Cáncer de próstata	Enfermedad vascular cerebral	Esquizofrenia	Recién nacido pretérmino

Principales causas de pérdidas de salud empleando diferentes indicadores, México, 2010.
Fuente: Lozano R., *et al.*, 2010.

Como puede verse en el estudio anterior, las defunciones relacionadas con los accidentes por tránsito vehicular ocuparían la séptima posición, a escasa distancia incluso de los homicidios dolosos.

Ahora bien, si se analizan los ‘Años de vida saludable perdidos’²⁰ (AVISA) se tiene que las lesiones no intencionales ocuparían los primeros puestos de esta tabla,

¹⁹ ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA, (2014). ‘Los accidentes como problema de salud pública en México. Retos y oportunidades.’. <<https://www.anmm.org.mx/publicaciones/CAnivANM150/L9-Los-accidentes-como-problema-salud-publica.pdf>>, p. 17. Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

²⁰ Los AVISA o Años de vida saludable perdidos equivalen a la suma de años de vida perdidos por muerte prematura y de los años vividos con discapacidad.

principalmente las lesiones ocurridas en transporte público, mientras que otros factores estarían distribuidos entre caídas, ahogamientos, quemaduras, envenenamientos, fuerzas mecánicas, efectos adversos al tratamiento médico y contacto con los animales; y como puede verse las primeras ocurren naturalmente en el espacio público mientras que el segundo grupo podrían tener como escenario el propio hogar.

	AVISA	Hombres (años de edad)				
		< 15	15-29	30-49	50-64	65+
Lesiones	Núm.	%				
no intencionales	1 664 340	15.4	34.1	31.2	12.2	7.1
Transporte	863 369	10.5	39.9	33.5	11.2	4.9
Accidentes de tránsito	814 162	10.7	40.1	33.1	11.1	4.9
Otro: transporte	49 208	7.8	35.4	39.1	12.8	4.9
Otras no intencionales	800 971	20.7	27.8	28.8	13.3	9.5
Caídas	192 436	8.5	14.8	30.6	24.1	22.0
Ahogamientos	182 940	25.3	41.8	23.1	6.9	2.9
Quemaduras	44 236	24.7	23.7	28.4	12.3	10.9
Envenenamientos	26 978	16.8	31.1	33.6	11.6	6.9
Fuerzas mecánicas	83 639	10.6	37.9	37.6	10.0	3.8
Efectos adversos al tratamiento médico	22 206	23.8	9.3	20.4	21.9	24.6
Contacto con animales	17 650	34.9	16.9	21.2	14.3	12.7
Otros	230 882	29.0	27.0	29.4	10.0	4.7

AVISA perdidos por tipo de lesión no intencional y distribución por edad, hombres, México, 2010
Fuente: Lozano R., *et al.*, 2010.

Particularmente en el caso mexicano, son comunes los decesos no intencionados ocurridos en el hogar, estando dentro de las principales causas de mortalidad general durante los últimos veinte años.²¹ Y el listado anterior corresponde igualmente a la tendencia global en cuanto a los decesos por accidente.

²¹ *Ibid* p. 108.

Se estima que entre 2010 y 2011, las unidades de salud en México recibieron entre un 84 y un 86% de solicitudes de atención de Lesiones no intencionadas producidas en el hogar, de las cuales entre el 45 y 48% de los casos ocurrió efectivamente al interior de la vivienda.²²

En estudios realizados en hospitales públicos de México, se identificaron como factores de riesgo para la ocurrencia de una lesión no intencionada la edad, afectando comúnmente a niños, adultos mayores y mujeres en edad productiva. Existe además una prevalencia mayor en hombres que en mujeres en casi todos los grupos de edad y ámbitos de ocurrencia. Se tiene constancia de que el alcohol se convierte en un riesgo para el consumidor como para las personas que están bajo su cuidado, siendo del orden del 4.4% de los adultos quienes se encontraban bajo los efectos del alcohol al momento de presentarse un accidente en el hogar.²³

Así, las caídas ocuparían la primera posición como el mecanismo principal de lesiones no intencionadas al interior del hogar y varían del 53% en el grupo de hombres adolescentes al del 78% en el de mujeres mayores de veinte años.²⁴

Las estadísticas muestran un aumento en la frecuencia de quemaduras en el país, pasando de ciento nueve mil cuatrocientos setenta y nueve casos en 2007 a ciento catorce mil trescientos ochenta y cinco casos en 2009, donde en el 52% de ellas la víctima sería un menor de quince años.²⁵

La mortalidad por quemaduras ocurridas entre 1979 y 2009 muestra sin embargo una tendencia al descenso, pues pasó de 2.32/100,000 habitantes en 1979 a 0.72/100,000 habitantes en 2007. El análisis de la mortalidad por quemaduras en México en ese lapso indicó que el mecanismo más fuerte en la mortalidad por quemaduras fue por fuego o flama en un 95%, más frecuente en hombres y con una mortalidad mucho mayor en personas de más de ochenta años. Una menor proporción se atribuye a las quemaduras por líquidos y calientes.²⁶

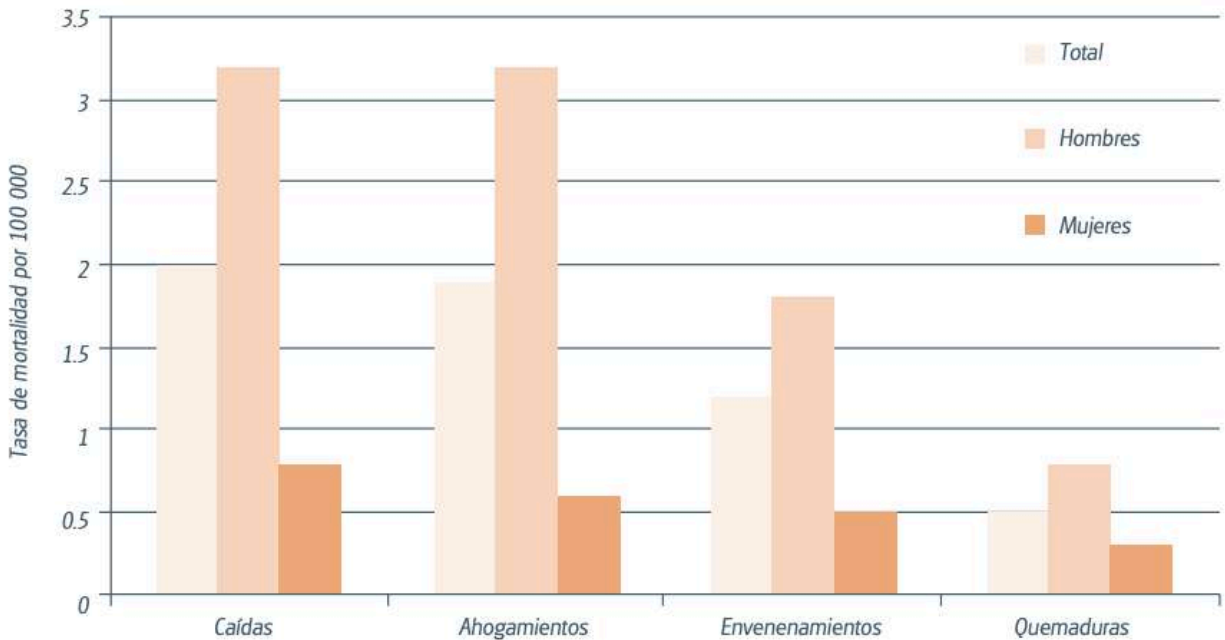
²² *Ibíd* p. 109.

²³ *Ibíd* p. 115.

²⁴ *Ibíd* p. 118.

²⁵ *Ibíd* p. 119.

²⁶ *Ibídem*.



Tasas de mortalidad por lesiones no intencionadas por sexo, México, 2011.

Fuente: Observatorio Nacional de Lesiones. Perfil Nacional. Lesiones por causa externa. 2013

En el caso de los niños, las quemaduras reportan casi un 70% de incidencia en el hogar, teniendo como su principal mecanismo quemaduras con agua caliente u otros líquidos y ocurren sobre todo en la cocina (65%) y en el baño (27%).²⁷

Con respecto al ahogamiento, los datos del *Observatorio Nacional de Lesiones* muestran que en 2011 los ahogamientos se ubican en las principales causas de mortalidad en menores de diez años, adolescentes y adultos jóvenes, y nuevamente es el hogar el sitio donde frecuentemente ocurren estos decesos, siendo en menores de cuatro años los aljibes o cisternas subterráneas los sitios más comunes para perder la vida por este medio (60%). Y de nueva cuenta, en familias de nivel socioeconómico bajo el riesgo por asfixia y ahogamiento en niños menores de cinco años es mayor en comparación con las familias de un nivel socioeconómico alto.²⁸

Las asfixias ocuparían alrededor del 3% de las lesiones no intencionadas en el hogar, consideradas todas las formas de obstrucción de las vías respiratorias.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid* p. 120.

Según el registro del Servicio Médico Forense de la zona metropolitana de la Ciudad de México, pudo estimarse la mortalidad por asfixia, sofocación y estrangulamiento en menores de quince años y estaría determinada en 3.62/1'000,000 años persona, y para menores de un año de edad en 27.57/1'000,000 años persona, con más del 60% de las defunciones correspondientes a hombres.²⁹

Finalmente en 2011 se estimaba que la tasa de mortalidad por envenenamientos en el país fue de 1.5/100,000 habitantes; y vuelve a ser el propio hogar el lugar donde se realizan la mayoría de estos lamentables casos. Un análisis de las muertes por envenenamiento ocurridas entre 1979 y 1994 en menores de quince años demostró que el riesgo de muerte por esta causa disminuye a medida que aumenta la edad y destacó las tres principales causas de muerte: en primer lugar el envenenamiento por toxinas relacionadas con animales y plantas, en segundo lugar el envenenamiento por uso de gas doméstico y monóxido de carbono y en tercer lugar, por el uso de otras drogas.³⁰

Sin duda la pertenencia a un nivel socioeconómico bajo aumenta la posibilidad de perecer por envenenamiento, más aún cuando se sabe que en México muchos productos se almacenan mal en la cocina junto a los alimentos, en un sitio de fácil acceso a los menores de edad.

La gráfica presentada en la página anterior muestra la tasa de mortalidad por cada cien mil habitantes en México de acuerdo al factor que provocó la muerte, separada en hombres y mujeres, y demuestra cómo son muy similares los casos de caídas y ahogamientos, seguidos por envenenamientos y quemaduras.

5.1.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA MUERTE ACCIDENTAL EN MÉXICO

Desde una edad muy temprana, motivo por el que fue apodado *El niño*, el fotógrafo de prensa mexicano Enrique Metinides documentó durante treinta años, entre las décadas de los cincuenta y ochenta, la nota roja de la Ciudad de México.

²⁹ *Ibíd* p. 120.

³⁰ *Ibíd* p. 122.

Como se analizó con anterioridad, precisamente resulta difícil hablar de *autoría*³¹ cuando el trabajo es el de cubrir los hechos sangrientos que ocurren día y noche en un país como México.

Sin embargo, Enrique Metinides primero y Fernando Brito después, han sabido destacar con una voz propia al cubrir las notas de los diarios que naturalmente buscan incrementar sus índices de ventas.

Principalmente publicadas en el periódico *La Prensa*, las imágenes de Metinides se vuelven una voz destacada en medio de la tragedia y se convierte en una documentación indispensable para entender las ausencias provocadas por una muerte accidental.

Con humor, Metinides calcula su edad en ciento trece años: el resultado de multiplicar las siete vidas de un gato y las diez y nueve veces que estuvo a punto de morir.³² Y lo anterior se debe precisamente a la cercanía que tuvo con la escena; en un afán de seguir las palabras de Robert Capa, quien afirmaba que si las fotografías no resultaban ser buenas se debía a que el fotógrafo no estuvo lo suficientemente cerca.

El caso de Metinides sería el resultado justamente de lo contrario: un hombre que consiguió tener un permiso de fotógrafo al interior de las ambulancias de la Cruz Roja para conseguir de primera mano las imágenes todavía analógicas que servirían para inmortalizar la tragedia mexicana.

Su cámara pudo captar en treinta años un sinnúmero de muertes: terremotos, explosiones, fugas de gas, choques, inundaciones, suicidios, asaltos, balaceras y un largo etcétera. Son tantos los muertos documentados que llegaría a afirmar: *'He visto tantos muertos que si los pusiera uno sobre otro formaría una montaña más alta que el Popocatepetl, y podría llenar hasta tres infiernos'* (Baltazar, E., 2018).

³¹ MÉNDEZ, F. (2019), 'Entrevista a Belsay Maza'. *Op. cit.*

³² BALTAZAR, E., (2018). 'Enrique Metinides: el fotógrafo que hizo de la tragedia un arte'. En: *infobae*. <<https://www.infobae.com/america/mexico/2018/01/20/enrique-metinides-el-fotografo-que-hizo-de-la-tragedia-un-arte/>> Recuperado el 4 de diciembre de 2019.

Y probablemente la diferencia sustancial entre su óptica y la de cualquier otro fotoperiodista de México es su carga humanista, alejada de la fácil mirada morbosa de quien ve un accidente, para intentar conseguir una visión un poco más *artística* de la desgracia.

Esta visión *autoral* ha llevado a Metinides a difundir su trabajo de documentación fotográfica incluso fuera el ámbito periodístico, y lo ha acercado a exposiciones dentro de museos y galerías.

Algunos ejemplos notables de lo anterior son

las exposiciones ocurridas primero en 2011 en Arles, Francia donde su obra fotográfica se incluyó dentro del *Festival de Fotografía de Arles*³³ y luego en la galería *Aperture* de Nueva York³⁴, donde se montó la exhibición *101 Tragedies of Enrique Metinides* que recuperaba toda la documentación de las escenas de crímenes y accidentes captados por la lente de Metinides seleccionadas por la cineasta y curadora de fotografía Trisha Ziff.

La misma comisaria haría un estupendo trabajo cinematográfico al documentar la vida y obra de Metinides en el largometraje *El hombre que vio demasiado*, donde a partir del seguimiento de este y otros colegas contemporáneos de la nota roja en México, deja ver la delgada línea que separa lo grotesco de lo sublime.



METINIDES, Enrique (1934). *Hombre se arroja del mirador de la Torre Latinoamericana*. 1971. Fotografía analógica, impresión cromógena.

³³ ARLES. LES RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE. <<https://www.rencontres-arles.com/en/artistes/view/576/enrique-metinides>> Recuperado el 4 de diciembre de 2019.

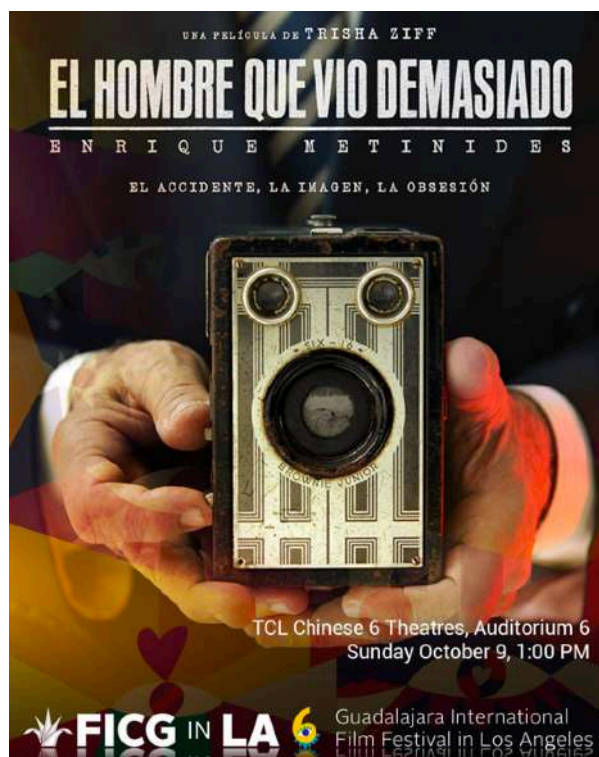
³⁴ APERTURE. <<https://aperture.org/exhibition/101-tragedies-enrique-metinides/>> Recuperado el 4 de diciembre de 2019.

Efectivamente, Mentinides es el hombre que ha visto demasiados muertos, sangre, accidentes, balas, explosiones, crueldad... Y encima de todo ha sabido conservar el temple de contar con una cámara lista para captar sin duda ese *instante decisivo*, testigo silente de la desgracia.

Por otra parte, Humberto Ríos, interesado en el recuento pormenorizado de las muertes accidentales que se han llevado a cabo en épocas recientes en uno de los monumentos más visitados de México: las *Pirámides de Teotihuacán*, parte también del archivo surgido de la nota roja de los decesos registrados en este punto geográfico para identificar los sitios y fotografiarlos en el 2013.

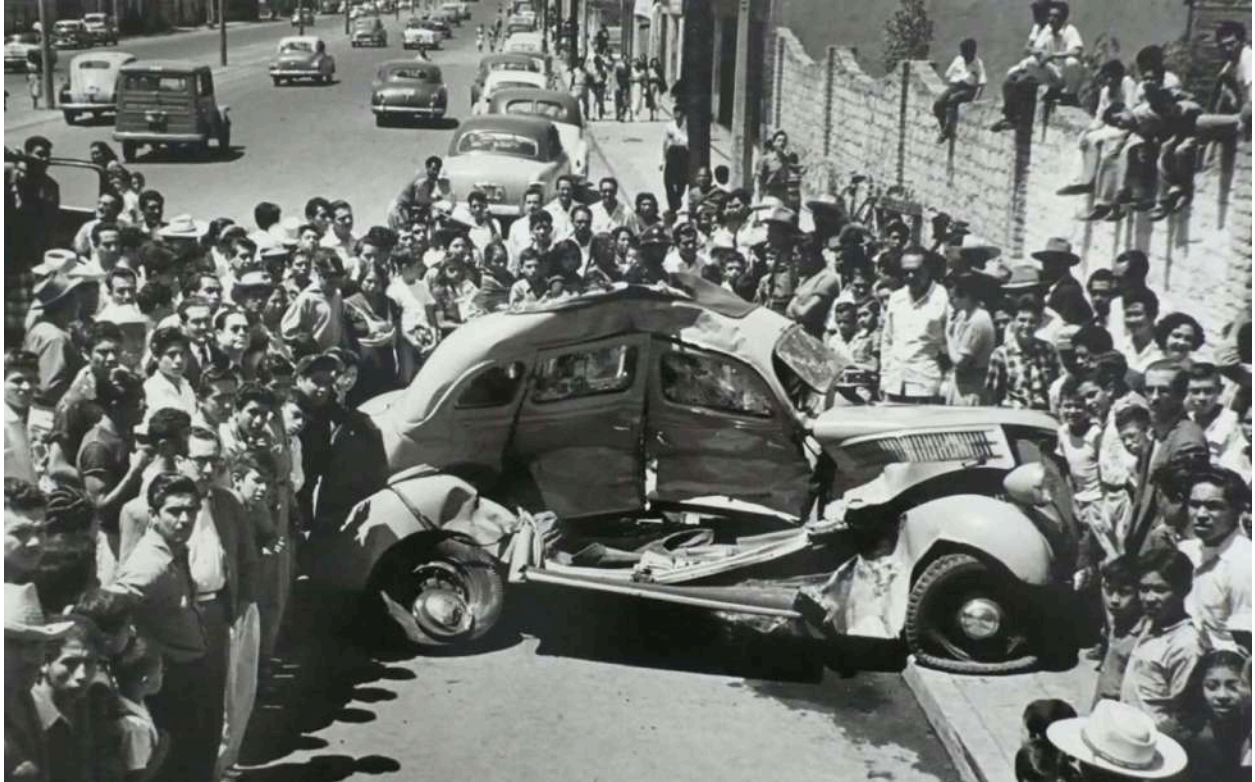
Las fotografías de Ríos Rodríguez reunidas en *Forensic documents*, guardan en su estado latente las huellas de la memoria que solo pueden ser reconstruidas desde la ficción, pues en términos reales no existió una documentación exacta de la muerte de estos visitantes en un recinto famoso por su culto a la muerte: '*Las muertes todavía se muestran. Es como si los individuos de hoy tuvieran que pagar una tarifa, solicitada por los dioses, para continuar con la existencia de esta ciudad santa en el presente*' (Ríos, H. De la serie: *Forensic Documents*, Sitio web recuperado el 4 de diciembre de 2019).

En un ejercicio imaginario de fotografía forense³⁵, el artista vuelve a los sitios exactos marcados por los diarios para recoger estas muertes accidentales en el paisaje piramidal de Teotihuacán. Testigo mudo de la muerte accidental que se ha ido acumulando en esa geografía accidentada a lo largo de los milenios.



ZIFF, Trisha. (1956). Cartel de la cinta *El hombre que vio demasiado*. 2016. Póster de película cinematográfica.

³⁵ HUMBERTO RÍOS RODRÍGUEZ. <<http://www.humbertoriosrodriguez.com/obra.php?id=10>> Recuperado el 4 de diciembre de 2019.



METINIDES, Enrique (1934). *Accidente automovilístico*. Fotografía analógica, impresión cromógena.



METINIDES, Enrique (1934). *Accidente aéreo*. Fotografía analógica, impresión cromógena.



METINIDES, Enrique (1934). *Intento de suicidio*. Fotografía analógica, impresión cromógena.



METINIDES, Enrique (1934). *Ahogamiento*. Fotografía analógica, impresión cromógena.



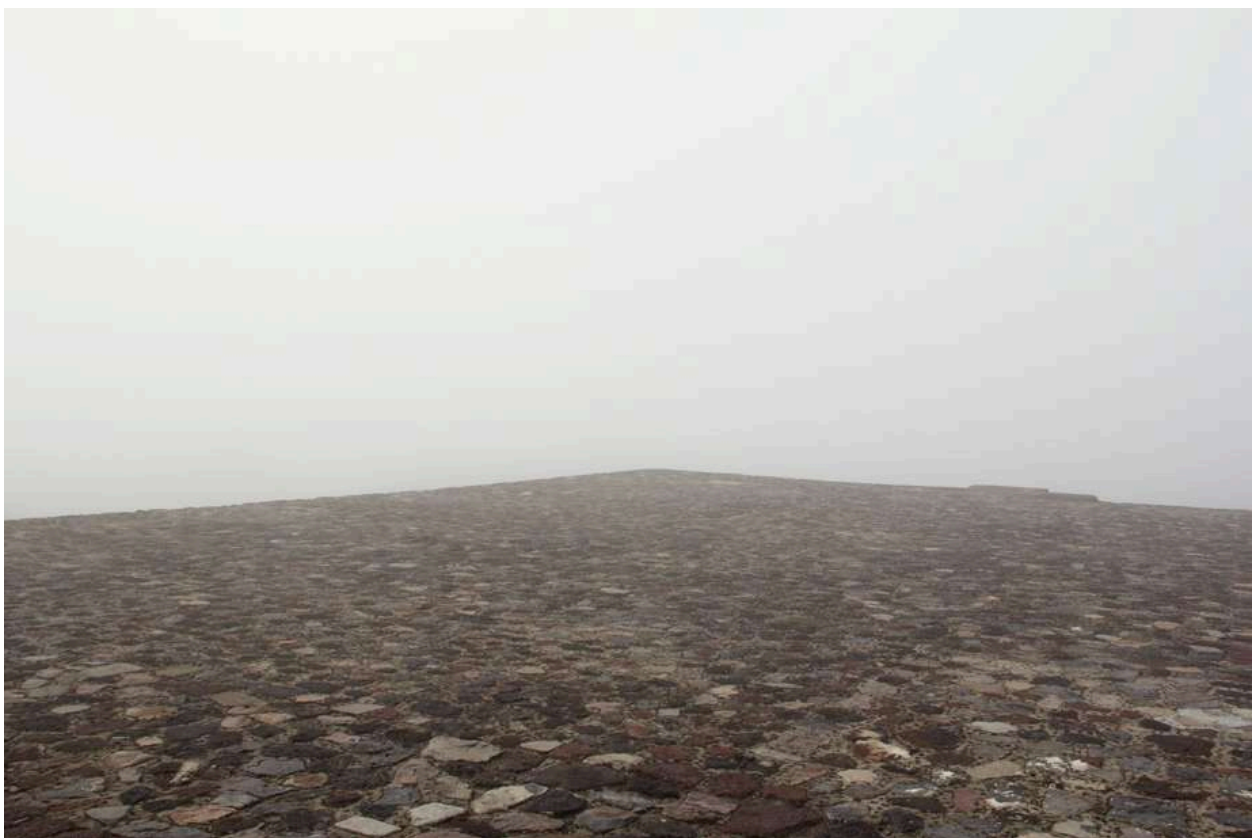
RÍOS, Humberto. (1983). *Deceso no. 5, Caída. Pirámide del Sol. Teotihuacán. Estado de México.* 2013. Fotografía digital impresión cromógena.



RÍOS, Humberto. (1983). *Deceso no. 8, Caída. Pirámide de la Luna. Teotihuacán. Estado de México.* 2013. Fotografía digital impresión cromógena.



RÍOS, Humberto. (1983). *Deceso no. 6, Caída. Pirámide del Sol. Teotihuacán. Estado de México.* 2013. Fotografía digital impresión cromógena.



RÍOS, Humberto. (1983). *Deceso no. 4, Caída. Pirámide de la Luna. Teotihuacán. Estado de México.* 2013. Fotografía digital impresión cromógena.

5.2 ASESINATO Y HOMICIDIO

El acto de matar a otra persona ha estado presente a lo largo de la historia humana desde el principio mismo de la especie. Se trata a todas luces de un acto delictuoso y perseguible al atentar contra la integridad física de un ser humano.

Tradicionalmente el asesinato se diferencia del homicidio si este presenta alguno de los tres supuestos siguientes (o los tres mismos): alevosía: cuando se realiza a traición y/o cuando se sabe que la víctima no va a poder defenderse; ensañamiento (cuando se aumenta deliberada e inhumanamente el sufrimiento de la víctima); o cuando se presenta concurrencia de precio (cuando el crimen se comete a cambio de una recompensa económica o material)³⁶.

Pero en todo caso, tanto el asesinato como el homicidio buscan la extinción de la vida de una tercera persona con un mayor o menor grado de violencia. Este apartado analiza aquellos casos donde la pérdida de la vida ha servido para construir desde ella una propuesta artística.

Si bien, las estadísticas globales en torno a los asesinatos son inconsistentes por tratarse de casos muy puntuales, sí existen estadísticas amplias en torno a los homicidios en general, así, el *Estudio Mundial sobre el Homicidio*, publicado en 2013 por la *Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito* señala como el homicidio es uno de los indicadores más completos, comprobables y precisos para medir la violencia.³⁷

De acuerdo a este informe, los resultados obtenidos tras el análisis de los datos arrojados son extremos, ya que casi la mitad de los homicidios ocurren en países que concentran poco más de la décima parte de la población mundial; y si se observan los datos globales, resulta que cerca del 95% de los homicidas son hombres, y también lo son casi ocho de cada diez víctimas de homicidio en el

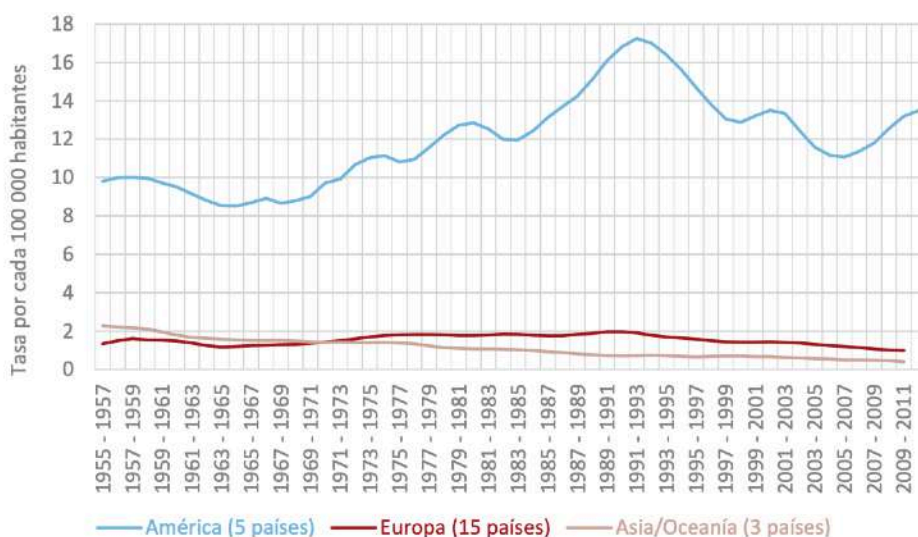
³⁶ LÓPEZ, A., (2013). '¿Qué diferencia hay entre cometer un asesinato y un homicidio?'. En *20 minutos*. <<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/que-diferencia-hay-entre-un-asesinato-y-un-homicidio/>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

³⁷ OFICINA DE LAS NACIONES UNIDAS CONTRA LA DROGA Y EL DELITO (UNODC), (2013). 'Estudio Mundial sobre el Homicidio'. <https://www.unodc.org/documents/gsh/pdfs/GLOBAL_HOMICIDE_Report_ExSum_spanish.pdf> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

mundo; además, si se incluye el factor de la edad, la mitad de todas las víctimas de homicidio en el mundo tienen menos de treinta años de edad.³⁸

Globalmente, para el año 2012 casi medio millón de personas (cuatrocientas treinta y siete mil) perdieron la vida a causa de homicidios dolosos en el mundo. El 36% tuvieron lugar en el continente Americano, el 31% en África, el 28% en Asia Menor, el 5% en Europa y el 0.3% en Oceanía. Este dato nos deja ver cómo el continente Americano figura en la primera posición como el más violento de todos los continentes del planeta.³⁹

Si partimos de la tasa promedio global de homicidios que es de 6.2 por cada cien mil habitantes, puede verse cómo África del Sur y América Central muestran promedios cuatro veces mayores (arriba de las veinticuatro víctimas por cada cien mil habitantes); lo que coloca particularmente a estas regiones como las más violentas del mundo.⁴⁰



Tasas de homicidio en regiones seleccionadas (1955 - 2012, promediado por períodos de tres años).

Fuente: Estadísticas de Homicidios de la UNODC (2013) y Base de Datos sobre Mortalidad de la OMS.

A nivel global, la tasa de homicidios de hombres es casi cuatro veces mayor que la de mujeres, esto es de 9.9 contra 2.7 por cada cien mil hombres, siendo la más alta la de América con treinta por cada cien mil hombres. Esto puede

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

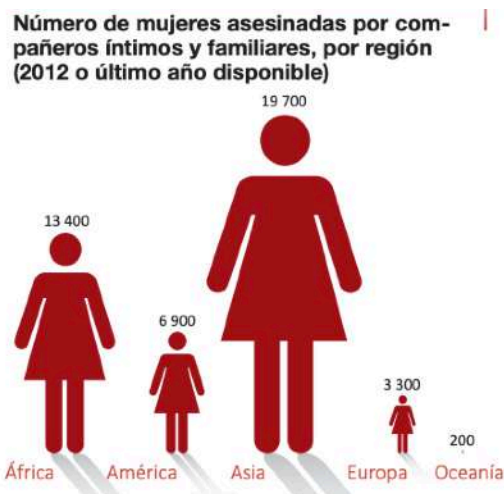
⁴⁰ *Ibidem*.

explicarse cuando se visualizan los elevados niveles de homicidio asociados a la delincuencia organizada y las pandillas, los cuales se dan más en el continente Americano que en otras regiones del mundo. Si se toma en cuenta que el 43% de todas las víctimas de homicidio tienen entre quince y veintinueve años de edad, ello significa que una de cada siete víctimas a nivel global es un joven del continente Americano de entre esas edades.⁴¹

La afección del homicidio por compañeros íntimos y familiares impacta a las mujeres de manera desproporcionada, pues a nivel global, dos terceras partes de las víctimas de homicidio cometido por compañeros íntimos o familiares son mujeres (cuarenta y tres mil seiscientos en 2012) y una tercera parte (veinte mil) son hombres. Casi la mitad de esta cifra (47%) de todas las víctimas femeninas en 2012 fueron asesinadas por sus compañeros íntimos o familiares, en comparación con menos del 6% de las víctimas masculinas.⁴²

Esta desproporción lleva a pensar que las mujeres son propensas a perder la vida por la pareja que se supone, debería protegerlas; mientras que la gran mayoría de hombres son asesinados por personas que probablemente ni siquiera conocen.⁴³

La siguiente ilustración muestra tanto a hombres como a mujeres víctimas de homicidio en todo el mundo que están entre los quince y veintinueve años de edad;



Número de mujeres asesinadas por compañeros íntimos y familiares, por región (2012 o último año disponible). Los cálculos se basan en datos de 4 países de África, 15 países de América, 9 países de Asia, 21 países de Europa y 3 países de Oceanía.

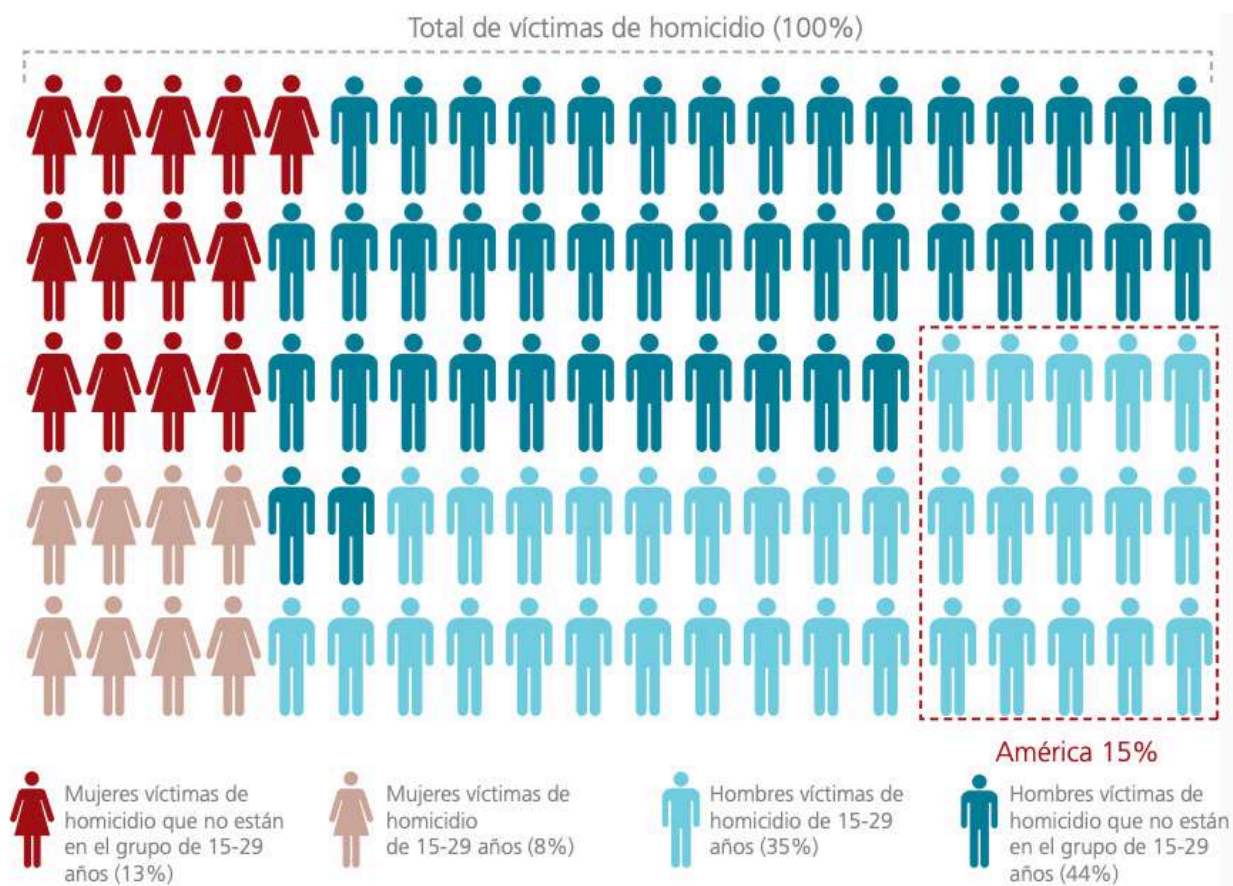
Fuente: Estadísticas de Homicidios de la UNODC (2013).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

así como la proporción total de víctimas en el 2012 al ser este el último año disponible para su estudio.



Hombres víctimas de homicidio de entre 25 y 29 años de edad como proporción del total de víctimas (2012 o último año disponible).

Fuente: Estadísticas de Homicidios de la UNODC (2013).

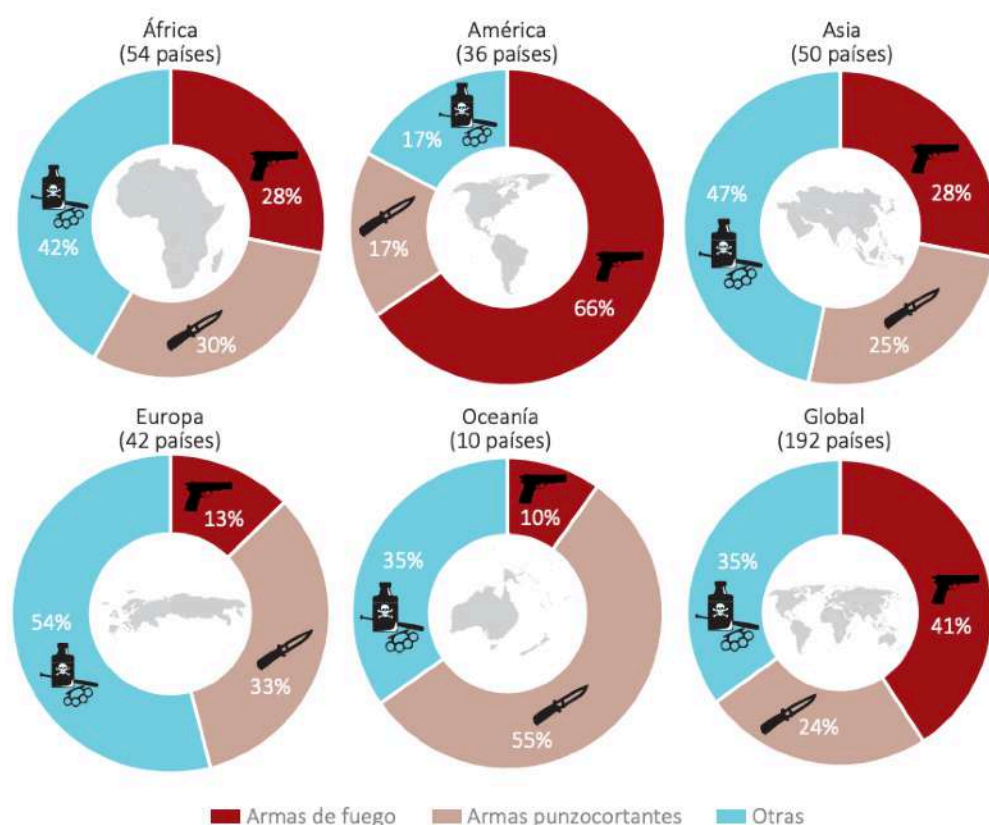
Un factor común que muestra el gráfico superior es el riesgo que sufren principalmente los jóvenes entre quince y veintinueve años de edad en todo el mundo pues este rango de edad es el que resulta ser el más propenso de todos a ser violentado.

En general, los homicidios vinculados a la delincuencia organizada constituyen el 30% de los que tienen lugar en el continente Americano, contra el menos del 1% que ocurre en Asia, Europa Central y Oceanía.⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem*.

Las armas de fuego juegan un papel significativo en los homicidios, aún cuando no todos los homicidios las involucran; lo que es cierto es que las armas de fuego son las más usuales dado su elevado índice de letalidad y constituyen cuatro de cada diez homicidios a nivel global.⁴⁵

Para el caso del continente Americano resulta predominante el uso de armas de fuego, donde dos terceras partes de los homicidios se cometen utilizando éstas, mientras que en Oceanía y Europa se utilizan con más frecuencia las armas punzocortantes⁴⁶.



Mecanismo de homicidio, por región (2012 o último año disponible). Fuente: Estadísticas de Homicidios de la UNODC (2013) e Instituto para la Métrica y Evaluación Sanitaria (IHME, por sus siglas en inglés).

Como puede verse, el caso Americano constituye el más sangriento de todos los casos dado el uso desproporcionado de las armas de fuego; esto tiene su lógica si se analiza que países americanos como México y los Estados Unidos de América contemplan en su *Constitución* el derecho a guardar, poseer y portar armas

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

de fuego; hecho que ha provocado la exportación desmedida de armas desde los Estados Unidos a México y desde otros países del mundo a estos dos.

Ejemplo de ello fue la fallida operación conocida comúnmente como '*Rápido y Furioso*', donde Washington dio luz verde al tráfico ilegal de más de dos mil fusiles de alto calibre a México,⁴⁷ precisamente por el negocio que representa vender armas en el mundo. Simplemente dos ciudades, Washington y Moscú venden en conjunto más de la mitad del armamento que se distribuye a nivel mundial.⁴⁸ En el caso de México, éste destaca entre sus vecinos centroamericanos al representar el 72% de las importaciones de armas de fuego de la región.⁴⁹

5.2.1 EL ASESINATO Y EL HOMICIDIO EN MÉXICO

Desde el año 2015, el *Institute for Economics & Peace* (*IEP*, por sus siglas en inglés), un *think tank* independiente, apartidista y sin fines de lucro dedicado a cambiar el enfoque mundial acerca de la paz, ha analizado la veracidad de los datos sobre homicidios que presentan principalmente dos fuentes oficiales en México: el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía* (*INEGI*) y el *Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública* (*SESNSP*). La diferencia entre estos dos organismos es que el *SESNSP* procesa información procedente de los registros criminales, mientras que el *INEGI* utiliza información del *Sistema de Salud*, contando el número de muertes clasificadas como homicidio.⁵⁰

En el año 2016, el *IPM* encontró discrepancias sustanciales entre estas dos fuentes, encontrando evidencia en once estados en que las dependencias relacionadas con el cumplimiento de la ley subestimaron la cantidad de homicidios

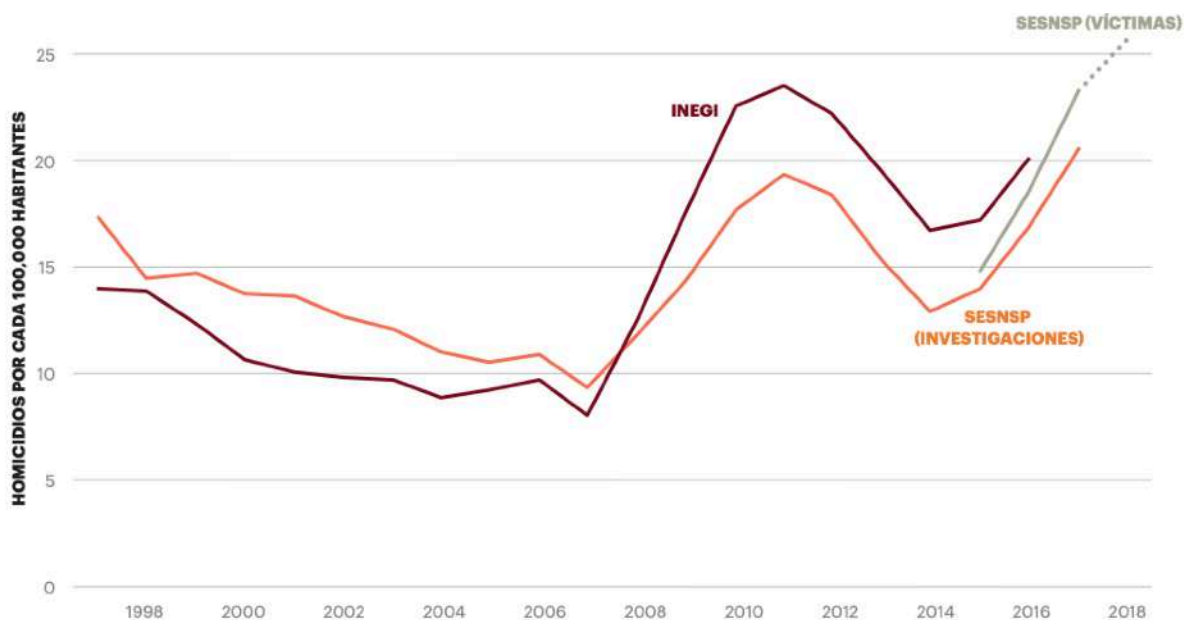
⁴⁷ REDACCIÓN, (2012). '¿Cómo fue y en qué falló el plan <<Rápido y Furioso>>?' En *CNN En Español*. <<https://cnnespanol.cnn.com/2012/09/22/como-fue-y-en-que-fallo-el-plan-rapido-y-furioso/>> Recuperado el 23 de agosto de 2019.

⁴⁸ REDACCIÓN, (2019). 'Los 5 países que exportan el 75% de las armas del mundo (y cuáles son los que más las compran)' En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47490873>> Recuperado el 23 de agosto de 2019.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ INSTITUTE FOR ECONOMICS & PEACE. (2018). 'Índice de datos sobre homicidios. Resultados 2018'. <<http://economicsandpeace.org/wp-content/uploads/2018/08/Indice-de-Datos-sobre-Homicidios-2018.pdf>> Recuperado el 23 de agosto de 2019.

en más del 20%, incluyendo las dos Entidades Federativas más grandes por cantidad de población, el Estado de México y la Ciudad de México.⁵¹



Tasa de homicidio según INEGI y SESNSP, 1997-2018.

Fuente: SESNSP, INEGI, cálculos del IEP.

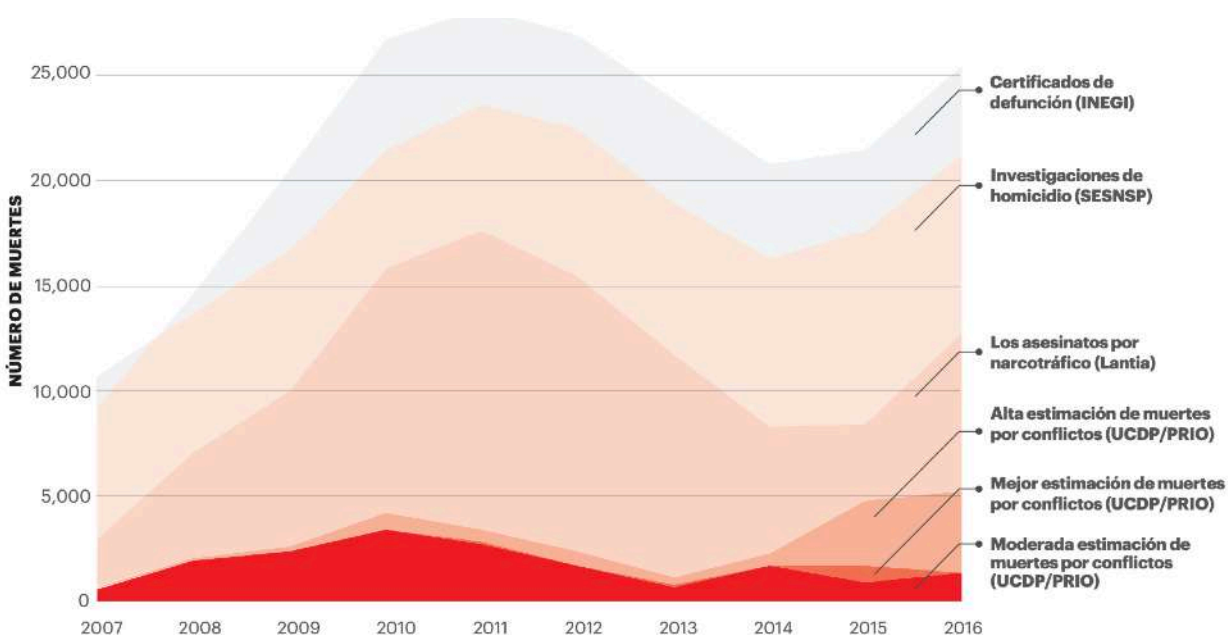
Particularmente en el caso mexicano, resulta evidente que el crimen organizado es la causante de la mayor parte de la violencia letal, sin embargo los datos proporcionados por los organismos de Estadística y Seguridad en el país no pueden saber con precisión cuántos actos con violencia se derivan del crimen organizado y qué otras dinámicas producen violencia.⁵² Como puede verse, tras la declaración de guerra impulsada por el entonces Presidente de México Felipe Calderón Hinojosa en 2006, el nivel de la violencia y con ello, el nivel de homicidios en el país alcanzó su máximo histórico en 2011 superando según el *INEGI* los veintitrés homicidios por cada cien mil habitantes. La curva comenzó a bajar en 2012 cuando Felipe Calderón fue sustituido por Enrique Peña Nieto pero de igual forma la tendencia durante 2016 a la fecha se ha mantenido a la alza.

Es evidente que en el caso de México los datos arrojados no son lo suficientemente detallados para poder ofrecer un mapa exacto de las cifras arrojadas

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

por la violencia en el país. La siguiente gráfica resalta uno de los problemas: los datos sobre homicidios en México se publican mes a mes sin información sobre sexo o edad del victimario, la ubicación específica del evento, cómo fue asesinada la víctima o si el homicidio estaba o no relacionado con el crimen organizado.⁵³



Homicidios estimados en relación con la delincuencia organizada, 2007–2016.
Fuente: INEGI, SESNSP, Lantia, UCDP y PRIO.

Aunque no hay datos oficiales sobre la violencia generada específicamente por el crimen organizado en México, existen estimaciones de organizaciones ajenas al Estado, como el *Programa de Datos sobre Conflictos de Uppsala (UCDP, por sus siglas en inglés)*, y el *Instituto de Investigación sobre la Paz de Oslo (PRIO, por sus siglas en inglés)*, que en conjunto, producen conjuntos de datos estándar de muertes por conflictos armados. Estos organismo registraron cuatro mil novecientos ochenta y siete muertes en 2016 por conflictos entre grupos del crimen organizado y el gobierno o entre sí.⁵⁴ Por otra parte *Lantia Consultores*, con sede en México lleva el conteo de las ejecuciones ligadas al narcotráfico, con un total de doce mil doscientas veinticuatro durante el mismo año. Si estas cifras se comparan con el

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

total de homicidios computados por el *INEGI*, corresponden al 20 y 50% respectivamente.⁵⁵

Si los homicidios en México tienen diversas causas: muertes relacionadas con batallas entre los cárteles de la droga, asesinatos selectivos, violencia contra periodistas, conflictos interpersonales, disturbios civiles, trata de personas, violencia familiar y de pareja, feminicidio y crímenes de odio, cada uno de estos tipos de violencia requiere una respuesta distinta de las comunidades y del gobierno, y cada tipo de violencia debería ser estudiada por separado como un fenómeno independiente con datos que puedan ayudar a visibilizar y entender el verdadero problema. Sin embargo, con la forma de proceder de las instituciones involucradas es imposible tener un diagnóstico exacto que permita saber cuándo, dónde, por qué y en qué grado se están produciendo estos tipos de homicidio.⁵⁶

Como puede verse, la calidad del manejo de datos es un factor de suma importancia a tener en cuenta y el *Institute for Economics & Peace* ha hecho el esfuerzo por analizar cuáles Estados cuentan con la mejor calidad de datos respecto a los homicidios efectuados en México, y cuáles son los peores.

De acuerdo a este análisis, Nuevo León, Querétaro, Aguascalientes, Baja California y Coahuila encabezan los resultados con las puntuaciones más altas, y aún así, ninguno cumplió con todos los requisitos de transparencia: Nuevo León, el Estado evaluado con la calificación más alta obtuvo una nota de 6.5 puntos sobre 10.⁵⁷

Por otra parte, los cinco Estados con la peor calidad de datos fueron: Hidalgo, Tabasco, Nayarit, Yucatán y Ciudad de México.

Aún así, aunque sabemos que las cifras en torno al homicidio son del todo turbias, los datos arrojados por el *Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional para la Seguridad Pública (SESNSP)* muestran una clara tenencia a la alza, aunque en los

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

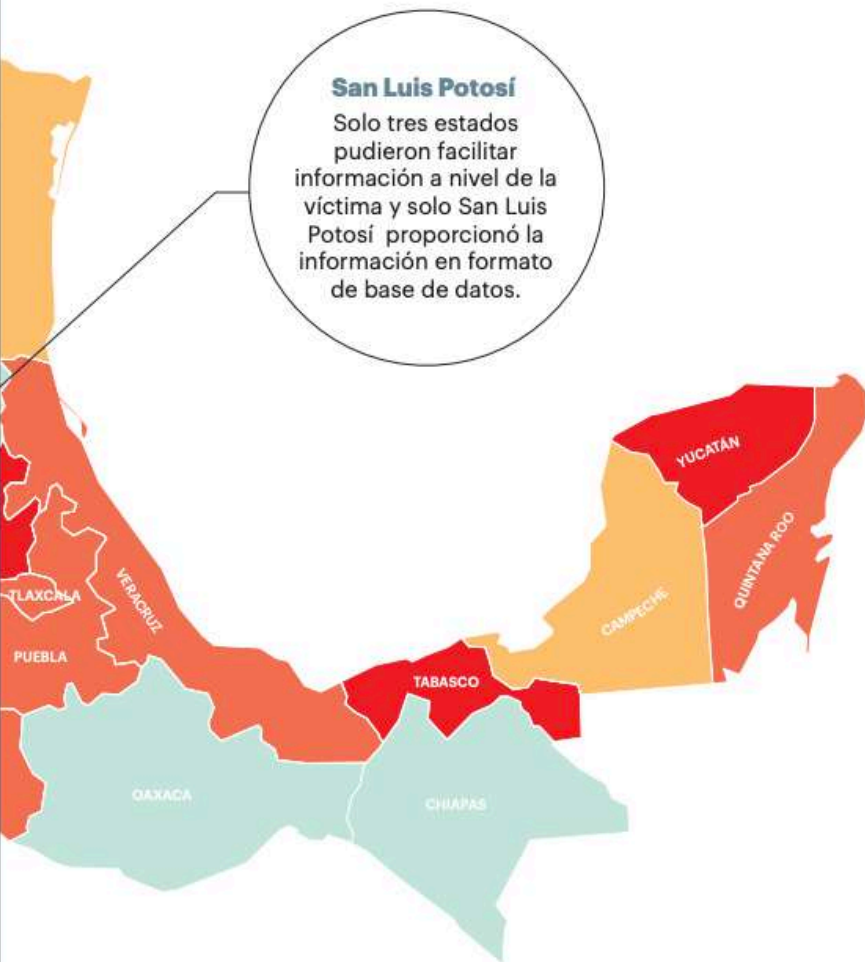
⁵⁷ *Ibidem*.



Índice de datos sobre homicidios. Calificación general 2018.
Fuente: Economics and peace. Índice de paz México. 2019.



A nivel subnacional, la calidad y exhaustividad de los datos sobre homicidios varía según el estado, aunque no en gran medida. El IDH está diseñado para identificar los estados con mejores resultados, y específicamente saber dónde y por qué los obtienen. Sin embargo, incluso **los resultados por estado indican la necesidad de una mejora general: ningún estado obtuvo una calificación en el índice superior a 6.5 sobre 10.**



5/32

Los cinco estados con mejor calificación superan significativamente a los demás en la categoría *detalle de las informaciones*.

CONVERGENCIA Y DEFINICIÓN

En promedio, los estados tienen una más alta calificación en la categoría *convergencia entre fuentes* y la más baja en la de *definición*.

14.8

En promedio, los datos estatales lograron 14.8 de los 43 indicadores. Ningún estado logró más de 29.

VALIDACIÓN DE LAS VÍCTIMAS

Ningún estado tiene un mecanismo de validación para comparar los datos de las víctimas entre fuentes oficiales.

LAS CALIFICACIONES MÁS ALTAS Y BAJAS



últimos meses se ha mostrado una disminución de crímenes, alcanzando un máximo histórico en el mes de julio de 2018 con 3,058 crímenes en el país. Sin embargo, es clara la tendencia de esta línea ascendente, cuando en enero de 2015 se registraron oficialmente 1,379 homicidios dolosos en México, para abril de 2019 esta cifra se habría duplicado alcanzando los 2,716 casos.



Víctimas de homicidio doloso en cifras mensuales de 2015 a 2019.

Fuente: SESNSP.

5.2.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DEL ASESINATO Y EL HOMICIDIO EN MÉXICO

Desde el temprano nacimiento del arte fotográfico, el medio ha sido la mano derecha de la medicina forense; esta evidencia puede rastrearse desde el mismo siglo XIX cuando el fotógrafo francés François Aubert retratará no el instante exacto de la ejecución en Querétaro del Emperador Maximiliano I –como si lo llegase a retratar Édouard Manet en un lienzo datado en el mismo año de la toma de Aubert y

que sin duda sirvió de apoyo para la elaboración de esta pintura⁵⁸– sino los vestigios documentales del mismo; es decir la camisa ensangrentada y perforada del propio Emperador, al no poder obtener el permiso necesario para acceder a la ejecución⁵⁹; como tampoco lo pudo presenciar Manet.

Si el fotógrafo no pudo presenciar la ejecución del Emperador, pudo al menos documentar fotográficamente el suceso mediante los ‘residuos’ del hecho, consiguiendo retratar la camisa pero también el cuerpo embalsamado de Maximiliano al interior de su caja fúnebre; así como el escenario de la ejecución: un descampado con algunas cruces sobre las piedras y entre ellas, una letra ‘M’ forjada en hierro dispuesta en el suelo del lugar.



Izquierda: AUBERT, François (1829-1906). *La camisa del Emperador Maximiliano*. 1867. Impresión a la albúmina.
Arriba: AUBERT, François (1829-1906). *En este lugar fueron fusilados Maximiliano y sus generales*. 1867. Impresión a la albúmina.

Aquí, tanto la camisa como el escenario del crimen son documentados por el lente de Aubert en sustitución del cuerpo físico del Emperador, ante su imposibilidad de retratarle en el instante de su ejecución; sino únicamente en los restos de la misma. La fotografía funciona como constancia testimonial del hecho y aunque no existe el cuerpo puede dibujarse sobre los vestigios que quedan.

⁵⁸ KOETZLE, H., (2011). *50 fotografías míticas: su historia al descubierto*. Colonia: Taschen, p. 58.

⁵⁹ *Ibidem*.

Esta imposibilidad de estar en la mayoría de los casos en el lugar de los hechos con una cámara fotográfica como testigo –aún cuando la fotografía digital ha hecho que siempre contemos con una cámara insertada en el teléfono móvil, hace que la fotografía funcione como el resguardo pericial del evento, como en el caso de la icónica fotografía de Don Manuel Álvarez Bravo titulada: *Obrero en huelga, asesinado*, donde el cuerpo de un trabajador irrumpe la escena con un chorro abundante de sangre que parte de su cabeza, bañada también en sangre.



ÁLVAREZ, Manuel (1902-2002). *Obrero en huelga, asesinado*. 1934. Impresión plata sobre gelatina.

Al igual que como sucede con el caso del Emperador, la fotografía no documenta el aquí ese *instante decisivo* defendido por Cartier-Bresson, pero ante la ausencia de aquella imagen, queda la de la tensa calma, la de los minutos siguientes al hallazgo de un cadáver en el espacio público que sirve como documentación del crimen.

Similar es el caso del fotógrafo mexicano Fernando Brito, quien en su serie fotográfica *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, nos logra acercar a ese instante entre el acontecer del crimen y la consecuente llegada de la policía quién luego establecerá marcas y resguardos de las pistas que permitan esclarecer el crimen.

Como en el caso de Álvarez Bravo, las fotografías de Brito brindan una escena limpia, que por ser tan limpia puede resultar simulada; un montaje del tiempo suspendido en la poética del paisaje, donde los vestigios humanos apenas sobresalen.



BRITO, Fernando (1975). De la serie: *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. 2010–2011. Fotografía digital, impresión cromógena.

Para esta serie, el fotógrafo de Culiacán, Sinaloa quien trabajaba por necesidad en un periódico local cubriendo la nota roja, aprovechaba la oportunidad de trasladarse hasta el lugar de los hechos por trabajo, y llegar incluso antes que la propia policía. Obviamente las fotografías que ‘venden’, aquellas publicadas por el diario no son estas. Brito aprovecha la ocasión para hacer otras versiones mucho más delicadas para construir una poderosa reflexión en torno a como un elemento característico del nuevo ‘paisaje mexicano’ es la inclusión del cadáver.

El cuerpo aquí presente se desdibuja entre la majestuosidad del paisaje mexicano; único testigo del crimen. En nuestro lastimado país llamado México, en cada montaña, cada río, cada lago, cada campo puede ser hallado un cadáver. Cuerpos inertes que se pierden en el paisaje.

Como lo presenta Francis Alÿs, así como antes lo imaginara Manet, –en aquel caso apoyándose de las fotografías de Aubert para *La ejecución de Maximiliano*– pero ahora partiendo de retratos periodísticos de la nota roja, en años recientes el

cuerpo humano ha irrumpido el paisaje urbano a la vez que lo ha hecho en el paisaje natural.



Izquierda: BRITO, Fernando (1975). De la serie: *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. 2010-2011. Fotografía digital, impresión cromógena.

Derecha: ALÿS, Francis (1959). De la serie *Linchados*. 2009. Aceite, lápiz, grapas y cinta adhesiva sobre papel.

Los cuerpos humanos, víctimas de un asesinato generalmente por bandas criminales enemigas no sólo son abandonados en el espacio público, sino que son exhibidos también de forma pública, a la manera de un escarmiento. Brito lo documenta fotográficamente como un silencioso testigo de los hechos mientras que Alÿs lo ilustra como un entorno urbano sobre el que flotan pies.

Si tanto en el trabajo de Brito como en el de Alÿs la sangre no está presente como sí lo estaba en los vestigios documentales de Álvarez Bravo o Aubert, sus imágenes nos acercan al *cadáver nuestro de todos los días*; materia inerte insensiblemente integrada en espacio público.

Si la presencia del cuerpo humano expone y sintetiza la impunidad de las ejecuciones celebradas en México en el día a día, la ausencia del cuerpo por medio de sus remanentes funciona como una abstracción para mostrar la violencia sin exhibir propiamente el cuerpo.

Teresa Margolles, quien en una primera etapa todavía dentro del grupo *Semefo* pretendía irrumpir la escena con un 'arte shock' -muy en deuda con los accionistas vieneses quienes desde los años sesenta escandalizaban los estándares

museísticos con desnudos, sangre y cuerpos e animales violentados hasta la muerte-, ha transformado su lenguaje haciéndolo mucho más abstracto y limpio.

Margolles en su etapa más reciente, y aún incluso el mismo colectivo *Semefo* van pues en la dirección de Aubert, al repensar el cuerpo violentado desde sus detritos, mostrando como ya se mencionaba, la ropa misma del cadáver en el *Estudio de la ropa de cadáver* dispuesta sobre la mesa de análisis, y desde allí, el colectivo se interesa más en el residuo que en la materia sólida que constituye el cadáver mismo.

En un diálogo con la muestra retrospectiva de la artista Kiki Smith cuya obra se relaciona con el cuerpo y la feminidad y que se celebró en la *Fundación/ Colección Jumex* con sede en Ecatepec, en el Estado de México entre mayo y octubre de 2007, Margolles intervino una de las salas de esta muestra con la elaboración de un surco en el piso de concreto dentro del cual introduciría sangre recuperada de diversas morgues del país:

Partiendo del contexto socio-urbano en el que se encuentra enclavada *Fundación/ Colección Jumex*, he construido un surco en la superficie del suelo de 8m. de largo por 15 cm. de ancho y de 3 cm. de profundidad, que contiene fluidos de personas asesinadas, que en el transcurso de la muestra se convertirán en costra. Aludiendo a la situación de violencia y marginalidad del espacio geográfico. (Polidori, A., 2007).

Vale recordar cómo antes de la existencia del fastuoso *Museo Jumex* enclavado hoy día en la exclusiva zona de Polanco, en la Ciudad de México, abría en el año 2001 sus puertas la *Fundación/ Colección Jumex* -hoy convertida en la biblioteca del *Museo Jumex*- en el municipio de Ecatepec, el municipio con mayor índice de pobreza del país según el *Consejo Nacional de Evaluación de la Política*

de Desarrollo Social (CONEVAL)⁶⁰, además de ser también el municipio más peligroso para ser mujer, dado su alto número de feminicidios existentes.⁶¹

Si bien la *herida* no logró nunca convertirse en costra como lo habría sugerido Margolles en su declaración artística, debido a que el proyecto únicamente funcionó los días veintiocho, veintinueve y treinta de mayo de 2007⁶², la *herida* presenta de una forma repulsiva la sangre mezclada de diversos cadáveres de Ecatepec que además, al estar la galería inserta en esa zona fabril, la convierte en un museo de difícil acceso, para los locales, pero es paradójicamente efectivo como receptáculo de estos en forma de sangre acumulada.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Herida*. 2007. Surco de ocho metros de largo, quince centímetros de ancho y tres centímetros de profundidad lleno de sangre de personas asesinadas en México.

Se trata de efectivamente una herida que desde hace décadas se mantiene abierta en nuestro país, una síntesis de cuarenta litros⁶³ donde están aglutinados los

⁶⁰ SUÁREZ, A., (2019). 'Ecatepec, el municipio con mayor índice de pobreza urbana: CONEVAL'. En *El sol de México*. <<https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/valle-de-mexico/ecatepec-el-municipio-con-mayor-indice-de-pobreza-urbana-coneval-3812593.html>> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.

⁶¹ ROJAS, A., (2018). '<<Monstruo de Ecatepec>>: ¿Por qué este municipio de México es el más peligroso para ser mujer'. En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45821520>> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.

⁶² REDACCIÓN, (2007). '<<Herida>>, proyecto para Ecatepec'. En: *Fundación Jumex*. <<https://www.fundacionjumex.org/en/exposiciones/48-herida-proyecto-para-ecatepec>> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.

⁶³ POLIDORI, A., (2007). *Op. cit.*

cuerpos asesinados de México, aglutinado que genera además otra reflexión: para ver cadáveres en nuestro país no es necesario entrar a una morgue; la muerte sucede en la calle pero también puede vérselo al interior de un museo, o de una fábrica como en el caso de la *Fundación/Colección Jumex*.

La sangre humana es el fluido que Margolles elegiría para impregnar una bandera de manta cruda con los residuos obtenidos en la frontera norte de México⁶⁴, y luego sustituirla momentáneamente por el lábaro mexicano en el contexto de la *53ª Exposición Internacional de Arte, la Bienal de Venecia de 2009*.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Bandera*. 2009. Tela impregnada con sangre tomada del lugar donde cayeron los cuerpos de personas asesinadas en la frontera norte de México.

El exterior del *Palacio Rota Ivancich* destinado en esta muestra para albergar la exposición unipersonal mexicana, presentaba del lado izquierdo la bandera de la capital de la región del *Véneto*, del lado derecho la bandera de la Unión Europea, y dejaba al centro la bandera simbólica de un México empapado literalmente en sangre. Así se recibía al visitante de la Muestra Internacional.

En un acto de expurgación, Margolles *limpiaría* esta bandera en las playas de Lido, en Venecia para *disolver* de alguna forma tanta sangre derramada en México en la salinidad del mar.

Una forma alegórica de *llorar* las ausencias de las personas asesinadas en México, reforzada por la misma lluvia y el clima que eventualmente

⁶⁴ MEDINA, C., (2009) *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Ciudad de México: RM, pp. 98.

terminaría *deslavando* la sangre de la bandera en la entrada del palacio.

La artista también exploraría en este mismo evento las posibilidades plásticas que brinda la sangre, más allá de su estado líquido. En el acceso al *Palacio Rota Ivancich* la frialdad de una mesa de concreto recibía al visitante; un mueble cuya frialdad paradójicamente invitaba al paseante a usarla, a tener un instante de reposo.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Mesa*. 2009. Mueble de concreto fabricado con una mezcla de fluidos recogidos del lugar donde una persona fue asesinada.

La revelación de la pieza sucedía al momento de leer la ficha técnica, donde se explica el origen de la materia líquida con la que fue mezclado el concreto para su elaboración: se trataba de fluidos corpóreos recogidos del lugar donde una persona fue asesinada en México.

La incorporación de materia orgánica en la elaboración de esta mesa la convierte en un objeto fuera de los cánones de *lo utilitario*. El halo de muerte que la envuelve hace imposible siquiera imaginar la degustación de un alimento sobre ella, deshaciendo así su función.

Al dejar simbólicamente de ser una *mesa*, el objeto puede parecerse más a una tumba, que como en el caso de *Entierro*, alberga los residuos de la *vida del cadáver*, e igual que como sucede con una tumba, el mueble puede ser trasladado e incluso guardársele el respeto salvando la distancia tras la impresión de conocer la materia con la que fue construido.

Para la *Bienal de Arte Público de Los Angeles*, celebrada entre julio y agosto de 2016, la artista extrapolaría esta *mesa* para ahora construir otra sobredimensionada que anula de igual forma su función para, sencillamente ser un espacio que protege del sol y de la lluvia: se trata de una enorme construcción en



MARGOLLES, Teresa (1963). *La sombra (The shade)*. 2016. Estructura de hormigón construida con agua y fluidos humanos proveniente de la morgue.

la que se empleó igualmente el agua y los fluidos de las víctimas de asesinato en Los Ángeles.

Al modificar las dimensiones de la obra, la estructura se vuelve un monumento a las víctimas anónimas que todos los días reparan en la morgue. La sombra abraza al visitante que plácidamente puede

disfrutar de su generosa sombra en medio del inclemente sol de California hasta que repara en el origen de la materia prima utilizada para producir esa sombra.

La ductilidad que posee el concreto permite amoldarse a su cimbra, y en su contenido poder no solo albergar varillas de acero, sino incluso los objetos del ser querido, como lo demostrara la pieza *Memoria fosilizada*, realizada por el colectivo *Semefo*, con motivo de la *IV Bienal de Monterrey FEMSA*, merecedora del primer lugar de aquella *Bienal*⁶⁵.



SEMEFO (1990 - 1999), *Memoria fosilizada*. 1999. 2,843 objetos pertenecientes a víctimas de asesinato en México ahogados en un bloque de 250 x 250 x 20 cm.

⁶⁵ DAVID, M., (2011). *Op. cit.* p. 160.

Se trataba de una *tumba* de cemento de 250 cm. x 250 cm x 20 cm. de altura que contenía dos mil ochocientos cuarenta y tres objetos pertenecientes a las víctimas de asesinatos en México y que en colectivo, podrían recordar la imagen de una fosa común, donde todos los muertos conviven; en este caso, donde todos los objetos pertenecientes a personas asesinadas conviven, o mejor dicho, se ahogan en la densidad de la plancha de concreto prístina, más allá de las minimalistas cajas de concreto que Donald Judd produjera en la década de los ochenta.

La memoria de todas estas víctimas está efectivamente fosilizada dentro de la plancha, y el concreto tendrá la función de resguardar estas piezas individuales como si estuviesen en una cápsula del tiempo perenne, protegiéndolas del olvido o de la ineficaz memoria humana.

Con esta fascinación por la materia y por las historias que los materiales albergan, Margolles traslada a la sala de exposiciones literalmente el suelo donde cayó el cuerpo asesinado de su amigo, el también artista mexicano Luis Miguel Suro cuando salía del banco donde dos sujetos le dispararon tras oponerse a entregarles treinta y dos mil pesos (aproximadamente mil seiscientos dólares) de la nómina que cubría el salario de treinta empleados de la empresa de su padre⁶⁶.



MARGOLLES, Teresa (1963). *32 años. Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro*. 2016. Baldosas y cemento.

Margolles vuelve a colocar la sutil presencia de la muerte en el espacio museístico por medio del lugar en donde alguna vez se encontró la presencia física

⁶⁶ ZÚÑIGA, A., (2004). 'Intentan un atraco y cometen asesinato.' En *Mural*, Guadalajara. <https://mural-guadalajara.vlex.com.mx/vid/intentan-atraco-cometen-asesinato-79523354>> Recuperado el 8 de septiembre de 2019.

del cadáver. Las baldosas extraídas del suelo son ahora presentadas en el suelo de la galería como una segunda piel que demuestra las huellas, la sangre, la percusión de los casquillos... en síntesis, la violencia misma condensada en un segmento del asfalto, reconstruido ahora para su versión pública que no es la calle precisamente, sino el espacio *aurático* del museo.

Margolles lograría la síntesis máxima del cadáver al abstraer la idea de la muerte mediante el registro auditivo de los lugares donde fueron encontrados cadáveres de personas asesinadas en México.

Mediante el recurso de la grabación auditiva, Margolles expone con ayuda de altavoces aquellos 'espacios de la muerte', que son los escenarios mismos donde fueron encontradas personas asesinadas en el país.

Transitar por este rescoldo del *Palacio Rota Ivancich* significaba recuperar las memorias de un espacio que alberga la *frecuencia* de la ausencia; presente de una forma igualmente invisibilizadora que el vacío mismo que deja el cuerpo en el lugar alguna vez ocupado.

Y al grabar mediante un registro sonoro, Margolles recupera el espectro del espacio hoy vacío pero que fue mudo testigo de un crimen que seguramente continúa siendo impune, y vuelve al escucha testigo desfasado del paisaje violento que es México más allá de la presencia física de cuerpos.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Sonidos de la muerte*. 2009. Audiograbaciones de sitios donde fueron encontrados cadáveres de personas asesinadas.

5.3 FEMINICIDIO

Comúnmente se entiende que el feminicidio es el asesinato intencional de una mujer por el hecho de ser mujer; aunque las definiciones más amplias abarcan todo tipo de asesinato, desde una niña hasta una adulta femenina.⁶⁷

Obtener datos precisos de este tipo de asesinatos constituye un reto pues en la mayoría de los países no se realiza una investigación exhaustiva o no se notifican las relaciones entre la víctima y el perpetrador, así como los motivos que llevaron a cometer el homicidio así como las motivaciones del asesinato con respecto al género.⁶⁸

El organismo clasifica en cuatro grupos los tipos de feminicidios:

1. Feminicidios íntimos, aquellos cometidos por un esposo o novio. En su estudio, la OMS determina que más del 35% de todos los asesinatos de mujeres en el mundo son cometidos por un compañero íntimo, en contraste con el 5% de los asesinatos de hombres que fueron perpetrados por su pareja. Además de esta proporción, está demostrado que las mujeres que matan a sus compañeros íntimos varones, a menudo actúan en defensa propia ante situaciones de violencia o intimidación.

2. Asesinatos en nombre del '*honor*', aquellos en los que una niña o mujer muere a manos de un miembro masculino o femenino por una conducta indebida, tales como adulterio, relaciones sexuales extramatrimoniales o incluso por haber sido violada. Según este estudio los asesinatos en todo el mundo en nombre del '*honor*' rondan los 5,000 casos anuales, aunque es lógico pensar que esta cifra está subestimada dada la gran cantidad de decesos globales no registrados bajo este argumento.

3. Feminicidio relacionado con la dote, presente principalmente en zonas del subcontinente indio, afectando a mujeres recién casadas que son asesinadas por miembros de su familia política a causa de conflictos relacionados con la dote, como consecuencia de traer una dote menor de la esperada.

4. Feminicidio no íntimo, aquel cometido por alguien ajeno íntimamente a la mujer violentada; un tipo de violencia particularmente agudizada en el continente Americano,

⁶⁷ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2013). 'Comprender y abordar la violencia contra las mujeres. Feminicidio'. <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/98828/WHO_RHR_12.38_spa.pdf?sequence=1> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

⁶⁸ *Ibidem*.

recrudecida en países como México, Guatemala e incluso los Estados Unidos de América. (Organización Mundial de la Salud (OMS), 2013).

Por otra parte, la *ONU* en el año 2007 estimó que cada día, en promedio, ciento treinta y siete mujeres en todo el mundo son asesinadas a manos de su pareja o de algún miembro cercano de su familia.⁶⁹

El *Organismo* concluye que es el hogar el sitio más probable alrededor del mundo donde las mujeres pueden ser víctimas de un asesinato. El 58% de las mujeres según este estudio fueron asesinadas por su pareja, mientras que el resto fueron atribuidos a un feminicidio no íntimo.

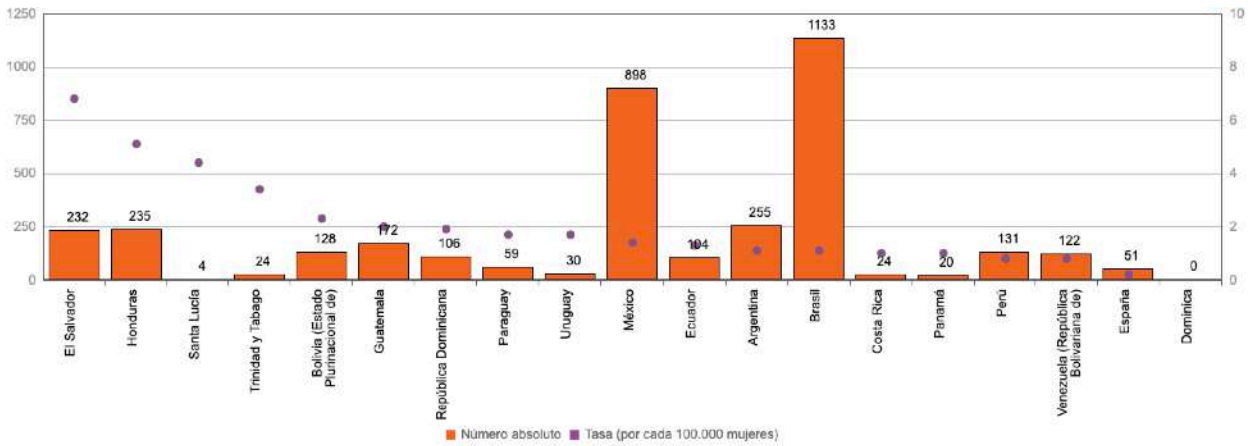
Geográficamente, América Latina y el Caribe albergan la mayor cantidad de países del mundo donde se comenten más feminicidios, con catorce de los veinticinco principales países, donde además en sólo dos de cada cien casos los agresores son enjuiciados.⁷⁰

Según el *Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)*, en 2018 el país con más casos de feminicidio por número absoluto en América Latina, el Caribe y España es Brasil con mil ciento treinta y tres casos, mientras que México ocupa la segunda posición con ochocientos noventa y ocho casos registrados ese año⁷¹. El tercer lugar lo ocupa Argentina luego de una notable brecha con doscientos cincuenta y dos casos como puede verse en la siguiente gráfica.

⁶⁹ ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2017). 'Hechos y cifras: Acabar con la violencia contra mujeres y niñas'. <<https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

⁷⁰ YNESTROZA, L., (2019). 'Feminicidio: El lugar más peligroso para una mujer es su hogar'. En *Vatican News*. <<https://www.vaticannews.va/es/mundo/news/2019-02/feminicidio-a-nivel-mundial-grunda-angel-alas-rotas.html>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

⁷¹ OBSERVATORIO DE IGUALDAD DE GÉNERO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE DE LA COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). (2018). 'Feminicidio'. <<https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.



Feminicidio. América Latina, el Caribe y España. 19 países en números absolutos y tasas por cada 100,000 mujeres.
Fuente: CEPAL.

Y aunque Brasil encabeza esta lista negra por números absolutos, si el resultado se analiza por una tasa de cien mil mujeres, resulta que El Salvador, Honduras y el pequeño estado insular de Santa Lucía encabezarían esta lista con 6.8, 5.1 y 4.4 feminicidios respectivamente.

México respecto a su tasa se encuentra en la posición número diez de esta lista de diecinueve países con 1.4 feminicidios por cada cien mil mujeres.

A nivel global, México se encontraría en la posición veintitrés del mundo según datos de la *ONU*⁷², en un listado que excluye a Irak, Somalia, Libia, Sudán del Sur, Yemen, Bahamas y República Centroafricana debido a que no se cuentan con cifras desagregadas por género.

Si se agrupan los valores absolutos de las cifras de feminicidio en 2018 proporcionados por la *CEPAL*, se tiene que al menos dos mil trescientas veintiún mujeres murieron víctimas de feminicidio ese año en diecinueve países

⁷² YNESTROZA, L., (2019). *Op. cit.*

contabilizados, contra dos mil setecientos noventa y cinco casos registrados en 2017 en veintitrés países contabilizados por el mismo *Organismo*.⁷³.

Mayoritariamente, y sobre todo cuando el crimen se vincula con una pareja íntima, se entiende que el feminicidio es la cumbre de una serie sistemática de actos violentos, y no necesariamente se tratan de actos aislados, espontáneos o aleatorios. Es importante señalar como, en estos casos, los crímenes pudieron ser evitados con la debida atención y protección preventiva de las víctimas por parte de las autoridades.

La *ONU* menciona que una vía para afrontar el problema es la educación temprana y el involucramiento de los varones en el problema del feminicidio a nivel mundial.⁷⁴

Es crucial según la *Organización de las Naciones Unidas* que los hombres comiencen a ser parte de los asuntos que usualmente son enfrentados valientemente por las propias mujeres. La educación disruptiva de los estereotipos asociados a las masculinidades entendidas de la manera tradicional puede transformar el estereotipo erróneo de que la mujer es el sexo débil que se encuentra en un escalafón inferior al del hombre.

Clasificadas por continente, las mujeres Africanas tienen más riesgo de morir con 3.1 casos por cada cien mil habitantes, después estarían las Americanas con 1.6, las de Oceanía con 1.3, las Asiáticas con 0.9 y las Europeas con 0.7 casos.⁷⁵

⁷³ OBSERVATORIO DE IGUALDAD DE GÉNERO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE DE LA COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). (2017). 'CEPAL: Al menos 2,795 mujeres fueron víctimas de feminicidio en 23 países de América Latina y el Caribe en 2017'. <<https://www.cepal.org/es/comunicados/cepal-al-menos-2795-mujeres-fueron-victimas-feminicidio-23-paises-america-latina-caribe>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

⁷⁴ REDACCIÓN, (2018). 'ONU: En el 2017 se cometieron seis feminicidios por hora en el mundo.' En *El Comercio, Perú*. <<https://elcomercio.pe/mundo/actualidad/onu-2017-cometieron-seis-feminicidios-hora-mundo-noticia-581188>> Recuperado el 13 de septiembre de 2019.

⁷⁵ ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2017), *Op. cit.*

5.3.1 EL FEMINICIDIO EN MÉXICO

La muerte violenta atentada contra las mujeres por razones de género está tipificada en el sistema penal mexicano como 'Feminicidio'⁷⁶ y es a todas luces la forma más extrema de violencia que puede ejercerse contra una mujer.

Para el *Código Penal Federal*, el feminicidio se encuentra tipificado en el artículo trescientos veinticinco, el cual establece que:

Comete el delito de feminicidio quien prive de la vida a una mujer por razones de género. Se considera que existen razones de género cuando concurra alguna de las siguientes circunstancias:

1. La víctima presente signos de violencia sexual de cualquier tipo.
2. A la víctima se le hayan infligido lesiones o mutilaciones infamantes o degradantes, previas o posteriores a la privación de la vida o actos de necrofilia.
3. Existan antecedentes o datos de cualquier tipo de violencia en el ámbito familiar, laboral o escolar, del sujeto activo en contra de la víctima.
4. Haya existido entre el activo y la víctima una relación sentimental, afectiva o de confianza.
5. Existan datos que establezcan que hubo amenazas relacionadas con el hecho delictuoso, acoso o lesiones del sujeto activo en contra de la víctima.
6. La víctima haya sido incomunicada, cualquiera que sea el tiempo previo a la privación de la vida.
7. El cuerpo de la víctima sea expuesto o exhibido en un lugar público. (Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las mujeres, 2016).

Sin embargo, y debido a que las cifras de feminicidio en México son desorbitadas –como puede demostrarse en las cifras presentadas en este mismo capítulo–, México ha decidido ratificar *La Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW*, por sus siglas en inglés), que fue adoptada en forma unánime por la Asamblea General de las Naciones Unidas el dieciocho de diciembre de 1979 y entró en vigor en 1981; siendo la misma

⁷⁶ COMISIÓN NACIONAL PARA PREVENIR Y ERRADICAR LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES, (2016). '¿Qué es el feminicidio y cómo identificarlo?'. <<https://www.gob.mx/conavim/articulos/que-es-el-feminicidio-y-como-identificarlo?idiom=es>> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

considerada como la Carta Internacional de los derechos de la mujer adscribiéndose por parte de la nación mexicana también en 1981⁷⁷; en un afán por revertir esta tendencia nacional.

La Recomendación General diecinueve de la *CEDAW* define la violencia contra la mujer como:

Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vía pública como en la vía privada. (Secretaría de Gobernación, 2017).

México, además de incorporarse a la *Convención de la CEDAW*, ratificó igualmente la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (conocida también como la Convención de Belém do Pará)⁷⁸ que igualmente condena todo acto que atente contra la integridad física y psicológica de la mujer y defendiendo siempre el derecho de la mujer a vivir una vida libre de violencia, destacando el acto violento como una violación misma de los derechos humanos y de las libertades fundamentales de la mujer.⁷⁹

Por otra parte, la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias, propuso que cada veinticinco de noviembre de cada año se publicaran datos sobre el número de feminicidios, desglosados por edad y origen étnico de las víctimas y sexo de los agresores, indicando la relación entre éstos y

⁷⁷ ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2011). 'Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, CEDAW'. <<https://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20mexico/documentos/publicaciones/2011/convenci%C3%B3n%20pdf.pdf?la=es>> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (OEA), (1994). 'Convención Interamericana para Prevenir, sancionar y Erradicar la Violencia contra la mujer (Belém do Pará)'. <<https://www.oas.org/es/mesecvi/docs/Folleto-BelendoPara-ES-WEB.pdf>> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

las víctimas; proponiendo además la publicación relativa al enjuiciamiento y castigo de los autores de los actos.⁸⁰

En cuanto a la labor correspondiente a la *Suprema Corte de Justicia de la Nación*, en una sentencia emitida el veinticinco de marzo de 2015⁸¹, dictó el protocolo establecido para que, en caso de muerte de mujeres se deba, sistemáticamente:

1. Identificar las conductas que causaron la muerte de la mujer.
2. Verificar la presencia o ausencia de motivos o razones de género que originan o explican la muerte violenta.
3. Preservar evidencias específicas para determinar si hubo violencia sexual.
4. Hacer las periciales pertinentes para determinar si la víctima estaba inmersa en un contexto de violencia. (Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013).

Por otra parte, el mismo documento señala cuáles son las obligaciones mínimas de las autoridades que investigan una muerte violenta:

1. Identificar a la víctima.
2. Proteger la escena del crimen.
3. Recuperar y preservar el material probatorio.
4. Investigar exhaustivamente la escena del crimen.
5. Identificar posibles testigos y obtener declaraciones.
6. Realizar autopsias por profesionales competentes y empleando los procedimientos más apropiados y determinar la causa, forma, lugar y momento de la muerte, y cualquier patrón o práctica que pueda haber causado la muerte' (Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013).

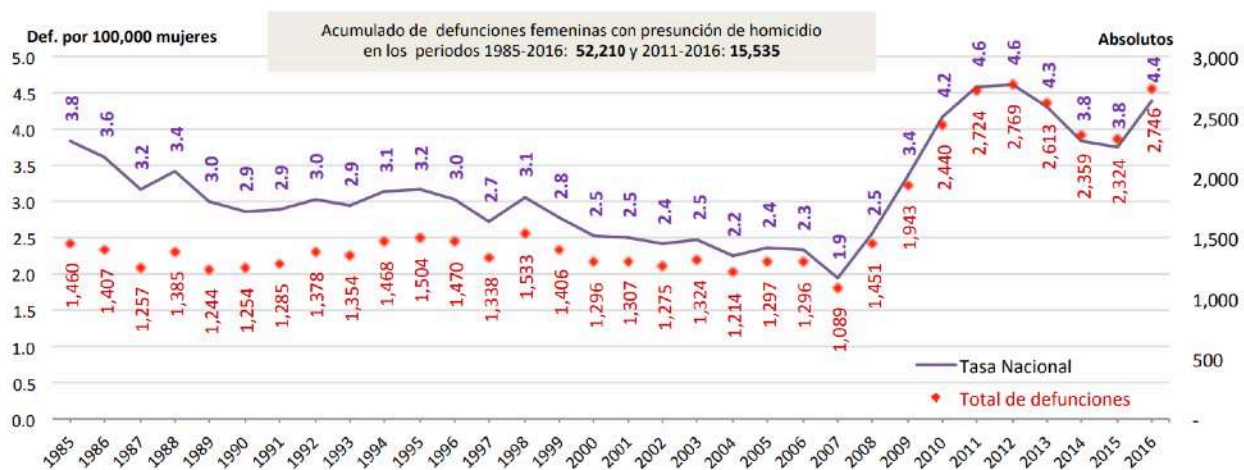
Aún así, en México no se cuenta con un tratamiento adecuado para la información relativa al feminicidio y comúnmente se emplea el término '*Defunciones femeninas con presunción de homicidio (DFPH)*' como la mejor forma disponible

⁸⁰ ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2016). 'Informe de la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias'. <<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2016/10562.pdf>> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

⁸¹ SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DE LA NACIÓN (SCJN). (2013). 'Amparo en revisión 554/2013 (Derivado de la solicitud de ejercicio de la facultad de atracción 56/2013). Quejosa: Irinea Buendía Cortez (Madre de Mariana Lima Buendía)'. En: <https://www.fiscaliatbasco.gob.mx/Content/Descargas/Normatividad/caso_mariana_lima.pdf> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

que han encontrado los organismos federales de acercarse a la materia⁸², lo cual da cuenta del grado de eufemismo que a nivel Institucional se sigue empleando para nombrar al feminicidio, atenuando con ello su importancia.

Gracias a las *Estadísticas Vitales* que publica el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)* pueden rastrearse los datos de las defunciones ocurridas y registradas desde 1985 hasta la fecha; en este análisis se incluyen también las defunciones femeninas y masculinas con presunción de homicidio que permite entender la tendencia de este fenómeno en los últimos treinta años.



Acumulado de defunciones femeninas con presunción de homicidio en los períodos 1985–2016.
Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres Y SEGOB a partir de INEGI, Estadísticas vitales de mortalidad, CONAPO.

Como lo demuestra el gráfico superior, México conservaba una cifra que se mantenía en los menos de mil quinientos alarmantes casos de feminicidio –o institucionalmente dicho: defunciones femeninas con presunción de homicidio–, pero desde el año 2007 y hasta la actualidad esta cifra se ha casi duplicado, pues apenas en los primeros cinco meses del año 2019 se habían superado ya los mil

⁸² SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (SEGOB), (2017). *Op. cit.* p. 17.

ciento noventa y nueve casos de feminicidio en el país⁸³; llegando en términos históricos a una máxima cumbre en el año 2012 cuando se alcanzaron dos mil setecientos sesenta y nueve casos.

Si se analizan estos casos de manera geográfica se tiene que Colima encabeza la lista atendiendo a su número poblacional, pero en cantidad neta de casos la Ciudad de México encabeza la lista con cuatrocientos veintiún casos de feminicidios registrados por el *INEGI*, distribuyéndose de la forma en que puede observarse en el mapa de la página derecha.

Ahora bien, si se comparan los métodos con los que se incurre en homicidio para hombres y mujeres, tenemos que en ambos dominan las armas; pero en el caso de las mujeres siguen los

Posición	Entidad federativa	Tasas (por 100,000 mujeres)	Número de defunciones
1	Colima	16.3	61
2	Guerrero	13.1	243
3	Zacatecas	9.7	79
4	Chihuahua	8.8	168
5	Morelos	8.4	84
6	Baja California	7.2	126
7	Tamaulipas	6.9	126
8	Sinaloa	5.5	84
9	Michoacán	5.4	129
10	Oaxaca	4.9	104
11	México	4.8	421
	Total	4.4	2,746
12	Guanajuato	4.0	121
13	Tabasco	3.8	47
14	Nayarit	3.7	23
15	Sonora	3.5	52
16	Quintana Roo	3.5	28
17	Veracruz	3.3	137
18	Jalisco	3.2	129
19	Ciudad de México	3.1	144
20	Baja California Sur	3.1	12
21	Nuevo León	3.1	80
22	Puebla	2.9	96
23	Chiapas	2.9	78
24	Hidalgo	2.9	43
25	Coahuila	2.5	38
26	San Luis Potosí	2.2	31
27	Campeche	2.1	10
28	Tlaxcala	1.6	11
29	Querétaro	1.5	16
30	Durango	1.3	12
31	Yucatán	0.8	9
32	Aguascalientes	0.6	4

Número de tasas de defunciones femeninas con presunción de homicidio por Entidad Federativa, 2016.

Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres a partir de INEGI.

⁸³ REDACCIÓN, (2019). 'El país feminicida: 1,199 mexicanas fueron asesinadas en lo que va del 2019'. En *Infobae*. <<https://www.infobae.com/america/mexico/2019/05/30/feminicidio-en-cifras-rojas-en-mexico-asesinan-diariamente-a-nueve-mujeres/>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.

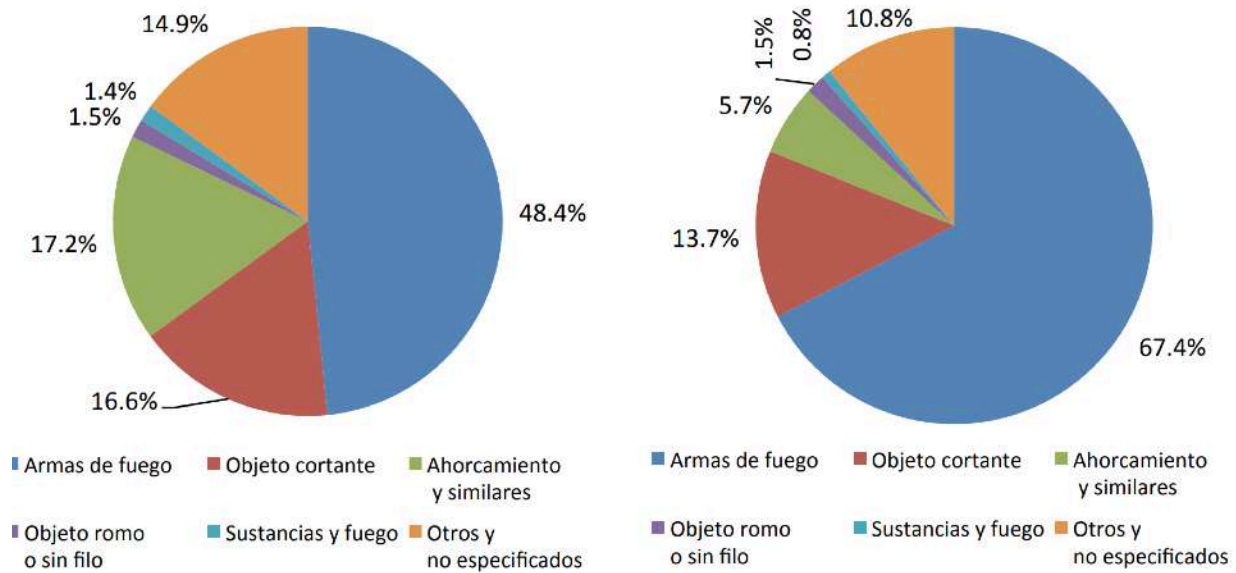


Tasas de defunciones femeninas con presunción de homicidio (por 100,000 mujeres) por entidad federativa de ocurrencia, 2016.

Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres Y SEGOB a partir de INEGI.

ahorcamientos y similares, mientras que en el caso de los hombres la segunda posición la ocupan los objetos cortantes; la tercera posición en las mujeres la ocupan los objetos cortantes y en el caso de los hombres, omitiendo las formas no especificadas de matar se encuentra el ahorcamiento y similares, como lo deja ver el gráfico de la página siguiente.

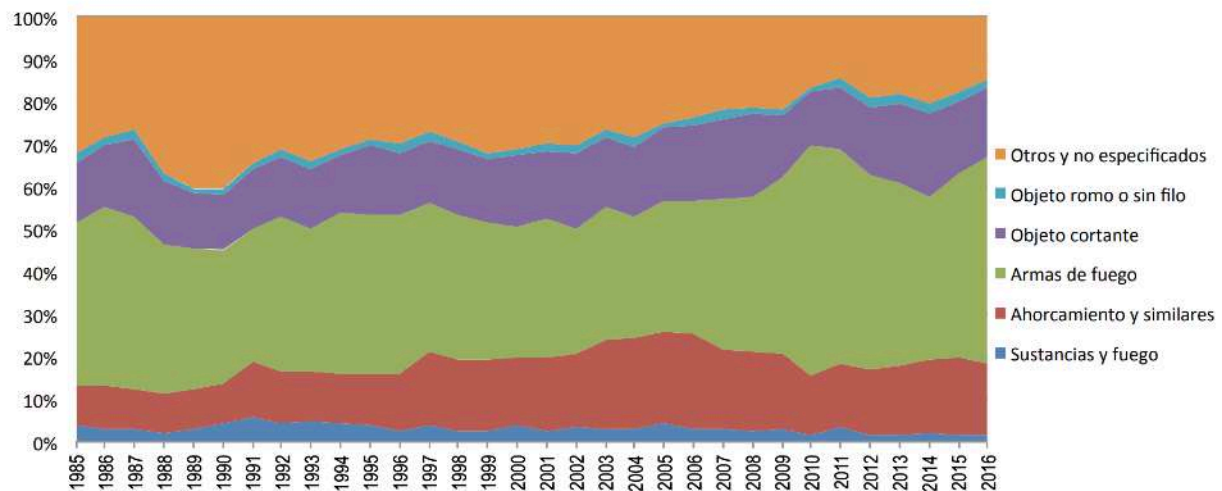
Continuando con este análisis, si se estudia la tendencia por método de agresión en mujeres se tiene que un grueso de uso de armas de fuego que se ha mantenido constante a través de los años, solo seguido decíamos por los ahorcamientos y similares para continuar con los objetos cortantes como puede verse en el histórico siguiente que agrupa las metodologías de muerte desde el año 1985 hasta el 2016.



Izquierda: Distribución porcentual de las defunciones femeninas con presunción de homicidio ocurridas en 2016 según medios usados en la agresión.

Derecha: Distribución porcentual de las defunciones masculinas con presunción de homicidio ocurridas en 2016 según medios usados en la agresión.

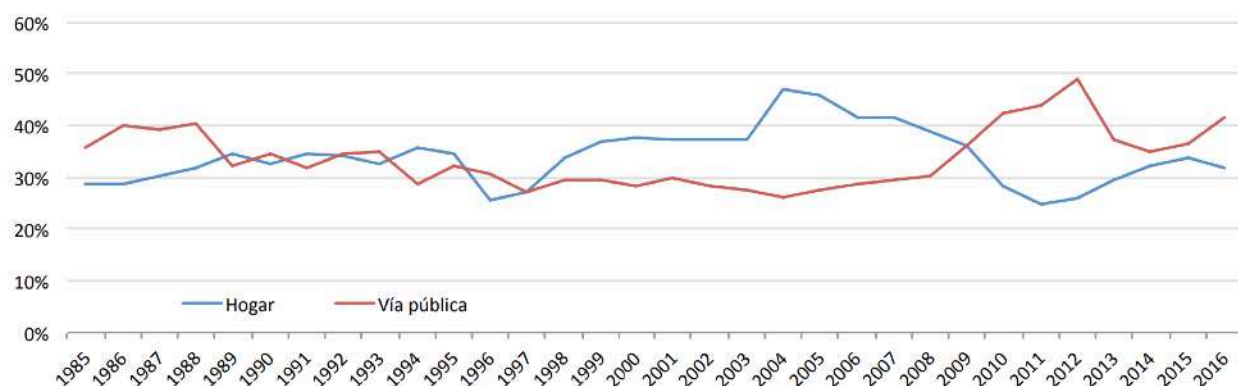
Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres Y SEGOB a partir de INEGI.



Distribución porcentual de las defunciones femeninas con presunción de homicidio según medios usados en la agresión, por período de ocurrencia, 1985-2016.

Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres Y SEGOB a partir de INEGI.

Si además de estos datos se comparan las defunciones femeninas por sitio en el que ocurrió el homicidio dividiéndolos entre el hogar y la vía pública, se tiene que la tendencia se ha invertido en los últimos años, pasando de un índice de violencia predominante en el hogar, claramente marcada desde 1997, con su punto de inflexión en el año 2009 sustituyéndose por la predominancia de asesinatos en la vía pública desde entonces y hasta la fecha.

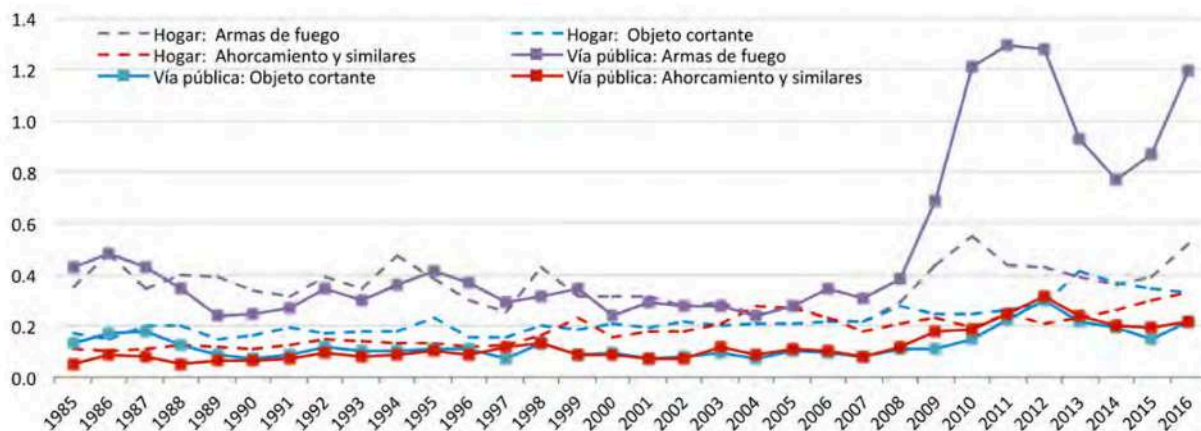


Porcentaje de las defunciones femeninas con presunción de homicidio en las que la agresión ocurrió en el hogar y en la vía pública según año de ocurrencia, 1985–2016

Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres Y SEGOB a partir de INEGI.

Resulta también sorprendente cómo las cifras han aumentado en los últimos años; particularmente con la cima de esta gráfica en el año dos mil once cuando prácticamente el 50% de los asesinatos de mujeres ocurrían en la vía pública, es decir, una de cada dos mujeres asesinadas en México morían en la calle, y aunque la curva se ha revertido, en los últimos años se ha reavivado esta tendencia.

Ahora bien, si se contrastan las cifras de homicidios femeninos según los tres principales medios usados, así como el lugar de ocurrencia de agresión, se obtiene una curva absolutamente desproporcionada desde el año 2008 hasta la actualidad, donde se observa un repunte de casos de asesinato en la vía pública con arma de fuego, seguido muy por debajo por los datos de asesinato en el hogar con igual instrumento de muerte: las armas de fuego. Después estarían los objetos cortantes dentro del hogar y los ahorcamientos sufridos también en el interior del hogar, para en los últimos lugares situarse los objetos cortantes en la vía pública así como los ahorcamientos y similares efectuados en la calle.



Tasas de defunciones femeninas con presunción de homicidio por cada 100,000 mujeres, según los tres principales medios usados y lugar de ocurrencia de la agresión, 1985–2016.

Fuente: INMUJERES, ONU Mujeres Y SEGOB a partir de INEGI.

Este dato resulta especialmente significativo al observar como la forma más común de ejecutar a una mujer es con el uso de armas de fuego tanto en el hogar como en la vía pública, pero resulta también alarmante cómo han tomado una especial fuerza las ejecuciones realizadas en la vía pública donde se ha involucrado un arma, no sobrepasando los 0.4 casos por cada cien mil mujeres desde los años noventa hasta el año 2008, y repuntando desde allí hasta llegar a 1.3 casos por cada cien mil mujeres en 2010, cifras que si bien tuvieron un descenso en 2014 siguen manteniéndose a la alza, sobrepasando un caso por cada cien mil.

Ahora bien, en el contexto mexicano existe la denominada *Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres (AVGM)*, un mecanismo implementado desde el gobierno mexicano con el fin de señalar, enfrentar y erradicar la violencia feminicida de un territorio determinado.⁸⁴

Esta alerta se activa en una zona geográfica donde se detecta un alto índice de violencia feminicida y altera a las personas pertenecientes a instancias gubernamentales y a la población en general sobre la urgencia de detener esta tendencia, así como el acoso callejero, escolar o doméstico y en términos generales la discriminación cotidiana que sufren las mujeres mexicanas.

⁸⁴ CÁMARA DE DIPUTADOS DEL HONORABLE CONGRESO DE LA UNIÓN, (2015). 'Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia'. <https://web.archive.org/web/20160421230907/http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGAMVLV_171215.pdf> Recuperado el 13 de septiembre de 2019.

Para que esta alerta se active es necesario que sea solicitada por organismos de Derechos Humanos Nacionales e Internacionales así como organizaciones de la sociedad civil.

Actualmente, en septiembre de 2019, las *Alertas de Violencia de Género* declaradas están dadas en los Estados de: Campeche, Colima, Chiapas, Durango, Estado de México, Guerrero, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Veracruz, Zacatecas y Jalisco.

Así, y a pesar de tener un historial de cuatro años desde que se emitió la primera *Alerta de Violencia de Género contra Mujeres en el Estado de México*, la omisión y la falta de continuidad de acciones que mitiguen el problema, así como su no consideración prioritaria hacen que este programa sea de una eficacia limitada para tratar de resolver el problema del feminicidio en México, pues es un mecanismo lleno de medidas aisladas y sustitutos de políticas públicas necesarias para atender la violencia contra las mujeres.⁸⁵

5.3.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DEL FEMINICIDIO EN MÉXICO

Con el trabajo previo consistente en el llenado con helio de decenas de globos de color rojo impresos con la frase *¿dónde están?*, el artista Fausto Gracia lanza literalmente al aire la pregunta directa sobre la violencia ejercida contra la mujer; puntualmente señalada en la ciudad de Querétaro, desde donde son distribuidos a la ciudadanía para su elevación espontánea.

En el ritual, que consiste en el acto de obsequiar globos, y que inocentemente puede leerse como un regalo otorgado por el artista a los paseantes y que generalmente es bien recibido por chicos y grandes, se esconde también un acto reflexivo cuando los globos son liberados, pues además de la pregunta retórica *¿Dónde están?*, impresa en cada globo, también se descubre la frase: *SILENCIO*, escrita con letras mayúsculas y con letras plateadas que dan cuenta de cómo detrás de cada desaparición o acto feminicida sigue una pesada lápida de mutismo con el

⁸⁵ REDACCIÓN, (2019). 'Alerta de género tiene eficacia limitada en ausencia de otras acciones' En *20 minutos*. <<https://www.20minutos.com.mx/noticia/839497/0/alerta-genero-tiene-eficacia-limitada-ausencia-otras-acciones/>> Recuperado el 13 de septiembre de 2019.

que las autoridades y los civiles tratan el asunto, en un intento por mantenerse protegidos del tema desde la distancia que ofrece el no-involucramiento en el asunto.

En un acto llamado *Una mirada al cielo. ¡Suertuda, vives en Querétaro!*, presentado dentro de la *Muestra Internacional de Arte Contemporáneo Visible Invisibilización*, en su paso por la capital del estado homónimo, el artista reflexiona desde la *Plaza Constitución*⁸⁶, en pleno Centro Histórico, en cómo no sólo es alarmante la cantidad de mujeres desaparecidas en el país, sino como también lo es en una Entidad Federativa que resultó improcedente ante al solicitud de activar la *Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres en 2017*⁸⁷, y que hasta la fecha continúa en ese mismo estado de improcedencia, a pesar de las cifras alarmantes de hombres y mujeres desaparecidos en la entidad.



GRACIA, Fausto (1984). *Una mirada al cielo ¡Suertuda, vives en Querétaro!* 2013. Documentación fotográfica de una acción.

⁸⁶ FAUSTO GRACIA. <https://faustogracia.wixsite.com/fgracia/unamirada?fbclid=IwAR3UM4_dLJ2I5wZ5RivZECXvFH-m3Zdb3qJPu4pGz09AB25GdsBbpY2Q0o0> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

⁸⁷ SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (SEGOB), (2017). 'Resolución de la Secretaría de Gobernación respecto a la solicitud de Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres para el Estado de Querétaro'. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/197055/Resoluci_n_AVGM_QUERETARO.pdf> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

Con ironía, el artista señala como es una *suerte* para las mujeres vivir en un Estado que se posicionó al cerrar el 2018 en el lugar dieciséis de las treinta y dos Entidades Federativas con menor incidencia feminicida; es decir, a la mitad de la tabla con *solo* trescientas cinco desapariciones ocurridas en ese año.⁸⁸

Los globos resultan ser preguntas anónimas que se hacen los habitantes de un contexto geográfico al pronunciar la pregunta que no quiere ser pronunciada: el elefante blanco que no tiene respuestas sensatas.

En el año 2017, el *Festival Internacional Photo España*, presentaba en el *Centro Centro Cibeles* la muestra *Pistas de baile* de Teresa Margolles, donde la artista muestra los espacios de anonimato en que se han convertido lo que alguna vez fueron salones de baile, hoy reducidos a polvo en el contexto de la lucha entre los cárteles de la droga en Ciudad Juárez, Chihuahua.⁸⁹

Aquí, la artista no repara únicamente en la ausencia física del edificio, sino que retoma este contexto para presentarlo como el fondo delante del cual se yerguen dignamente trabajadoras sexuales transgénero que recuerdan cómo estos lugares fueron también los escenarios de crímenes ocurridos contra sus colegas de oficio, cuando el inmueble se encontraba en su esplendor.

Valiéndose del recurso del agua, Margolles *desempolva* estos viejos salones de baile para recuperar aspectos de los inmuebles, en un gesto casi arqueológico al rescatar mediante el ejercicio de *limpieza*, el color y la textura de los suelos otrora relucientes que hoy son poco más que escombros en medio de una ciudad terriblemente violentada por el narcotráfico.

Con esta representación, Margolles rompe el paradigma de pensar que son las mujeres quienes sufren mayoritariamente este tipo de violencia, ampliando el horizonte al echar luz a la violencia que también persigue a las personas que han

⁸⁸ REDACCIÓN, (2018). '305 desapariciones se registran en el estado' En *El Universal Querétaro*. <<http://www.eluniversalqueretaro.mx/sociedad/02-01-2018/305-desapariciones-se-registran-en-el-estado>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

⁸⁹ REDACCIÓN, (2017). 'Teresa Margolles: Pistas de baile'. En: *Artishock*. <<https://artishockrevista.com/2017/06/09/teresa-margolles-pistas-baile/>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

decidido cambiar la identidad de su género; y cuyos alcances van más allá de las representaciones tradicionales que diversos activistas disponen en el espacio público en forma de una cruz pintada de color rosa mexicano, sembradas en los sitios donde se han encontrado los cuerpos de las mujeres violentadas.



Izquierda: Autor desconocido. Cruces colocadas en Lomas del Poleo, en Ciudad Juárez, lugar donde fueron encontrados 8 cuerpos de mujeres víctimas de feminicidio en 1996. Tradicionalmente se señalan en Ciudad Juárez los sitios donde se encontraron cadáveres femeninos con cruces de color rosa mexicano en un afán de visibilizar los crímenes en esta región del país.

Derecha: MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: *Pistas de baile*. 2017. Fotografía digital.

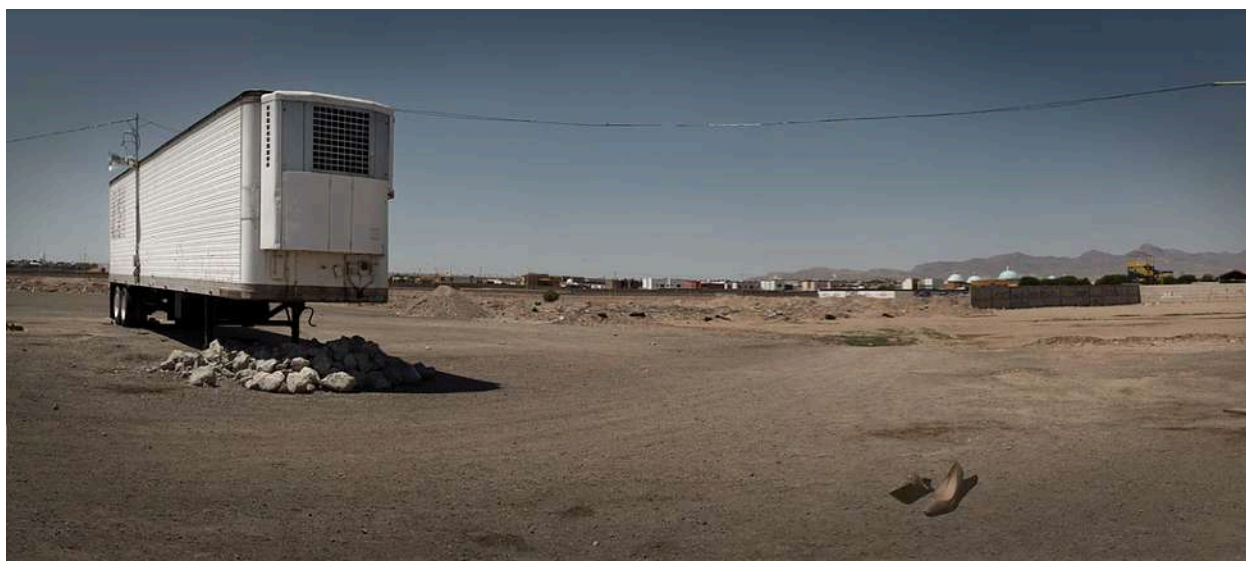


MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: *Pistas de baile*. 2017. Fotografía digital.

Ciudad Juárez, ubicada a pocos kilómetros de la frontera con Estados Unidos ha sido el escenario de una barbarie humana al sumar mil ciento setenta y nueve feminicidios en veinticinco años, entre 1993 y 2018.^{90 91}

Esta aún peligrosa ciudad es el escenario donde ocurre el *fotoensayo Exile*, desarrollado por el artista juareense Arturo Betancourt, donde cada imagen se convierte en metáfora y antítesis de las mujeres asesinadas⁹² en aquella ciudad del norte, pero que bien puede tener repercusiones en cualquier lugar del mundo.

Para la serie fotográfica *Exilio*, el artista recorre los lugares abandonados de Juárez para retratar con su lente los pasajes que serían anodinos de no ser por la



BETANCOURT, Arturo (1972). *Clara*. 2010. Fotografía digital.

⁹⁰ MARTÍNEZ, H., (2018). 'En 25 años van 1,779 feminicidios en Ciudad Juárez'. En *El Heraldo de México*. <<https://heraldodemexico.com.mx/estados/en-25-anos-van-1775-feminicidios-en-ciudad-juarez/>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

⁹¹ La activista juareense Ivonne Ramirez Ramirez ha creado la Cartografía Digital de Feminicidios 'Ellas tienen nombre' donde es posible ubicar cada uno de los feminicidios registrados desde 1990 hasta 2019 en esta ciudad y puede consultarse en: CARTOGRAFÍA DIGITAL DE FEMINICIDIOS. <<http://www.ellastienennombre.org/>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

⁹² ARTURO BETANCOURT <<https://arturobetafoto.wixsite.com/arturobetaphoto/exile>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

incorporación de un par de zapatillas de dama que sutilmente se manifiestan en el paisaje del desierto.

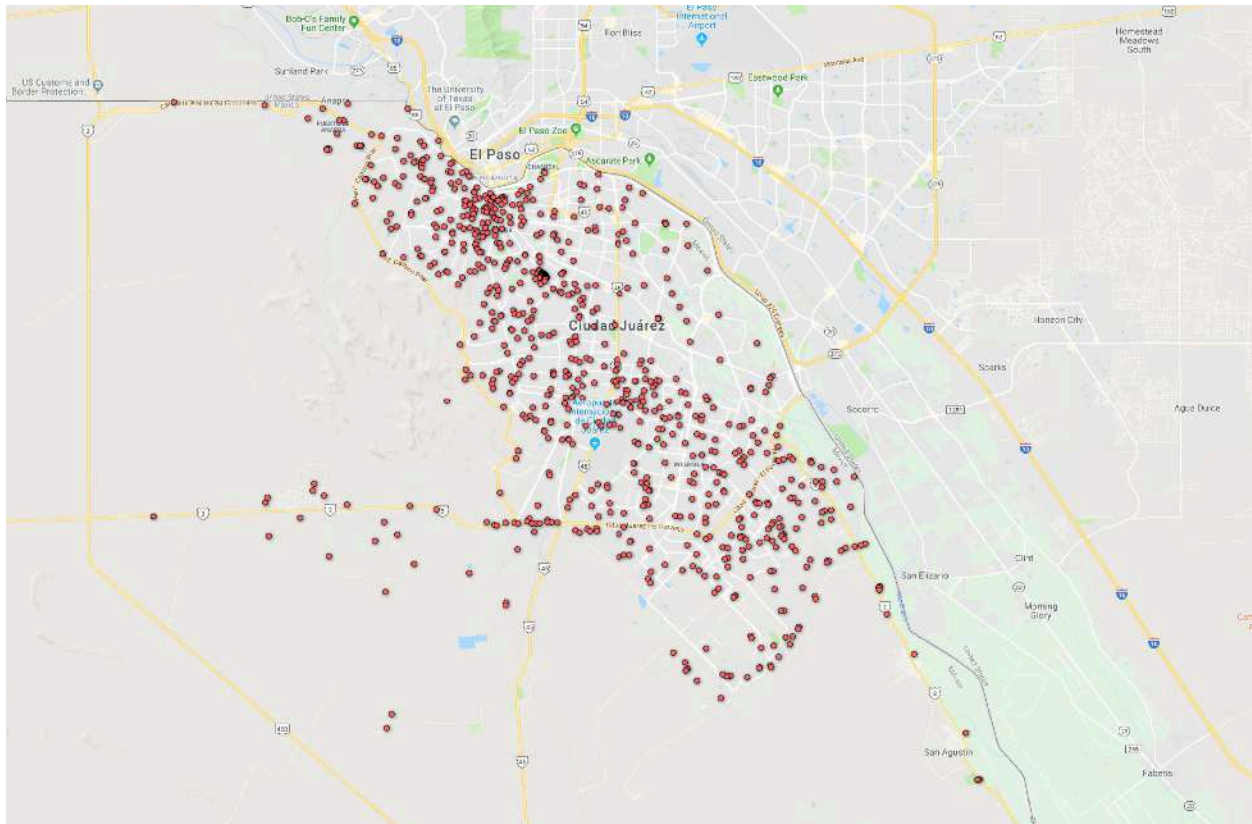
La misma atmósfera de la ciudad da cuenta de cómo cualquier sitio pudo ser el escenario de la desaparición de una mujer como tanto se ha leído en los diarios desde los años noventas; mujeres que salían de su casa para ir a la escuela o al trabajo perdieron la vida por hacer lo cotidiano, por enfrentarse sencillamente a su ciudad, y los verdaderos testigos acaso son la tierra y los inmuebles que como puede verse en el *mapeo* logrado por Ivonne Ramirez Ramirez, se demuestra como en cualquier esquina de Juárez la muerte se superpone constantemente con la vida.



BETANCOURT, Arturo (1972). *Martha*. 2010. Fotografía digital.



BETANCOURT, Arturo (1972). *Rosa*. 2010. Fotografía digital.



RAMIREZ, Ivonne (1980). *Ellas tienen nombre. Cartografía Digital de Femicidios*. 2015 a la fecha. Cartografía y mapeo digital georreferenciado de femicidios ocurridos en Ciudad Juárez. Cada punto rojo corresponde a un caso de femicidio ocurrido en Juárez desde 1990 a 2019.

*La Paradoja de la praxis cinco*⁹³ propuesta por Francis Alÿs y subtitulada con el aforismo: *A veces soñamos viviendo y a veces vivimos soñando*, tiene por contexto la misma Ciudad Juárez en una caminata –herramienta favorita del artista– nocturna con la inclusión de un balón en llamas que ilumina su camino por su andar.

Pueden existir una serie interesantes de lecturas en torno a esta provocadora irrupción del espacio público; en primer lugar, el artista camina también metafóricamente en el límite de la legalidad⁹⁴, al patear una bola de fuego que, de mantenerse estática sería dañina para el suelo mismo que la recibe; pero en este

⁹³ VIMEO. 'Paradox of Praxis 5'. En: <<https://vimeo.com/150223150>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

⁹⁴ REDACCIÓN, (2019). 'Presenta Francis ALÿs video y poéticas políticas con su obra Hotel Juárez'. <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/presenta-francis-aly-video-y-poeticas-politicas-con-su-obra-hotel-juarez>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

caso, al mantener constante su movimiento conserva indemne el pavimento por el que transita; la escena es del todo poética: un individuo solitario que camina en medio de la penumbra con la iluminación producida por el propio artefacto previamente confeccionado por él mismo, muy al estilo de la representación iconográfica del Ermitaño en el Tarot, quien porta en su mano la luz que ilumina su sendero.

La ciudad parece estar completamente apagada en el trayecto que el artista eligió para su performance, y su oscuridad recuerda a las *Postales de Ciudad Juárez* que desarrollaría a la par del video, oscureciendo estas a propósito como se abordó en el capítulo anterior de este mismo trabajo, y del cual resaltan solo los reflejos de las luminarias públicas de la ciudad; pero en el caso del video, parece que el artista ingresa a una ciudad oscura de la cual solo pueden distinguirse las siluetas de sus pies iluminados por la bola de fuego con la que camina.



ALÿS, Francis (1959). *Paradox of praxis 5*. 2013. Documentación en video de una acción.

No deja de ser provocador igualmente el gesto de andar que efectúa un varón en medio de la noche sobre Juárez; tal parece que es un *lujo* que no podría permitirse una mujer siendo evidente cómo su integridad correría el doble de peligro sencillamente por asuntos de género.

En contraparte a su primera *Paradoja de la Praxis*⁹⁵ desarrollada en la Ciudad de México en 1997 y que consistía en caminar con un bloque de hielo hasta su total extinción luego de su inevitable derretimiento, aquí, dieciséis años después, el artista trabaja con su antítesis: el fuego, para igualmente desaparecer su estela tras su andar en la frontera norte de México dejando igualmente un rastro efímero resultante de los pequeños fragmentos de materia que tras cada patada se desprenden de la bola incendiaria.



ALÝS, Francis (1959). *Paradox of praxis 1*. 1997. Documentación en video de una acción.

Una dura y cruda bola de fuego que puede resumir alegóricamente lo que significa vivir en Ciudad Juárez.

En el año 2010, el *Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)* albergó la exposición colectiva *Espectrográficas; memorias e historias*⁹⁶, que se enmarcaba en el polémico año del Centenario de la Revolución Mexicana y el Bicentenario de la Independencia de México; un año también donde bien podría rendirse un merecido tributo a los ausentes.

Esta invocación espectral celebrada en el museo iniciaba con un exhibidor de postales pintado en el tono característico de las cruces dispuestas en Ciudad Juárez: rosa mexicano.

A pesar de que las postales tienen clásicamente la finalidad de llevar consigo el retrato grato de un entorno geográfico y con ello circular de mano en mano hasta su destinatario final, la pieza de la artista de ascendencia italiana radicada en

⁹⁵ VIMEO. 'Paradox of Praxis 1'. En: <<https://vimeo.com/130838361>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

⁹⁶ BARRIOS, J., CHÁVEZ, H., HENARO, S., et. al. (2010). *Espectrográficas memorias e historia*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 152 pp.

México, Ambra Polidori puede leerse más bien en tono sarcástico: ¿quién querría visitar Ciudad Juárez cuando en el anverso de la postal aparece una imagen extraída de los expedientes judiciales así como la documentación legal relacionada con los feminicidios ejecutados en aquella ciudad?

Para la realización de esta pieza, la propia artista viajaría a Ciudad Juárez para poder investigar por cuenta propia⁹⁷ lo que sucedía en esa región del mundo recrudescida por la violencia irracional vivida cotidianamente.

La misma artista recuerda cómo, a través de una entrevista realizada al Subprocurador de Justicia del Estado de Chihuahua, obtuvo los nombres de varias mujeres asesinadas, la forma en que fueron encontradas, su estado y las fotografías de las mismas que, luego de una negociación con el Subprocurador, accedió a prestarle los documentos a la artista por unas cuantas horas para así obtener los anversos de las postales, re-fotografiando las imágenes conseguidas sin una autorización expresa.⁹⁸

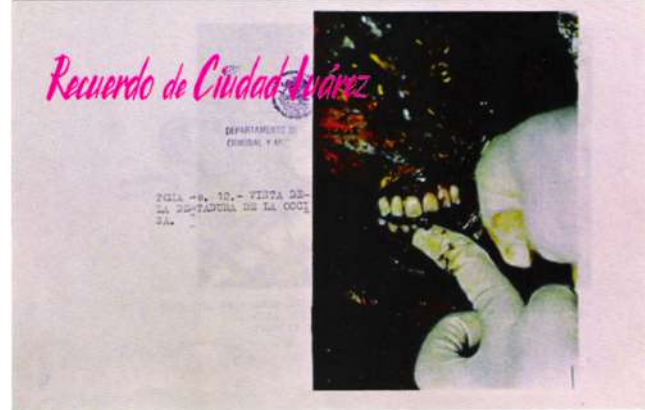
Esta suerte de ilegalidad que rodea la negociación en torno al uso de la imagen deja ver lo permeable que es el sistema de justicia mexicano, que frecuentemente trabaja con expedientes viciados, mal redactados y con una inconsistente información pericial.⁹⁹

Las postales que en el reverso son ordinarias: con el espacio correspondiente para escribir la dedicatoria, la dirección del destinatario y el timbre postal, en el anverso incluyen las fotografías obtenidas clandestinamente por Polidori junto al texto recuperado de estos expedientes que intentan vagamente identificar los cuerpos presentados en la imagen, así como la leyenda *Recuerdo de Ciudad Juárez* en una tipografía color rosa mexicano cuyo trasfondo también recuerda la impunidad operante en el sistema de justicia, al ser parte de una concatenación infinita de hechos aparentemente aislados que siguen archivados en una

⁹⁷ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Ambra Polidori'. Realizada por correo electrónico el 17 de septiembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.



Izquierda: POLIDORI, Ambra (1954). Sin título, de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!*. 2003–2010. Instalación. Exhibidor con postales.

Superior: POLIDORI, Ambra (1954). Sin título, de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!*. 2003–2010. Postal. Anverso. Sobre la fotografía se aprecia un sello del 'Departamento de identificación criminal y medicina legal Z. N'. En tipografía de máquina de escribir se puede leer: 'Vista de la dentadura de la occisa'.

inconmensurable torre de papeles del *Departamento de Identificación Criminal de la Procuraduría General de Justicia del Estado de Chihuahua*. Si estos casos se entretajan puede verse claramente una tendencia: el acto de matar por su género a mujeres de entre quince y veinticinco años de edad, donde además, según la investigación de Amnistía Internacional, en más de la tercera parte de los asesinatos ocurridos entre 1993 y 2003 hay evidencia de que las mujeres fueron violadas o sometidas a algún otro tipo de violencia sexual antes de morir.¹⁰⁰

La pieza de Polidori, no solo manifiesta la desaparición de las mujeres, sino que, al brindar la posibilidad de que cualquier visitante del museo pueda llevarse una postal y eventualmente enviarla a algún familiar o amigo, hace que éste se convierta también en actor de denuncia, y señala además la pieza la desaparición

¹⁰⁰ WOMEN'S LINK WORLDWIDE, (2009). 'Amicus curiae presentado por Women's Link Worldwide ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos en base al artículo 41 del Reglamento de la Corte Interamericana'. <<https://www.womenslinkworldwide.org/en/files/3031/amicus-submitted-in-the-case-gonzalez-and-others-v-mexico-only-in-spanish.pdf>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.

de la sociedad civil como una voz conjunta que demanda justicia,¹⁰¹ diluida en el desgastante eco que significa gritar contra las paredes de una Procuraduría que hace a su vez oídos sordos al desesperado clamor social.

El visitante de la exposición, se podrá llevar como recuerdo la brutal imagen forense que resume los cientos de casos de feminicidios vividos allí, o bien, la artista contempla también la posibilidad de que el espectador no la circule y la conserve para sí, alimentando su propio fetiche, interrumpiendo la visibilidad de la criminalidad vivida en México.¹⁰²

La artista prefiere lo explícito a lo tácito en un acto también desesperado de gritar visceralmente: ¡Ni una más! Las víctimas son convertidas en cifras que se acumulan cuando la Procuraduría no intenta llegar hasta el fondo del caso, dejando sus rastros ambiguos:

Vestía blusa café, bóxer color negro y calcetines blancos con gris. Estaba atada de pies y manos y le cubrieron boca y nariz con cinta gris, además tenía un listón amarillo atado con un palo en el cuello. (Cartografía Digital de Feminicidios, 2019).



POLIDORI, Ambra (1954). Sin título, de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!*. 2003-2010. Postal. Anverso. Sobre la fotografía se aprecia un sello del 'Departamento de identificación criminal y medicina legal Z. N'. En tipografía de máquina de escribir se puede leer: 'Vista posterior de la pantaleta localizada en el lugar donde se encontró el cuerpo de la occisa, no apreciándose datos de violencia.'

¹⁰¹ DÍAZ, M., (2011). 'Visite Cd. Juárez' En *Espacio crítico 11*. <<https://espaciocritico11.wordpress.com/2011/01/31/%C2%A1visite-cd-juarez/>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.

¹⁰² MÉNDEZ, F., (2019). *Op. cit.*

Un fenómeno de despersonalización que ayuda a fortalecer solamente las estadísticas, olvidando que a su vez todas ellas eran madres, hijas, esposas, novias, estudiantes, maestras, trabajadoras, etcétera... personas, antes que números... y los números a su vez sirven para sumar las muertes y reforzar la idea de que la muerte es igual a nada.¹⁰³

La estrategia usada aquí por la artista, puede leerse como un *readymade* a la mexicana, al re-fotografiar ilícitamente las fotografías facilitadas con cierta reticencia del subprocurador quien las mostró a la artista en una cita de café;¹⁰⁴ y su gesto artístico consiste en evidenciar la estructura *necropolítica* que constituye la Nación Mexicana: una máquina que produce muerte sin fin. Cadáveres enterrados también bajo montañas burocráticas de papel, polvo y ácaros.¹⁰⁵

La maquinaria de la muerte apoyada en las montañas burocráticas de papel construyen a su vez montañas de cuerpos ausentes. Enrique Ježik manifiesta la dimensión de esta masacre al partir de una legendaria pieza de Robert Smithson *Asphalt Rundown* sustituyendo el asfalto caliente contenido en un camión de volteo vertido sobre el color ocre de una mina a cielo abierto, para en su versión actualizada, ejecutada cuarenta años después de la de Smithson, verter *Seis metros cúbicos de materia orgánica* sobre un barranco de Ciudad Juárez, con ánimos de intentar entender el espacio físico que ocupan los restos de las mujeres asesinadas en esa ciudad, y cómo también son tratados sus cadáveres, como un amasijo de escombros humanos.

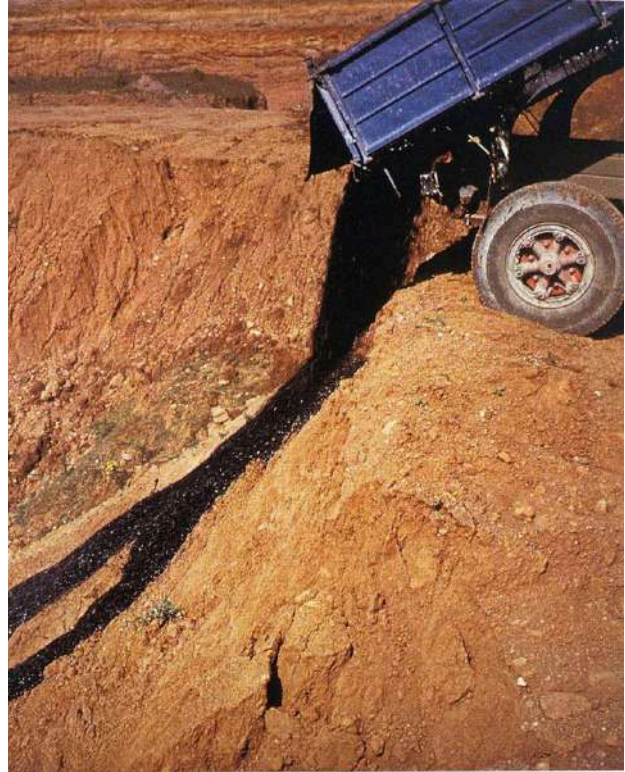
Las vísceras reunidas por Ježik para este proyecto provienen de animales¹⁰⁶ colectados seguramente del rastro municipal que en su estado de descomposición contaminan la barranca elegida por el artista para, desde el camión de volteo

¹⁰³ SAUTTO, I., (2011). 'Visite Cd. Juárez' En *Reflexiones marginales*. <<http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-visite-ciudad-juarez/>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.

¹⁰⁴ RODRÍGUEZ, S., (2010) '¡Visite Ciudad Juárez! La sublimación siniestra como mecanismo sacralizador', en: *Espectrografías, memorias e historia*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, p. 132.

¹⁰⁵ *Ibíd* p. 134.

¹⁰⁶ Enrique Ježik. <<http://enriquejezik.com/anterior/sitejezik/obras/09seismetrosmateriaorganica/09seismetrosmateriaorganica.htm>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.



En esta misma página, dos imágenes superiores: SMITHSON, Robert (1938). *Asphalt Rundown*. 1969. Documentación fotográfica de una acción.

En esta misma página, cuatro imágenes inferiores: JEŽIK, Enrique (1961). *Seis metros cúbicos de materia orgánica*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

repleto de materia putrefacta, visibilizar volumétricamente la cantidad de feminicidios ocurridos en Juárez junto con su respectiva deshumanización.

El ejercicio de *land art* propuesto por Ježik es mucho menos elegante que el de Smithson pero las vísceras son definitivamente una vía acertada que minimiza la indiferencia del espectador. Un elixir amargo ante el que cualquiera podría guardar minutos de silencio para contemplar el escenario de barbarie en que se ha convertido Ciudad Juárez.

Recuperando estas historias de cuerpos desmembrados, abatidos y abandonados en cualquier lugar de México, el colectivo sesenta mil brindó doce funciones de la obra teatral *Ánima sola* del mexicano Alejandro Román, quien obtuvo con este texto el *Premio Nacional de Dramaturgia Victor Hugo Rascón Banda* en 2010¹⁰⁷. Las funciones tuvieron lugar entre julio y agosto del 2014 en el *Foro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CENART)*, además de haber abierto una quinta temporada en Morelia en el *Foro la Ceiba*; funciones previas a las ofrecidas en la Ciudad de México.

La pieza teatral *Ánima sola*, ubicada dentro de la tetralogía *Cuerpos caídos*, se sitúa según indica el autor en:

Un basurero en Tijuana.
Un yonque [sic] en Ciudad Juárez.
Una brecha desolada en la Costa Grande guerrerense
Todo y nada a la vez. (Román, A., 2014, p. 93.)

Parece ser que cualquier lugar de México, desde la frontera norte del país hasta la Costa Grande guerrerense ubicada en el suroeste de México bien pueden ser el escenario donde ocurre esta historia que se traduce en una narraturgia¹⁰⁸

¹⁰⁷ MONREAL, I., (2014). 'Brindan doce funciones de la obra *Ánima sola*'. En: *Cambio de Michoacán*. Morelia, 22 de julio de 2014. <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-229818>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.

¹⁰⁸Cfr. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. *Op. cit.*

Cfr. SANCHIS, J., (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad de México: Paso de gato.

carente de didascalias¹⁰⁹ ¹¹⁰ que cuenta paralelamente la historia de tres mujeres que hablan desde su propia ausencia, debido a que, aunque al inicio de la obra las tres mujeres parecen estar hablando en tiempo presente, con el transcurrir del tiempo el espectador repara en que las tres están muertas, hablando desde el habitar de su propio cadáver. El espectro fantasmagórico¹¹¹ de tres cuerpos provenientes de diversos contextos que nos narran en primera persona como fueron secuestrados, abusados, torturados y descuartizados.

Además, es importante entender cómo los textos de Román parten de documentación y recopilación de información por medio de entrevistas, reportajes, prensa escrita y visual¹¹², lo que confiere a su trabajo su inconfundible y crudo realismo al no partir de una historia inventada.

Ánima sola aborda claramente uno de los intereses de Román al presentarnos crudamente el tema del feminicidio en México, a través de Erika, una mujer Guerrerense de dieciocho años con treinta y cinco *plomazos* de AK47 en su humanidad y un tiro de gracia que *le floreó toda la cara*. Está irreconocible y su cuerpo está debajo de cuatro muertas más. Los habitantes de su pueblo en la Costa Grande fueron desplazados por la banda de criminales liderada por *El Zanate* quién acabó con todos los árboles de la montaña para venderlos y posteriormente cubrir los cerros con marihuana y amapola. De repente hay una balacera y Érika quiere gritar que no está muerta, que está viva y que está esperando a un bebé.

Se pregunta preocupada: ¿Verdad que no estoy muerta? Habla su fantasma. Su propio cuerpo inanimado. En ese instante, los policías judiciales comienzan a meterla dentro de una bolsa negra.

¹⁰⁹ ROMÁN, A., (2014). *Op. cit.*, p. 5.

¹¹⁰ En la antigua Grecia era la <<enseñanza>> de la dramaturgia. Actualmente la palabra se utiliza para denominar las acotaciones de una obra de teatro o las instrucciones dadas por el autor o por el director a los intérpretes.

Cfr. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. *Op. cit.*

¹¹¹ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. *Op. cit.*

¹¹² ROMÁN, A., (2014). *Op. cit.*, p. 6.

Luego está Adriana de treinta años quien una tarde encontrándose ella en Tijuana tomó un cigarro light de la cajetilla de su hermana y salió a la calle a fumar. En ese instante pasó una *minivan* blanca para cobrar una venganza sobre ella al ser la escolta personal del jefe de la banda enemiga y supuestamente traicionar a los contrarios. Adriana era también bailarina de la discoteca Blue en Ensenada. Durante el trayecto en la *minivan* entre su casa y la casa de seguridad donde finalmente será torturada y descuartizada, Adriana solo puede imaginar la pantalla del ordenador donde su hermana pondría un anuncio en Twitter preguntando por el paradero de Adriana.

Aquella tarde, el cigarro light, el *Netxtel*¹¹³ y su celular fueron las únicas posesiones que Adriana se llevó de casa. Su hermana insiste en localizarla y los sicarios, tras la molestia que implica el sonido recurrente del celular lo arrojan por la ventana del automóvil.

Adriana se imagina los mensajes escritos que su hermana lanzaría en el océano infinito del internet:

...Seguramente ahora mi Facebook ya se empieza a llenar de condolencias... <<Siempre te recordaremos, querida Adriana, dirán los mensajes...>> <<Muy alegre que eras siempre...>> <<Siempre muy explosiva>> <<Siempre de emociones grandes>> <<Siempre dedicada a trabajar para tu hijo...>> <<Adriana, siempre dedicada a tu familia>> dirán los mensajes de los contactos... También pienso que habrá otros comentarios muy mal intencionados: <<Eso le pasa por andar con narcos>> <<Así acaban>> <<Por andar de golfa con mafiosos>> <<Así terminan todas>>... Pero seguro mi hermana entrará en mi defensa... <<Ella se dedicaba a cosas decentes>> <<Al modelaje>> <<A la edecaneada>> <<Trabajaba duro>> <<Siempre andaba por la derecha>> <<Si hubiera andado mal me hubiera dado cuenta>> <<No es cierto que era narco novia>> <<No andaba con ningún pesado>> <<Se le hubiera notado en el dinero en los lujos>> <<Ustedes ni la conocen para hablar así de ella...>> (Román, A., 2014, p. 120).

A través de los ojos de Adriana podemos entender mejor el paisaje que ofrece Tijuana:

¹¹³ Sistema de comunicación móvil integrado con un radio digital de doble vía.

Regresamos a Tijuana, a esa casa de seguridad por los rumbos de Sierra de Cucapah, allá donde la muerte vive haciendo orgías, allá donde la muerte cocina con sosa caustica a las víctimas que habrá de merendarse... (Román, A. 2014, p. 141).

La tercera voz de esta sinfonía es Carmen, de veintisiete años quien es originaria de Veracruz y que sueña con establecerse en Chicago, pasando ilegalmente la frontera norte de México; para lograrlo, conoce a Leonel de quien se enamora, prometiéndole primero acomodarla en una fábrica de Ciudad Juárez para luego trasladarla hasta Chicago. En Ciudad Juárez, José le pediría el 50% de su salario por la colocación en la maquila durante seis meses para poderla llevar luego a los Estados Unidos. Pronto tienen un hijo llamado José que no alcanza a conocer a su padre, pues Leonel es baleado antes de su nacimiento.

Carmen nos muestra el paisaje de Ciudad Juárez:

Qué extrañas son las señales de tránsito por estos caminos de Juárez...
 La ruta aumenta su velocidad
 el paisaje en el camino va cambiando,
 ahora entiendo por qué nadie mira por la ventana
 y es que afuera se alcanzan a ver:
 un restaurante incendiado
 el miedo me golpea el pecho,

60 MIL, Colectivo (2011 a la fecha). *Ánima sola*. 2012-2014. Narraturgia.

dos coches baleados llenos de muertos,
esquinas llenas de muertos frescos,
cabezas rodando por las avenidas,
hileras de tanquetas militares,
militares con la cabeza reventada a balazos,
miedo constante,
enjambre de policías federales,
federales cayendo con el pecho agujerado por ráfagas de cuerno de chivo,
tanto miedo que cae del cielo,
helicópteros volando bajo,
miedo en el aire,
disparos.
Miedo que no duerme
explosiones de granada que se escuchan a la distancia olor a miedo
olor a pólvora
miedo en las venas
olor a sangre
miedo hasta en la sombra
la risa de la muerte se escucha como música de fondo en toda
Ciudad Juárez. (Román, A. 2014, p. 148).

La sonoridad de una ciudad llamada: *muerte*.

Por su parte, la artista moreliana Karina Juárez quién adquirió en 2018 la Mención Honorífica en la tercera Bienal de Fotografía de Oaxaca por la pieza *Lugar*, reúne todas las voces víctimas del feminicidio en todo el territorio nacional del año 2017, a partir de una base de datos realizada por la propia artista.

Se trata de cuatro paneles que contienen mil trescientas noventa y ocho fotografías infantiles que hacen referencia a los feminicidios ocurridos en 2017¹¹⁴. Para ello, la artista se dedicó durante varios meses a conformar una base de datos que reunía el nombre de la mujer asesinada, la fecha en que apareció el cuerpo, el lugar donde fue encontrada, las circunstancias de su hallazgo, la relación que tenía

¹¹⁴ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Karina Juárez'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 21 de septiembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

con el agresor, la suposición de cómo fue asesinada para así intentar establecer algunos patrones a partir de la relación de las distintas muertes.¹¹⁵

Esta base de datos se exhibe junto con los cuatro paneles verticales que muestran la totalidad de las fotografías infantiles y el visitante puede llevarse estos nombres a casa.

Con estos nombres, Karina se dio a la tarea de localizar, mediante el uso de las redes sociales, las fotografías de las mujeres violentadas todavía con vida para después imprimirlas en tamaño infantil y manualmente censurar con tinta negra la fotografía del rostro con excepción de los ojos, en un gesto contrario a lo que comúnmente se hace en las fotografías forenses de la prensa, donde se tiende a censurar los ojos de la víctima en un afán de respetar la identidad de la mujer y preservar su imagen.



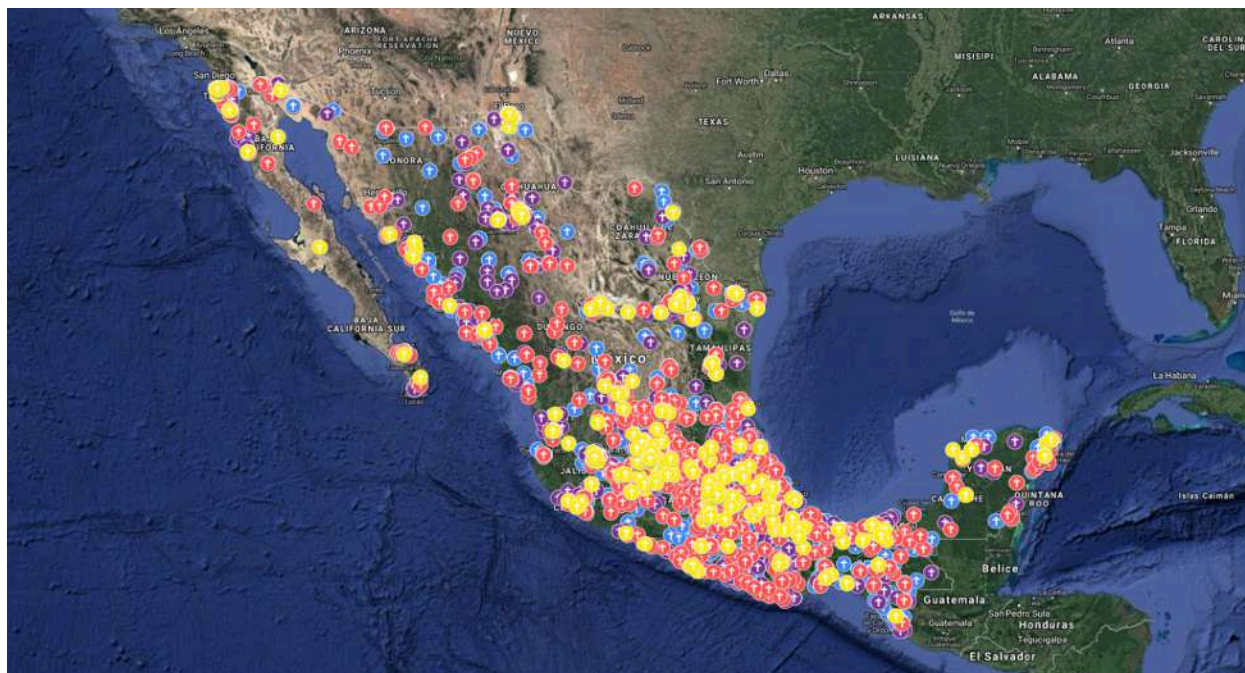
JUÁREZ, Karina (1987). *Lugar*. 2018. Fotografía digital intervenida manualmente.

En los casos en los que la artista no logró encontrar la imagen con vida de la mujer, la artista censuró la totalidad de la miniatura, mostrando así una ausencia de la imagen.

Si es sorprendente encontrar un mapa tan detallado como el de los feminicidios en Juárez presentado anteriormente, resulta aún más sorprendente

¹¹⁵ *Ibidem*.

consultar el *Mapa de Femicidios en México Reportados por la Prensa*¹¹⁶; un documento elaborado por María Salguero donde es posible documentar cada caso georreferenciado desde marzo de 2010 a la actualidad; documento también consultado por la artista¹¹⁷ y que nos arroja la desgarradora imagen de un país lleno de cruces, casi sin espacio físico libre de femicidios.



SALGUERO, María (2010 a la fecha). *Mapa Nacional de Femicidios en México Reportados por la Prensa*. 2010 a la fecha. Cartografía y mapeo digital georreferenciado de femicidios ocurridos en la República Mexicana. Cada cruz corresponde a un caso de femicidio ocurrido en México desde 2010 al 2019.

En la pieza de Juárez, las mujeres nos miran, y el reto es poder sostenerles la mirada a lo que es más bien un calendario de asesinatos¹¹⁸, pues se encuentran dispuestas de acuerdo al día en que ocurrió el crimen, de tal forma que la primera imagen colocada en la esquina superior izquierda del primer panel de la izquierda corresponde al primer crimen del año 2017, ocurrida en los primeros días de enero,

¹¹⁶ MAPA NACIONAL DE FEMICIDIOS EN MÉXICO REPORTADOS POR LA PRENSA, (2019). <<https://femicidiosmx.crowdmap.com/>> Recuperado el 21 de septiembre de 2019.

¹¹⁷ Cfr. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Karina Juárez'. *Op. cit.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

hasta llegar al mes de diciembre ocupada por las últimas fotografías del panel de la extrema derecha.

Es una pieza como muy contradictoria cuando la presento y cuando hablo de ella porque por un lado la gente sigue sin querer ver... Cuando tu te paras delante de esta pieza –que son los cuatro lienzos– es una especie de <<panteón>> en el que estas mujeres te están viendo y no puedes desviar la mirada ¿no? O sea, te están pidiendo que hagas algo, por lo menos mantener la mirada, tener ese tiempo para dedicárselo a mirarlas... y por el otro lado te causa un poco de rechazo mirarlo ¿no?, o sea, por un lado como que la pieza te exige la mirada en la que te detienes y necesitas una pausa; pero por el otro, como que la gente sigue sin querer enterarse de nada... como: ¡Ah, es sobre los feminicidios! ¡Pasamos!... ¡no necesitamos ver más!... (Méndez, F., 2019, Entrevista a Karina Juárez).

Como puede verse en el políptico de la artista presentado en la *Bienal*, la última parte del cuarto panel está incompleto, en referencia a todos los cuerpos que aún no se han encontrado, y a todas las muertes que están latentes y que podrían ocurrir el año próximo; una obra inconclusa, no cerrada, así como los propios casos.¹¹⁹

Internet es el lugar donde la artista puede encontrar toda la información relativa a estos casos que de sur a norte invaden nuestro país, y es curioso como logra obtener una *Mención Honorífica* en una *Bienal* que aborda la fotografía sin haber ella hecho ningún disparo, sino una ardua labor investigativa para poder reunir en cuatro paneles todos los casos de desaparición en México en un año civil por sus propios recursos.

El título de la pieza, llamada *Lugar* hace referencia a la desterritorialización del crimen, ya que puede ocurrir en cualquier espacio de la geografía Mexicana, además de ser el primer dato que la prensa arroja cuando se encuentra un cadáver; el primer estatuto del cuerpo.¹²⁰

Físicamente, el políptico contiene las mil trescientas noventa y ocho imágenes contenidas en un terciopelo negro, con la esperanza de que ocurra un milagro:

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibidem.*

¿Has ido a la iglesia al sitio donde están estas fotografías –también infantiles– que están pegadas con milagritos y pegadas al terciopelo rojo? Pues hacen referencia a eso, como en espera de que suceda [el milagro]... en espera de que se resuelva... como una latencia que está allí (Méndez, F., 2019, Entrevista a Karina Juárez)

Y evidentemente el color negro invita a conservar un sagrado luto ante la situación totalmente irracional por la que atraviesa México.

Como última reflexión, la artista ha decidido reservar el derecho de compra-venta de la obra, de manera que ella ha decidido no venderla:

Yo tengo la pieza y una de las consignas que me puse como artista es que la pieza no se puede vender. No puedo lucrar con la pieza: se puede exhibir, se puede prestar a otros lugares, se puede publicar, se pueden hacer reproducciones, pero la pieza no se puede vender porque: ¿Cómo puedes vender?... es como... como si alguien pudiera adquirir estos cuerpos, y estos cuerpos no se pueden adquirir (Méndez, F., 2019, Entrevista a Karina Juárez)

5.4 SUICIDIO

Al acto de atentar contra la propia vida se le denomina suicidio, y tradicionalmente se ha relacionado este acto con una salida del todo violenta de este mundo, como consecuencia de una situación totalmente desesperada por la que transita el suicida; además, el acto se ha relacionado también con las enfermedades físicas y psicológicas.

Según el informe anual del índice de suicidio publicado por la *Organización Mundial de la Salud (OMS)*, cerca de ochocientas mil personas se quitan la vida¹²¹ y son muchas más las que intentan hacerlo. La misma *Organización* señala que en el año 2016, el suicidio fue la segunda causa principal de defunción entre los quince a

¹²¹ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Suicidio'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/suicide>> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

los veintinueve años en todo el mundo, donde el 79% de los mismos se produce en países de ingresos bajos y medianos¹²².

Los métodos empleados para ejercer el suicidio varían de acuerdo a la región geográfica de la que se trata, pero sobresalen los plaguicidas, el ahorcamiento y las armas como las herramientas más habituales en el mundo para quitarse la vida.

Si se toman en cuenta estas cifras, puede afirmarse que en el mundo, existe una muerte por suicidio cada cuarenta segundos, lo cual constituye una tasa de mortalidad superior a la causada por la guerra y los homicidios, la cual se estima en un 57%¹²³.

Si se dividen los datos por cada cien mil habitantes, se tiene que el principal país donde se comete suicidio en el mundo es Groenlandia, con un sorprendente 83%, seguido por Lituania con el 31.9%, Rusia con el 31%, Guyana con el 29.2%, República de Corea con el 26.9%, Bielorrusia con el 26.2%, Surinam con el 22.8%, Kazajistán con el 22.5%, Ucrania con el 22.4% y Lesoto con un 21.2% según datos del 2016 provenientes del Banco Mundial¹²⁴. México, según esta misma fuente alcanzaría una tasa del 5.1% en ese mismo año¹²⁵.

De acuerdo a los datos estandarizados por edad del Institute of *Health Metrics and Evaluation (IHME)*, puede observarse como claramente a nivel mundial, el grupo etario que tiene más riesgo de caer en el suicidio es el comprendido entre los quince a los cuarenta y nueve años de edad a nivel global¹²⁶.

¹²² *Ibidem*.

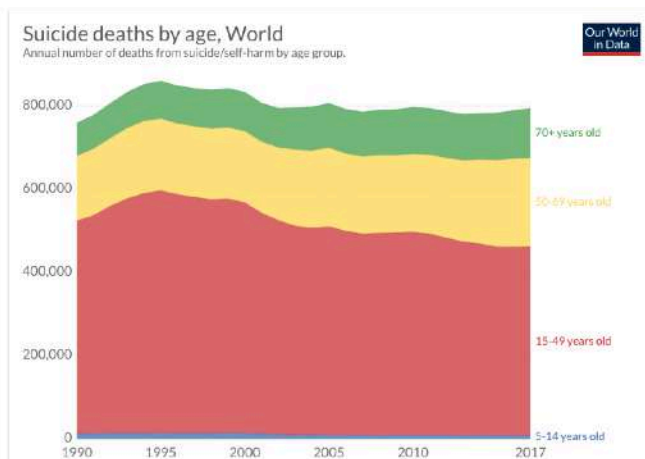
¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ BANCO MUNDIAL (OMS). (2016). 'Tasa de mortalidad por suicidio (por cada 100 000 habitantes)'. <https://datos.bancomundial.org/indicador/SH.STA.SUIC.P5?most_recent_value_desc=true> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ INSTITUTE OF HEALTH METRICS AND EVALUATION (IHME). (2019). 'Global, regional, and national burden of suicide mortality 1990 to 2016: systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2016'. <<https://www.bmj.com/content/364/bmj.l94>> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

Como el siguiente gráfico lo demuestra, al separar por género las defunciones del suicidio según los datos de la Organización Mundial de la Salud, puede verse cómo, en términos generales, los hombres tienden más a recurrir al acto suicida que las mujeres.



Tasa de suicidios por edad en el mundo. 2017.
Fuente: Institute of Health Metrics and Evaluation (IHME). 2019.

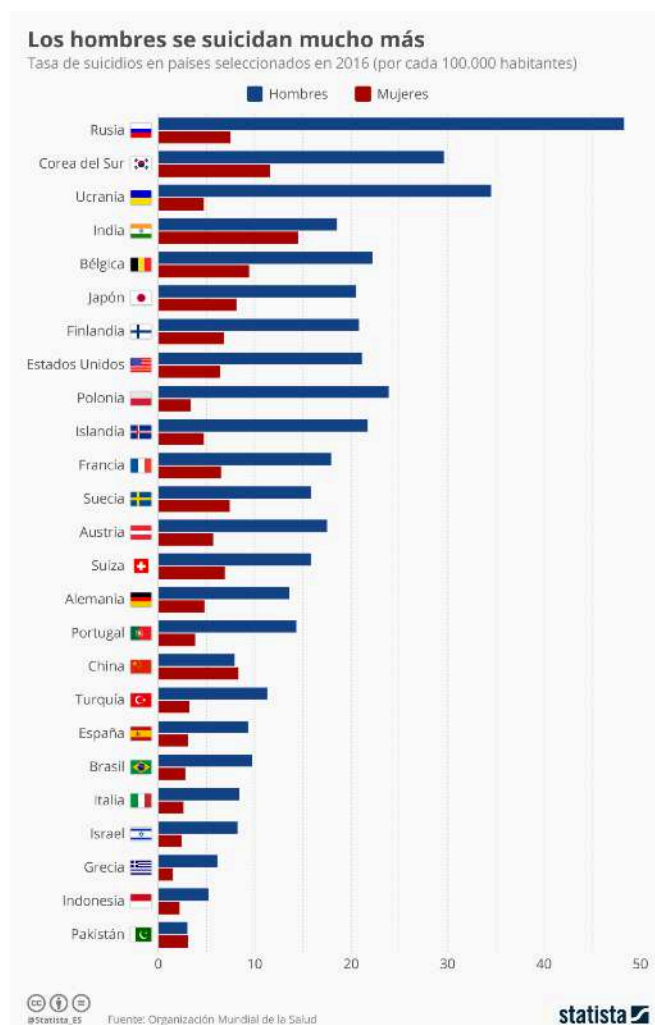
Según expertos, lo anterior podría explicarse a partir de la ideología masculina tradicional que funciona a través de expectativas sociales, donde el hombre debe ser fuerte, dominante, autónomo, independiente, activo, competitivo, poderoso, positivo, invulnerable¹²⁷, etcétera; y toda ruptura de estos estándares supone un fracaso que llevado al extremo puede ser insalvable, a tal grado de verse en la tentativa de atacar contra su propia integridad física.

5.4.1 EL SUICIDIO EN MÉXICO

Respecto a la situación mexicana, el índice de suicidios

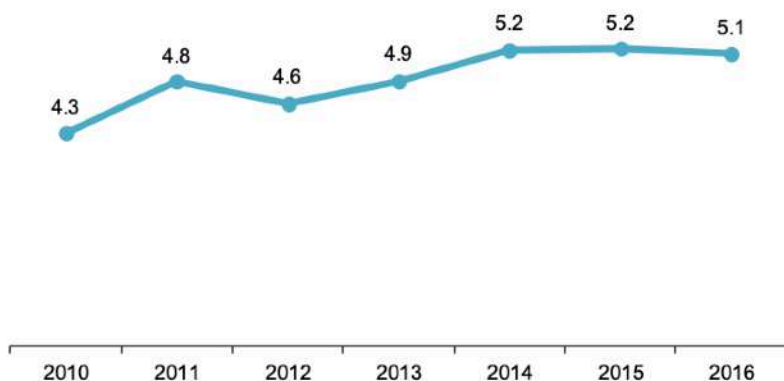
Tasa de suicidios en países seleccionados en 2016.

Fuente: Organización Mundial de la Salud (OMS). 2018.



¹²⁷ VENTAS, L., (2016). '¿Por qué los hombres se suicidan más que las mujeres?'. En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160330_salud_suicidio_tasa_mas_alta_hombres_lv> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

presentados en los últimos años se ha mantenido en torno a cinco por cada cien mil habitantes, como lo muestra el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)* en su informe más reciente en torno al caso, publicado en septiembre de 2018¹²⁸:



Tasa de suicidios de 2010 a 2016 por cada 100,000 habitantes.

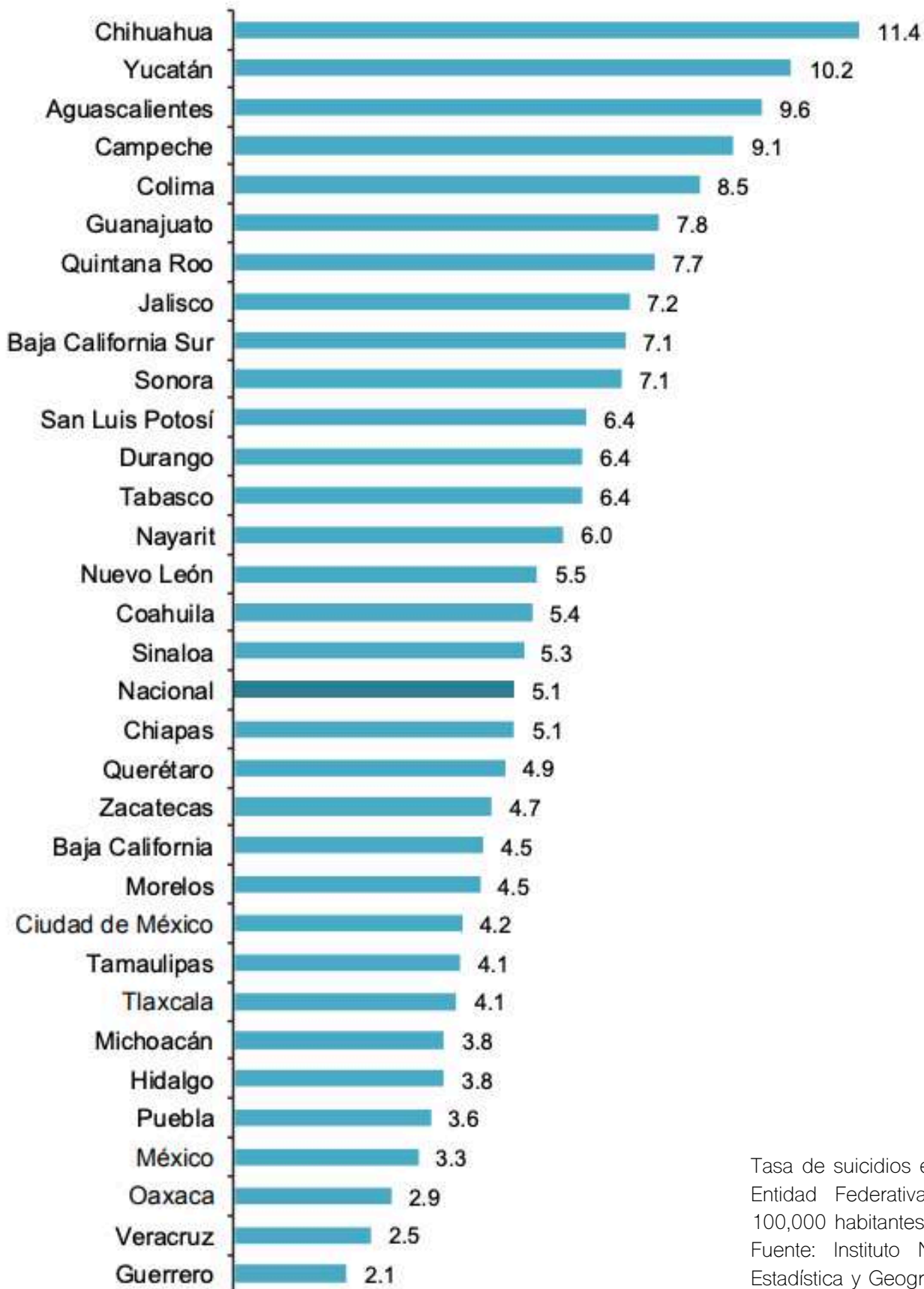
Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

Según esta misma fuente nacional, los suicidios varían de acuerdo a las zonas geográficas y a las Entidades Federativas; así, las entidades federativas que tuvieron mayores tasas de suicidio fueron: Chihuahua y Yucatán, con 11.4 y 10.2 suicidios por cada cien mil habitantes; cifras que duplican la tasa nacional, seguidas de Aguascalientes con 9.6, Campeche con 9.1 y Colima con 8.5.

Mientras que las Entidades Federativas que reportan los más bajos índices de suicidio en el país son: Guerrero con 2.1, Veracruz, con 2.5 y Oaxaca con 2.9 suicidios por cada cien mil habitantes¹²⁹ como puede verse en el siguiente gráfico:

¹²⁸ INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), (2018). 'Estadísticas a propósito del Día Mundial para la Prevención del Suicidio (Datos Nacionales)'. <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/suicidios2018_Nal.pdf> Recuperado el 20 de agosto de 2019.

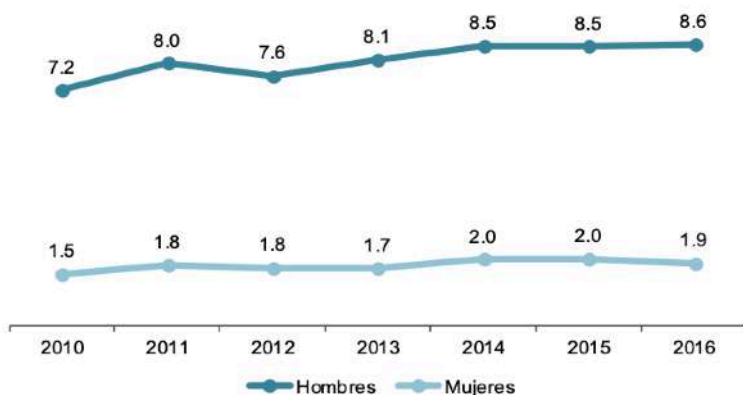
¹²⁹ *Ibidem*.



Tasa de suicidios en 2016 por Entidad Federativa por cada 100,000 habitantes.

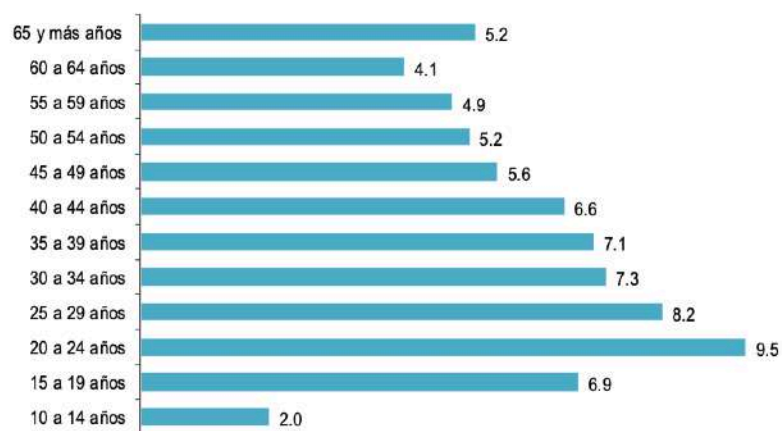
Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

De manera similar a lo que ocurre con la tendencia internacional, en México se suicidan más los hombres que las mujeres, en una relación que se ha ido cuadruplicando en relación con las mujeres, de tal forma que en el 2016 se presentaron 8.6 suicidios por cada cien mil hombres, mientras que en el caso de las mujeres se presentaron 1.9 por cada cien mil.¹³⁰



Tasa de suicidios por sexo de 2010 a 2016 por cada 100,000 habitantes.
Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

Por otro lado, si se toma en cuenta la edad, puede observarse que las tasas más altas de suicidio se presentan entre los veinte a los veinticuatro años, con 9.5 casos por cada cien mil habitantes, y en segundo lugar figuran los jóvenes entre veinticinco a veintinueve años de edad con 8.2 por cada cien mil.



Tasa de suicidios por grupo de edad en 2016 por cada 100,000 habitantes.
Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

Sin embargo estos datos vuelven a estar desproporcionados si se analiza el sexo, pues se tiene que en la población masculina, las tasas más altas se presentan

¹³⁰ *Ibidem.*

entre los jóvenes de veinte a veinticuatro años con 16.1 suicidios por cada cien mil varones; mientras que en el caso de las mujeres, la tasa más alta se presenta entre los 15 y 19 años con 4.4 suicidios por cada cien mil.

Más aún, en el caso de la población mayor de sesenta y cinco años, la tasa de suicidios por sexo presenta una desproporción notable: en los varones la tasa es de 10.6 suicidios por cada cien mil hombres, mientras que en el caso femenino, la tasa es menor a un suicidio, es decir 0.7 por cada cien mil mujeres¹³¹, como puede verse en la siguiente tabla:

Grupo de edad	Hombres	Mujeres
10 a 14 años	1.9	2.1
15 a 19 años	9.4	4.3
20 a 24 años	16.1	3.0
25 a 29 años	14.0	2.7
30 a 34 años	13.1	2.1
35 a 39 años	12.9	2.1
40 a 44 años	11.5	2.3
45 a 49 años	9.7	1.9
50 a 54 años	9.4	1.4
55 a 59 años	8.6	1.6
60 a 64 años	7.1	1.5
65 y más años	10.6	0.7

Tasa de suicidios por sexo según grupo quinquenal de edad 2016 por cada 100,000 habitantes.

Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

Finalmente, si se analiza el método empleado para quitarse la vida, para el año 2016 en México se utilizó como principal medio el ahorcamiento con un 80.8% del total de los suicidios, seguido con el disparo de arma de fuego con 7.7%. Esto igualmente varía si se separa por sexo, siendo el ahorcamiento el principal medio para los hombres con un 82.2%, mientras que el disparo de arma de fuego alcanzó el 8.8%; y para el caso femenino, las mujeres recurrieron al ahorcamiento en un 74.5%, mientras que el segundo lugar lo ocupó el envenenamiento con plaguicidas, químicos, drogas y otras sustancias con un 18.3%¹³².

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

Medio empleado	Total	Hombre	Mujer
Total	100.0	100.0	100.0
Ahorcamiento, estrangulamiento o sofocación	80.8	82.2	74.5
Disparo de arma	7.7	8.8	3.0
Envenenamiento por plaguicidas	3.5	2.5	7.6
Envenenamiento por otros químicos y sustancias nocivas	2.8	2.1	6.2
Envenenamiento por medicamento, drogas y otras sustancias específicas	1.8	1.2	4.5
Otros	2.4	2.3	2.7
No especificado	1.0	0.9	1.5

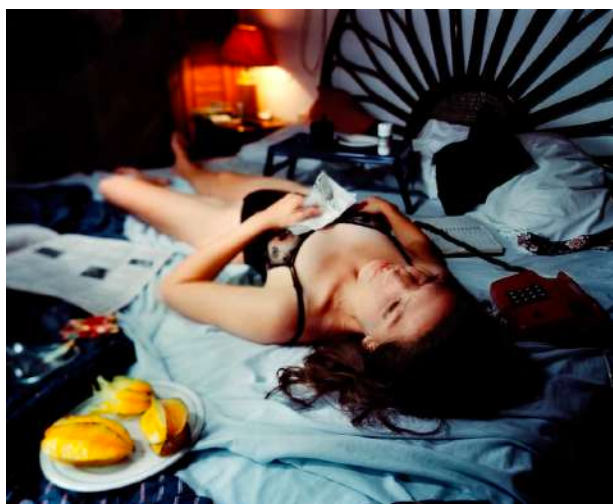
Distribución porcentual de los fallecidos por sexo según medio empleado para el suicidio.

Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

5.4.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DEL SUICIDIO EN MÉXICO

Entre los años 2000 y 2001, el fotógrafo mexicano Gerardo Montiel Klint reinterpretaría con un uso exagerado de los colores –usando para ello la fotografía analógica y técnicas como la del proceso cruzado–, una serie de escenas evidentemente construidas que recrean los escenarios propios de un suicidio.

La serie titulada *Cicuta*, hace referencia desde el nombre al consumo de una toxina para quitarse la vida, y ella documenta desde la subjetividad del autor y del espectador el imaginario en torno al suicidio, y como puede verse, el apartado de del envenenamiento en la mujer corresponde según las estadísticas, al segundo método del suicidio en las mujeres.



MONTIEL, Gerardo (1968). De la serie: *Cicuta*. 2000–2001. Fotografía analógica.

Las imágenes de Montiel Klint, pueden creerse más que falsas, pero ellas dejan ver una estética que difícilmente puede alcanzar la fotografía de nota roja, tan ávida de la venta que genera la exhibición misma de la sangre; sencillamente porque en la ficción, el fotógrafo puede colocarse en los lugares privilegiados que no alcanzan a tener los fotoperiodistas.

La serie misma podría antojarse como un repaso por los miles de casos anuales que se presentan por muerte femenina usando este método, pero también deja abierta la posibilidad a que el espectador deduzca *¿qué la mató?* Pues lo mismo aparecen frutas que hierbas como las responsables de las muertes; algunas de las cuales se acompañan incluso de un recado póstumo con las últimas palabras o intenciones de la víctima, que generalmente deslinda a terceras personas de responsabilidades en torno al acto de quitarse la vida por su propia voluntad.

Estos mensajes son el tema del conjunto de obra llamada precisamente *Recados póstumos* de la mexicana Teresa Margolles, quien reúne los mensajes de personas que se quitaron la vida durante 2005 y 2006 en la ciudad mexicana de Guadalajara. La artista recuerda: *'es escandaloso lo que sucede en Guadalajara. Hay suicidas hombres, mujeres, niños y ancianos, y esas muertes representan un patrón social en una comunidad muy católica'* (Torre, W., 2007).

Así, aprovechando una residencia artística llevada a cabo en 2006 en el Instituto Cabañas¹³³, la artista recuperó diversos recados póstumos para luego colocarlos en las marquesinas de los cines abandonados de



MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: *Recados Póstumos*. 2006. Documentación fotográfica de una acción.

¹³³ *Ibidem*.

Guadalajara; como si el propio abandono del inmueble pudiera hablar sobre la situación de invisibilidad que conlleva el suicidio.

Con letras rojas, las marquesinas de los cines abandonados anunciaban: *Por la constante represión que recibo de mi familia. 19 años; o: Adiós te dice la fea, la asquerosa que siempre odiaste. 33 años, No me extrañen ni me lloren, fui de viaje y volveré. 14 años;* pero no eran los anuncios de las películas, sino los textos extraídos de la propia realidad Jalisciense; al estar posicionada entre las diez principales ciudades del país con mayor índice de suicidios según el *INEGI*.

La posibilidad de ver en la realidad estas marquesinas convierte en 'tétricos' a los inmuebles que pasan de ser lugares simples de anonimato tras la decadencia del giro comercial que albergaban, a ser ahora además lugares 'tocados por la muerte'¹³⁴, al volver público el recado póstumo que sólo los peritos y las personas más allegadas a la víctima leerían originalmente.

La artista bonaerense radicada en México, Mariela Sancari recuerda cómo para la tanatología, el hecho de no ver el cuerpo muerto de nuestros seres queridos, es un impedimento para aceptar la muerte y ello a su vez dificulta la superación de una de las etapas más complejas del duelo: la negación:

Mi hermana gemela y yo no pudimos ver el cuerpo de nuestro padre. Nunca supe si porque había sido un suicidio o por dogmas de la religión judía o ambas.

No haberlo visto nos ha hecho dudar de su muerte de muchas maneras. La sensación de que todo fue una pesadilla y la fantasía que ambas tenemos de que nos lo vamos a encontrar caminando en la calle o sentado en un café nos ha acompañado todos estos años. [...]

¹³⁴ La artista Teresa Margolles recuerda la anécdota de que la filósofa y ensayista estadounidense Susan Sontag le dejó un mensaje en el que afirmaba 'Toqué a la muerte', tras visitar la exposición colectiva 'Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values', llevada a cabo en el MoMA PS1 de Junio a Septiembre de 2002 en Nueva York. En esta exposición Margolles presentaba la mítica pieza *Vaporización* (2002), donde llenó la galería con una niebla creada a partir del agua desinfectada utilizada para lavar los cadáveres en la morgue de la ciudad.

TORRE, W., (2007). *Op. cit.*

Cfr. MUSEUM OF MODERN ART. 'MEXICO CITY: AN EXHIBITION ABOUT THE EXCHANGE RATES OF BODIES AND VALUES' <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766?locale=es>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

SE BUSCAN

HOMBRES ENTRE 68 y 72 años de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.



Interesados comunicarse al
15 36097839

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brandsen /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.

SANCARI, Mariela (1976). Anuncio utilizado para la serie: *Moisés*. 2015. Impresión offset.

Moisés es una tipología de retratos de hombres de setenta años, la edad que tendría hoy mi padre si estuviera vivo' (Sancari, Sitio web recuperado el 21 de agosto de 2019).

Recurriendo a la Fotografía, la argentina intenta aceptar el fallecimiento de su padre colocando un anuncio clasificado que mostraba un retrato de su padre, solicitando a hombres de setenta años que se pusieran en contacto con la artista si encontraban algún parecido con ellos mismos¹³⁵.

A pesar de lo extraño que resultaba esta solicitud, múltiples hombres respondieron a la provocación, y la autora fue más allá del hecho de retratarlos para aproximarse a reconstruir distintas características de su padre a partir de los rasgos de los personajes encontrados, sino que incluso la autora pidió que se vistieran con las ropas de su padre¹³⁶ y quizá en el que es el más conmovedor de los retratos puede verse a su *padre adoptivo* en el tierno acto de peinar los cabellos de su *hija adoptiva*.



SANCARI, Mariela (1976). De la serie: *Moisés*. 2015. Fotografía digital.

¹³⁵ KESSELS, E., (2015) *Moisés by Mariela Sancari by Erik Kessels*. Inédito <<http://marielasancari.com/text-about-moiss>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

¹³⁶ *Ibidem*.

La estrategia usada aquí por la artista deja ver la potencia que tiene la fotografía ficcional cuando incluso es capaz de recrear las imágenes de alguien que físicamente ha dejado de existir; en un acto que además puede ayudar a superar un duelo, dándole fin a la fase de negación.

5.5 TORTURA Y MUTILACIÓN

Como queda claro en este lienzo del colombiano Fernando Botero, un consuelo del secuestrado es, la final del día, la muerte.

En su pintura, la muerte abraza a una víctima privada de su libertad, atada de manos y vendada de los ojos. Es suave la caricia la de la muerte sobre la mejilla del secuestrado, que se mantiene erguido en una posición firme, a la vez que angustiado, mientras que la muerte es captada con su pierna derecha bien apoyada al suelo, en un sólido paso que le sirve de apoyo, contrariamente a la pierna izquierda que se muestra levantada, en una posición de huida.



BOTERO, Fernando. (1932). *Un consuelo*. 2000. Óleo sobre tela.

Quizás la prisa que la muerte lleva sea la de esa fugacidad del tiempo; esas horas que se vuelven eternas cuando la familia intenta *negociar* la libertad de la víctima, para tratar de llegar a un acuerdo monetario *justo* con los delincuentes. En este toma y daca, la familia y la víctima saben que cualquier movimiento en falso, conduciría fácilmente a la muerte. En el secuestro la muerte habita justo a las espaldas del victimario.

Pero en esta imagen del colombiano, además de la privación ilegal de la libertad resaltan también los rasgos de la tortura en forma de laceraciones en la piel que crean un agónico sudor de sangre.

Precisamente en este sub capítulo se analizan aquellos casos de tortura a la que son sometidas personas que podrían guardar un secreto que devendría en réditos políticos o económicos; de esta forma los captores –y en México incluso las corporaciones policíacas– aplican regularmente procedimientos de tortura con el objetivo de extraer esta sensible información.

En el caso del secuestro los captores también pueden maltratar a la víctima, sin llegar a matarla claro, cuando las negociaciones se ven entorpecidas por la parte que se ve obligada a pagar el rescate.

Recurriendo también al uso de materiales punzocortantes para infligirse daño, la guatemalteca Regina José Galindo se produce no sólo marcas, sino textos. Su obra *Perra*, muestra este mensaje auto-escrito en su pierna izquierda, en una acción que nos invita a reflexionar sobre la tortura que sufren cientos de mujeres en América Latina, al ser violentadas y asesinadas, devolviéndolas salvajemente a la urbe con marcas de tortura y mensajes de sus captores hechos con cuchillos o navajas.

Aquí José Galindo está viva pero en el acto de provocarse un daño físico, puede ponerse mínimamente en los zapatos de estas mujeres anónimas ahora desaparecidas.



JOSÉ, Regina. (1974). *Perra*. 2005. Documentación fotográfica de un performance.

Para Regina no sólo es importante experimentar en el propio cuerpo el dolor físico de una herida, sino que es además necesario llevar una marca de sangre que

además pueda leerse; marca que puede bien recuperar de tantos casos que día a día ocurren.

En el caso de José Galindo, sus heridas sanarán paulatinamente con el correr de los días; síntoma de saberse viva, acto que deja de ocurrir en el cadáver de la victimada, que permanecerá con esa marca hasta la descomposición de la carne.

En otro acto que denuncia igualmente la violencia infringida a la mujer, José Galindo se somete ella misma a un acto clásico de tortura, el de obligar a alguien a aguantar la respiración debajo del agua; en este caso ella misma es la víctima y el verdugo, pues estando ella desnuda, dentro de una tina de baño, se obliga a aguantar la respiración el mayor tiempo posible bajo el agua, hasta el límite de no poder soportar más y verse instintivamente obligada a salir para tomar oxígeno y volver a introducirse en la tina. El poético título de la pieza: *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, nos hace pensar en todos los abusos que se han cometido en la historia de la humanidad en contra de la mujer, desde el personaje bíblico de Eva, al ser tradicionalmente condenada como una desobediente.



JOSÉ, Regina. (1974). *El cielo llora tanto que debería ser mujer*. 1999. Documentación fotográfica de un performance.

En el título, también se deja ver la larga tradición de considerar a la mujer como el sexo débil, justificando así su *necesidad* de llorar como una forma de liberar el sufrimiento. Con su sufrimiento, la artista intenta *limpiar*¹³⁷ la memoria histórica de la mujer con su sufrimiento, en una suerte de expiación.

Cuando verdaderamente existe un verdugo que tiene la labor de presionar a la víctima hasta que confiese, el acto se vuelve más peligroso, debido a que no existe un aparente *control* que la artista podría tener al hacerlo ella misma por su cuenta.

En la pieza titulada *Confesión*, la artista es violentada por un voluntario que la obliga a meter su cabeza dentro de un tonel lleno de agua varias veces consecutivas, como en una clásica sesión de tortura policial para extraer información de la víctima. En este caso la tortura resulta fútil debido a que no existe una confesión que realizar por parte de la artista, con lo que podría continuarse el acto indefinidamente al no tener el verdugo satisfecha su demanda.



JOSÉ, Regina. (1974). *Confesión*. 2007. Documentación fotográfica un performance.

En dos actos performáticos próximos entre sí, la artista explora la limitante parcial del movimiento, al colocarse cadenas y grilletes para realizar las actividades de su vida cotidiana durante cuatro días consecutivos; mientras que en la pieza *Cepo*, lo explora en una forma total, al presentarse detenida en un cepo por voluntad propia durante doce horas.

Ir un paso más allá de la tortura, es definitivamente hablar de mutilación; esto es la separación de una parte de un ser vivo, producida en circunstancias violentas.

¹³⁷ La pieza *Limpieza social* (2006) de la misma artista Guatemalteca es un mejor ejemplo de *expiación*. En este performance, la artista aparece desnuda y recibe un baño de agua fría a presión con una manguera, método utilizado para calmar manifestaciones o bien, para bañar a los recién ingresados a prisión. Al *limpiarse* física y simbólicamente, está haciendo un acto de limpieza incluso social, sufriendo por *el otro*, en un acto cercano a la Psicomagia que propone Alejandro Jodorowsky.



JOSÉ, Regina. (1974). *Cepo*. 2007. Documentación fotográfica un performance. (izquierda).
JOSÉ, Regina. (1974). *Peso*. 2006. Documentación fotográfica un performance. (derecha).

En un contexto tomado de la cruda realidad, surge la obra *Caquetá*, donde en video, un soldado retirado del ejército colombiano que perdió las dos manos en la batalla, enjuaga su rostro que había sido pintado previamente de camuflaje militar¹³⁸.

El acto del ex militar es también una especie de lavado, como si al mismo tiempo que se quita la pintura, se quitara también esa carga bélica que le hizo perder sus dos extremidades.



ROJAS, Miguel. (1946). *Caquetá*. 2007. Documentación fotográfica un performance.

¹³⁸ DOKINS, S., MARTÍNEZ, G., (2015). *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia.*, Ciudad de México: Pneuma, p. 34.

5.5.1 LA TORTURA Y MUTILACIÓN EN MÉXICO

En el año 2015, cuando el presidente de México Enrique Peña Nieto llevaba apenas dos años de mandato, el experto en derechos humanos de la *ONU*, Juan Méndez, calificaba la tortura en México como '*generalizada*'.¹³⁹ Lo cierto es que la percepción extendida en la población sobre los índices de tortura que se viven en México coincide plenamente con esta afirmación. Parece que vivimos en un país donde la tortura es un hecho cotidiano.

Tan solo entre los años 2013 y 2014, la *Procuraduría General de la República (PGR)* recibió casi dos mil reportes de tortura, pero por otro lado, las Comisiones de Derechos Humanos Estatales recibieron más de seis mil denuncias sobre tortura o tratos inhumanos¹⁴⁰.

Como pasa a menudo, la *cifra negra* de este delito es sumamente alta, pues la tortura en muchos casos es tan intimidante que obliga a la víctima a guardar silencio, obligada a no evidenciar a sus agresores pues teme represalias mayores.

En 2011, *Human Rights Watch (HRW)*, una organización no gubernamental dedicada a la defensa y promoción de los derechos humanos, publicó un informe¹⁴¹ ¹⁴² donde se analizaban a profundidad los abusos perpetrados por las fuerzas de seguridad mexicanas. Dicho informe tuvo una amplia difusión en los medios de comunicación, e incluso ocupó los titulares de diversos periódicos de circulación nacional. En él se documentaba el uso sistemático de la tortura en más de ciento

¹³⁹ WILKINSON, D., (2018). 'HRW: lecciones de un sexenio perdido. Tortura y verdad histórica'. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/hrw-lecciones-de-un-sexenio-perdido-tortura-y-verdad-historica?fbclid=IwAR2SHtQDY8xrzZE-PURpLfMhpSe30oERFJV55pdxzPa3mCICMJTBbemxPEA> Recuperado el 1 de noviembre de 2018.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). 'Ni seguridad, ni derechos. Ejecuciones, desapariciones y tortura en la <<guerra contra el narcotráfico>> de México'. <<https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/mexico1111spwebwcover.pdf>> Recuperado el 10 de noviembre de 2018.

¹⁴² La importancia de este reporte, brindado por un Organismo Internacional dedicado a la observación de los Derechos Humanos en el mundo hace que se utilice como una fuente de información útil y fiable en los siguientes capítulos, al abordar puntualmente los temas de: asesinato, desapariciones forzadas, guerra contra el narcotráfico y tortura en México.

setenta casos, con técnicas que incluían golpizas, descargas eléctricas, asfixia, amenazas de muerte y agresiones sexuales¹⁴³, siendo los torturadores tanto policías federales, estatales, municipales, soldados, marinos y agentes del *Ministerio Público Federal y Estatal*. Esto fue lo que pudo recuperar apenas una investigación concentrada únicamente en cinco Estados de la República: Nuevo León, Baja California Norte, Chihuahua, Guerrero y Tabasco; pero da a la vez una buena muestra de lo que en términos generales ocurre globalmente en México.

La elección de estos Estados elegidos por la *HWR* es estratégica, pues son Estados en los que se han asignado fuerzas de seguridad de distintos ámbitos: tanto federales, estatales y locales para combatir principalmente el narcotráfico.

La metodología de esta investigación se apoyó principalmente en una serie de entrevistas (más de doscientas) a un amplio espectro de actores: tanto procuradores generales de justicia, agentes del *Ministerio Público*, defensores de oficio, jefes de fuerzas de seguridad pública, policías, legisladores, funcionarios de la *Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH)*, como a víctimas y sus familiares, organizaciones de la sociedad civil, defensores de derechos humanos, académicos o periodistas.

Este estudio señala la existencia de un patrón respecto del momento específico en que se aplicaron las torturas y su aparente finalidad. Así, la mayoría de las víctimas son detenidas arbitrariamente con el pretexto de haber sido apresadas mientras cometían un delito en flagrancia, y luego fueron retenidas ilícitamente y sin que se reconociera su detención durante horas o incluso días, antes de ser puestas a disposición de agentes del *Ministerio Público*¹⁴⁴. En esta 'desaparición forzada', las víctimas fueron mantenidas incomunicadas en bases militares, estaciones de policía u otros centro de detención clandestinos, y allí fueron torturadas con el propósito de obtener información sobre la delincuencia organizada y de conseguir que confesaran que pertenecían a organizaciones delictivas.¹⁴⁵

¹⁴³ HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). *Op. cit.* p. 6.

¹⁴⁴ *Ibíd* p. 32.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Desde esta perspectiva, queda claro que la tortura forma parte del *modus operandi* de las iniciativas gubernamentales empleadas contra el narcotráfico en México, y que su incidencia ha tendido a aumentar después de la guerra contra las drogas. También es evidente que en muy pocos de los casos documentados según el informe, las autoridades aplican el *Protocolo de Estambul*¹⁴⁶, una herramienta crucial para detectar los efectos físicos y psicológicos de la tortura.

Lo que resulta verdaderamente sorprendente en este contexto, es que según la *HWR*, en ninguno de los ciento setenta casos de tortura documentados, se ha condenado a funcionarios públicos por estos hechos, ni en el sistema de justicia militar, ni en la justicia penal ordinaria; y en los casos en que se presentan pruebas contundentes de maltrato, los agentes del *Ministerio Público* no han siquiera iniciado investigaciones para determinar si existieron abusos.¹⁴⁷

Este mismo estudio revela que las tácticas de tortura más comunes empleadas por diversos cuerpos policíacos en México incluyen los siguientes tipos; respaldados además por testimonios fidedignos de las personas que lo sufrieron de acuerdo a su declaratoria ante las *Comisiones de Derechos Humanos*:

1. Golpizas y otro tipo de heridas contusas, en las cuales las personas que practican los interrogatorios propinan patadas o puñetazos a la víctima, o la golpean con objetos romos como la parte posterior de fusiles o tablas. Varias víctimas señalaron haber sido cubiertas con colchonetas o trapos antes de ser golpeadas, presuntamente para reducir la posibilidad de magulladuras.¹⁴⁸

Uno de los policías me tomó por el cuello, apretándome muy fuerte por lo que en ese momento levanté mis manos y les dije, <<Tranquilos, cálmense>>, y esa

¹⁴⁶ El Manual de Investigación y Documentación Efectiva sobre Tortura, Castigos y Tratamientos Crueles, Inhumanos o Degradantes, mejor conocido como el Protocolo de Estambul, es el primer conjunto de normas internacionales para documentar la tortura y sus consecuencias. Fue adoptado por la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en el año 2000, y su propósito es servir como guía internacional para la evaluación de las personas que han sido torturadas, a fin de investigar casos de posible tortura y reportar los hallazgos a la justicia o a las agencias investigadores correspondientes.

¹⁴⁷ HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). *Op. cit.* p. 33.

¹⁴⁸ *Ibíd* p. 34.

persona me apretaba más fuerte, al mismo tiempo que me sacudía la cabeza y en ese momento me sentí varios golpes en mi espalda [sic], al parecer me lo ocasionaron con sus armas que portaban, en ese momento me golpearon en la cara a la altura de la ceja izquierda, y empecé a sangrar abundantemente... Me subieron a la camioneta y arriba de la camioneta me seguía golpeando, agarrándome de los cabellos y azotándome contra la camioneta, y como iba yo en el piso de la camioneta me seguían dando de golpes en el estómago y en mi espalda.

-Lucino Ramírez Vázquez. Huamuxtitlán, Guerrero.
(Comisión de los Derechos Humanos del Estado de Guerrero, 2010).

2. Tácticas de asfixia en las cuales las personas a cargo de un interrogatorio colocan una bolsa plástica en la cabeza de la víctima para sofocarla. Numerosas víctimas afirman haber sido sofocadas varias veces hasta que perdieron el conocimiento.¹⁴⁹

En ese instante, siento la presión sobre mi rostro con un tipo de plástico grueso el cual me negaba la posibilidad de respirar. Esta persona quien era la única que aplicaba los cuestionamientos prolongó esta tortura asfixiándome en repetidas ocasiones, prolongándose esto por alrededor de dos horas y media, tiempo en el cual recibía golpes en el rostro, en la cabeza, en el pecho. En todo este proceso la persona la cual me torturó llevó a cabo cuestionamientos acerca de personas como policías activos, ex policías, así como civiles.

-Ricardo Castellanos. Tijuana, Baja California.
(Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2010).

3. Tácticas de '*asfixia por ahogamiento*', durante las cuales se sumerge en agua la cabeza de la víctima o se vierte agua en el rostro, lo cual provoca sensación de sofocación o ahogamiento.¹⁵⁰

Lo que hicieron fue que tomaron una venda... y me enredan toda la cabeza salvo la nariz... ya después conocía que a eso le dicen <<la momia>>... Me dejaron

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). *Op. cit.* p. 35.

así y empezaron a hacer lo del agua otra vez pero ahora el agua entraba directamente por la nariz. Lo hicieron tres veces. Y ya dije: <<Ya, lo que sea, yo confieso lo que ustedes quieran>>.

-Marcelo Laguarda Dávila. Monterrey, Nuevo León.
(Human Rights Watch, 2010).

4. Descargas eléctricas, durante las cuales se aplica corriente eléctrica al cuerpo de la víctima mediante chicharras u otros instrumentos. En varios casos, las víctimas afirmaron haber sido sumergidas en contenedores de agua, donde luego se aplicaban corrientes eléctricas, aparentemente con la finalidad de no dejar marcas de quemadura.¹⁵¹

El colchón lo enrollaron sobre mí y me empezaron a dar toques. Y después dijo: <<Tu sabes güey cuando vamos a parar>> [sic]... Me llevaron a otro lugar de ahí y me dijo, <<Métete a bañar, pendejo>>. El agua estaba muy fría y me empecé a bañar, y me daban toques allí en el agua, y me decían, <<Lávate bien, puerco>>.

-Israel Arzate Meléndez. Ciudad Juárez, Chihuahua.
(Centro de Derechos Humanos *Miguel Agustín Pro Juárez*, 2011).

4. Tortura sexual, durante la cual las personas a cargo del interrogatorio obligan a los detenidos a quitarse la ropa, para luego manosearlos y amenazar con agredirlos sexualmente.¹⁵²

Me jalaron mi pantalón y mi ropa interior y me desnudaron de abajo... Se acercó el hombre que me interrogaba y se acercó frente a mi pegadito y me dice, <<Ay, Tamarita aquí va a comenzar a cambiar todo, ahorita te vamos a dar cariño y amor... porque aquí vas a tener varios amigos hasta fila está haciendo para ti>> [sic]... y comenzaron a tocar todo mi cuerpo y me alzaron mi brasier [sic], ya que yo sentía manos por todo el cuerpo. Me tocaron mis nalgas y me insultaban a la vez y me decían, <<Ahorita vas a sentir lo que es bueno. Estás buena, maldita puta...>> Fue donde grité, <<No señor, yo lo hice, pero por favor no me hagan nada, se los pido>>, y en eso me dice con voz

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

baja el que me interrogaba, <<Vas a cooperar entonces, vas a hablar>>, y le dije: <<Si señor, lo que usted diga>>.

-Nallely Thamara Lara Sosa. Villahermosa, Tabasco.
(Procuraduría General de Justicia del Estado de Tabasco, 2010).

5. Amenazas de muerte y simulacros de ejecución, en los cuales las personas a cargo del interrogatorio amenazan con matar o hacer 'desaparecer' a los detenidos o a sus familiares. Varias víctimas afirmaron haber sido llevadas a lugares aislados y obligadas a cavar su propia tumba; a otras las apuntaron con armas en la cabeza o les introdujeron armas en la boca. Muchas señalaron que los hombres que las interrogaban les dijeron que ya habían matado antes a otros detenidos.¹⁵³

Nuevamente me amenazaron... que si fuera necesario matarme lo harían, no les importaba mi vida, simplemente una vez muerto me tirarían por ahí con algún letrero, según como lo que pone la maña [sic] y que no les caería bronca alguna.

- Francisco Daniel Flores Ramos. Tijuana, Baja California.
(Human Rights Watch, 2010).

Todas las víctimas estudiadas por *Human Rights Watch*, manifestaron que, a pesar de sus pedidos, se les negó atención médica luego de ser torturadas, lo cual exacerbó el sufrimiento en el corto plazo y, a largo plazo, empeoró las lesiones provocadas por estas tácticas.¹⁵⁴

Como se mencionaba, es evidente que el temor de recibir un castigo mayor por parte de los victimarios es latente, y ello ocasiona que los casos de tortura no se denuncien. Si uno de los principales efectos de la tortura es la intimidación, el castigo es suficiente para que la víctima no denuncie la agresión. Por ejemplo, Lucino Ramírez Vázquez dijo que policías en Huamuxtlán, Guerrero, tras propinarle puñetazos, patadas y culatazos con sus fusiles durante varias horas, le advirtieron repetidas veces que no contara a los agentes del Ministerio Público cómo se habían producido las lesiones: '*<<Tú te caíste, y vas a decir que te caíste>>, repitieron los policías*' (Entrevista con Human Rights Watch, 2010).

¹⁵³ HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). *Op. cit.* p. 36.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

Por supuesto, otro factor importante que disuade a las víctimas de denunciar los casos de tortura es la desconfianza crónica en las autoridades, ya que es común que la víctima vincule a los funcionarios judiciales como parte del mismo aparato abusivo al cual pertenecen sus torturadores; en un país en el que los mismos agentes del *Ministerio Público* participaron como torturadores, o estuvieron presentes en la ejecución de la tortura.

En México, todos sabemos que el mismo acto de ir a presentar una denuncia al *Ministerio Público* es en sí misma una tortura, ya que los organismos responsables de impartir justicia hacen esperar a la víctima durante horas o incluso días antes de atender la solicitud. Y mientras algunas autoridades se niegan a recibir a las víctimas, otras incluso aconsejan no denunciar abusos, ya que si lo hacen, se enfrentarían a problemas mayores.¹⁵⁵

Finalmente, y a pesar de que en el año 2003, México se convirtió en el primer país a nivel Mundial en incorporar a su legislación interna el *Protocolo de Estambul*, los *Ministerios Públicos* lo incumplen. Según datos obtenidos mediante pedidos formales de información presentados por *Human Rights Watch* y entrevistas a agentes del *Ministerio Público Estatal*:

- En Baja California, el Ministerio Público Estatal nunca ha efectuado una pericia de conformidad con el Protocolo (Procuraduría General de Justicia del Estado de Baja California, 2011).
- En Chihuahua, el Ministerio Público Estatal señaló que se había aplicado el Protocolo seis veces entre el 2007 y 2011. El Ministerio Público Estatal no respondió a las preguntas sobre el resultado del proceso, ni indicó si se iniciaron investigaciones penales como resultado o si algún funcionario había sido acusado o condenado (Procuraduría General de Justicia del Estado de Chihuahua, 2011).
- En Guerrero, el Ministerio Público Estatal nunca ha practicado pericias aplicando las pautas establecidas en el Protocolo. Señaló que, desde el 2007, los peritos médicos efectuaron un <<peritaje médico distinto al protocolo>>. Cuando se preguntó sobre los resultados de esta pericia, el Ministerio Público Estatal respondió que <<se desconoce el resultado de la pericia realizada>> (Procuraduría General de Justicia del Estado de Guerrero, 2011).

¹⁵⁵ HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). *Op. cit.* p. 38.

- En Nuevo León, el Ministerio Público Estatal afirmó haber aplicado las pautas del Protocolo en cinco ocasiones entre el 2008 y 2010. Durante ese período, ningún funcionario fue acusado de cometer torturas (Procuraduría General de Justicia del Estado de Nuevo León, 2011).
- En Tabasco, el Ministerio Público Estatal rechazó los pedidos de información donde se solicitaban datos sobre investigaciones sobre casos de tortura¹⁵⁶ (Human Rights Watch, 2011)

La aplicación del *Protocolo de Estambul* como excepción de la regla, explica por qué se inician tan pocas investigaciones sobre el tema de la tortura.

Este escenario no es más que un círculo vicioso de características dantescas donde las víctimas son torturadas y no presentan denuncias por no confiar en las autoridades responsables y por temor también a ser objeto de represalias futuras. Como consecuencia, las autoridades no rinden cuentas por sus actos y no son castigadas, quedando en su gran mayoría impunes estos crímenes; y al no recibir un castigo, se continúa empleando este tipo de tácticas abusivas con regularidad.

Como puede verse, la tortura de la víctima finaliza cuando se le ha convencido de declarar algo; aún estando en contra de su voluntad. Generalmente la víctima conserva su integridad, excepto en los casos donde la víctima es torturada como una forma de *escarmiento* para luego ser brutalmente asesinada; fenómeno dado con mayor frecuencia en las venganzas entre grupos de narcotraficantes cuando existe traición, o bien en múltiples casos de feminicidio, como la forma más extrema y degradante de violencia de género.

A partir de la *guerra contra las drogas* declarada en México en diciembre de 2006 por el Presidente de la República, Felipe Calderón Hinojosa, es que las formas de tortura se popularizan y se recrudecen; tanto del lado de los cuerpos encargados de la seguridad, como por el de los narcotraficantes y grupos delincuenciales, llegando hasta extremos inimaginables de crueldad.

¹⁵⁶ Human Rights Watch presentó cuatro pedidos de información ante la Procuraduría General de Justicia de Tabasco el 4 de abril de 2011. Los cuatro fueron rechazados por razones de forma el 11 de abril de 2011. Tras consultar a personal del Instituto de Transparencia y Acceso a la Información Pública del Estado de Guerrero, Human Rights Watch presentó 11 nuevos pedidos de información el 25 de abril de 2011. Los 11 pedidos fueron rechazados por razones de forma el 25 de mayo de 2011.

En algunos casos, los victimarios no conformes con ejecutarle una tortura a la víctima, recurren a la amputación de un apéndice o una extremidad antes, durante o después de la tortura. En México, durante este período de Guerra se han vuelto tristemente célebres los hallazgos en el espacio público de bolsas plásticas negras que contienen restos humanos descuartizados que son dejados por los victimarios acompañados de sentencias amenazadoras contra los grupos criminales contrarios, o bien, contra los cuerpos de seguridad, como una forma de amenaza y burla¹⁵⁷.

Cuando la víctima sobrevive a la tortura y es mutilada, deviene una ausencia física parcial; en estos casos, los cuerpos mutilados recurren a la utilización de prótesis que pueden extender artificialmente su extremidad perdida, intentando así suplir la ausencia.

En la ciudad de Morelia, Michoacán es particularmente relevante un atentado terrorista^{158 159} cometido en contra de la población civil durante la conmemoración del 198 aniversario del '*Grito de Independencia*' el quince de septiembre de 2008.

Este atentado se produjo en pleno Centro Histórico de la ciudad capital, cuyos perpetradores fueron el grupo delincuencial conocido como *La familia Michoacana*, quienes activaron dos granadas de fragmentación en dos puntos céntricos de la ciudad, cuando en el acto se encontraban reunidas alrededor de treinta mil personas para conmemorar las fiestas patrias a las 23:00 hrs.

¹⁵⁷ Otra forma de enviar un comunicado de parte de los narcotraficantes es mediante las llamadas *narcomantas*, que son mensajes dejados por grupos criminales en mantas colocadas generalmente en puentes peatonales donde intentan justificar sus crímenes y mandar amenazas a grupos rivales. Igualmente estos mensajes intentan convencer a la opinión pública que sus actos son justificados.

¹⁵⁸ El Gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel calificó como un acto terrorista las explosiones ocurridas la noche del 15 de septiembre por sicarios del narcotráfico. En palabras del gobernador: 'Todo mundo estamos trabajando para encontrar y castigar a los responsables de este atentado, que no dudamos en llamarlo un acto terrorista'.

¹⁵⁹ REDACCIÓN, (2008). 'Terrorismo, ataque en Morelia'. En *El siglo de Torreón*. <<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/379480.terrorismo-ataque-en-morelia.html>> Recuperado el 16 de noviembre de 2018.

El número oficial de víctimas mortales fue de cuatro, mientras que los heridos sumaron ciento treinta y dos, entre ellos diversas personas que perdieron sus extremidades debido a la explosión.

El día siguiente al atentado se declaró un día de luto por parte del Gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel, ordenando ondear la Bandera Nacional a media asta. El tradicional desfile de conmemoración de la Independencia de México fue cancelado y los turistas que visitaban la ciudad comenzaron a abandonarla en un ambiente de miedo e incredulidad.

A las pocas horas fueron detenidos seis jóvenes, aunque no se demostró su participación en los atentados, siendo reconocidos popularmente como *chivos expiatorios*¹⁶⁰.

Unos días después del atentado, el 25 de septiembre de 2008, por medio de una denuncia anónima, fueron detenidos en Apatzingán, Michoacán tres presuntos responsables de ser los autores materiales de los atentados. Los detenidos confesaron formar parte de la organización delictiva de narcotraficantes denominados *Los Zetas*¹⁶¹. Unos días después de su captura y confesión videograbada y sin sus abogados presentes, los detenidos se retractaron y aseguraron que fueron torturados para que se declararan culpables. Finalmente, en mayo de 2015, a siete años del hecho un juez concedió un amparo a los detenidos por lo que fueron puestos en libertad. El juez se basó en los exámenes periciales que confirmaban la versión de la tortura¹⁶². A la fecha no hay culpables sentenciados por el crimen.

¹⁶⁰ Un chivo expiatorio es una denominación dada a una persona o grupo de personas a quienes se quiere hacer culpables de algo de lo que no son, con el objetivo de limpiar al inculpador; esto por un lado satisface la necesidad de condena ante la falta de culpables y por el otro, impide que los auténticos responsables sean juzgados.

¹⁶¹ REDACCIÓN, (2008). 'Arrestan a 3 presuntos Zetas autores del ataque en Morelia'. En *La Jornada*. <<https://web.archive.org/web/20080927162710/http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2008/09/26/presenta-siedo-a-presuntos-responsables-de-atentado-en-morelia>> Recuperado el 16 de noviembre de 2018.

¹⁶² ÁNGEL, A., (2018). 'A 10 años de los granadazos en Morelia, las víctimas siguen esperando reparación y justicia'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/09/granadazos-morelia-victimas-10-anos/>> Recuperado el 16 de noviembre de 2018.



Placa de cantera que recuerda a las víctimas del atentado, situada en el lugar preciso donde detonó una de las granadas de fragmentación en el Centro Histórico de Morelia. La leyenda dice:

-Dibujo de paloma-

'PORQUE EL ESPÍRITU DEL AMOR Y LA JUSTICIA PREVALECERÁ SIEMPRE SOBRE EL ODIO Y LA VIOLENCIA EN EL CORAZÓN DE LOS MICHOACANOS...

EN MEMORIA DE LAS VÍCTIMAS DEL ATENTADO DEL 15 SEPTIEMBRE DE 2008'.

5.5.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA TORTURA Y MUTILACIÓN EN MÉXICO

Las manifestaciones sociales de 1968 en todo el mundo fueron un detonante para que en México se consolidaran una serie de grupos artísticos¹⁶³ tales como *Tepito Arte Acá*, *Proceso Pentágono*¹⁶⁴, *Mira*, *Suma*, *Geminal*, *el Taller de Arte e*

¹⁶³ Comúnmente se les conoce a estos grupos artísticos y a este período de producción plástica colectiva en México como 'Los grupos', en referencia a la decena de agrupaciones formales que se crearon en México en la década de los años setenta.

¹⁶⁴ Proceso Pentágono es el nombre de un grupo integrado originalmente por: Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua, quienes en 1976 se agruparon con la finalidad de presentar una pieza en la X Bienal de Jóvenes de París. Los mencionados artistas son pioneros del arte conceptual en México. Posteriormente se unieron al colectivo Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales. La lista de colaboradores nacionales e internacionales es amplia y hace patente la creación de una gran red de artistas experimentales que tuvieron contacto durante esta década marcada por fuertes procesos de represión y dictaduras latinoamericanas.

*Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros*¹⁶⁵.

Los grupos Proceso Pentágono, el *Taller de Arte e Ideología (TAI)* y *El Colectivo* mostraban ya su interés por el arte conceptual mexicano, siendo los pioneros en adoptar esa postura artística. Para muestra bastaría recordar la convocatoria lanzada por la artista mexicana Helen Escobedo, directora del *Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA)* a la *X Bienal de Jóvenes de París de 1977*.

Escobedo habría de decidir convocar precisamente a grupos, en lugar de individuos, eligiendo a cuatro grupos recientemente constituidos: *Suma, Proceso Pentágono y Tetraedro*, además del *Taller de Arte e Ideología (TAI)*¹⁶⁶ para producir obras *ex profeso* para el evento. Esta decisión de seleccionar grupos y no individuos, llamó la atención de las críticas por el énfasis en el trabajo colectivo que la mexicana proponía, además de tener una convicción clara de haber hallado una clave en el trabajo colaborativo que logra producir obras que rebasan el tamaño y las posibilidades del trabajo individual.

Con excepción del grupo *Tetraedro*, encabezado por el afamado escultor Sebastián, y que desarrollaba una propuesta escultórica geométrica, los otros colectivos seleccionados por Escobedo aprovecharon la ocasión para crear críticas explícitas al régimen que México vivía¹⁶⁷.

La propia forma de presentarse es del todo elocuente y declara ya su posición política como forma de arte:

¹⁶⁵ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014) *Op. cit.*, p. 196.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014) *Op. cit.*, p. 218.

GRUPO: porque ya no se reunían sólo para exponer sino que realizaban un trabajo colectivo.

PROCESO: porque sus trabajos son un proceso.

PENTÁGONO: porque todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir, con el otro del mismo nombre.

PROCESO PENTÁGONO (1977-2015). *Statement*. 1979. Facsímil digital realizado por Francisco Méndez a partir del folleto de exposición: Ivonne Ramírez (coord.) *Arte Luchas Populares en México*, 1979, con un importante deterioro en el papel.

Para la *X Bienal de Jóvenes de París* de 1977, *Proceso Pentágono* presentó una instalación conceptual de tema político titulada *Pentágono*, que se interesaba por temas como la tortura en América Latina y la '*guerra sucia*'¹⁶⁸ contra los grupos guerrilleros en México, aportando a la *Bienal* un espacio de discusión sobre la realidad política y económica de Latinoamérica.

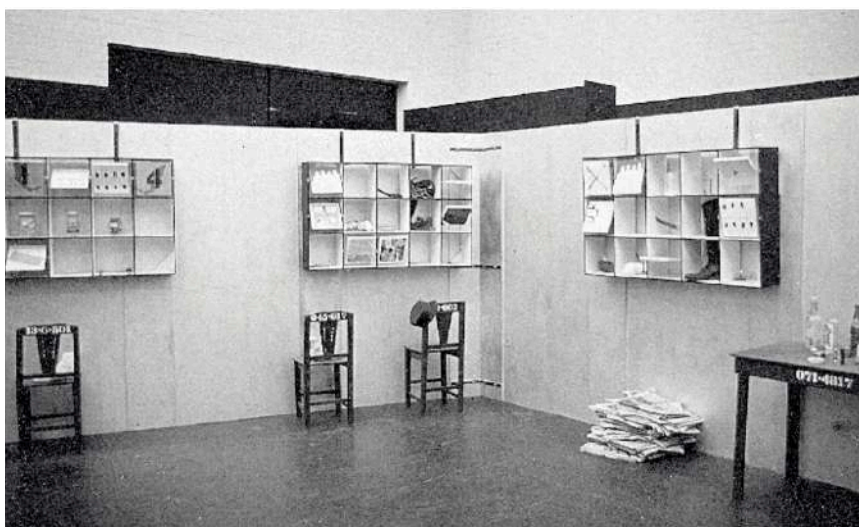
En un cuarto delimitado precisamente en forma de pentágono, *Proceso Pentágono* denunciaba el uso sistemático de la tortura en la represión de los movimientos sociales. En su interior se encontraban diversos objetos que aludían a los procesos políticos y la vida cotidiana de Latinoamérica, cargados de todo tipo de abusos.

¹⁶⁸ En las décadas de los años sesenta y setenta en México, actuaron diversos grupos guerrilleros que surgieron en distintos puntos del país. Ante estos grupos armados, el Estado decidió enfrentarlos con violencia, que rebasó los marcos legales. A esta manera terrorífica de enfrentarlos se le conoce como *guerra sucia*.

Un tema de especial interés para el grupo era expresar –en París–, el uso de la tortura que el gobierno ejercía para intentar callar a los opositores del régimen Priísta, así como el silencio cómplice de los medios de comunicación, siendo aliados unilaterales del Gobierno Mexicano. Formalmente, la obra *Pentágono* reproduce un centro de detención policíaco en la que se conjugan elementos escenográficos modelados en yeso y gráfica.

Claramente, la intención de la pieza es adentrar al espectador –europeo– en la cruda realidad latinoamericana, recolectando los propios artistas para ello objetos de su entorno inmediato, como lápices labiales, bolsos, llaveros, botellas de alcohol, zapatos, etc., junto con propaganda política, diarios y objetos con los que comúnmente se administra la tortura en las instancias gubernamentales.

Un par de años después de la *Bienal*, en 1979, el grupo decidió participar en el *Salón de*



PROCESO PENTÁGONO (1977–2015). *Pentágono*. 1977. Fotografías interiores y exteriores de la pieza enviada a la X Bienal de Jóvenes de París.

*Experimentación*¹⁶⁹ fuera de concurso como una crítica a la capacidad del Estado de ‘premiar’ a los artistas¹⁷⁰, presentando una gran ambientación de cerca de cuatrocientos m² titulada *1929: Proceso*, en la que se abordaba la relación entre mecanismos burocráticos y la represión que se suscitaba en sus recintos.

Esta instalación sugería la recreación de una delegación de policía, estructurada a partir de una serie de habitaciones cuyas puertas prohibidas al acceso, dejaban entrever distintas escenas que denunciaban nuevamente el tema de la guerra sucia y el uso de la tortura aunada a los procesos burocráticos y políticos.¹⁷¹

Para *Proceso Pentágono* como puede notarse, era definitivamente más importante el proceso que el resultado, y esta pieza puede leerse también como un trabajo de investigación visual en torno de la aplicación de la tortura desde el Estado, con sus propias herramientas, tácticas y recintos.

La recreación propiamente de los lugares donde se ejecutaba la tortura en México se completaba con los objetos recogidos por el grupo que lograban insinuar la violencia, tales como la torreta de una patrulla, vidrios rotos, instrumentos de tortura, o los restos de una sesión violenta.

¹⁶⁹ En 1979, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) convocó a una primera Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, con la finalidad de reconocer a una producción que se movía cada vez más en circuitos independientes. El INBA se comprometía a seleccionar veinte proyectos y a apoyar económicamente su realización. Las obras serían expuestas en la Galería del Auditorio Nacional. El evento, sin embargo, plantó en varios momentos las tensiones entre la noción de un arte de oposición y la ambición oficial de reintegrar la producción contemporánea al terreno institucional. El jurado manifestó que la mayoría de las obras presentadas ‘no podían considerarse experimentales’, y aceptó once propuestas de artistas individuales y colectivas. El grupo Proceso Pentágono decidió participar fuera de concurso, negando la capacidad del Estado de conducir la cultura. Incluso el grupo Suma, que recibió el premio, se inconformó con el proceso e intervino su montaje con pintas en las que protestaba contra el jurado y el INBA.

¹⁷⁰ DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014) *Op. cit.* p. 222.

¹⁷¹ GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015). *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969 – 1976 – 2015*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) / UNAM / Fundación Alumnos47, p. 31.

Su título también señalaba enfáticamente el año en que se fundaba el partido oficial que cumplía en 1979 cincuenta años de creación y a la vez de gobierno: el PRI, acentuando la idea de que desde el Estado se ejecutaba la violencia.

Dentro de la instalación *1929: Proceso*¹⁷², el grupo *Proceso Pentágono* había recreado una oficina con un escritorio, máquina de escribir y teléfono, mientras que de la pared colgaban la fotografía del Presidente, así como un calendario. Existían dos cuartos negros en donde se señalaba no estar permitida la entrada, pero al abrir sus puertas, se veían, en uno, el toldo de una patrulla con su luz parpadeante, y en el otro, un cuarto de tortura conformado por una silla, una tina, un radio encendido a todo volumen y manchas de sangre en el piso y en la pared de la que colgaban varios objetos punzoncortantes.¹⁷³

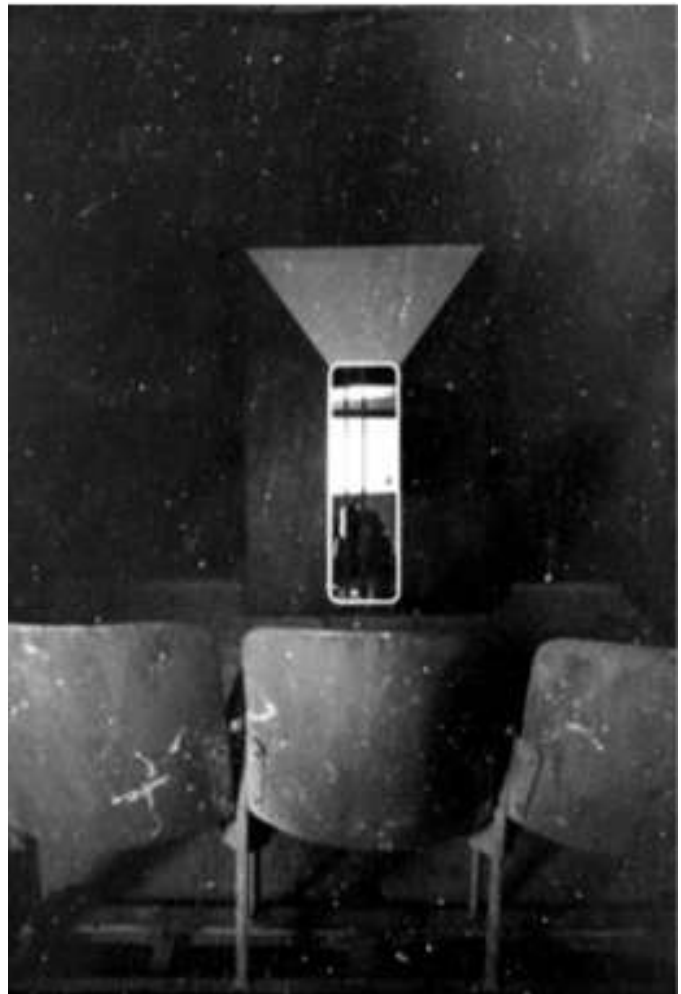
Según el archivo que conserva el *Centro de Documentación Arkheia (MUAC-UNAM)*, pude verse como en una versión inicial, el grupo había planteado una presentación radicalmente distinta para el Salón de Experimentación, donde pueden verse divididas las áreas de la instalación de la siguiente manera: 1. Área sensorial, 2. Recepción de instructivos y formularios, 3. Área de cuestionamiento de percepción, 4. Depósito de fichas, 5. Llenado de la primera forma, 6. Fotomatón, 7. Llenado de segunda forma y cuestionario, 8. Fotocopias y huellas dactilares, 9. Registro y chequeo, 10. credenciales, 11. Confrontación encuesta, 12. Información fragmentada y 13. Foto-documento de la obra misma.¹⁷⁴

En esta descripción de *Proceso Pentágono* puede notarse como también el grupo concibe el propio proceso burocrático como un acto de tortura.

¹⁷² En México la palabra Proceso también se vincula popularmente a la revista *Proceso*, fundada en 1976 por Julio Scherer García, Miguel Ángel Granados Chapa, Vicente Leñero, Armando Ponce, entre otros periodistas, y con entregas semanales hasta la actualidad. Su ideología es de izquierda y su labor es la de la crítica gubernamental. Al utilizar esta palabra, el grupo Proceso Pentágono comparaba los cincuenta años del PRI con un *proceso* de dimensiones tiránicas.

¹⁷³ GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015) *Op. cit.* p. 32.

¹⁷⁴ GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015) *Op. cit.* pp. 35 y 36.



PROCESO PENTÁGONO (1977-2015). 1929: *Proceso*. 1979. Vista general de la exposición en la Galería del Auditorio Nacional.

Desde otra estética, hay que recordar la figura del fotógrafo norteamericano Joel-Peter Witkin, cuya amplia búsqueda no puede limitarse a la investigación en torno al cadáver, sino a la extrañeza y el desconcierto. Para ello utiliza el periódico como el medio para solicitar individuos que puedan encarnar verdaderos 'mitos vivientes': mujeres barbudas, enanos, amputados, fenómenos circenses, personas con amplia tolerancia al dolor,



WITKIN, Joel (1939). Sin título. Impresión plata sobre gelatina.

cualquier persona con las heridas de Cristo¹⁷⁵; para con ellos construir escenas que hacen una clara referencia a artistas como Giotto, Velázquez, Goya, Miró o Picasso.

Cada escena es solucionada a la manera de una pintura clásica: existe en ella una absoluta construcción; Witkin recurre a un *atrezzo* extremadamente cuidadoso y coloca todos los objetos en su preciso lugar, de la misma manera que lo haría un pintor clásico en su composición bidimensional.

El fotógrafo norteamericano realizaría varias estancias en México en la década de los años noventa, con el objetivo de entrar en la morgue y con la complicidad de los trabajadores, intervenir cadáveres para construir sus '*naturalezas muertas*', en el más estricto sentido de la palabra.

¹⁷⁵ PARRY, E., (2008). *Joel-Peter Witkin (Photofile)*, Estados Unidos de América: Thames & Hudson, p. 6.

El propio Witkin recuerda:

Cuando me quedé esos días extras en México, sabía que algo iba a suceder. Recibí una llamada. Bajé al hospital con mi intérprete y entré a disparar. Un hombre había sido atropellado por un automóvil. [...]

Estoy en la habitación con un tipo muerto. Hago unas fotografías como una especie de registro y comienzan los arreglos para la autopsia. Y tan pronto como comienza la autopsia ¡El chico comienza a cambiar! [...] Ha pasado por un tipo de transfiguración en la mesa de autopsia. Le digo al técnico: «No lo bajes, quiero toda la sangre de la sutura». [...] Cuando lo recuperé, lo puse en la habitación sobre una silla y lo fotografié sentado. Parecía un San Sebastián. Parecía una persona que tenía gracia. Sus dedos, ¡Lo juro por Dios!, habían crecido un 50 por ciento. Eran elegantes. Eran los dedos mas largos de un hombre que había visto nunca. Era como si estuvieran llegando a la eternidad (Sand, M., 1996).



WITKIN, Joel (1939). *Glassman*. 1994. Impresión plata sobre gelatina.



PALMEZZANO, Marco (h. 1459 y 1463 - 1539). *San Sebastián*. h. 1515-1520. Óleo sobre lienzo.

En sus montajes para la cámara, el norteamericano no repara en transformar el cuerpo humano, acomodándolo; hasta el límite de llegar a mutilarlo bajo la complicidad de los técnicos de la morgue.

En obras *Woman once a bird* y *El beso* de Witkin, pueden encontrarse claramente estos gestos del artista por intervenir manualmente el *objeto* de su estudio: el cadáver. En el primer caso, un cuerpo femenino de espaldas es abierto para crear unas heridas en forma de alas sobre su piel; a la vez que su cintura es constreñida por un cinturón metálico, en una referencia a la escena punk que rememora vagamente *El violín de Ingres*, de Man Ray. En el segundo caso, la cabeza de un anciano se muestra partida por su mitad, conectándose por su propia boca, en un beso perenne.



WITKIN, Joel (1939). *Woman once a bird*. 1990. Impresión plata sobre gelatina.



WITKIN, Joel (1939). *El beso*. 1982. Impresión plata sobre gelatina.

Con su transformación, las obras de Witkin igualmente *subliman* el cuerpo abandonado de una morgue cualquiera. Con devoción, Witkin hace cuidadosas incisiones sobre los cuerpos despreciados, y al hacerlo los transforma en iconos; así, los restos orgánicos dejan de ser los residuos deleznable del estudio anatómico, y se transforman en naturalezas muertas, que mediante el uso de una cámara fotográfica, logran sobreponerse al tiempo.

El mismo acto de mutilación es practicado en solitario por Teresa Margolles¹⁷⁶, cuando en el año 2000 intercambió la lengua del cadáver de un joven punk por un ataúd metálico, como si de un clásico *ready-made* se tratara: la madre del joven no tenía dinero suficiente para comprar un ataúd para enterrar a su hijo muerto por una sobredosis¹⁷⁷, y Teresa tenía dos ataúdes metálicos de sus antiguas instalaciones, así que donó un ataúd a la madre, con la condición de que le dejara la lengua del difunto como un testimonio para ser expuesto, con el *pearcing* -prueba de lo *punk*- incluido.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Lengua*. 2000. Materia orgánica con arete metálico.

Recuerda Margolles:

Mis compañeros de la morgue me comentaron un día que había un cuerpo que podía interesarme. Era el de un muchacho muy joven, un adolescente punk, adicto, con un cuerpo totalmente tatuado. Había muerto de forma violenta. Pensé que podía hacer algo para que, con esa materia, dejar una memoria de su muerte anónima. Hablé con la madre y quise pedir que me diera el pene, pero cuando iba a pronunciar la palabra <<pene>> me salió <<lengua>>. La madre, por supuesto, reaccionó indignada, algo completamente normal, mi trabajo fue convencerla para que el cuerpo de su hijo hable sobre las miles de muertes anónimas que la gente no quiere tener en cuenta. Finalmente me la dio y la llevamos a Bellas Artes que es, además, el lugar de los velorios de personajes célebres en México.¹⁷⁸

¹⁷⁶ La obra *Lengua* es la primer obra realizada por Teresa Margolles en solitario, una vez disuelto el colectivo SEMEFO, activo hasta 1999.

¹⁷⁷ Fusco, C., (2001). 'La insoportable pesadez de los seres: El arte de México después de NAFTA'. En: *Atlántica: revista de arte y pensamiento*. <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/1026>> Recuperado el 20 de noviembre de 2018.

¹⁷⁸ SILVA, R., (2004). 'El arte revulsivo de Teresa Margolles'. En: *La insignia*. <https://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm> Recuperado el 20 de noviembre de 2018.

Al ser la propia Margolles la encargada de cortar y conservar la lengua del cadáver¹⁷⁹, exhibe y expía los otros cuerpos en México que no tienen una voz ni un reconocimiento: los cientos de cuerpos que han sido arrojados al olvido por la feroz crisis económica desatada desde principios de los noventa, un poco antes de que esta cifra se extrapolara en el contexto de la Guerra contra el narcotráfico en México¹⁸⁰.

5.5.2.1 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LOS ATENTADOS TERRORISTAS EN MORELIA EN 2008

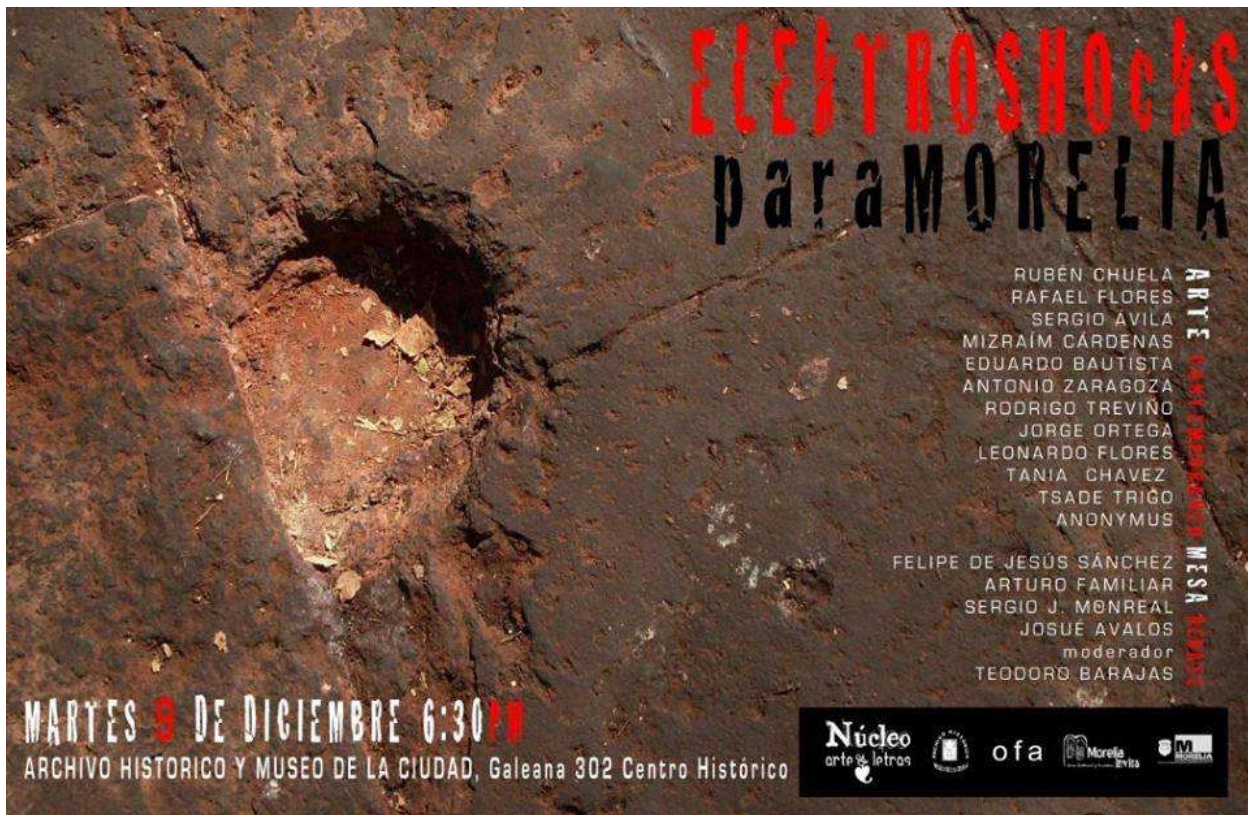
Trasladando el tema de la mutilación al ámbito local, sobresale, como se ha dicho, el lamentable ataque terrorista perpetrado en Morelia en 2008 por integrantes del crimen organizado. Acto que sin duda abrió de par en par las puertas del infierno, que en México siempre han estado emparejadas.¹⁸¹

Resulta particularmente sobresaliente el esfuerzo realizado por la curadora independiente Erandi Ávalos por montar una exposición colectiva que abordara el tema de las granadas en el Archivo Histórico y Museo de la Ciudad de Morelia, a solo tres meses del atentado, como una respuesta inmediata ante la catástrofe.

¹⁷⁹ Fusco, C., (2001). *Op. cit.*

¹⁸⁰ Poco a poco se irá viendo como el trabajo de Margolles se vuelve más sutil; si bien en un primer momento no repara en mostrar íntegramente la lengua de un cadáver, en obras posteriores preferirá lo implícito a lo explícito, como lo demuestran sus acciones realizadas en la 53ª Bienal de Venecia en 2009, que se abordarán en los apartados siguientes de este mismo trabajo. Esta pieza además es interesante porque según Margolles, a partir del 2005 se produce un cambio en cómo llegan los cuerpos a las morgues de todo México, enfrentándose a un aumento masivo de muertes violentas, en gran parte ajustes de cuentas entre narcotraficantes. En este momento, Margolles decidirá dejar la morgue para salir directamente a la calle y trabajar con los vestigios de estas muertes, por medio del sonido, la recuperación de residuos, vidrios, balas o sangre de los lugares donde se suscitaron muertes violentas.

¹⁸¹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandi Ávalos'. Realizada por correo electrónico el 29 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.



NÚCLEO ARTE & LETRAS. (2008–A la fecha) *Elektroshocks* [sic] *para Morelia*. 2008. Invitación a la exposición colectiva. Anverso y reverso. En la invitación es posible apreciar las fotografías de los huecos en el asfalto dejados por las granadas de fragmentación. El hueco de la fotografía superior se ha sustituido por la placa conmemorativa en cantera que puede apreciarse en la página 212 de este mismo documento. El hueco de la fotografía inferior se rellenó y no existe placa conmemorativa alguna. Fotografías: Eduardo Bautista.

Una docena de artistas locales respondieron al llamado de Erandi, que se traduce en la exposición titulada *Elektroshocks [sic] para Morelia*, conformada además por cuatro participantes en una mesa de debate en torno a la violencia en Michoacán. El texto de la sala era también una invitación a reflexionar sobre la *descarga de energía* que el arte propone y que en esas situaciones, se volvía indispensable:

A nadie le gusta recibir un electroshock. De hecho, un electroshock es un último recurso que se reserva para casos desesperados de vida o muerte, y tiene, sin embargo, el efecto salútfero de provocar una estimulante descarga de adrenalina y una consecuente aceleración respiratorio y aumento de la circulación sanguínea que aportan el potencial para resucitar a un moribundo. Así, resulta inusual que se nos ofrezcan electroshock para eso que hay adentro de nosotros que no tiene nombre y que es lo que somos, pero es aún más inusual que haya gente dispuesta a recibirlos de manera voluntaria, acudiendo a ver y oír cosas que casi seguramente no les van a gustar pero que ofrecen la posibilidad de hacer resucitar ese algo que está en nuestro interior.

Los acontecimientos del quince de septiembre en Morelia han promovido en nosotros la convicción de que urgen estos electroshocks, que aplicaríamos a la parte dolorida de un cuerpo social que abarca al menos a todos los países latinoamericanos, es decir, se trata apenas de un mínimo esfuerzo de resucitar así sea sólo a un nivel local. Y de cualquier modo, se trataría de una víctima enorme.

-Felipe de Jesús Sánchez Padilla
(Ávalos, E., 2008) ¹⁸²

Ese tipo de electroshocks que nadie quiere recibir, eran precisamente los que Morelia necesitaba urgentemente, para de algún modo comenzar a sanar la herida; o al menos, visibilizar la llaga.

La curadora de *Elektroshocks [sic] para Morelia*, Erandi Ávalos recuerda:

En caso de paro cardíaco súbito, la terapia de electroshocks debe ser aplicada de inmediato. Para mí, los ataques fueron directo al corazón del Estado de

¹⁸² Texto de sala de la exposición *Elektroshocks para Morelia*, curada por Erandi Ávalos y presentada en el Archivo Histórico y Museo de la Ciudad en diciembre de 2008. Texto proporcionado por Erandi Ávalos.

Michoacán y de la Ciudad de Morelia. Al corazón de todos los mexicanos. Los electroshocks también son utilizados, con mucha polémica, en afecciones psiquiátricas. ¿Qué clase de demente explota una granada en esas condiciones? ¿Y qué loco se lo ordena? ¿Qué orate provoca la ira de este otro loco? Razones muy oscuras se encontraban en estas acciones de locura.

Me pareció increíble la nula respuesta inmediata de los artistas. Comprendo el miedo, pero ¿no es una cualidad inherente al arte la valentía de expresar lo que la mayoría calla? El silencio literal y simbólico en el que calló la ciudad de Morelia en días posteriores al atentado me horrorizó igual que el atentado mismo. El Centro Histórico estuvo casi vacío por varios días. Me falla la memoria, porque estuve en shock ese periodo –como muchos michoacanos, supongo– pero recuerdo haber salido a la Avenida Madero un día después de los atentados, había escrito la frase de una canción en mi playera y cantaba esa canción –la gritaba, mejor dicho–. Extrañamente no puedo recordar qué canción era, pero sé que tenía una carga de protesta, de cuestionamiento. Tenía miedo de que me detuviera la policía, pero fue más la necesidad de gritar. Me sentía un poco loca. Había muy poca gente.¹⁸³

Y la respuesta del gremio no se hizo esperar, colectivos, artistas en individual, escritores, prensa y autoridades del museo prestaron sus habilidades y el evento pudo realizarse a escasos días de haberse llevado el atentado. Incluso hubo quien decidió retirar su pieza al momento de ver la exposición montada, evitando verse involucrado con su arte en el tema del terrorismo.¹⁸⁴

La curadora describe esta exposición como *visceral*, y acepta que la participación de algunos artistas fue '*forzada*'¹⁸⁵, pues había quienes no tenían ningún interés en expresarse respecto a los atentados. Recuerda Ávalos la muestra como llena de esperanza, rabia y con ganas de hacer una re-evolución.¹⁸⁶

Por otro lado, también se vuelve relevante analizar el hecho de que algunos artistas realizaron una obra específica para la muestra, aún cuando ordinariamente su

¹⁸³ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandi Ávalos'. *Op. cit.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ Cfr. MÉNDEZ, F., (2018). 'Conversación con a Rafael Flores Correa'. Realizada por correo electrónico el 3 de diciembre de 2018. La conversación íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

producción no se relaciona con el tema de la violencia, como fue el caso del artista michoacano Mizraim Cárdenas.¹⁸⁷

Respondiendo a esta invitación hecha por la curadora Erandi Ávalos, Rodrigo Treviño [*alias Rotre*], expuso en *Elektroshocks para Morelia* el tríptico *El pueblo que nos entregan*; una sutil pieza donde en el medio, aparece un cuerpo en blanco y negro, sin pies ni cabeza, de lo que para el artista es un actor político¹⁸⁸ que dentro su maletín abierto muestra la imagen también monocromática de la Catedral de Morelia con gotas rojas, que irremediablemente hacen pensar en la sangre derramada por decenas de civiles a unos pasos del recinto religioso el día del atentado.

En su propuesta pictórica, resulta interesante la volumetría que guarda el personaje central del tríptico; pues aparenta ser un hombre de carne y hueso, y no pura vestimenta tendida. Este personaje ceniciento recuerda también a los hombres de traje gris del *Momo* de Ende, que viven del tiempo ahorrado de los hombres *reales*, tiempo que es quitado a la familia y amigos, y que es entregado completamente a la efectividad de un trabajo rápido, extenuante e impersonal¹⁸⁹. En el caso de este hombre de traje gris que presenta Rotre, se palpa el letargo propio de un funcionario, anquilosado en su repetitivo trabajo; pero la comparación puede ir más allá si se piensa que es el sicario el que precisa de la efectividad de un trabajo (y dinero) *express*, viviendo a costa de la vida arrancada de sus víctimas.

El tríptico se complementa con elementos que se vieron en las fotos de los reportajes periodísticos¹⁹⁰: zapatos, sombreros, banderas, pantalones, camisas, abrigos... Todo quedó tendido en el asfalto, en una mezcla de sangre, pólvora e incertidumbre.

¹⁸⁷ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Mizraim Cárdenas'. Realizada por correo electrónico el 30 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁸⁸ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Rodrigo Treviño [Rotre]'. Realizada por correo electrónico el 26 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁸⁹ ENDE, M., (2006). *Momo*. Ciudad de México: Punto de lectura, p. 48.

¹⁹⁰ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Rodrigo Treviño [Rotre]'. *Op. cit.*



TREVIÑO, Rodrigo, (1978). *El pueblo que nos entregan*. 2008. Óleo sobre tela y encausto. (Tríptico).

Otro de los artistas que acudieron al llamado de Erandi fue Tsade Trigo, quien desde un punto de vista más cercano a la milicia –al hacer el servicio militar en su juventud dentro de las instalaciones castrenses regionales–, recuerda cómo por las manos de los militares pasaba droga que era decomisada y destruída, pero cómo también una parte era resguardada y repartida entre ellos.¹⁹¹

Esta corrupción dada dentro de los propios cuarteles, puede brindarnos una idea del estado de fragmentación de las Instituciones en las que el ciudadano deposita su confianza, modificando la imagen recta, eficaz y combativa que se suele tener de un militar.

La obra de Tsade Trigo visibiliza el narco-Estado en el que se había convertido Michoacán en aquella época, al presentar un niño Jesús del nacimiento que estaba fragmentado en tres partes: brazo derecho, cabeza y resto del cuerpo.¹⁹²

El acto iconoclasta que realiza Trigo hace patente la ruptura de Dios; pero en su doble naturaleza de Cristo: humano y divino, puede entenderse que la mutilación de Dios es también la afectación física hecha contra cualquier hombre; y todo tiene

¹⁹¹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Tsade Trigo'. Realizada por correo electrónico el 6 de diciembre de 2018. La conversación íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁹² *Ibidem*.

lógica si se sabe que la pieza surge de las reflexiones generadas por el texto de *humor divino La tournèe de Dios*¹⁹³, una novela de ficción de Enrique Jardiel Poncela donde ocurrentemente se vislumbra una visita de Dios a la Tierra.



TRIGO, Tsade, (1986). *El creyente, el ateo y el farsante*. 2008. Instalación. Escultura de fibra de vidrio con acabado fluorescente, caja de cristal y luz negra.

En el libro están también dadas las diferenciaciones de estas dos naturalezas, lo cual hace risible, por ejemplo, la cotidianidad ordinaria y vulgar de Dios, y su confrontación con los humanos que habitan este mundo.

Y extrapolando esta idea, en la instalación de Trigo podríamos llegar a pensar que las esquirlas de las granadas de Morelia no sólo afectaron cuerpos y familias, sino también desestabilizaron colateralmente a las Instituciones en las que habíamos depositado nuestra confianza: gobierno, milicia, religión, sociedad civil, etc.

Por otra parte, y fuera ya del contexto de la exposición mencionada, el artista moreliano, Sebastián Portillo utiliza como pretexto este suceso, en una serie de trabajos que se agrupan bajo el elocuente título *Documento de un suceso inexplicable*, donde a través de la gráfica digital y la *postfotografía*, el artista

¹⁹³ *Ibidem*.

desmenuza en una serie de varios *movimientos* su propia versión de los hechos, sirviéndose del arte para intentar encontrar una explicación a lo absurdo del caso.

La reflexión subyacente en todo el documento, es la de utilizar el juego –aunado al arte–, como una herramienta que tiene la capacidad de redimensionar y transformar un hecho tan impactante como un atentado terrorista.

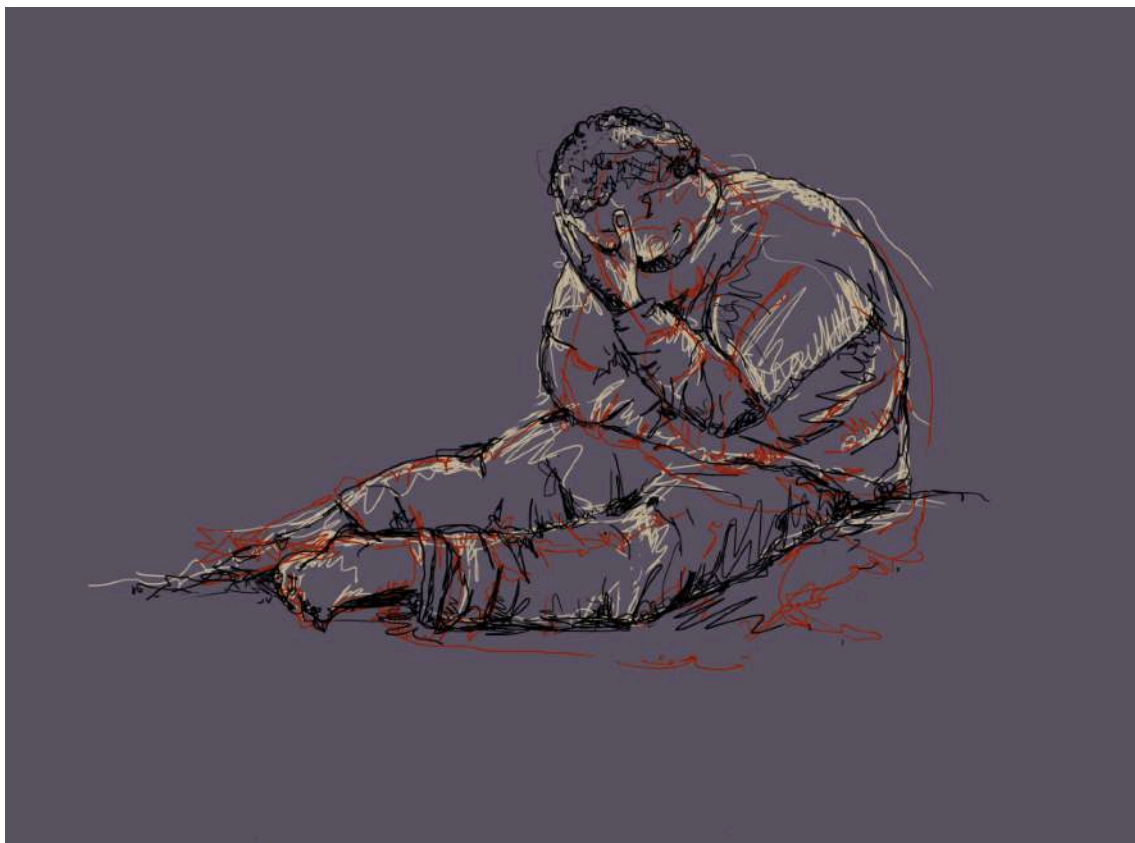
En un primer momento, el artista crea una gráfica digital a partir de la investigación y recuperación de mas de doscientas fotografías obtenidas de internet¹⁹⁴ del lamentable acontecimiento. Con la reconstrucción y atesoramiento de esta memoria fotográfica, el artista realiza un trazado digital de los cuerpos, recurriendo comúnmente a fondos monocromáticos y a la utilización generalizada de tres tintas en cada escena, logrando una reconstrucción limpia del cuerpo que nos permite presenciar la postura en que el cuerpo humano se hallaba minutos después del atentado.

Este proyecto es también una documentación de la forma de mirar de la prensa y de los fotógrafos amateurs que se encontraban en el lugar, y que sin censura, mostraban en directo la gravedad del asunto: cuerpos mutilados. Al recurrir a una omisión deliberada del entorno, el artista permite que el espectador se centre únicamente en observar la posición del cuerpo herido y contemplar incluso los rastros de sangre dejados sobre el pavimento. En el acto de quitar el fondo, también cabe la reflexión de que el crimen pudo ocurrir en cualquier lugar de México dentro de la incomprensible Guerra del Estado contra el narcotráfico; pero también queda abierta la posibilidad de pensar que pudo haber sido la escena de cualquier otro acto terrorista acontecido alrededor del mundo.

Según palabras del artista, después de pasar por un proceso personal sumamente fuerte tanto física como psicológicamente, y después de trazar virtualmente estas imágenes, existe un acto de reconciliación con el dolor del otro, delineando con respeto su muerte¹⁹⁵. El arte puede ser un vehículo para transformar la durísima realidad y poder decir: *El otro me importa, y en tu dolor hallo el mío.*

¹⁹⁴ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Sebastián Portillo'. Realizada por correo electrónico el 23 de noviembre de 2018. Ver la entrevista completa en el apartado 'Entrevistas' al final de este documento.

¹⁹⁵ *Ibidem.*



PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 1: Delinear*. 2017. Gráfica digital.



PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 1: Delinear*. 2017. Gráfica digital.



PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 1: Color*. 2017. Gráfica digital.

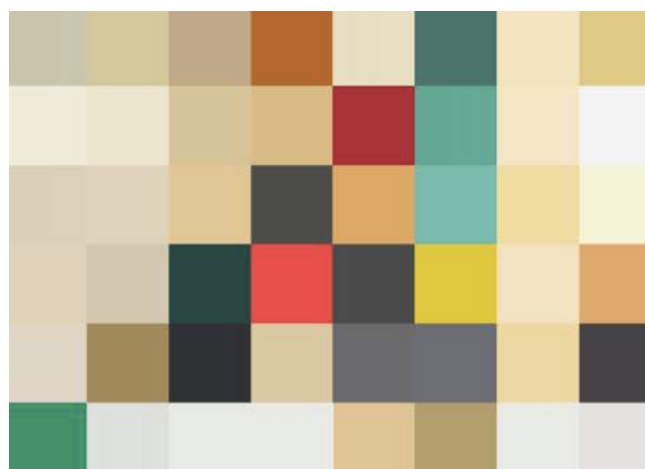
En un segundo *movimiento*, el artista se inspira en la técnica de la cromatografía¹⁹⁶ para mapear el territorio del acto terrorista, dividiendo reticularmente su campo de estudio y así tomar muestras del color que dominaba cada escena para conformar una cuadrícula abstracta que podría remitir a la paleta de colores, o las pinturas más sintéticas de Cézanne.

El resultado final de la obra de Portillo es un tramado de píxeles que no muestran imágenes, sino representan los elementos presentes en el cuadro: sangre, cantera, mezclilla, corbata, piel, etc.¹⁹⁷, recurriendo al máximo grado de abstracción.

Cada cromatografía estudia el mismo territorio: la Plaza de Armas de Morelia y el Balcón del Palacio de Gobierno, que son propiamente los *focos rojos* del ataque. Lo sorprendente es el cambio de color –y material– presente en cada escena.



CÉZANNE, Paul (1839–1906). *La montaña Santa Victoria vista desde Lauves*. 1904–1906. Óleo sobre tela. (Fragmento).



PORTILLO, Sebastián (1978). *Cromatografía 3. Balcón de Palacio de Gobierno, 11:02pm, 15 de Septiembre de 2008. Momentos posteriores al estallido. Elementos dominantes: cantera, piel, ropa, bandera*. 2017. Gráfica digital.

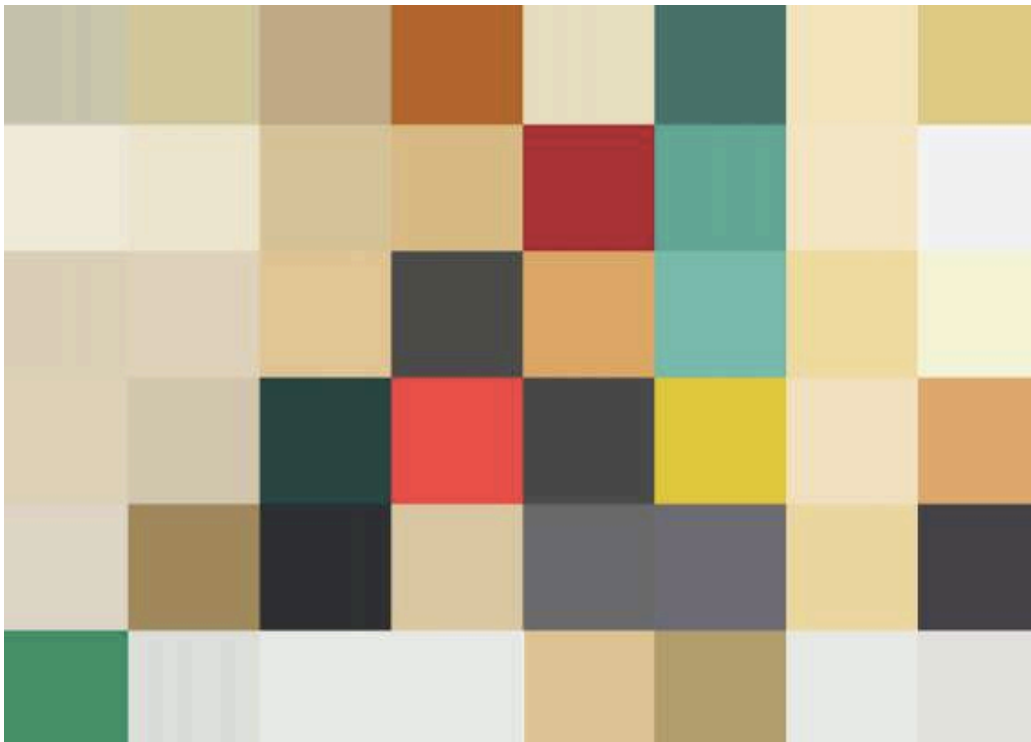
Con este análisis puede verse claramente cuáles escenas están dominadas por la sangre, en su tonalidad roja; y cuáles tienen una dominante militar, por sus tonalidades verdes. Se trata pues del resumen sintético de los hechos.

¹⁹⁶ La cromatografía es un método físico de separación para la caracterización de mezclas complejas, la cual tiene aplicación en diversas áreas científicas. Cuando la cromatografía se usa para separar los componentes de una mezcla, éstos quedan más puros y pueden ser usados posteriormente.

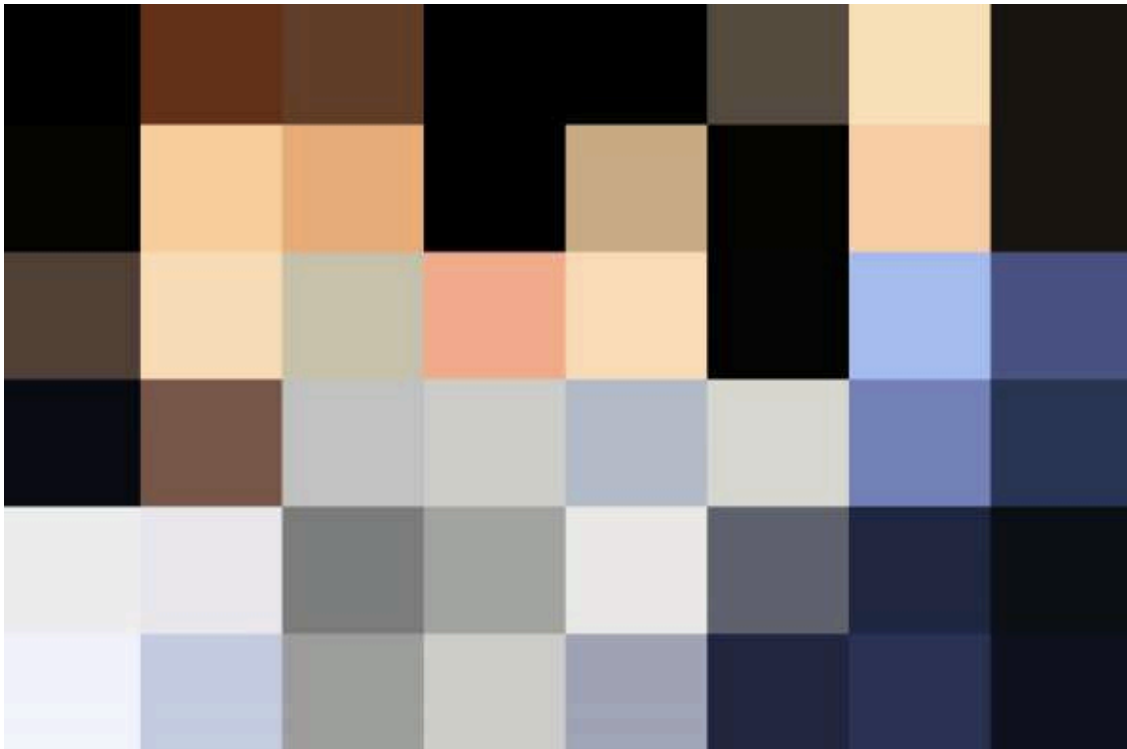
¹⁹⁷ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Sebastián Portillo'. *Op. cit.*



PORTILLO, Sebastián (1978). *Cromatografía 2. Plaza de Armas, 11:30pm, 15 de Septiembre de 2008. Momentos posteriores al estallido. Elementos dominantes: cantera, sangre, piel, ropa.* 2017. Gráfica digital.



PORTILLO, Sebastián (1978). *Cromatografía 3. Balcón de Palacio de Gobierno, 11:02pm, 15 de Septiembre de 2008. Momentos posteriores al estallido. Elementos dominantes: cantera, piel, ropa, bandera.* 2017. Gráfica digital.



PORTILLO, Sebastián (1978). *Cromatografía 4. Paseo con los Príncipes de Asturias y el presidente Felipe Calderón, junto al mandatario michoacano. A unas semanas de la explosión. 29 de Septiembre de 2008. Elementos dominantes: cantera, piel, ropa, cabello.*2017. Gráfica digital.

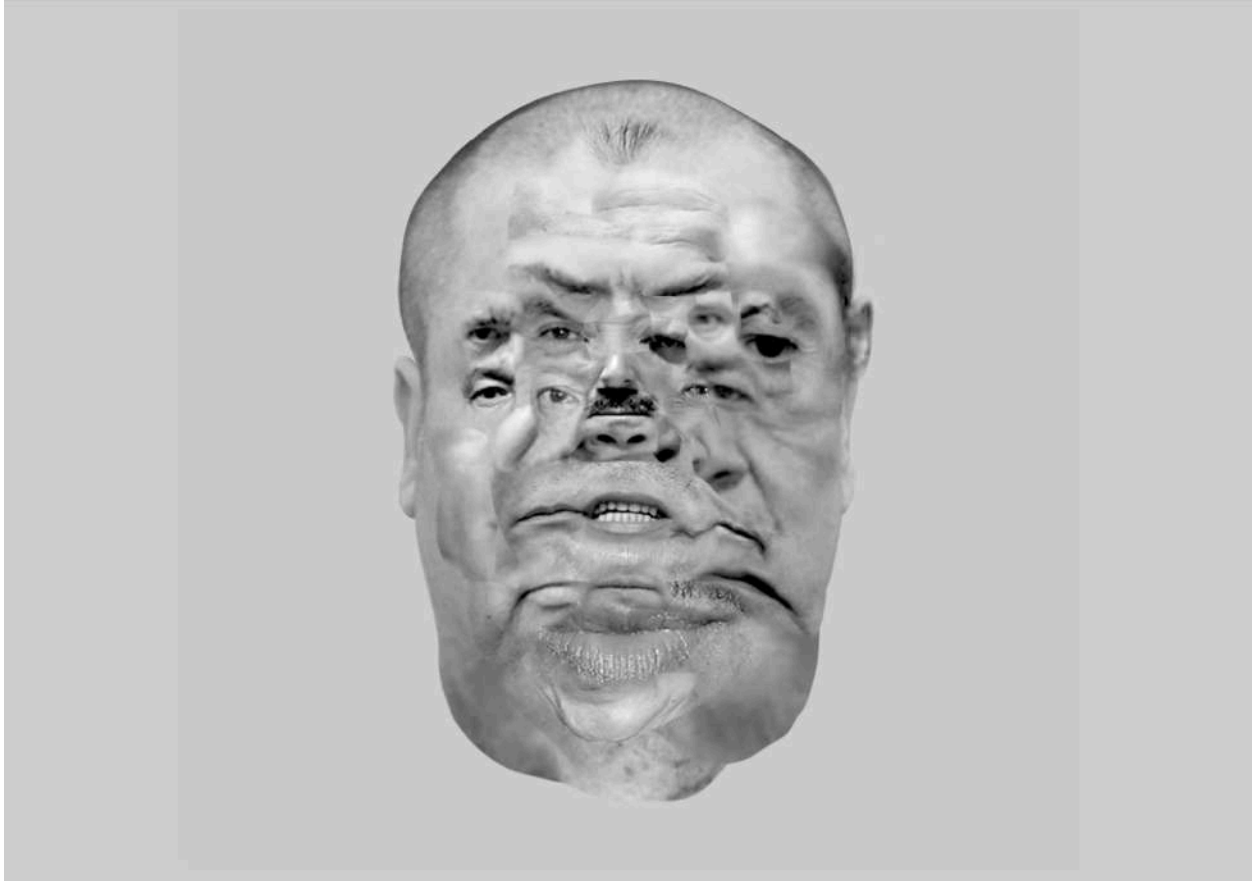
Como tercer acto, Portillo nos presenta una especie de retrato hablado del culpable, encarnado en la suma de los rostros de todo aquel que representa el 'imaginario de maldad' bajo la perspectiva del artista: sicarios, sospechosos, 'autores del atentado', políticos involucrados, gobierno, instituciones, asesinos, etc.¹⁹⁸

Con este gesto, el artista pone también el dedo en la llaga al entregarle a la sociedad la imagen virtual y ficticia de un presunto culpable, y con esta imagen construida, Portillo transforma el acto en una reparación, o un exorcismo¹⁹⁹, pues brinda lo que el Estado no: otorgar el retrato hablado de la maldad.

Estamos ante la síntesis gráfica de toda una pirámide de complicidad, corrupción e impunidad en la seguridad nacional del país: una pirámide compuesta lo mismo por policías que por ladrones.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*



PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 3: El cuento*. 2017. Gráfica digital.

En el cuarto *movimiento*, el artista fundamenta el doble sentido de la palabra *fragmentación*: en la acepción de la característica explosiva de la *granada* y su objetivo de despedazar cuerpos, objetos, barreras, etc., versus el concepto de unir puntos y construir la imagen propia del arma.²⁰⁰

Si uno tiene la paciencia (y la inocencia) de un niño para unir los puntos en el dibujo, obtendríamos la imagen de la M67, una granada clásica de fragmentación que tiene la capacidad destructora para producir heridas importantes a varias decenas de metros del origen; la misma granada que fue enviada, junto con otras 299,000 por Roland Regan y George Bush a los regímenes '*amigos*' en centro y sur de América contra los Insurgentes en las Guerras Civiles. El mismo tipo de granada que por una razón desconocida, detonó en este evento.²⁰¹

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ PORTILLO, S. (2017). *Documento de un suceso inexplicable*. Inédito. p. 25.

Además, el *juego* es también un laberinto que emula gráficamente la frustración derivada de una investigación oficial que nunca pudo resolver la procedencia y responsabilidad del uso de armas exclusivas del ejército.²⁰²



PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 4: Unir I.* 2017. Gráfica digital. (Detalle)

²⁰² MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Sebastián Portillo'. *Op. cit.*



M67

PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 4: Unir II*. 2017. Gráfica digital.

El *Documento de un suceso inexplicable* finaliza con una sexta parte: *Los escondidos*; que representa el inicio (o el fin) de este macabro incidente. En esta pieza, Portillo revela un terrible hecho: diez de los policías que debían estar al tanto de la seguridad de la celebración del Grito de Independencia, en realidad nunca estuvieron presentes, ya que horas antes se les fue otorgado el día libre, o fueron cambiados de ubicación; y tanto los uniformes como las identificaciones pudieron ser usados por los perpetradores del acto, facilitando así la ejecución del crimen.²⁰³

10 elementos de seguridad pública
no se presentaron a trabajar.

Pero pasaron lista otros,
Con sus mismos nombres,
Con sus mismos puestos y uniformes,
Con las mismas ventajas.

Hombres o mujeres,
Fantasmas,
Visibles invisibles,
Escondidos.

Voy a contar hasta diez y no voy a buscarte.

Prestados
Huecos
Peones
Piezas
Detonadores

La lista está oculta,
Los descansados
callados. (Portillo, S., 2017, p. 33)

²⁰³ *Ibidem.*

Haciendo uso del popular juego de *Las escondidas*, el artista confecciona con foami diez uniformes (como mejor señala Portillo: disfraces) de los policías que debieron estar presentes ese día, como garantes de la seguridad ciudadana y no lo estuvieron. Para Portillo, este acto inocuo evidencia la ridícula estrategia del Gobierno por encontrar culpables, encarcelarlos, liberarlos, cambiar de culpables y luego desaparecer.²⁰⁴ Queda claro que el Estado es, simultáneamente policía y ladrón.



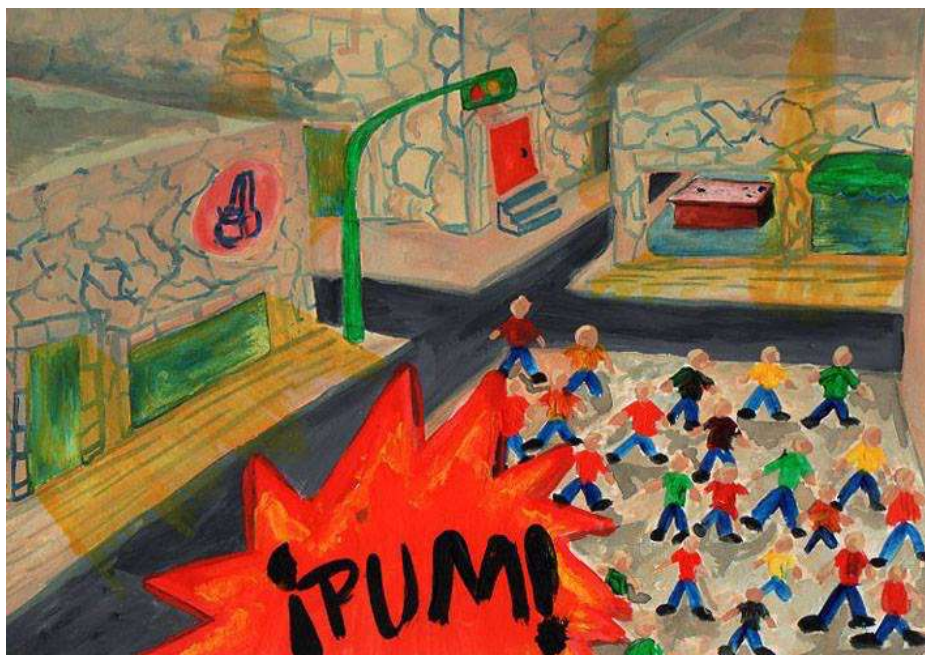
PORTILLO, Sebastián (1978). *Acción 6: Los escondidos*. 2017. Instalación: 10 disfraces confeccionados en foami del uniforme de la Policía Preventiva del Estado de Michoacán (P.E.P.), utilizado en 2008 para la seguridad del evento. (Simulación).

²⁰⁴ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Sebastián Portillo'. *Op. cit.*

En el imaginario colectivo de todo michoacano, existe imborrable la fecha trágica: el 15 de septiembre de 2008 es recordado como *El día de los granadazos*; una figuración que tiene un eco bien notorio incluso en artistas noveles.

Marco López Valenzuela, nacido en 1994 aún siendo estudiante de la *Licenciatura en Arte y Diseño de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM* campus Morelia, presentó en solitario, la exposición *Aquí no pasa nada*, en el mAcAZ²⁰⁵, inaugurada en marzo de 2018, a poco menos de diez años de distancia del suceso; misma que tocaba fibras sensibles de violencia expresadas a través del arte plástico y que serán desarrolladas en el apartado 5.9 de este trabajo, cuando se hable de las consecuencias de la guerra contra las drogas en México.

Pero, en el contexto de esta exposición, López Valenzuela creaba una serie de pinturas de estética *naif* donde, a la manera de un ex-voto²⁰⁶, quedaba vivo el recuerdo del incidente, desde la visión plástica de su trazo artístico.



LÓPEZ, Marco, (1994). *Sin título*. Sin fecha. Plumón sobre cartón.

²⁰⁵ El mAcAZ es el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, que se encuentra en Morelia, y es el único recinto en la capital del Estado dedicado a las artes contemporáneas. Lleva el nombre de Alfredo Zalce Torres (Pátzcuaro 1908 - Morelia, 2003), artista plástico michoacano que fue un líder del arte moderno mexicano.

²⁰⁶ Ofrenda dejada por los fieles que habían recibido un don o curación como ofrenda y recuerdo. Generalmente se ven en los centros de peregrinación, apoyados sobre las paredes o colgados del techo objetos como ropa, muletas, partes automotrices y diversas cosas que representan el hecho desafortunado del que se recuperaron.

Este testimonio también recuerda que el artista hoy, a casi diez años después del incidente se encuentra vivo, y al no poder contar con la imagen viva disparada por su cámara fotográfica (tendría apenas catorce años de edad), recurre a la reconstrucción de la imagen desde su memoria.

El estilo pueril de su trazo puede explicarse en esta distancia temporal, que también recuerda a los bocetos gestuales que realizan los artistas dentro de los juicios, principalmente en Estados Unidos de América, donde están prohibidas las cámaras fotográficas y de video. Se trata pues del retrato hablado de los hechos desde lo no vivido, sino desde lo recreado.

Por otra parte, Erandini Adonay Figueroa Próspero vuelve al hecho, entregando el retrato *actualizado* de Don José María Morelos y Pavón²⁰⁷, insigne héroe Nacional de la Independencia de México, también llamado *Siervo de la Nación*, que se muestra herido, con su rostro enjuto convertido en calavera, un brote de sangre proveniente de de su corazón y una muleta que soporta la parte derecha de su cuerpo. En su mano izquierda, sostiene una paloma blanca para contener la sangre que brota de su corazón, mientras que su pie izquierdo es perforado por una estrella metálica punzocortante (alegoría a la detonación de una granada)²⁰⁸.

El contexto en que esta pieza fue exhibida también es singular, pues se trataba de una exposición colectiva convocada por el Estado, en uno de sus recintos más importantes: el *Centro Cultural Clavijero*. La exposición titulada *El Bicentenario y el Centenario: México en los imaginarios de los artistas contemporáneos de Michoacán*, intentaba entender cuáles eran esos imaginarios Revolucionarios e Independentistas en los creadores locales, a través de una gran diversidad de técnicas y generaciones de artistas, que logró reunir ciento treinta obras de ochenta y dos artistas michoacanos, en un esfuerzo curatorial liderado por

²⁰⁷ José María Morelos y Pavón (Valladolid [hoy Morelia] 1765 - Ecatepec 1815), también llamado *Siervo de la Nación*, fue un sacerdote, militar, insurgente y patriota mexicano, que organizó y fue el artífice de la segunda etapa (1811-1815) de la Guerra de Independencia Mexicana. La ciudad mexicana de Valladolid, fue renombrada el 12 de septiembre de 1828 como Morelia, en honor a Morelos, por decreto del Congreso Local.

²⁰⁸ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandini Adonay Figueroa Próspero'. Realizada por correo electrónico el 5 de diciembre de 2018. La conversación íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.



FIGUEROA, Erandini, (1968). *El bombazo en Morelia del 2008*. 2008. Óleo sobre tela.

la curadora Argelia Castillo.²⁰⁹

En el cuadro enviado por Erandini a la muestra, podía apreciarse en el fondo, la iconografía patriótica que impávida contempla la escena de ver a Morelos herido. Así como en el Escudo Nacional, en la obra de arte aparece pues esta águila que devora a una serpiente, y cuyo origen puede encontrarse en la leyenda de la fundación de Tenochtitlán, donde supuestamente el dios Huitzilopochtli indicó a los aztecas que fundarían su ciudad donde encontrarán un águila devorando una serpiente. Finalmente hallaron esta señal en un pequeño islote dentro de una laguna; lo que hoy día es el *Lago de Texcoco*.

Para el artista, las serpientes representan la ambición, el mal y el poder fáctico, tal como se utilizaba iconográficamente desde el medioevo, donde el mal era ilustrado en forma de dragones o monstruos de varias cabezas.²¹⁰

De hecho una lágrima parece brotar del ojo del águila, escurriendo a un costado del icónico paliacate de Morelos, mientras que en la parte del fondo, a la altura de su cuello, puede verse un cintillo con los colores patrios y la fecha: quince de septiembre de 2008.

Esta lágrima es la lágrima de todo un pueblo que exige libertad, al mismo tiempo que la paloma²¹¹ (símbolo universal de la paz), permanece herida, llena de sangre, en el corazón también herido de Morelos/Morelia.

Morelos hace su aparición aquí ciento noventa y tres años después de su muerte; y su encarnación ocurre en la misma ciudad de Morelia, que resulta herida justo en el *corazón* del Centro Histórico. Simbólicamente, Morelos y Morelia

²⁰⁹ REDACCIÓN, (2010). 'Bicentenario, en imaginario michoacano'. En: *La razón*. Ciudad de México. 7 de agosto de 2010. <<https://www.razon.com.mx/cultura/bicentenario-en-imaginario-michoacano/>> Recuperado el 8 de diciembre de 2018.

²¹⁰ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandini Adonay Figueroa Próspero'. *Op. cit.*

²¹¹ El artista, a finales del 2018 vuelve a trabajar con la paloma, esta vez a manera de instalación, dejando un mensaje contundente sobre la violencia simbólica ejercida en el Estado. Esta pieza resultó ser el premio de adquisición del 4o Concurso Estatal de Escultura y se abordará en el capítulo 4.4.2 de este mismo trabajo.

personifican el sufrimiento de un atentado terrorista surgido desde los cárteles del narcotráfico; algo inaudito en la historia del país.

Pero aunque luce devastadora, la herida, no logra derribar al héroe, quien puede finalmente sostenerse en pie²¹², y esta es la representación simbólica de un pueblo resistente, y que aunque ha sido violentado incluso por agentes terroristas, puede mantenerse erguido.

Otro caso singular que aborda el tema de las granadas en Morelia, es el del joven artista Pablo Querea, nacido en 1987, quien presentaba en el *XII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas*²¹³ del 2010²¹⁴, un grabado brutal, compuesto por dos imágenes en las que claramente se observan elementos asociados al narcotráfico y la Guerra contra las drogas en México: hombres atados de manos, cuerpos descabezados, mutilados, fragmentos de humanidad, junto con extremidades amputadas, ojos vendados; en medio de armas y granadas. Se trataba, de una forma de entender (y actualizar) el paisaje de Michoacán.

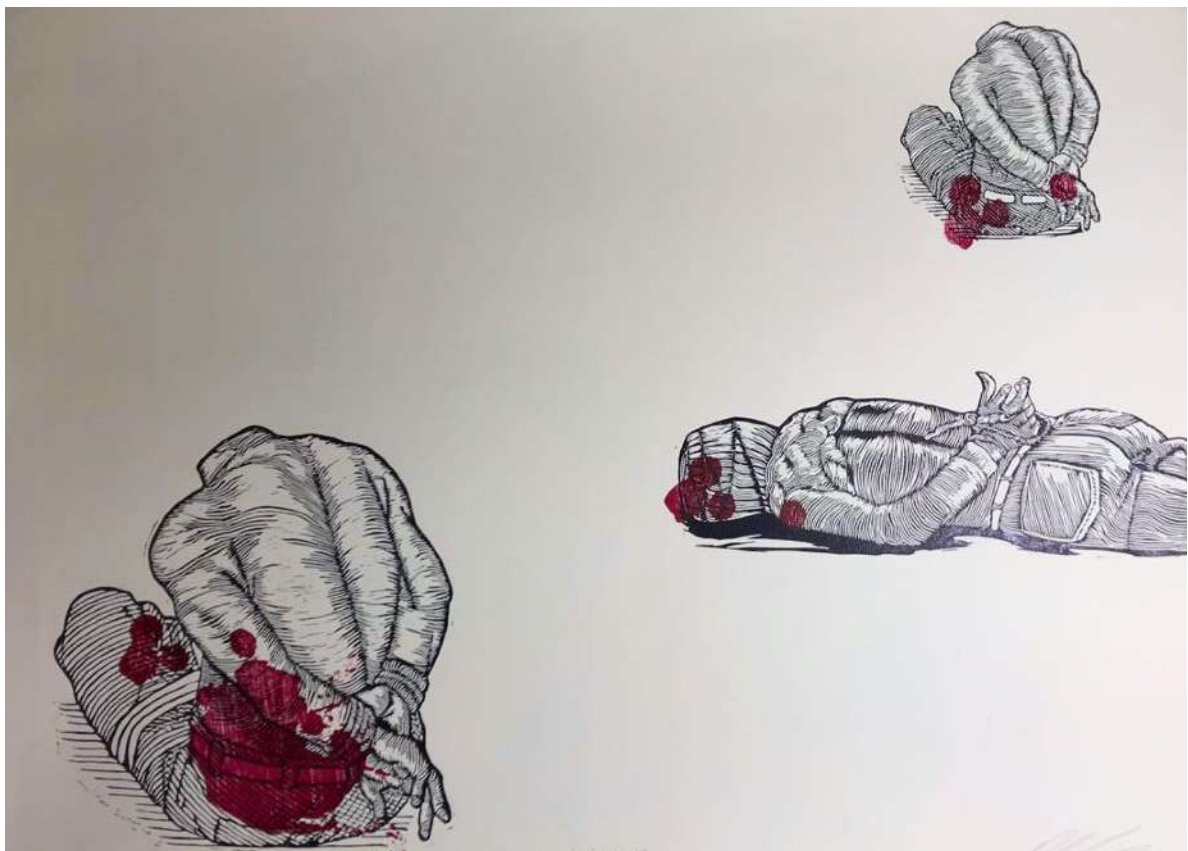
Lo sorprendente de este trabajo es la pertinencia con la que irrumpe y la tenacidad de presentarla a un *Concurso* organizado precisamente por el Estado, para compartir una mirada única de lo que también era la *instantánea* de un acontecimiento preciso: el retrato de Michoacán en 2010. Y además, todas las piezas encajan cuando el jurado decide darle el *Premio de Adquisición* a este trabajo en el mencionado *Encuentro*.

La reflexión del artista incide también en la temporalidad: si el certamen se llevaba a cabo en el año 2010, a cien años de distancia de la *Revolución Mexicana*, y doscientos de la *Independencia de México*; extrapola estas dimensiones a los siglos previos y demuestra cómo todavía, *nos seguimos matando entre nosotros*.

²¹² MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandini Adonay Figueroa Próspero'. *Op. cit.*

²¹³ El Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas es un concurso anual organizado por la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán que busca homenajear al pintor, grabador y caricaturista michoacano Efraín Vargas (Uruapan, Michoacán 1935 – 1987). Es el certamen más importante en el campo de las artes visuales a nivel Estatal.

²¹⁴ Evento que coincidía con el *Bicentenario de la Independencia de México*, y el *Centenario de la Revolución Mexicana*.



QUEREA, Pablo, (1987). *100 - 200 nos seguimos matando entre nosotros*. De la serie: *Sicario morir-matando*. 2010. Linóleo y xilografía sobre papel de algodón.

Ya en el título de la serie: *Sicario morir-matando*, el artista muestra su incredulidad y la paradoja que significa tener un trabajo que consiste en matar, y donde en el acto puedes también morir: analiza la figura del mercenario.

En este transcurso [el sexenio de Felipe Calderón: 2006–2012] pues hice otras cosas, pero en esa búsqueda personal de construir mi discurso yo tenía muy claro que lo que más había afectado a mi crecimiento individual, personal, humano, había sido el narcotráfico, porque en Uruapan²¹⁵, este tipo de eventos siempre han sucedido. Para mí no era... Si fue algo brutal ¿no? [el atentado terrorista vivido en Morelia en 2008] porque además murió un chingo de gente en un evento público. Es algo nuevo ¿no?, pero es algo con lo que se vive en Uruapan desde siempre... Los asesinatos, los descabezados en el 2006 o 2005... Todo ese tipo de cosas, al final terminaron marcando la forma en que yo reflexionaba mi contexto. Entonces, lo que yo hice y lo que yo quería era solo ponerlo frente a la mesa, lo absurdo que era estar dentro de este círculo vicioso de violencia, porque justo la serie con la que gané [el Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas en 2010] se llama: *sicario: morir matando*, que es como un trabajo que a mi me parecía en ese momento un poco absurdo porque vives para matar y terminas muerto, y ese es tu fin, y entonces no le hallaba sentido a ese círculo de violencia, entonces la forma de representarlo fue esa.

[...]

Yo hice eso porque como te comentaba que me parece un poco absurdo tener un trabajo en el que vas a matar y vas a terminar muerto. ¿Como para qué? Yo lo veo absurdo. Supongo que para la gente que lo hace debe tener algo. No entiendo, supongo que sólo es el dinero, o supongo que a la gente que mata termina gustándole matar. Yo estaba haciendo ese proyecto y fue natural, sólo decidí meterlo al concurso. Era el Bicentenario de la Independencia, y el tema de la exposición era el Bicentenario de la Independencia, entonces mi serie se llamaba: *Sicario: morir matando*, yo le agregué: *100 - 200: nos seguimos matando entre nosotros. Sicario: morir matando*. (Méndez, F., 2018).

Si se puede interpretar la victoria de Querea ese año al ganar el premio más importante del certamen, como un acto de reconocer un Estado fallido por parte del

²¹⁵ El artista radica en Morelia, pero nació y creció en Uruapan, Michoacán, la segunda ciudad más importante y la segunda más poblada del Estado. Es famosa por su enorme producción de aguacate, con exportaciones Internacionales, y por sus descontrolados índices de violencia, repuntados durante la Guerra contra las drogas en México.

mismo Estado; y como un acto además de libertad de expresión al no reprimir la obra en el Encuentro, sería importante también saber que en los boletines de prensa, del evento, no se citó el título completo de la obra, publicando únicamente el título de la serie –que no se vincula directamente con las conmemoraciones centenarias– encontrando: *Sicario: morir matando*, y no: *100 – 200: nos seguimos matando entre nosotros*.

Y bueno, lo curioso de aquí es que cuando se publica en la prensa que yo había ganado, no pusieron el título completo: sólo pusieron: *Sicario: morir matando*, no pusieron lo otro, porque supongo que el título hacía más alusión a esta afrenta ¿no? De decir que vivíamos en un círculo vicioso de violencia que era bastante absurdo, y que a pesar de los años nos seguíamos comportando –la humanidad se sigue comportando– como los animales que somos. Somos primates. Luego compararnos con bonobos o chimpancés 1:1 pues, no hay ninguna diferencia. La diferencia es más bien social (Méndez, F., 2018).

El paisaje *actualizado* que entrega Querea es el de un Michoacán fracturado, no sólo en su alusión simbólica, sino en la cercenación literal de los miembros de los civiles que la habitan.

[...] una de las piezas que estaban en ese concurso tenía unas granadas pues porque tenían que ver con el sicario, entonces eran granadas y metralletas, descabezados, cabezas, pues porque supongo que soy de Uruapan y luego el referente eran los descabezados. En ese tiempo había hasta bromas: Ah, ¿eres de Uruapan? ¡Donde mochan cabezas! Entonces había que tener descabezados, y la otra imagen era un descabezado. Entonces todo era como con esa alusión al culto a la violencia y al asesinato.

[...]

Y en mi momento de formación, cuando estaba estudiando artes pues era lo que yo vivía, y era desde dónde tuve que reflexionar mi realidad. Supongo que si hubiera vivido en otro contexto, y hubiera tenido que reflexionar mi realidad, lo hubiera hecho de otra forma, pero mi realidad era esa: yo crecí entre notas rojas. Cuando me llevaban a la escuela, los que vendían periódico lo vendían por la nota roja y tú estás en Uruapan, hasta la fecha, sentado viendo la televisión y a lo lejos escuchas disparos, o sea, eso no se ha acabado. Eso sigue sucediendo allí, y en otro momento eran mucho más fuertes, no sólo eran disparos, eran granadas o se escuchaban los helicópteros y demás. Era como vivir en un campo de guerra,

entonces supongo que sí está bastante permeado [mi trabajo] de esa situación. (Méndez, F., 2018).

En el paisaje Michoacano actual, no puede ser concebido sin militares, armas largas y civiles mutilados.

Desde otro medio, el videoarte, son dos las piezas que el artista visual Fernando Llanos, originario de la Ciudad de México, pero establecido en Morelia, hace a raíz de este evento como detonante, ataviado en su personaje de *Videoman*.

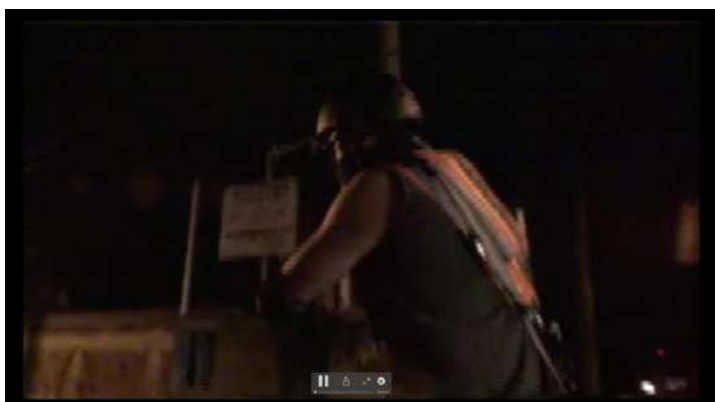
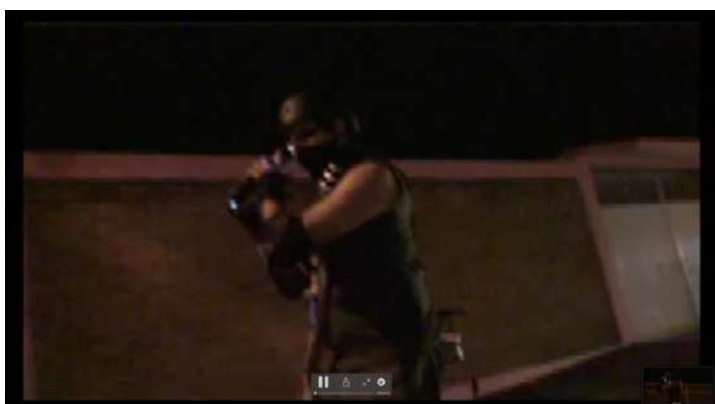
Se trata de un personaje de ficción creado por Llanos, a la manera de un *álter ego* que recorría²¹⁶ el mundo en patines o bicicleta, cargado con un proyector portátil con el que intervino los espacios públicos de diversas ciudades; entre ellas Morelia, Ciudad de México, Porto Alegre, Madrid, Ginebra, Buenos Aires, El Paso, etc., haciendo lo que el artista llama una



LLANOS, Fernando, (1969). *Videoactionman*. Sin fecha. Prototipo de acción de Videoman.

²¹⁶ Según la declaración del propio artista, Videoman habría durado media década en acción y casi una desde su planeación, viendo su fin a dos horas de que termine el 2010, poniendo punto final al proyecto con la exhibición 'La muerte de Videoman', presentada en el Stan Lee and Gerald Rubin (Center of the Visual Arts) en El Paso, Texas. En este contexto Llanos exhibe la última pieza del proyecto, titulada *Historia y muerte de Videoman (parte 2)*; un film 16mm realizado en colaboración con el cineasta Gregorio Rocha donde registra la muerte del superhéroe del video, a 24 cuadros por segundo, en cámara lenta y en formato 16:9. <<https://rinostalgias.wordpress.com/2011/01/01/la-muerte-de-videoman/>> Recuperado el 15 de enero de 2019.

Agradezco los enlaces proporcionados por Fernando Llanos para contextualizar mejor su trabajo. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Llanos'. Realizada por correo electrónico el 10 de enero de 2019. La conversación íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.



LLANOS, Fernando, (1969). *Por la paz*. 2008. Documentación en video de una acción. Stills del video.

opción 24
[acto de amor]
La luz es proyectada hacia Morelia
desde el cerro de Santa María.



LLANOS, Fernando, (1969). *Acto de amor*. 2008. Documentación en video de una acción. Stills del video.

'acupuntura urbana'²¹⁷, haciendo incisiones en partes muy precisas de la urbe.

Esta analogía se vuelve precisa cuando se piensa en la acupuntura como la práctica que consiste en sanar mediante un pequeño estímulo ligeramente doloroso, producido comúnmente con agujas muy finas en sitios específicos que calman o alivian el cuerpo.

Justamente, las acciones llevadas a cabo por Llanos en su papel de *Videoman*, tienen la sutileza de una aguja de acupuntura, son pequeñas y finas; y actúan mediante la aplicación de un poco de dolor²¹⁸, logran redimir, y consecuentemente, sanar.

La idea de proyectar sobre lo público es muy provocadora, pues al ser una intervención derivada de la informalidad del espacio donde se presenta, el público resulta estar desprevenido cuando esto sucede²¹⁹; contrario de la estrategia usada tradicionalmente por un museo, donde por lo general el público acude al espacio. En este caso es el artista el que acude al público.

Las dos acciones ocurridas en Morelia tienen formalmente la misma resolución, pero se desdoblán en sentidos distintos, unidas ambas por el hilo de la capacidad redentora del arte: en estas acciones puede palpase la irrupción del artista en el espacio público nocturno de Morelia; y puede verse también el personaje equipado con sus *gadgets* digitales, a la manera de un soldado armado. Su actitud es disruptiva y en ella está implícita la búsqueda de nuevos espacios donde puede ocurrir el arte: asfalto, fachadas, botes de basura, transporte público, etc.; y por otro lado, su acto es igualmente confrontativo, pues el espectador no queda indiferente al ver como se tergiversa el espacio contemplado.

²¹⁷ LLANOS, F. (2010). *Videoman. Una exhibición de Fernando Llanos*. Inédito., p. 2.

²¹⁸ Como la proyección de lo no deseado, sobre el espacio público: Videmoan proyecta, por ejemplo, escenas de aviones explotando y en aterrizajes fallidos, sobre la fachada del aeropuerto de Porto Alegre, Brasil; videos piratas comprados en el Centro de la Ciudad de México, sobre la fachada del Palacio de Bellas Artes, o escenas de películas porno gays varoniles sobre el mapa que muestra el re-corrido [sic] de Colón hacia América.

²¹⁹ MEDINA, C., (2008). 'Entre el superhéroe y el gadget'. En: *Reforma*. Ciudad de México 3 de septiembre de 2008. <http://www.fllanos.com/videoman/revisión_videoman.pdf> Recuperado el 28 de noviembre de 2018.

En la primera acción, titulada *Por la paz*¹, el artista transita en patines cuesta abajo por una calle con pendiente de Morelia entre los automóviles que avanzan normalmente, para proyectar sobre el asfalto, a la manera de un acto de *psicomagia*² ³, los videos de cabezas que ruedan⁴.

Su acto podría verse como un antídoto: arrojando a la ciudad la imagen de lo que no queremos que suceda nuevamente: cabezas rodando por las calles. El acto de *psicomagia* funciona como una bendición arrojada por un sacerdote; es a la vez un exorcismo para que los demonios se alejen de la ciudad de la cantera rosa.

Cuando el artista irrumpe en el espacio público con lo reprobable socialmente –cabezas rodantes encontradas en las calles–, hace también visible el grado en el que hemos tocado fondo como sociedad; Mizraim Cárdenas apunta:

[...] creo que la violencia nos fue dosificada para volvernos inmunes ante eventos como este, desde principios de la primer década de[!] presente siglo empezaron a ocurrir actos reprobables en el entorno, como descabezamientos, ejecuciones, etc. Y cada vez sucesivos y también más cercanos geográficamente. [...] Creo que este atentado vino a acentuar el estado de violencia en el país y que para nosotros, como muchos michoacanos consideramos eran actos que ocurrían en otras latitudes, pero no en Morelia (Méndez, F., 2018).

Llanos nos muestra y nos demuestra que los descabezamientos pueden ocurrir aquí al lado, en nuestra querida Morelia, y esto queda reforzado con una documentación empática llevada a cabo desde el interior de un vehículo que va escoltando a *Videoman*.

¹ FERNANDO LLANOS. <http://www.fllanos.com/vi_video/videos/paz.mov> Recuperado el 27 de noviembre de 2018.

² La *psicomagia* es un sistema diseñado y practicado por Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, Chile, 1929) que propone curar un mal mediante actos que hablan directamente al inconsciente. Para el autor chileno los actos son tan sanadores como las palabras, y esta técnica consiste en realizar actos para sanar.

³ En el segundo 46, del videoarte *Acto de amor*, puede escucharse el comentario de uno de los asistentes, afirmando que el acto de Llanos es un acto de *psicomagia*.

⁴ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Llanos' *Op. cit.*

Al proyectar sobre el suelo, en este caso sobre el pavimento directo de la calle, el artista nos hace ver otros lugares donde es posible llevar a cabo un acto artístico: el suelo; y el suelo fuera de cualquier museo; la calle que es de todos, y donde no comúnmente se realiza el acto artístico.

En la segunda acción, *Acto de amor*⁵, puede verse a *Videoman* bajar por las escaleras del asta bandera (el mirador de la ciudad), desde donde ya lo espera una cantidad importante de gente. Al bajar la escalinata con patines, el artista es recibido por una ovación y se dirige al balcón del mirador para enviar una luz de color azul a la ciudad de Morelia, en un acto de bendición.

La *psicomagia*⁶ vuelve a estar presente en este ritual al mandar un rayo de esperanza desde la parte superior de la ciudad, retomando en el acto la idea sanadora del arte, y el poder transformador que el artista produce con su quehacer.

Llanos con un acto mínimo arroja luz, luz que puede traducirse como una parte de la radiación electromagnética que es percibida mediante la visión natural del hombre. Más que luz, Llanos envía una onda energética a Morelia, y nuevamente el sentido de amar y bendecir a la ciudad que lo arropa se hace presente.

En el título de la obra, el artista deja clara la necesidad de crear no solo arte, sino actos amorosos, a manera de un antídoto que pueda contrarrestar la marea sangrienta que desde los orígenes de la guerra contra las drogas en México se ha desatado, teniendo como una de las aristas más dolorosas, el terrible incidente de Morelia.

Desde otro frente, el de la danza, la bailarina y coreógrafa Teresa Chavira Leal realizó acciones ligadas al tema terrorista, igualmente irrumpiendo el espacio público.

⁵ FERNANDO LLANOS. <http://www.fllanos.com/vi_video/videos/amor.mov> Recuperado el 27 de noviembre de 2018.

⁶ Cfr. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Llanos' *Op. cit.*

Bajo la hipótesis de que la violencia y la agresión física provienen de una falta de confianza en nosotros mismos, como sociedad⁷, la artista concreta un taller desarrollado en Morelia en 2013, invitando al catedrático de la *Escuela de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, el Dr. Pedro Celedón Bañados a impartir el taller '*Intervención del arte en espacios públicos*', dentro de las actividades del *XVI Festival Internacional de Danza Contemporánea de Michoacán*.⁸

La principal premisa del taller era la de intervenir el espacio público, encontrando sus propios '*habitantes*'. Los referentes teóricos del taller se apoyaban en el manifiesto de Martin Heidegger, *El habitante*, y el libro *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud, además de la referencia plástica de Ernest Pignon y Rirkrit Tiravanija.⁹

En este encuentro, los convocantes notaron la sensibilidad de Pedro Celedón ante los hechos violentos del 2008. Cuando juntos visitaron la *Plaza Melchor Ocampo* –el epicentro de una de las dos granadas detonadas–, en su visita del 2013, manifiesta el artista y docente la urgencia de hacer algo para honrar a las víctimas;¹⁰ pero sería hasta el año 2015 cuando esta manifestación artística es finalmente puesta en práctica.

Precisamente para el 2015 Teresa Chavira, junto con Erick Legaria e Israel Chavira, lograron, bajo la construcción legal de la *Asociación Civil 'Formación Continua para las Artes, Alta Marea, A.C.'*¹¹, traer de nueva cuenta a Morelia al catedrático Chileno, para que esta vez impartiera el taller '*Convergencia(s): Arte, Espacio Público y Vida Cotidiana*', en la *Casa de la Cultura de Morelia*, aterrizando finalmente la idea de homenajear a las víctimas civiles del atentado.

⁷ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Teresa Chavira Leal'. Realizada por correo electrónico el 26 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

⁸ MONREAL, I., (2013). 'Participación del artista es pobre y limitada'. En: *Cambio de Michoacán*. Morelia, 24 de julio de 2013. <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-202830>> Recuperado el 28 de noviembre de 2018.

⁹ MÉNDEZ, F., (2018) 'Entrevista a Teresa Chavira Leal'. *Op. cit.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

En este segundo encuentro, se tomó como punto de partida la Ciudad de Morelia como un centro de reunión de habitantes que toman decisiones (Política), además de ser espacios en sí mismos valiosos, y dignos de cuidar, creando una consciencia no sólo de mercancía turística, sino de apreciación arquitectónica.

Como cierre de Taller, la escritora Patricia Monrreal obsequió a los asistentes ejemplares de su libro¹² '*Los gritos de Morelia. Memoria del Terrorismo en Michoacán*'¹³, que recoge los testimonios de las víctimas del fatídico día, y que tiene por co-tutora a la escritora Verónica García Magaña.

Finalmente, como resultado de este segundo taller, se llegó a la praxis de elaborar un *Árbol de los deseos*, en colectivo, donde cada participante escribía en un pedazo de papel un deseo para la ciudad de Morelia, que sería colocado en las ramas del árbol próximo a la placa conmemorativa del ataque terrorista¹⁴. En la acción efímera de vestir a un árbol, pero que al mismo tiempo el viento y las condiciones climáticas de la plaza terminarían por devolver esos deseos a la ciudad.

Los transeúntes, podían pasar y recoger un deseo del árbol, o levantarlo del piso de cantera para leer lo que otro ciudadano deseaba que ocurriese en su misma ciudad. Encontrar pues, como planteaba Heidegger, un habitante en el otro.

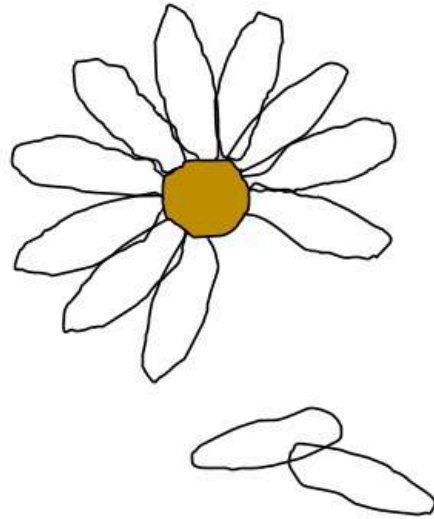
En un tercer *movimiento*, en 2016, la *Asociación Civil Alta Marea A.C.* se reuniría para realizar la encomienda de: realizar un *Llamado de Paz*: acudiendo incluso a la *Comisión de Cultura de la Diputación Local* para pedir apoyo que pudiera respaldar la seguridad del evento; petición que no fue atendida¹⁵; hecho que no intimidó ni impidió la realización del evento, el catorce de septiembre de ese mismo año.

¹² *Ibidem.*

¹³ MONREAL, P., GARCÍA, V., (2011). *Los gritos de Morelia. Memoria del terrorismo en Michoacán*. Ciudad de México: Ediciones Eón.

¹⁴ MÉNDEZ, F., (2018) 'Entrevista a Teresa Chavira Leal'. *Op. cit.*

¹⁵ *Ibidem.*



Llamado de Paz In memoriam

Intervención / septiembre 14 / 2016

ALTA MAREA A.C. (2013 - A la fecha). *Llamado de Paz. In memoriam*. 2016. Invitación digital al evento.

Para este aniversario, los artistas invitaron a creadores de danza, teatro y música para realizar una procesión pacífica pero emotiva. El llamado era a caminar desde donde se detonó la primera granada, para terminar en el sitio donde explotó la segunda¹⁶, la que sí tiene memorial.

Decidimos hacer una procesión desde la esquina de la calle de Quintana Roo y Av. Madero, sabiendo que allí ocurrió uno de los dos atentados, hasta la plaza Melchor Ocampo. Portábamos cada uno, en la mano un ramo de flores blancas. Nos acompañaban dos músicos, tocando el trombón y el otro el corno. - Al llegar, entre todos montaríamos las flores en forma de altar, mientras que uno estaría leyendo, mencionando los personajes del libro y frases que nos hayan impactado. Así que le distribuí a cada participante un texto para que lo leyera y extrajera las frases. Se propuso que cada uno leyera las frases cantando, bailando o como

¹⁶ En realidad las detonaciones de las granadas fueron prácticamente simultáneas y no se ha logrado esclarecer oficialmente, entre las muchos cabos que quedan sueltos, cual efectivamente fue la primera y cual la segunda granada.

quisiera. Una de las compañeras llevó copaleras¹⁷ y decidimos que guiara la procesión. A la Intervención le llamamos <<Llamado de Paz. In memoriam>>.

La gente nos miraba, algunos decidieron caminar con nosotros hasta la plaza. En la Plaza había familiares de las víctimas y permanecieron con nosotros haciendo círculo con todos. Nos agradecieron que recordáramos a las víctimas (Méndez, F, 2018).

Tanto en las acciones de Llanos, como en las de *Alta Marea*, está presente la necesidad de sanar, utilizando el arte como medio. Como se demuestra, el arte posee la capacidad, no únicamente de visualizar, sino de sensibilizar, y en el mejor de los casos transformar una realidad terriblemente cruda.

Para Chavira, la clave se encierra en las palabras: cuidar, cultivar y honrar la casa propia, nuestra cuadra, colonia, barrio y ciudad. Esto fomenta que existan verdaderos habitantes en el sentido *heideggeriano*, y no simplemente moradores invasivos de un espacio, a quienes no les interesa habitar; cercanos a ser los autores intelectuales y materiales de los actos violentos¹⁸.

Curiosamente en ese mismo año de los atentados, 2008, el artista Ricardo Zambrano creaba una serie de *campañas para él mismo*, derivadas de diversas crisis depresivas que llegaban al punto del bloqueo.¹⁹

Aprovechando su formación como diseñador gráfico, Zambrano crea una serie de letreros autoadheribles sobre fondos blancos que él mismo pegó en distintos puntos de la ciudad desde donde pudiera verlos al hacer sus recorridos cotidianos: postes, letreros, señalizaciones, fachadas, barandales, etc.

Además, el artista repartió una buena cantidad de impresos para que fuesen igualmente distribuidos entre amigos y conocidos para que hicieran lo mismo con los adhesivos: generar una campaña con la contundente frase: '*No tengas miedo*'.

¹⁷ Brazero de barro horneado utilizado en las ceremonias sagradas cristianas y paganas para quemar incienso.

¹⁸ MÉNDEZ, F., (2018) 'Entrevista a Teresa Chavira Leal'. *Op. cit.*

¹⁹ RICARDO ZAMBRANO. <<https://riczambrano.blogspot.com/p/campanas-para-mi-mismo.html>> Recuperado el 28 de noviembre de 2018.

Por un hecho sólo atribuible al azar, pero sin inocencia, alguien pegó uno de esos letreros en el sitio donde estalló la granada de la Plaza Morelos, unos días después del atentado, todavía entre veladoras.

La campaña dejó así de ser individual para ser colectiva. El llamamiento imperativo a no tener miedo se volvió de todos, y el arte volvió a ser la respuesta a la incertidumbre de los caminos futuros. Contrariando a Adorno, Zambrano nos demuestra que es posible escribir poesía *después de Auschwitz*, sin que esto sea precisamente un *acto bárbarico*.



ZAMBRANO, Ricardo (1965). *No tengas miedo (Campaña uno)*. 2008. Letreros autoadheribles.

5.6 SECUESTRO

El secuestro es un delito contra la libertad de una persona; generalmente se trata de la prohibición ilegítima de la libertad durante un tiempo determinado con el principal objetivo de obtener una remuneración económica a cambio de la devolución de la libertad de la víctima.

Podría dividirse el secuestro de acuerdo a su duración y *modus operandi*; así en un secuestro típico, la negociación entre la libertad de la víctima y el dinero exigido por sus captores se lleva varios días, semanas, meses o en casos extremos, incluso años²⁰.

Por otro lado, el secuestro express se diferencia por su duración, siendo un período de algunas pocas horas o algunos días como mucho; aquí el tiempo es un factor determinante pues los delincuentes buscan obtener dinero rápido –y al ser así, generalmente la negociación se resuelve con una suma de dinero que no es altamente significativa, como puede ser el máximo monto que permite extraer un cajero automático *ATM* por día–, sin ejecutar maltrato a la víctima. Destaca además en este tipo de secuestros el poco profesionalismo de los malhechores, volviéndose comúnmente violentos en el lenguaje para intentar someter a la víctima.

Como se observa en esta pintura de Botero, se ilustra con su estilo característico la forma más típica del secuestro: una persona con solvencia económica es sometida por dos delincuentes en el espacio público.

En este tipo de secuestro, es común que la víctima sea introducida de una forma rápida dentro del vehículo de los criminales; una vez dentro es atada y vendada y a partir de aquí se establece contacto con la familia para negociar el valor económico de su libertad; o bien, directamente se negocia con la víctima para dirigirse a bordo del automóvil a un cajero automático o a una sucursal bancaria para retirar una determinada cantidad de dinero. Una vez cobrado el monto estipulado, la víctima es liberada en cualquier espacio poco transitado o bien, a la orilla de alguna carretera próxima.

²⁰ Entre los casos más prolongados de un secuestro destaca el de la joven austríaca Natascha Kampusch quien fue secuestrada por el delincuente checo Wolfgang Přiklopil a los diez años de edad, mientras se dirigía a la escuela y permaneció secuestrada durante más de ocho años; desde el 2 de marzo de 1998 hasta el 23 de agosto de 2006. Su autobiografía *3,096 días*, así como la película homónima detalla este episodio.

Por otra parte, también destaca por su duración el secuestro de Amanda Berry, Georgina DeJesus y Michelle Knight, cuyo secuestro se conoce como el *secuestro de Cleveland*, crimen en el que las víctimas estuvieron privadas de su libertad entre 9 y 11 años, siendo liberadas finalmente en mayo de 2013.



BOTERO, Fernando.(1932). *Un secuestro*. 2000. Óleo sobre tela.

Existe también un denominado auto-secuestro; donde la víctima es a la vez el victimario, y se vale del chantaje psicológico para obtener un beneficio económico de su propia familia: pareja, hijos, amigos, p a d r e s . Aprovechando la cercanía con la familia, la víctima-victimario busca generalmente resolver sus

necesidades más inmediatas, relacionadas con deudas, drogas, viajes u otros placeres. Al tratarse de la misma persona la víctima y el victimario, en este tipo de secuestros es innecesaria la violencia física, y sólo se recurre a la psicológica.

En ocasiones el secuestro se extrapola y llega a ser de una dimensión masiva; llamando la atención de forma mediática, y sirviendo como una plataforma política. Este tipo de casos tienen una menor frecuencia dada su complejidad logística que involucra a muchas personas que colaboran con la causa para que la misma pueda llevarse a cabo. El objetivo de este tipo de secuestros es el de obtener un salvoconducto (rehenes), con los que logren negociar un fin político; o bien, hacerse de bienes para su propia organización delictiva.

Un ejemplo de ello es el secuestro ocurrido en la *Iglesia La María*, en Cali, Colombia, mismo que se realizó el treinta de mayo de 1999 cuando hombres armados vestidos de militares irrumpieron una celebración religiosa fingiendo una situación de emergencia donde aparentemente había un coche bomba fuera del recinto, y los militares habrían sido enviados para rescatar a los creyentes. Al salir, los civiles fueron conducidos hacia camiones con rumbo incierto en la zona

montañosa de los Farallones de Cali²¹. Este secuestro tuvo una finalidad netamente política y fue perpetrado por miembros del *ELN (Ejército de Liberación Nacional)*, organización guerrillera de extrema izquierda, que bajo la perspectiva de diversos países es considerado un grupo terrorista²². Diecinueve días duró el secuestro que culminó con la liberación íntegra de todos los rehenes: doscientos ochenta y cinco feligreses entre ancianos, niños y religiosos²³, donde al menos tres personas resultaron muertas.

Otro caso menos afortunado en cuanto al número de víctimas es el tristemente célebre caso de los rehenes atrapados en el *Teatro Dubrovka*, en Moscú, donde el veintitrés de octubre de 2002 más de cuarenta terroristas chechenos fuertemente armados secuestraron a ochocientos cincuenta rehenes, terminando con la muerte de al menos ciento setenta personas, ciento treinta de ellos rehenes²⁴. El objetivo de este acto era demandar la inmediata retirada de todas las tropas rusas de Chechenia, en una toma que duró cincuenta y siete horas.

Dentro del *Teatro Dubrovka* se representaba el famoso espectáculo musical nacionalista '*Nord-Ost*'²⁵ ²⁶ y la entrada de los terroristas coincidió con el segundo acto del espectáculo, que enaltecía las hazañas de la *Armada Roja* en la Segunda

²¹ CIENFUENTES, J., (2007). 'Yo sobreviví al secuestro de la María'. <<http://www.soho.co/historias/articulo/secuestrados-por-la-guerrilla-yo-sobrevivi-al-secuestro-de-la-maria/1362>> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.

²² US DEPARTMENT OF STATE, (2001). 'Comprehensive list of terrorist and groups identified under executive order 13224'. <<https://web.archive.org/web/20020606002828/http://www.state.gov/s/ct/rls/fs/2001/6531.htm>> Recuperado el 28 de septiembre de 2018.

²³ EL CLARÍN, (1999). 'La violencia en Colombia: secuestro masivo en Cali'. <https://www.clarin.com/ediciones-antiores/colombia-guerrilla-tomo-iglesia-llevo-100-personas_0_BJ9zYTeCKe.html> Recuperado el 28 de septiembre de 2018.

²⁴ KRECHETNIKOV, A., (2012). 'Moscow theatre siege: Questions remain unanswered'. <<https://www.bbc.com/news/world-europe-20067384>> Recuperado el 28 de septiembre de 2018.

²⁵ GABINETE TÉCNICO DE LA GUARDIA CIVIL. CENTRO DE ANÁLISIS Y PERSPECTIVA, (2012). 'Grandes atentados: Teatro Dubrovka, Moscú, Octubre 2002'. <https://intranet.bibliotecasgc.bage.es/intranet-tmpl/prog/local_repository/documents/5474.pdf> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.

²⁶ El título original del musical Ruso es *Nord-Ost*, traducido al español como: 'Nordeste', o 'Noreste'. En su traducción, la obra de teatro se titula igual que el musical Ruso. Una invitación imaginaria a ser parte de ambas obras a la vez.

Guerra Mundial²⁷, lo cual ocasionó confusión entre los espectadores que creyeron muy realista el espectáculo.²⁸

El saldo fue tan desfavorable gracias a que el gobierno Ruso decidió utilizar un agente químico desconocido en la madrugada del veintiséis de octubre, infiltrado a través del sistema de ventilación del teatro, para así dormir a todas las personas que se encontraban en el lugar. Al estar totalmente sedados tanto rehenes como criminales, en la posición natural de estar sentado en los asientos del teatro, la cabeza cae hacia atrás y la lengua colapsa generando una obstrucción de las vías respiratorias²⁹. Así, los cerca de setecientos rehenes que sobrevivieron al secuestro fueron envenenados por gas y algunos de los que pudieron recuperarse naturalmente sufrieron diversas discapacidades derivadas de la prolongada falta de oxígeno.

Este secuestro es tratado desde la dramaturgia en la puesta en escena *Noreste*³⁰, del actor y escritor alemán Torsten Buchsteiner, que fue montada en México gracias a una coproducción entre el *Instituto Nacional de Bellas Artes y Argos Teatro*; con la compañía *Caja Negra* que dirige Ignacio Flores de la Lama, con reparto de: Paula Watson, Aurora Gil, Ericka Ramírez, Teresina Bueno y Alberto Rosas. En esta adaptación al teatro la historia es vista a través de los testimonios de tres mujeres involucradas, extraídos documentalmente de aquel incidente: una asistente al teatro, una doctora, y una terrorista Chechena.

De esta forma, cada monólogo traslapado en la escena revela los sentimientos más íntimos de cada mujer. Tres puntos de vista opuestos y contradictorios que intentan por un lado explicar los argumentos que llevaron a tomar la decisión de atacar de esa brutal manera, desde la visión de una república

²⁷ GABINETE TÉCNICO DE LA GUARDIA CIVIL. CENTRO DE ANÁLISIS Y PERSPECTIVA, (2012). *Op. cit.*

²⁸ Esta confusión puede verse claramente en los videos originales que documentaron el secuestro; entre ellos:

DISCOVERY NETWORKS EUROPE. 'Rehenes en Moscú. Asalto al teatro Dubrovka'. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=z4TOF2u8f9E>> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.

²⁹ GABINETE TÉCNICO DE LA GUARDIA CIVIL. CENTRO DE ANÁLISIS Y PERSPECTIVA, (2012). *Op. cit.*

³⁰ El guión de la obra de teatro *Noreste* de Torsten Buchsteiner se publicó en: FUCHSTEINER, T., (2009) *Nordost / Tango Sólo / Spieler*, Berlín: Henschel Schauspiel.

siempre en conflicto con Rusia; y por otro lado, somos testigos del sufrimiento de una madre que con mucha ilusión llevaba a su hija por primera vez al teatro con el objetivo de apreciar un *Ballet Nacional*.



FLORES, Ignacio. (1960). *Noreste*. 2013. Obra de teatro.

La tercera voz es la de la incredulidad, cuando aparece la doctora quien de último momento le comunicó a su madre la imposibilidad de poder asistir al espectáculo, pidiéndole vender los boletos que había adquirido previamente pues planeaba ir con su hija esa noche al teatro. La doctora fue una de las dos personas que pudieron tener acceso al interior del teatro para atender a un herido, y al estar dentro reconoció entre el público a su propia madre e hija, quienes prefirieron asistir al musical, que vender los boletos.

Ficticiamente el secuestro como una forma de chantaje político pudo verse en la serie de televisión inglesa *Black Mirror*³¹, donde en el primer capítulo, *Himno Nacional*, la Princesa Susannah, quien forma parte de la Familia Real Británica es secuestrada, y sus captores amenazan con matarla a menos que el Primer Ministro haga una transmisión en directo por televisión donde se le vea manteniendo relaciones sexuales con un cerdo. El profesionalismo de los secuestradores es tal que el Primer Ministro tiene instrucciones precisas, para que no pueda recurrir a elaborar un video falso.

Ingenuamente el Primer Ministro cae en esta trampa y contrata a un sustituto que accede a mantener relaciones zoofílicas por él a cambio de dinero; sin

³¹ *Black Mirror*, 'The National Anthem', (2011). (Prod. Charlie Brooker). Endemol Shine UK.

embargo los secuestradores se dan cuenta del engaño y le amputan un dedo a la Princesa³², enviándolo a una agencia de noticias Inglesa. La agencia vuelve viral la noticia y el Primer Ministro se ve obligado a precipitar el rescate, aún en contra de las recomendaciones de su equipo de inteligencia.

Divulgada la noticia en medios Nacionales e Internacionales por parte de la agencia, el Primer Ministro accede a cumplir con el acto sexual y éste es transmitido en vivo ante una enorme audiencia estimada en mil trescientos millones de personas. Paradójicamente la imagen política del Primer Ministro mejoró un año después del hecho, pues el acto fue tomado por la ciudadanía como un sacrificio de su dignidad en favor de la integridad de la Princesa.

Por otro lado, abordando el tema del secuestro masivo desde las artes visuales se encuentra la española Olga Simón, quien en su instalación *223 lágrimas* visibiliza, a través de doscientas veintitrés piezas vítreas toscamente cortadas suspendidas del techo, el número de alumnas que fueron secuestradas en una escuela secundaria femenina de la pequeña ciudad de Chibok, Borno al nordeste de Nigeria, el catorce de abril de 2014.

El espeluznante secuestro fue perpetrado por el Estado Islámico en África Occidental, conocido comúnmente como *Boko Haram*, quienes comenzaron una ola de secuestros masivos en Nigeria desde inicios del 2014 para reclutar menores femeninas y ofrecerlas como esposas gratis, además de cuatrocientos dólares a jóvenes que decidieran unirse a la lucha terrorista de *Boko Haram*³³

El grupo terrorista ha sabido utilizar estas estrategias de reclutamiento para alimentar su organización; misma que ha llegado a sumar hasta veintiséis mil guerrilleros según la inteligencia estadounidense.³⁴ Esto suena lógico ya que en un

³² Al final del capítulo se descubre que no era precisamente el dedo de la princesa el amputado, sino uno de los dedos del secuestrador. Esto fue planeado así para devolver a la princesa íntegra, una vez ejecutado el macabro plan del secuestrador.

³³ ALEDEKOA, X., (2018). 'Cuatro años del secuestro de Chibok: 10 preguntas y respuestas sobre las niñas secuestradas por Boko Haram'. <<https://www.lavanguardia.com/internacional/20180413/442516895367/secuestro-ninas-chibok-boko-haram-cuatro-anos.html>> Recuperado el 2 de octubre de 2018.

³⁴ *Ibidem*.

país con fuertes crisis de desempleo, la posibilidad de tener dinero y una mujer gratis es muy atractiva entre los jóvenes, quienes está prácticamente imposibilitados de poder pagar la dote con animales o en efectivo.

Las lágrimas pétreas que presenta Simón son gritos silenciosos; mudos penden del techo del museo como efectivas lágrimas congeladas que pueden llegar a ser hirientes al visitante. Para abrir los ojos ante la deshumanización del mundo, mejor el corte afilado del vidrio, que la suavidad de la indiferencia.

Finalmente existe también el secuestro extorsivo, o virtual, que sería la forma más sutil del secuestro, pues en ella la víctima ni siquiera está realmente secuestrada. En esta forma de secuestro, los criminales generalmente tienen bien identificada a su víctima y la distinguen de otras por su solidez económica.

Comúnmente los delincuentes aprovechan la ausencia temporal de una persona (viajes, paseos, trabajo, cine, etc.) para extorsionar a su familia, pero se trata finalmente de un secuestro ficticio, pues la víctima no está realmente privada de su libertad ni se encuentra con los extorsionadores.

A menudo los victimarios recuperan información de personas a las que van a extorsionar a través de cupones de concursos, formularios falsos o la propia guía telefónica, desde donde obtienen datos como el nombre completo y la dirección postal.

5.6.1 EL SECUESTRO EN MÉXICO

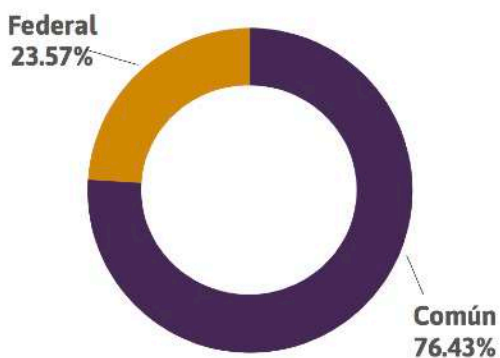
Según el último Reporte sobre delitos de alto impacto publicado por el *Observatorio Nacional Ciudadano Seguridad, Justicia y Legalidad*³⁵, únicamente durante el mes de julio de 2018 en México, en promedio, cada cinco horas y diecinueve minutos una persona fue secuestrada.

³⁵ OBSERVATORIO NACIONAL CIUDADANO SEGURIDAD, JUSTICIA Y LEGALIDAD, (2018). 'Reporte sobre delitos de alto impacto. Julio de 2018'. <http://onc.org.mx/wp-content/uploads/2018/09/Final_jul18.pdf> Recuperado el 2 de octubre de 2018.



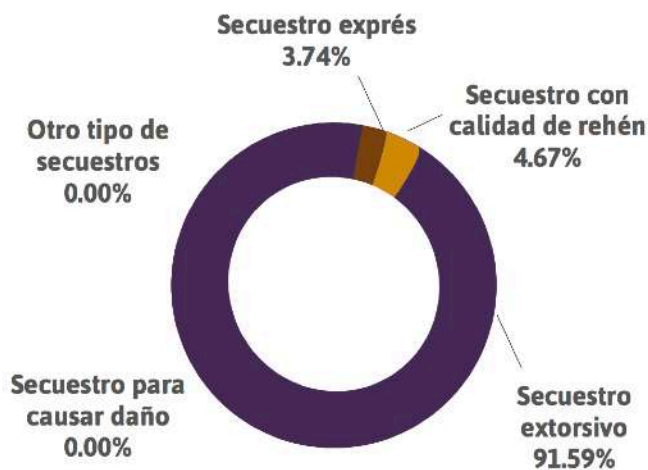
SIMÓN, Olga. (1974). *223 Tears*. 2014. Instalación de 223 piezas de vidrio suspendidas del techo.

El registro de las cifras oficiales Nacionales en solo un mes: julio de 2018, arrojó una cantidad de ciento cuarenta personas que fueron privadas de su libertad ilegalmente. Esta cifra es la cuarta más alta de los últimos doce meses³⁶, y se divide de la siguiente manera: treinta y tres personas fueron registradas ente Ministerios Públicos Federales y vinculadas ante las leyes Federales; mientras que ciento siete personas fueron vinculadas y atendidas en los Ministerios Públicos Locales³⁷. Esta información queda graficada de la siguiente forma:



Víctimas de secuestro por tipo de fuero.

Fuente: Observatorio Nacional Ciudadano (ONC), con datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP).



Víctimas de secuestro del fuero común por modalidades.

Fuente: Observatorio Nacional Ciudadano (ONC), con datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ En México los delitos se dividen en dos tipos de fuero: Federal y común. Los delitos del fuero Federal corresponden a la aplicación de leyes Federales: delitos cometidos en los ordenamientos federales como el Código Federal de Procedimientos penales, tales como la Ley de Amparo o la Ley Agraria. Los delitos del fuero común corresponden a la aplicación territorial de las leyes locales de las entidades federativas, como los Códigos Penales estatales.

En México, las características de las víctimas de secuestro únicamente son públicas para el fuero común; entonces, de las ciento siete víctimas del fuero común, noventa y ocho fueron secuestros extorsivos, cinco con calidad de rehén y cuatro fueron secuestros exprés.³⁸

Como puede observarse en la gráfica anterior, en México, predomina el secuestro por extorsión, sin personas involucradas en más del 90% de los casos. Así, los delincuentes chantajean a la familia para obtener dinero a base de falsos testimonios y mentiras de una víctima bien estudiada que en ningún momento tiene en peligro su integridad.

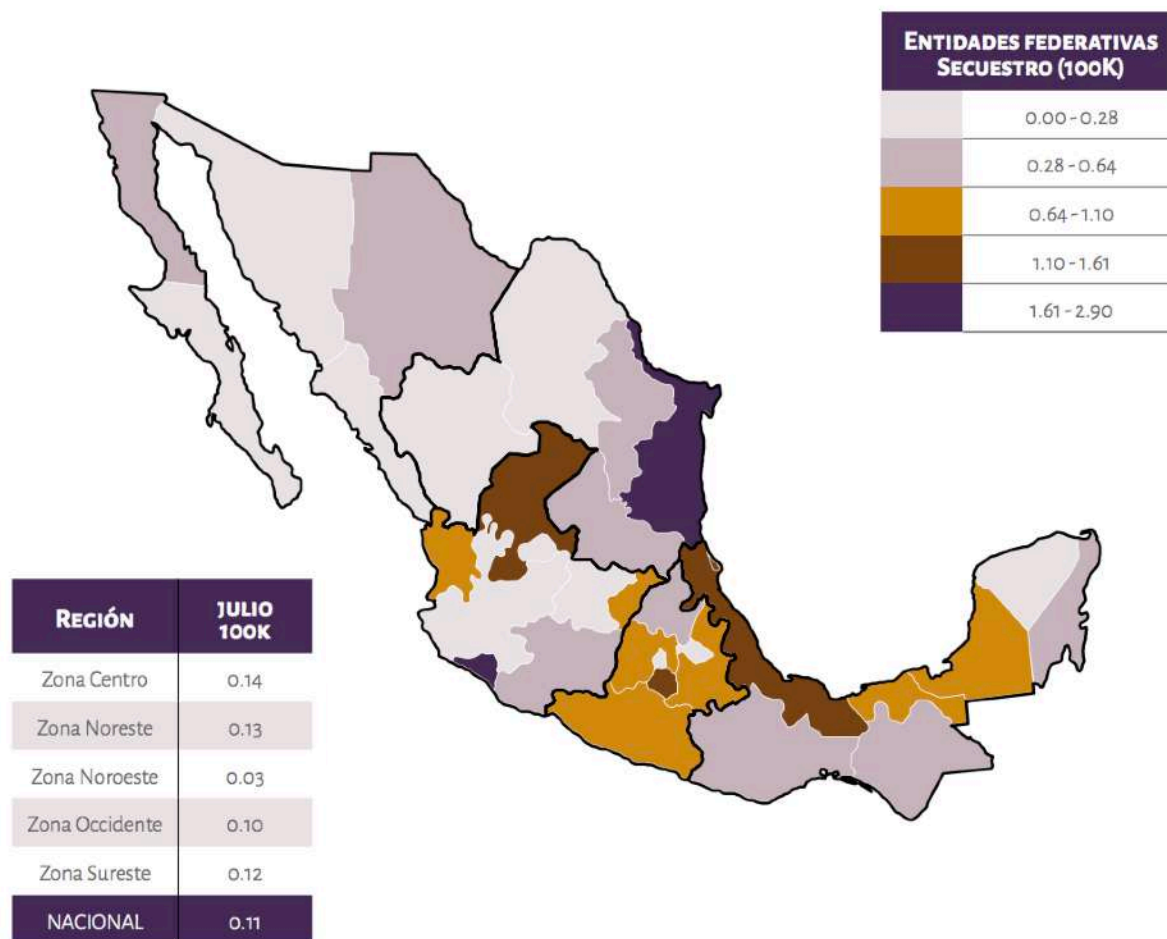
Ahora bien, a pesar de que estas cifras parecen altas, si se comparan históricamente las carpetas de investigación del fuero común, la del mes de julio figuraría como la 11va. cifra menor de los sesenta y ocho meses del actual gobierno Federal. La gráfica siguiente contabiliza las víctimas totales de secuestro de enero a julio entre el 2015 y el 2018:



³⁸ OBSERVATORIO NACIONAL CIUDADANO SEGURIDAD, JUSTICIA Y LEGALIDAD, (2018). *Op. cit.*

Globalmente, la tasa nacional de secuestro fue de 0.11 víctimas por cada 100 mil habitantes en julio de 2018, albergando la mayor cantidad de esta tasa la zona centro del país (0.14), seguida por la zona noreste (0.13), sureste (0.12), occidente (0.10), y noroeste (0.03). Destacan particularmente los Estados de Colima (2.90), Tamaulipas (2.90), Zacatecas (1.61), Veracruz (1.54) y Morelos (1.36), con medias muy alejadas de las del resto del país. También son destacados los Estados de Yucatán y Baja California Sur, donde no se han registrado secuestros desde agosto de 2016 y octubre de 2017 respectivamente³⁹.

Esta es la gráfica de incidencia del secuestro en la primera mitad del 2018, por cada cien mil habitantes en todo el país:



Tasa de víctimas de secuestro por entidad y región de enero a julio de 2008.

Fuente: Observatorio Nacional Ciudadano (ONC), con datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP).

³⁹ *Ibidem*.

Contrario a lo que suele pensarse, en México el secuestro es transversal; es decir, no se relaciona necesariamente con un estrato social alto, ni con el tamaño del patrimonio de la víctima.⁴⁰ Lo mismo son vulnerables de este secuestro famosos, actores, empresarios, políticos, líderes sociales, millonarios y gente del espectáculo, que comerciantes de menor escala, peluqueros, herreros, plomeros, padres y madres de familia, hijos: ciudadanos comunes.

Al ser un delito transversal, sólo el 1% de los casos⁴¹ son denunciados formalmente ante la autoridad competente; esto se debe a que en el 99% de los secuestros, los familiares de la víctima han decidido actuar desde el anonimato, sin dar parte a las autoridades, para evitar el enojo de los secuestradores, y que el secuestro devenga en la muerte de la víctima. Al actuar además los secuestradores bajo la modalidad de secuestro express, gran parte de los hechos delictivos no llegan nunca a denunciarse debido a que los delincuentes buscan una cantidad rápida de dinero, conformándose en muchas ocasiones con lo que puede ofrecerles un cajero automático (*ATM*), en una sola operación.

Al estar los delincuentes satisfechos con la operación, liberan a la víctima que generalmente no tiene una re-incidencia con el crimen y así el delito queda impune y libre de denuncia. Esta situación de confidencialidad hace que las cifras anteriormente presentadas estén muy por debajo de la realidad, ya que el análisis anterior se basa en los datos recogidos de las denuncias hechas ante las autoridades encargadas de la Seguridad Pública Mexicana, y provoca también que las cifras verdaderas sean difíciles de conseguir.

En un análisis emitido recientemente por el *INEGI*, titulado '*Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE)*'⁴², publicado en septiembre de 2018, se estima que durante todo el 2017, a nivel Nacional

⁴⁰ HERNÁNDEZ, V., (2016). 'Una mirada desgarradora al macabro mundo de los secuestros en México'. En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160311_mexico_secuestro_especial_vh> Recuperado el 31 de octubre de 2018.

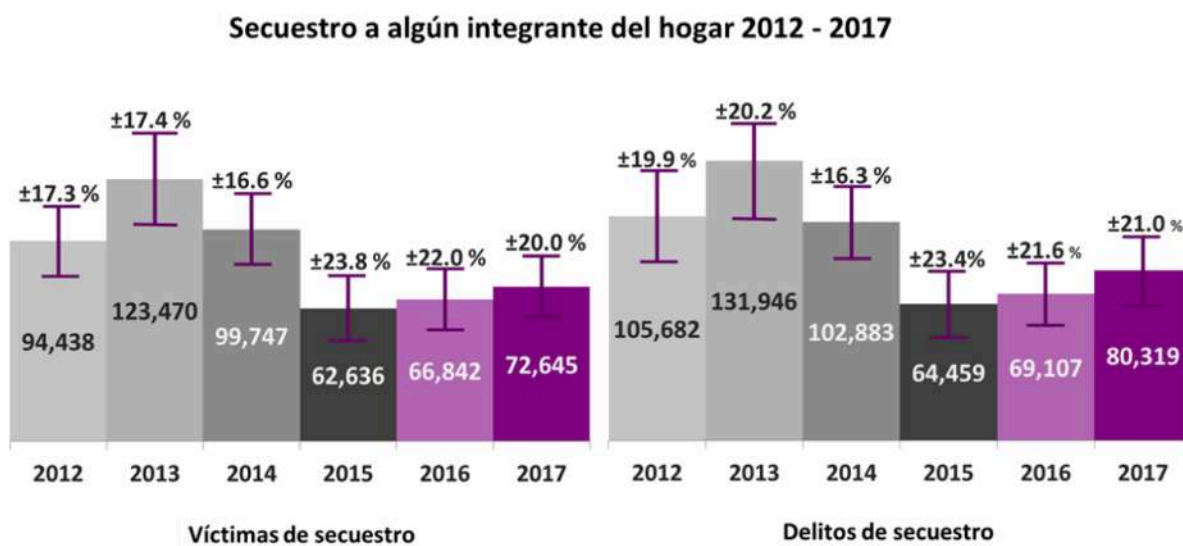
⁴¹ *Ibidem*.

⁴² INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), (2018). 'Encuesta nacional de victimización y percepción sobre seguridad pública (ENVIPE)'. <http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSegPub/envipe2018_09.pdf> Recuperado el 31 de octubre de 2018.

ocurrieron ochenta mil trescientos diez y nueve secuestros a algún integrante del hogar, sufridos por setenta y dos mil seiscientos cuarenta y cinco víctimas. Si revisamos el gráfico anterior, aportado por el *Observatorio Nacional Ciudadano* donde se contabilizan las cifras de secuestro de enero a julio del 2017, nos daremos cuenta que en la primera mitad de ese año se contabilizaron oficialmente mil veintiséis secuestros, si lo duplicamos daría un total de: dos mil cincuenta y dos delitos; esa es una cifra treinta y cinco veces inferior de la que arroja el *INEGI* setenta y dos mil seiscientos cuarenta y cinco secuestros en 2017.

Lógicamente, cuando se trata de una encuesta anónima recuperada de manera escrita, o por medio de dispositivos móviles (*Meebox*), el ciudadano puede sentir más confianza de confesar que él o su familia han sido víctimas de este delito y este factor puede también ayudar a explicar la discrepancia de las cifras arrojadas por el *INEGI*.

Las siguiente gráfica compara las cifras de secuestros anuales a algún integrante del hogar, y se separan en la cantidad de víctimas de secuestro, y los delitos de secuestro contabilizados por el *INEGI* según la encuesta nacional de victimización anteriormente referida:



Número de víctimas anuales de secuestro del 2012 al 2017 (izquierda).

Número de delitos de secuestro del 2012 al 2017 (derecha).

Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), con datos de la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE), 2018.

Según la misma encuesta, se arrojan también los datos de prevalencia e incidencia, es decir, la cantidad de víctimas y delitos por cada cien mil habitantes. Al mismo tiempo este estudio tabula la duración de los secuestros, demostrando cómo son más comunes –con más del 50% en todos los casos–, los secuestros express, con una duración menor a la de veinticuatro horas, y disminuyen paulatinamente los secuestros prolongados de más de cuatro días.

Como puede verse, los datos reflejan claramente que se trata de un delito donde el tiempo es un factor crucial para ser realizado, quedando consumados mayoritariamente en menos de setenta y dos horas, creando un tipo de delito que ocurre a la brevedad, que puede dejar ganancias en lo inmediato y que además es extremadamente baja su tasa de denuncia por parte de la víctima.

Secuestros	Tasas por cada 100 000 habitantes/ ^a					
	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Víctimas (Prevalencia)	80	103	83	51	54	58
Delitos (Incidencia)	89	110	85	53	56	65

^a La tasa por cada 100 000 habitantes presentada en este tabulado se construye a partir de un universo de 124 512 216 habitantes.

Duración de los secuestros	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Menos de 24 horas	57	64.8	59.8	61.8	66.4	58.4
De 1 a 3 días	18.9	17.4	23.2	28.4	20.5	14.4
4 días o más	18.6	13.2	14.8	9.1 ^b	12.8 ^b	18.8
No especificado	5.5	4.6 ^b	2.2 ^b	0.7 ^b	0.3 ^b	8.3

Índice de Prevalencia e incidencia de secuestros por cada 100,000 habitantes (superior).

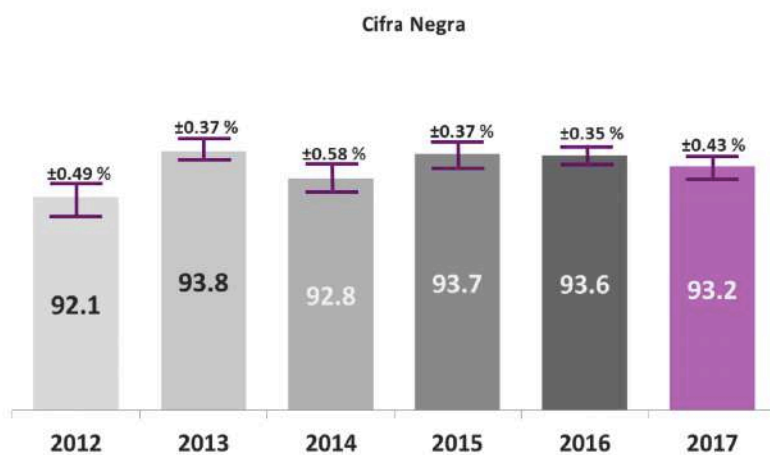
Duración de los secuestros del 2012 al 2017 (inferior).

Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), con datos de la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE), 2018.

En términos generales, la *cifra negra*⁴³ de todos los delitos cometidos en México es muy alta. La misma encuesta del INEGI (ENVIPE) estima que durante el 2017, la *cifra negra* nacional de todos los tipos de delitos cometidos en México fue del 93.2%. El INEGI concluye que los principales motivos que llevan a la población víctima de un delito a no denunciar son circunstancias atribuibles a la autoridad, tales como considerar la denuncia como pérdida de tiempo con 34.2% y la desconfianza en la autoridad con 16.5%.

Según esta misma encuesta, en el 2017 se denunció únicamente el 10.4% del total de los delitos cometidos nacionalmente, y para los cuales el *Ministerio Público inició una Averiguación Previa, o Carpeta de Investigación* en el 65.3% de estos casos. Si se toma el total de los delitos, resulta que sólo se llevaron a cabo averiguaciones previas en el 6.8% de los delitos. Lo anterior representa un 93.2% de delitos que no tuvieron denuncia o no se iniciaron averiguaciones previas en ese año.

Particularmente en el caso del secuestro, este estudio deja ver que su *cifra negra* es del 98.3%; dicho de otra manera en México, prácticamente se denuncia 1 de cada cien casos de secuestro.



Tipo de delito	Porcentaje
Otros delitos ¹	98.3
Extorsión	98.2
Fraude	95.5
Robo parcial de vehículo	95.0
Otros robos ²	94.4
Secuestro	94.1
Robo o asalto en la calle o en el transporte público	94.1
Amenazas verbales	90.4
Robo en casa habitación	89.0
Lesiones	85.7
Robo total de vehículo	32.5

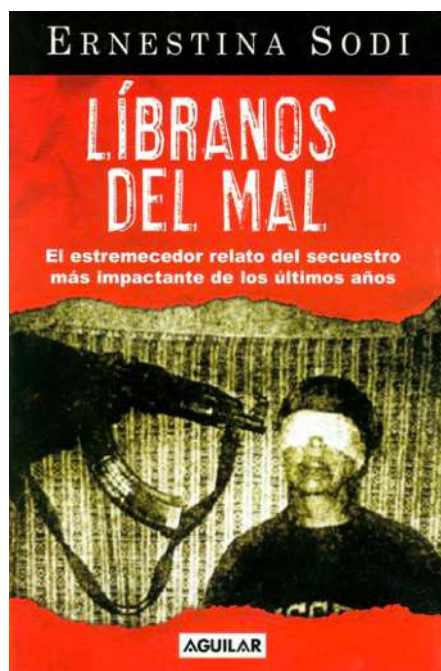
¹ Incluye delitos como secuestro o secuestro exprés, delitos sexuales y otros delitos.

² Se refiere a robos distintos de robo o asalto en la calle o en el transporte, robo total o parcial de vehículo, y robo en su casa habitación.

Cifra negra de delitos ocurridos de 2012 a 2017. Fuente: INEGI, con datos de la ENVIPE, 2018.

⁴³ Se le denomina cifra negra a los delitos no denunciados o que no derivaron en averiguaciones previas y/o carpetas de investigación.

El treinta de octubre de 1978 fue secuestrada en México la biznieta del fundador de la *Casa Pedro Domecq*, Brianda Domecq⁴⁴, quién fuera liberada once días más tarde debido a la presión de los secuestradores cuando la familia decidió hacer mediático el secuestro. A partir de este hecho se desencadenó en el país una ola de secuestros a personas adineradas que con el correr del tiempo se irían ampliando hasta alcanzar estratos sociales más bajos.



SODI, Ernestina. (1960). *Líbranos del mal*. 2006. Portada del libro.

Ernestina Sodi junto a su hermana Laura Zapata, ambas hermanas de la cantante mexicana Thalía fueron secuestradas el veintidós de septiembre de 2002 siendo liberadas tras el pago del rescate por parte de Thalía, la primera a los dieciocho días del rapto, y la segunda dieciséis días después. Al ser las hermanas de la afamada cantante, el suceso rápidamente fue cubierto por los medios masivos de comunicación, y las memorias quedaron asentadas en el libro *Líbranos del mal*⁴⁵, escrito por Sodi, que haciendo alarde de la publicidad mediática acentuaba el suceso con el subtítulo del libro: '*El estremecedor relato del secuestro más impactante de los últimos años*', recurso utilizado por la prensa amarilla para darle una connotación espectacular y teatral, más que documental.

En esta lista también destacarían los casos de los aclamados cineastas mexicanos Guillermo Del Toro y Alejandro González Iñárritu, quienes sufrieron el secuestro de un familiar: sus respectivos progenitores en ambos casos.

En 1998 fue secuestrado Federico Del Toro, padre de Guillermo Del Toro quien se alzara con el *León de Oro en la Bienal de Venecia* en 2017,

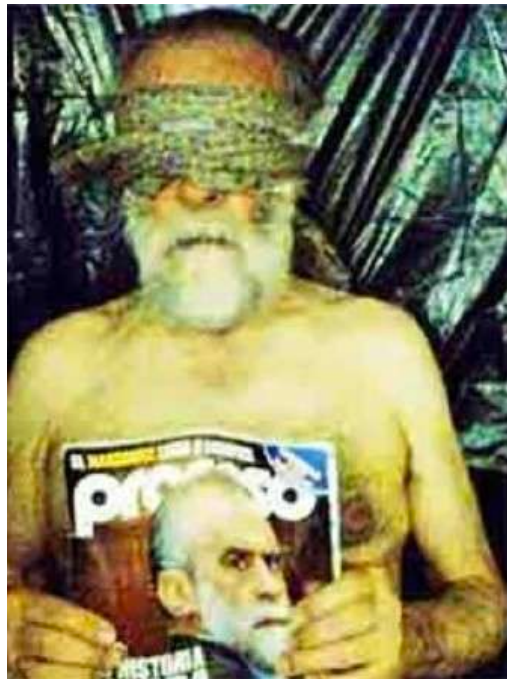
⁴⁴ REDACCIÓN, (1978). 'La policía mexicana rescata de manera espectacular a Brianda Domecq'. En *El País*. <https://elpais.com/diario/1978/11/12/ultima/279673201_850215.html> Recuperado el 29 de octubre de 2018.

⁴⁵ SODI, E., (2006). *Líbranos del mal*. Ciudad de México: Aguilar.

permaneciendo en cautiverio setenta y seis días. Este suceso hizo que el cineasta mexicano decidiera radicar permanentemente en Estados Unidos, en un *auto exilio involuntario* como él mismo lo llama⁴⁶.

De forma paralela, el padre del director Alejandro González Iñárritu fue víctima de un secuestro express, dentro de un camión durante seis horas, para quitarle cincuenta dólares, mientras que su madre sufrió una brutal paliza⁴⁷, motivos que igualmente lo llevaron a residir en Los Ángeles, California y no naturalmente en México.

Otro caso que llamó singularmente la atención mediática y social principalmente por su carga política, fue el secuestro del político y ex candidato a la *Presidencia de la República*, Diego Fernández de Cevallos, desaparecido la noche del catorce de mayo de 2010, en un secuestro prolongado que duró hasta el veinte de diciembre de 2010, cumpliéndose siete meses y seis días. Fuentes cercanas a su familia afirmaban haber pagado una cantidad cercana a los veinte millones de dólares por su liberación.⁴⁸



CNN (2010). Imagen difundida por los captores de Diego Fernández de Cevallos como prueba de vida. Diego aparece con una portada de *Proceso* con su imagen.

⁴⁶ FRANCO, S., (2015). 'Reaparece el terror en la vida de Guillermo del Toro'. <<https://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/09/30/1048495#view-1>> Recuperado el 1 de noviembre de 2018.

⁴⁷ REDACCIÓN, (2015). 'Por qué Alejandro González Iñárritu no vive en México'. <<https://www.caras.com.mx/donde-vive-alejandra-gonzalez-inarritu-quien-es-el-papa-de-gonzalez-inarritu/>> Recuperado el 1 de noviembre de 2018.

⁴⁸ Cfr. REDACCIÓN, (2010). 'El secuestro de Diego: contradicciones y falsedades'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/104184/el-secuestro-de-diego-contradicciones-y-falsedades/>> Recuperado el 1 de noviembre de 2018

5.6.2. EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DEL SECUESTRO EN MÉXICO

En México, la exposición *Visible/Invisibilización: Aproximaciones en torno a la violencia*⁴⁹ ayudó a hablar desde las artes, de la violencia nuestra de cada día.

En su cuerpo de obra, el artista mexicano Enrique Hernández mesura físicamente el tamaño simbólico de un requerimiento del crimen organizado, el precio que puede llegar a tener una mujer en el mercado negro, la cantidad máxima que puede arrojar cada día un cajero automático en una sola operación, o las necesidades inmediatas de algún funcionario público a manera de *mordida*.

Hernández utiliza el dinero para así cuantificar físicamente el valor de cada cosa. En la pieza *Virgen*, por ejemplo, dispone en el suelo de la galería veinte mil monedas de un peso mexicano (aproximadamente mil USD) que juntas forman la palabra: 'VIRGEN'. Este precio representa lo que puede pagarse en el mercado negro mexicano por una mujer virgen.



HERNÁNDEZ, Enrique. (1979). *Virgen*. 2013. 20,000 monedas de un peso mexicano.

⁴⁹ Exposición presentada en la ciudad de Querétaro, Querétaro del 16 de agosto de 2013 al 15 de noviembre de 2013, y en la ciudad de Morelia, Michoacán del 5 de diciembre de 2014 al 15 de febrero de 2015. Fue curada por Gabriela Martínez y Martínez y Said Emmanuel Dokins Milián. Esta exposición ayudó justo como su título lo apunta, a visibilizar el trabajo artístico en torno a la violencia. La exposición involucraba una importante cantidad de artistas mexicanos y extranjeros que abordaban desde su quehacer artístico distintas manifestaciones de la violencia en México. También estuvo acompañada de actividades paralelas como: talleres y conferencias, y el seminario 'Discutiendo la violencia contemporánea', impartido por el Dr. Guillermo Pereyra (FLACSO). Sin duda gran parte del entusiasmo por iniciar esta Tesis y acercarme a estos estudios proviene de aquellas reflexiones y particularmente de presenciar esa exposición.

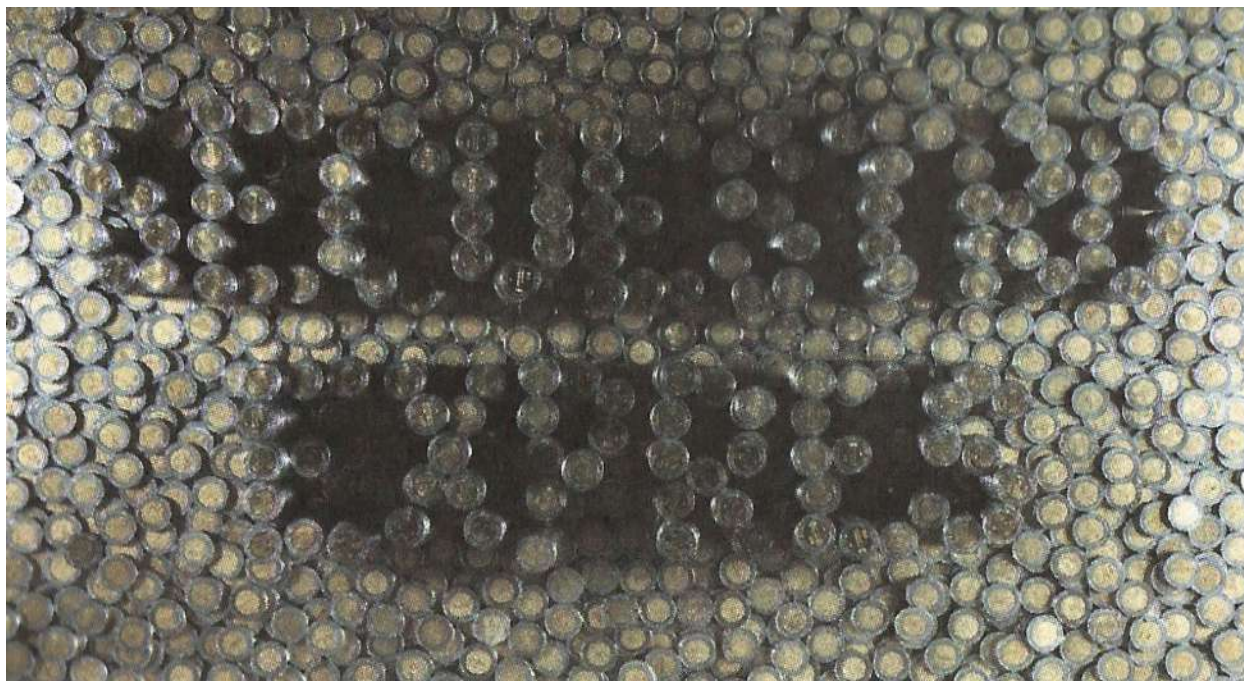
Esta misma estrategia permite visualizar las otras dimensiones del dinero; en su pieza *Derecho de piso*, presenta dentro de un costal dos mil monedas de dos pesos mexicanos (aproximadamente doscientos USD) para mostrar la forma que guarda el dinero que es exigido por delincuentes, generalmente a comerciantes, por dejarlos laborar tranquilamente; cuando la víctima se niega a entregar esta cantidad mensual, es amenazada y en muchos casos, violentada.

También Hernández evidencia un fallo sistémico: la corrupción dentro de la burocracia mexicana. En muchas ocasiones, para poder agilizar un trámite, o para evitar alguna multa o castigo, el mexicano recurre al soborno, ofreciéndole a la autoridad una *mordida*: un aliciente económico que sirva para facilitar su requerimiento. En estos casos, el dinero suele ser considerablemente menor a los casos anteriores, pues uno dispone del dinero que lleva consigo en su cartera. Para esta pieza el artista dispone de mil monedas de un peso mexicano (cincuenta USD aproximadamente) que forman el texto '*LA MORDIDA*'.

En todos los casos, el artista se vale de la unidad básica de la moneda mexicana: el peso, y con ella trabaja para construir pequeñas cajas de texto que bien recuerdan a los juegos infantiles de construcción, o a los jardines Zen de mesa, donde se hace patente su fragilidad y su corta durabilidad en el tiempo.

Para la pieza *Secuestro express*, el artista construye otro *tapete* con la leyenda '*SECUESTRO EXPRES*', formado por seis mil monedas de un peso mexicano (trescientos USD aproximadamente), que a su vez es la máxima cantidad de dinero que puede un cajero automático (ATM) arrojar en una sola operación bancaria.

Aquí el artista recuerda como en muchas ocasiones, la necesidad del secuestrador es la de satisfacer una urgencia económica, como es el dinero para pagar una deuda, o comprar alcohol o droga, y hace lo que sea para conseguir una cantidad de dinero que no es tan significativa: se conforma con la cantidad que puede ofrecer en la inmediatez, un cajero automático.



HERNÁNDEZ, Enrique. (1979). *Secuestro exprés*. 2014. 6,000 monedas de un peso mexicano.

La exposición *Anagramas matemáticos* del artista Jesús Jiménez, presentada en el Centro Cultural Clavijero de Morelia entre junio y agosto de 2017, gira precisamente en torno al secuestro.

Bajo una curaduría de Irving Domínguez, la exposición incluía piezas de Jiménez en diversos medios⁵⁰: desde los propios objetos, dispuestos a la manera del *ready-made*; donde se exhibía, por ejemplo, una calculadora que arrojaba cuentas infinitas impresas sobre el delgado ticket, que prefiguraban las escalofriantes sumas y restas que la víctima y sus familiares tuvieron que haber realizado para acordar el precio del rescate; como si la vida pudiera tener un valor monetario; o bien, las imágenes de los mismos tickets ampliados junto a sus estudios del dinero mismo; inclinación natural del artista al poseer además una formación académica en el área de la administración financiera.

Este interés por el papel moneda, se ha hecho patente en el trabajo artístico que desde el año 2005 y hasta la fecha realiza Jiménez con su serie titulada propiamente: *Dinero*, donde en el título de sus obras manifiesta la cantidad de

⁵⁰ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Jesús Jiménez'. Realizada por correo electrónico el 6 de febrero de 2019. La conversación íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

billetes apilados que el artista a través de diversos mecanismos ha logrado reunir para ser documentados fotográficamente; por ejemplo, el artista se sirve de las ganancias en efectivo de una empresa local justo antes de ser depositadas en el banco; así, en su fascinación por cómo luce el dinero apilado, logra captar \$96,230 pesos mexicanos en forma de billetes.⁵¹

Jiménez deconstruye la forma de ver y entender el dinero no únicamente como un papel al portador que facilita la adquisición de bienes, sino que repara en las maneras de acumularlo –como un bien en sí mismo–, atesorarlo, resguardarlo y circularlo.

El artista está interesado no solamente en la visión lateral de la compilación del papel moneda⁵², sino también desde la disposición inusual del billete en forma de una espiral hipnótica que intenta dimensionar la cantidad de dinero recopilada, expresada en el título de la pieza.

Los siguientes estudios del artista reflejan ya esa inquietud por la plasticidad de utilizar algo a todas luces valioso como materia prima: el dinero.



JIMÉNEZ, Jesús. (1978). \$96,230 pesos. 2005. Fotografía digital.

⁵¹ Bajo esta misma metodología, el artista documenta igualmente dólares norteamericanos por medio de la fotografía. Estos billetes provienen de las remesas –ganancias que los emigrantes envían a su país de origen– de trabajadores migrantes mexicanos que envían de regreso a sus familias en México.

⁵² En una conversación informal con el artista, me comentó la inquietud que tiene desde hace años por realizar una fotografía que registre un millón de dólares. Esta pieza a la fecha no ha sido realizada.



JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *\$13,670 pesos en billetes mexicanos*. 2015. Fotografía digital.



JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Composición con dólares americanos*. 2016. Fotografía digital. (superior).

JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Composición con billetes mexicanos*. 2015. Fotografía digital. (inferior).

Como si se trata de las capas de una cebolla, el artista nos permite observar el acomodo de los billetes desde un punto de vista cenital, para resaltar su distribución desde su menuda materia, hasta terminar siendo un cilindro bien consistente de billetes, maximizado⁵³.



JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Anagrama matemático*. 2015. Calculadora, rollo de papel y tinta de color.

Estos ejercicios bien intentan mostrarnos: *El dinero*. Un bien con el que *juegan* los criminales que ejecutan el secuestro hasta intentar igualar monetariamente el precio de la vida de la víctima con sus familiares. Este cálculo absurdo es materializado por el artista con una calculadora dispuesta en la exhibición, que desde su propia frialdad arroja cifras igualmente absurdas: sumas y restas ilegibles, traspuestas y encimadas que nos sugieren lo ridículo –a la vez que estresante– que puede llegar a ser esta operación, aparentemente infinita, caótica e insensata⁵⁴.

Para ponerlo en fechas, durante el mes de febrero de

⁵³ Nuevamente, el artista demuestra su interés en el dinero, independientemente de su denominación o nacionalidad, al realizar este mismo ejercicio con un solo tipo de billetes: los de cincuenta pesos mexicanos, creando así un cilindro monocromático documentado en la pieza *Dinero rosa, cien billetes mexicanos de cincuenta pesos*; pero también lo hace con dólares americanos en la pieza: *100 billetes de un dólar Americano*. Ambas piezas se inscriben dentro de la serie *Dinero*, y fueron realizadas en el año 2015 y 2016 respectivamente.

⁵⁴ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Jesús Jiménez'. *Op. cit.*

2015, Felipe Ehrenberg⁵⁵ impartió en Morelia dos seminarios teórico-prácticos: *Poesía visual* y *Causa y Efecto*; donde el *neólogo* presentaba, repasaba y repensaba las características de la poesía visual. A los pocos días de haber concluido este seminario, Jesús fue secuestrado durante nueve días, consiguiendo finalmente su libertad gracias a la ayuda de uno de sus captores⁵⁶.

Una vez en libertad, y con el transcurrir de los días, Jiménez retoma la poesía visual del curso de Ehrenberg para intervenir las abstracciones numéricas generadas por los inmensos tickets de la calculadora en su serie *Anagramas matemáticos*⁵⁷.



Según la declaratoria del artista, tras el secuestro, el creador se dedica durante nueve días a construir estos *anagramas*, pasando por la calculadora

JIMÉNEZ, Jesús. (1978). Vista general de la exhibición *Anagramas Matemáticos*. 2017. En forma de tiras verticales: de la serie: *Apuntes para una negociación*. En forma de círculo: de la serie: *Dinero*. En la vitrina: *Anagrama matemático*. Calculadora, rollo de papel y tinta.

⁵⁵ Felipe Ehrenberg (1943-2017) fue un artista mexicano cuya rica producción en diversos ámbitos hace difícil una clasificación precisa: fue pionero en México en los campos del arte conceptual, la performance, el mail art, la poesía visual, el arte sonoro, la mimeografía y la neografía. El escritor mexicano Fernando del Paso lo definió como un *neólogo* [por su etimología grecolatina podría traducirse como: pensador o estudioso de lo nuevo], palabra que subraya la inquietante experimentación y fresca característica de su trabajo.

⁵⁶ JIMÉNEZ, J. (2017). *Anagramas Matemáticos*. Morelia: Alternativa Ediciones, p. 18.

⁵⁷ Los anagramas son juegos de palabras que consisten en la reordenación de las letras originales de una palabra para formar otra distinta con la misma cantidad de letras: un ejemplo es la palabra 'pagar', que en su reacomodo puede generar la palabra 'praga'. La serie de obras *Anagramas Matemáticos* retoma únicamente la idea del reacomodo como juego, pues el artista no utiliza letras, sino números para con ellos construir figuras.

electrónica un rollo de papel bond por el frente y por el revés, plasmando cifras, cantidades y números que estuvieron presentes durante el lamentable evento.⁵⁸

La pulcritud de estas piezas se hace notar, al estar conformada por números impresos en tintas negras o rojas; así como sus combinaciones, dispuestas sobre un fondo casi blanco⁵⁹. Estas características, aunadas a la impresión digital simple sobre un rollo de papel bond hacen que veamos una escala sobredimensionada del ticket, pero esta vez los números son legibles y hasta incómodos a la vista por ser tan grandes.

Estos tickets reflejan perfectamente la condición mental⁶⁰ de quién es víctima de un secuestro, y los daños colaterales que este crimen conlleva, al afectar a la familia y amigos. Se trata de cifras billonarias que no alcanzan para cuantificar el precio de una vida humana.

Presentada a manera de videoinstalación, la obra *Anagrama matemático* resultó ganadora con el *Premio de Adquisición de la VII Bienal Nacional de Artes Visuales Yucatán en el 2015*.

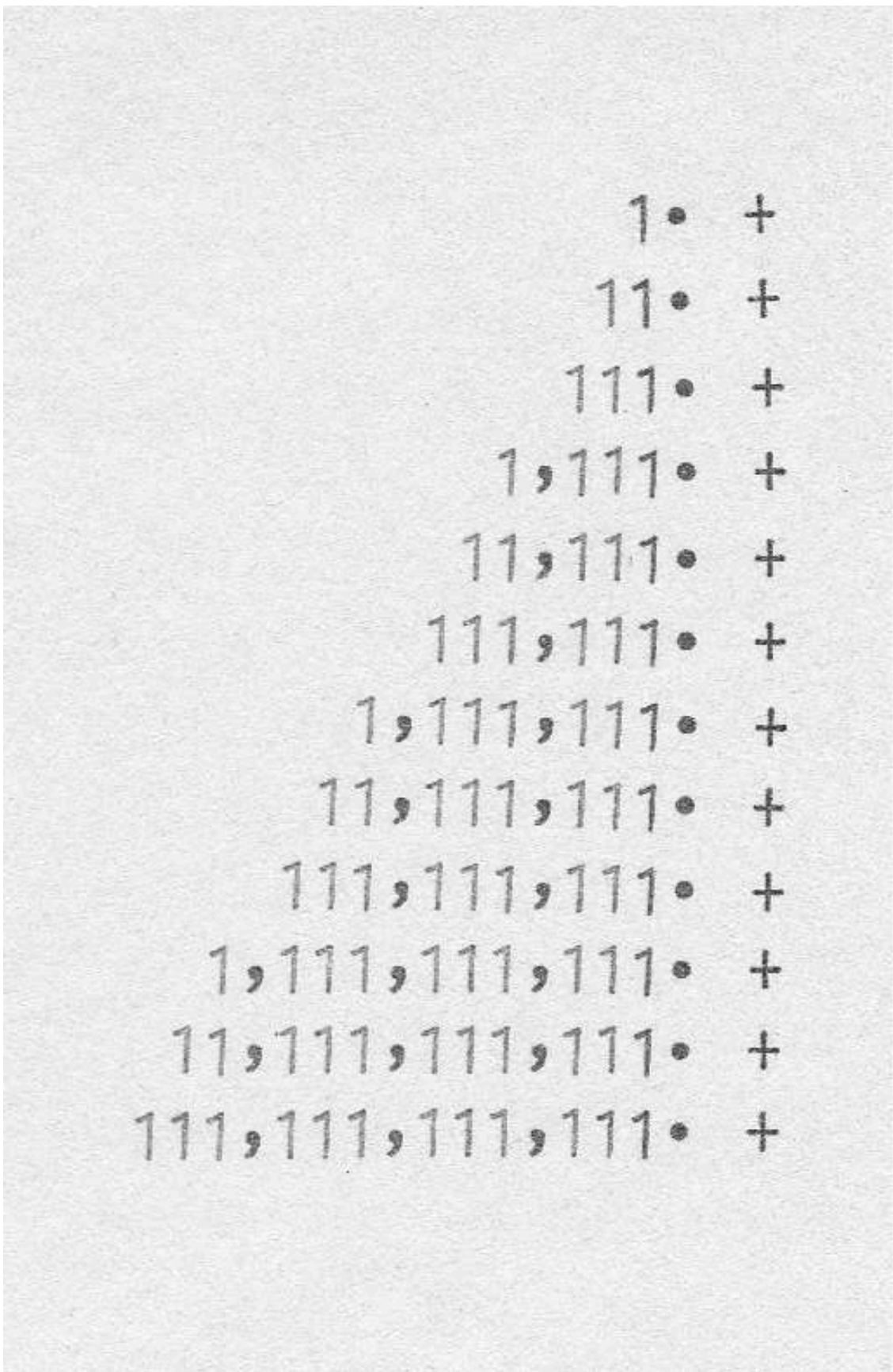


JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Anagrama matemático*. 2015. Videoinstalación para cinco canales de video y 3 de audio.

⁵⁸ JIMÉNEZ, J. (2015). *Carpeta de artista del Premio en la Bienal Nacional de las Artes Visuales de Yucatán 2015*. Inédito. p. 2.

⁵⁹ La textura y el color del fondo de las obras son los propios del rollo de papel de ticket que comúnmente se emplea en las calculadoras electrónicas. El artista presenta su obra ya intervenida imprimiéndola de nueva cuenta en un rollo de papel bond de grandes dimensiones, lo cual vuelve a generar una segunda textura: la del papel que sirve de soporte para la pieza.

⁶⁰ JIMÉNEZ, J. (2015). *Carpeta de artista del Premio en la VII Bienal Nacional de Artes Visuales Yucatán 2015*. *Op. cit.*



JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Pirámide I*, de la serie: *Anagramas Matemáticos*. 2016. Ticket de calculadora digitalizado.



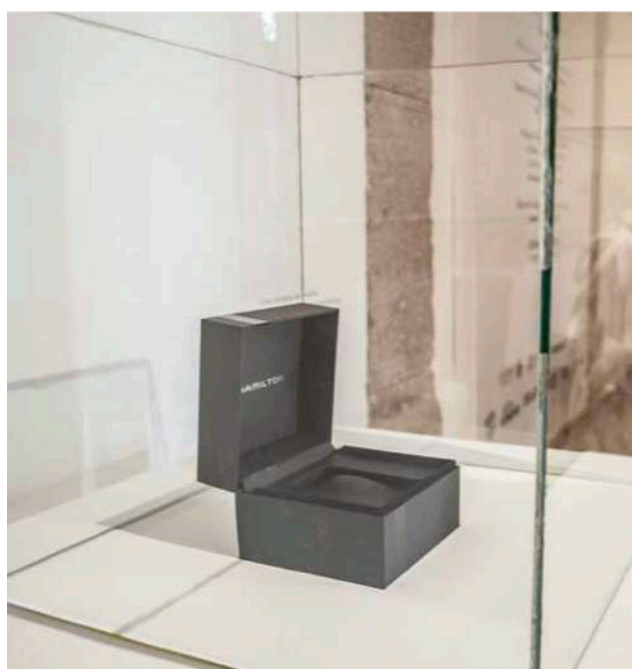
JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Apuntes de una negociación I*, de la serie: *Anagramas Matemáticos*. 2016. Ticket de calculadora digitalizado. Impresión digital sobre papel bond. (izquierda).

JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Apuntes de una negociación II*, de la serie: *Anagramas Matemáticos*. 2016. Ticket de calculadora digitalizado. Impresión digital sobre papel bond. (centro).

JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Apuntes de una negociación III*, de la serie: *Anagramas Matemáticos*. 2016. Ticket de calculadora digitalizado. Impresión digital sobre papel bond. (derecha).

Para esta versión, el artista digitaliza los mismos tickets para ahora crear una composición digital para video en cinco canales y tres salidas de audio donde los números son móviles, y se alternan en cinco monitores y proyectores de diferentes características. Por otro lado el sonido describe el incesante teclear de la calculadora traslapándose su versión normal, acelerada y ralentizada.

El resultado es de una neurosis abrumadora, que nuevamente hace un paralelaje entre el resultado estético y la situación mental a la que fue sometido el artista.



JIMÉNEZ, Jesús. (1978). *Empaque de reloj de pulsera*. 2015. Empaque de reloj robado durante el secuestro.

De este secuestro, quedó un testigo mudo: el empaque de un reloj de pulsera que le fue arrebatado al artista durante el acto vandálico⁶¹. Jesús rescata esta funda vacía y la exhibe dentro de la exposición como un *ready-made* que nos invita a visualizar el horror mediante la falta de palabras que impiden lógicamente describir un crimen lamentablemente tan cotidiano en México.

Finalmente, la exposición en cuestión se acompañaba en la sala del museo con citas extraídas de la novela *Once días... y algo más* de Brianda Domecq, donde la escritora, hija del prominente industrial Ibérico, *Pedro Domecq*, y biznieta del fundador de la dinastía que lleva su apellido, relata en primera persona su propio secuestro. Este testimonio puede contarse entre las primeras víctimas de un delito que comenzó a volverse consuetudinario a partir de la década de los años setenta en México.⁶² En este caso *Domecq* fue rescatada por la policía en un operativo que incluyó a los medios masivos de comunicación como

⁶¹ MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandi Ávalos'. *Op. cit.*

⁶² JIMÉNEZ, J. (2017). *Anagramas Matemáticos*. Morelia: Alternativa Ediciones, p. 10.

herramienta de presión sobre sus captores. No fue necesario pagar rescate alguno. Los secuestradores fueron arrestados y procesados penalmente.⁶³

Aquí el recurso de utilizar a los medios de comunicación a su favor, permitió que la familia no pagara ni un centavo del millón de dólares que se exigía como rescate. Once días duró su secuestro, obligada en todo momento a tener los ojos vendados y en ningún momento se le permitió cambiarse de ropa.⁶⁴

La escritora narra su testimonio que también figuraba en las paredes de la muestra *Anagramas matemáticos*:

País del miedo insólito,
pequeño e ilimitado,
amenazante y uterino,
misterioso, recién nacido,
sin historia ni futuro,
país del terror presente,
eterno, paralizado.' (Domecq, B., 1998).

[...]

Sencillamente, se trata de un negocio: él tiene la mercancía y los de allá, el dinero; sería un absurdo que entregara la mercancía sin cobrar un centavo (Domecq, B., 1998).

[...]

La realidad del secuestro, como la de la muerte, tarda en aceptarse. La mente humana se resiste a los cambios bruscos, a los sucesos tajantes e irreversibles, y se escuda en una anestesia temporal, en una insensibilidad adormecida (Domecq, B., 1998).

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ REDACCIÓN, (1978). 'La policía mexicana rescata de manera espectacular a Brianda Domecq'. *Op. cit.*

5.7 DESAPARICIÓN FORZADA

En el capítulo titulado *Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación*, dentro del libro *Los condenados de la pantalla*⁶⁵, donde la y artista alemana Hito Steyerl recorre la historia política de los desaparecidos del siglo XX para confrontarlos con el experimento del *Gato de Schrödinger*⁶⁶. En su brillante análisis, Steyerl esboza la idea de la 'superposición cuántica' aplicada a la desaparición forzada, al suponer que una persona que se encuentra desaparecida está físicamente viva y muerta a la vez.

De acuerdo con nuestra lógica ordinaria, una persona puede sólo estar viva o estar muerta (anulamos comúnmente la superposición cuántica); pero, ¿qué pasa cuando una persona desaparece, y desconocemos su estado físico?, para Steyerl,

⁶⁵ STEYERL, H., (2014) 'Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación', en: En *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, pp. 143-166.

⁶⁶ El experimento del *gato de Schrödinger* o paradoja de *Schrödinger* es un experimento teórico imaginario concebido en 1935 por el físico austriaco Erwin Schrödinger (Erdberg, Imperio austrohúngaro 1887 - Viena, Austria 1961) para exponer una de las interpretaciones más contraintuitivas de la mecánica cuántica: el experimento plantea un sistema que se encuentra formado por una caja cerrada y opaca que contiene un gato vivo en su interior, una botella de gas venenoso* y un dispositivo, el cual contiene una sola partícula radioactiva con una probabilidad del 50% de desintegrarse en un tiempo dado, de manera que si la partícula se desintegra, el veneno se libera y el gato muere. Al terminar el tiempo establecido, la probabilidad de que el dispositivo se haya activado y el gato esté muerto es del 50%, y la probabilidad de que el dispositivo no se haya activado y el gato esté vivo tiene el mismo valor. Según los principios de la mecánica cuántica, la descripción correcta del sistema en ese momento (su función de onda) será el resultado de la superposición de los estados 'vivo' y 'muerto'.

Sucede que hay una propiedad que poseen los electrones de poder estar en dos lugares distintos al mismo tiempo, pudiendo ser detectados por los dos receptores, dándonos a sospechar que el gato está vivo y muerto a la vez, lo que se llama 'superposición', pero cuando el observador abre la caja, perturba ese estado de superposición y anula una de las dos opciones, comprobando sólo que el gato está vivo o muerto, pero no en ambas situaciones físicas.

*Steyerl recuerda que Erwin Schrödinger incluso llegó más lejos al mencionar explícitamente el nombre del gas venenoso que amenazaría la vida del gato: ácido hidrocianico, usado realmente en 1939 en una cámara de gas Nazi en Poznan, Polonia, para asesinar masivamente a personas discapacitadas. Más tarde fue producido industrialmente bajo el nombre de *Zyklon B* por una compañía llamada 'Degesch' y empleado en las cámaras de gas de los mayores campos de exterminio del imperio nacionalsocialista. STEYERL, H., (2014). *Op. cit.* p. 149.

todo desaparecido posee el estado cuántico de superposición, pues todos queremos pensar que la persona se encuentra viva, pero existe un igual número de probabilidades de que no lo esté. Finalmente, cuando la caja se abre, uno de los dos estados cuánticos se anula, revelándose la situación física real:

En 2010, el juez español Baltasar Garzón se enfrentó al estado de superposición. Dos años antes había presentado cargos contra destacados funcionarios del régimen de Franco, incluyendo al propio general Franco, por crímenes contra la humanidad. Abrió una investigación sobre la desaparición y el supuesto asesinato de aproximadamente ciento trece mil personas, en su mayor parte republicanos del período de la Guerra Civil, así como por la desaparición forzada de treinta mil niños y niñas. Muchos de los desaparecidos acabaron en fosas comunes a lo largo y ancho del país, tumbas que en el momento de la acción judicial estaban siendo pacientemente excavadas por sus familiares junto con personas que trabajaban como voluntarias. Ninguno de los cientos de secuestros, desapariciones, ejecuciones sumarias y asesinatos por hambruna o agotamiento había sido nunca perseguido legalmente en España. Se había legalizado una impunidad a través de la denominada Ley de Amnistía de 1977.

El caso de Garzón era el primero en desatar esta situación y como era previsible, provocó una controversia inmediata: uno de los muchos puntos que se le impugnaron era que numerosos acusados, entre ellos Franco mismo, habían ya fallecido. Y, de acuerdo con la ley, si estaban muertos, entonces Garzón no tenía jurisdicción. Se encontró en un punto muerto: tenía que afirmar que los muertos estaban todavía vivos con el fin de investigar en primer lugar si estaban muertos, y en segundo lugar si eran culpables.

Es aquí cuando la superposición entra en juego, puesto que un posible argumento judicial de este caso se puede extraer del paradigma de Schrödinger. Garzón pudo haber alegado que se tiene que llegar al punto de abrir la caja de Schrödinger. Solo entonces se puede determinar si los acusados estaban muertos o vivos, y hasta que esto no sucediera se habría de asumir que se encontraban en un estado de superposición entre la vida y la muerte. Se tendría que aceptar ese estado de superposición hasta que pudiera tener lugar otra valoración y una medición adecuadas. En tanto y en cuanto Franco todavía estuviera al menos potencialmente vivo, las investigaciones sobre los crímenes del período franquista podían continuar.

Pero el estado de superposición no solo afecta a los perpetradores acusados. También determina el estatuto legal de muchas de las personas desaparecidas.

Como argumentaba el abogado Carlos Slepoy, se tiene que aceptar que cualquier persona desaparecida está viva sin que importe la fecha de su desaparición. En la medida en que se encuentra en el estado de haber sido secuestrada y aún no encontrada, el crimen sigue vigente. Este argumento no se puede someter a ningún tipo de limitación. Mientras no se probase que las víctimas estaban muertas –es decir, mientras sigan desaparecidas–, estarían en un estado de superposición e indeterminación. Mientras el crimen persista, la caja de Schrödinger se mantiene cerrada y tanto una persona desaparecida potencialmente muerta como otra potencialmente viva se encuentran entrelazadas en un paradójico estado cuántico legal. Este estado de indeterminación posibilitó que los casos se mantuvieran abiertos y se procediera con las investigaciones. (Steyerl, H., 2014, p. 145-147).

A diferencia del experimento teórico formulado por Schrödinger, cuando en México y en muchos países de Latinoamérica la caja negra es destapada, las probabilidades de que el *gato* aparezca muerto o vivo no son de igual orden de probabilidades, sino que tristemente los números siempre se acercan a especular la muerte del individuo.



La metáfora del film puede ilustrar en el tiempo los dos estados posibles del gato de Schrödinger.

La inhumana imagen de una fosa común, integrada por el hallazgo de cientos de cuerpos que estaban en calidad de desaparecidos, podría ser el retrato social definitorio del siglo XX, resultado de los regímenes autoritarios que dominaron la mayor parte de este período de tiempo, desde la Alemania Nazi hasta las desapariciones forzadas ocurridas recientemente en Argelia, Bosnia Herzegovina, República del Congo, China, Iraq, Marruecos o Rusia. Parece no ser posible igualmente hablar de desaparición forzada sin hablar también las dictaduras militares ocurridas en el mismo Siglo a lo largo y ancho de América Latina, lo mismo desde

México⁶⁷ hasta la Patagonia; que desde Perú hasta Brasil.

Cuando una fosa común es hallada, es porque se perturba el estado de superposición cuántica planteado por Schrödinger, obteniendo un resultado decantado hacia la comprobación de la muerte del individuo; los restos son

analizados y en el mejor de los casos, son identificados y entregados a sus familiares, quienes podrán cerrar su luto, obteniendo a cambio una cierta paz derivada de la certeza de poseer los últimos restos físicos de su ser querido, disponiéndose a brindarle una digna sepultura.

Pero en el peor de los casos, cuando ocurre que la caja imaginaria de la que hemos estado hablando se abre, encontrando toda vez restos humanos, puede presentarse otro infierno de características dantescas: el conformado por aquellos



VERESHCHAGIN, Vasily (1842-1904). *La apoteosis de la guerra*. 1871. Óleo sobre tela.

⁶⁷ Si bien México no fue parte del Plan Cóndor –que se enfocaba principalmente en el Cono Sur para instaurar un plan económico neoliberal en la región y disolver sus democracias–, investigaciones recientes han demostrado que al menos tres presidentes mexicanos, en plena Guerra Fría: Adolfo López Mateos (en el poder de 1958 a 1964), Gustavo Díaz Ordaz (de 1964 a 1970) y Luis Echeverría Álvarez (de 1970 a 1976), fueron agentes contratados por la Agencia Central de Inteligencia del Gobierno Federal de los Estados Unidos de América (CIA) y conformaron un programa llamado LITEMPO, junto a otros once agentes más, que operó de 1956 a 1969 para intercambiar información de altos oficiales de México con la CIA; mas aún, entre los años 1955 hasta 1969, Winston M. Scott, agente de la CIA, solicitó su traslado a México para volverse Jefe de estación de la CIA, siendo el segundo hombre más poderoso en México, y su función era la de asesorar directamente al Presidente de la República Mexicana en turno, lo cual le añadiría su responsabilidad intelectual a los crímenes cometidos por el Estado en ese período. La demostración de este hallazgo puede hacer cambiar la historia de México al reconocer, como afirma el periodista Sergio Aguayo, que el Gobierno Federal Estadounidense estuvo involucrado directamente en movimientos como la Guerra Sucia en México, el levantamiento del Grupo Popular Guerrillero, o la Matanza de estudiantes del 2 de Octubre de 1968.

Ver: AGUAYO, S., (2018). *El 68, los estudiantes, el Presidente y la CIA*. Ciudad de México: PROCESO.

cuerpos que son localizados pero que debido principalmente a una falta de presupuesto gubernamental o particular para realizar los respectivos análisis de ADN, son sencillamente *pausados hasta nuevo aviso*. Como si la respuesta de la muerte pudiera aguardar latentemente en fragmentos óseos que sin prisa resguardan el secreto.

En estos casos, los restos hallados poseen incluso otra superposición cuántica: el de ser y no ser parte de una persona, hasta que no se altere este estado, probando uno de los dos estados.

Para muestra, en el cercano septiembre de 2018, una caja de tráiler que contenía ciento cincuenta y siete cadáveres humanos no identificados, apareció abandonada en el área metropolitana de Guadalajara, Jalisco, como si de una morgue errante se tratara; ciento cincuenta y siete cuerpos que no cabían ya en las instalaciones del Instituto Jalisciense de Ciencias Forenses (IJCF) y que sencillamente fueron abandonados con todos los permisos de la autoridad:

Esto es lo que las personas desaparecidas sin identificar nos enseñan: aún cuando sus huesos son cuidadosamente manipulados por antropólogos forenses, siguen siendo cosas a ultranza que rechazan ser identificables en el registro de los seres humanos. Insisten en ser cosas que declinan ser nombradas y conocidas, cosas que reclaman un estado de ser potencialmente tanto muertas como vivas. Transgreden así a la vez los ámbitos de la identidad civil, la propiedad, el orden del saber y los derechos humanos (Steyerl, H., 2014, p. 157).

Pero mientras la caja no se perturbe y siga cerrada, la ligera esperanza de que el ser querido continúe con vida hace agónica la espera de quién lo busca, precisamente porque prolonga su estado de indeterminación.

Esta esperanza tenue es la que a la fecha continúa vigente en las familias de los cuarenta y tres estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa, que fueron desaparecidos en el estado mexicano de Guerrero, en extrañas y muy perversas condiciones la noche del 26, y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, y para la cual el Estado Mexicano montó una estructura televisiva que intentaba –sin mucho éxito–, defender una forzada ‘*verdad histórica*’ que proveía de impunidad al Ejército Mexicano y demás elementos promovidos por el Estado involucrados en el caso.

Ayotzinapa –igual que Tlatelolco⁶⁸, Aguas Blancas⁶⁹, Acteal⁷⁰, Tlatlaya⁷¹– y muchos otros crímenes ejecutados con el pleno consentimiento del Estado, son la demostración mas evidente de que México es un narco-Estado. Alrededor de la palabra Ayotzinapa, resuenan otras –que parecen sinónimos (incluso sobrepuestos cacofónicamente)–: desapariciones forzadas, colusión del narcotráfico con la política,

⁶⁸ Me refiero a la represión de estudiantes del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, un hecho cometido de manera conjunta como parte de la *Operación Galeana* constituida por el grupo paramilitar denominado *Operación Olimpia*, conformado por: la Dirección Federal de Seguridad (DFS), la Policía Secreta y el Ejército Mexicano, siguiendo las órdenes del Presidente de la República Mexicana Gustavo Díaz Ordaz (En su quinto informe de gobierno, en 1969, Díaz Ordaz declaró: <<Asumo íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado>>. BECERRIL, A., (2011). 'Último Informe sin la sombra del sucesor'. <<https://www.excelsior.com.mx/2011/09/01/nacional/765450>> Recuperado el 24 de enero de 2019.

Hasta la fecha no se ha logrado esclarecer exactamente la cantidad oficial de asesinados, heridos, desaparecidos y encarcelados desde el surgimiento del movimiento, debido a la política oficial de ocultamiento de información, evidencias y eliminación de registros públicos de manera deliberada. Gustavo Díaz Ordaz reportó 26 muertos, 1,043 personas detenidas y 100 heridos, pero se estima que la cifra ronda entre 150 y 200 víctimas mortales.

⁶⁹ Me refiero al crimen de Estado ocurrido el 28 de junio de 1995 cometido por la policía del Estado Mexicano de Guerrero en el vado de Aguas Blancas, municipio de Coyuca de Benítez, en la región de la Costa Grande, Guerrero. Ese día, un grupo de campesinos de de la Organización Campesina de la Sierra del Sur, se dirigían a Atoyac de Álvarez cuando fueron detenidos por un retén de la Policía Judicial del Estado de Guerrero. Al momento de bajar, elementos de la policía realizaron disparos contra los campesinos, lo que dejó un saldo de 17 muertos y 23 heridos. A partir de este hecho hizo su aparición pública el Ejército Popular Revolucionario, una organización guerrillera.

⁷⁰ Me refiero a la incursión paramilitar que tuvo lugar en la localidad de Acteal, en el municipio de Chenalhó, en la región de Los Altos de Chiapas, en el sureste mexicano el 22 de diciembre de 1997. Durante dicha incursión, fueron atacados indígenas Tzotziles de la organización 'Las abejas', que se encontraban orando en el interior de una pequeña iglesia cristiana protestante de la localidad. El resultado fue de 45 muertos, incluidos niños y mujeres embarazadas. El 2 de marzo de 2005, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH), recibió una denuncia presentada por la asociación civil 'Las Abejas' en la que atribuye al Estado Mexicano la responsabilidad de la masacre, pues al gobierno le interesaba promover grupos armados anti-zapatistas que aniquilaran tal movimiento.

⁷¹ Me refiero a la masacre efectuada en Tlatlaya, Estado de México el 30 de junio de 2014, en la que 22 civiles perdieron la vida a manos de militares, en una manifestación obvia de excesivo uso de la fuerza pública como una forma de represión social. El caso fue además famoso por una serie de irregularidades vinculadas a él, desde la siembra de armas hasta el movimiento de los cadáveres una vez efectuada la matanza.

secuestro, violencia, corrupción, falta de claridad en las investigaciones, intervención



ARISTEGUI Noticias. El entonces Procurador de la República, José Murillo Karam da a conocer la llamada 'Verdad histórica' sobre el caso Ayotzinapa en televisión nacional el 27 de enero de 2015, apoyándose por elementos de la misma Procuraduría General de la República para tergiversar las pruebas científicas y así poder construir una versión 'oficial' que dejara impune al Ejército Mexicano.

de evidencias periciales, prevaricato, tortura e impunidad.

Y si vamos más allá, no únicamente las personas desaparecidas están en esta incertidumbre entre la vida y la muerte; lo son también los cientos de migrantes que buscan la forma de mejorar sus condiciones económicas incluso a costa de su propia integridad, viajando ilegalmente hacia un país más desarrollado.

Durante su travesía, los familiares del migrante viven también un estado de incertidumbre, y muchos lamentablemente, corren con la mala suerte de encontrarse en el lugar equivocado a la hora equivocada, siendo proclives a desaparecer.

Uno de los antecedentes directos que ayudaría a entender el origen del concepto ‘desaparición forzada’, es el decreto *Nacht und Nebel*⁷² (Noche y niebla), ideado por Adolf Hitler para desaparecer a toda persona contraria al régimen nazi acompañada de sus documentos, de manera que no se informara a su familia sobre su paradero, y para que así nadie supiera de él⁷³.

En el libro *Un camp de la mort en France*, Raymond Couraud cuenta cómo el mismo Adolf Hitler declaró la efectividad del plan Noche y Niebla:

[...] el efecto de disuasión de estas medidas [...] radica en que permite la desaparición de los acusados sin dejar rastro y que ninguna información puede ser difundida acerca de su paradero o destino [...] Una intimidación efectiva y duradera sólo se logra por penas de muerte o por medidas que mantengan a los familiares y a la población en la incertidumbre sobre la suerte del reo [y] por la misma razón, la entrega del cuerpo para su entierro en su lugar de origen no es aconsejable, porque el lugar del entierro podrá ser utilizado para manifestaciones. A través de la diseminación de tal terror toda disposición de resistencia entre el pueblo será eliminada (Mastrogiovanni, F., 2015, p. 199).

Esta última sentencia atribuida a Hitler, deja ver la estrategia de terror que puede planearse perfectamente desde un *estado castrense*, y al mismo tiempo demuestra la perversidad psicológica de desaparecer al oponente con la estricta ausencia de rastro: para que ni siquiera los deudos puedan cerrar su luto con la certidumbre de que la persona ausente se encuentra tristemente finada, dándole un sagrado entierro y conmemorando sus aniversarios.

⁷² En idioma alemán se titulaba este decreto: *Richtlinien für die Verfolgung von Straftaten gegen das Reich oder die Besatzungsmacht in den besetzten Gebieten* y fue firmado el 7 de diciembre de 1941, coincidiendo con el ataque a Pearl Harbor. El decreto *Noche y Niebla* también fue conocido como *NN*, y estas iniciales eran bordadas en las ropas de los presos condenados a desaparecer forzadamente. Las ejecuciones, sin embargo, no eran realizadas inmediatamente sino una vez transportadas las personas a campos de concentración Alemanes, como el Campo de Struthof-Natzweiler, donde terminaban por desvanecerse en la *niebla de la noche*, prohibiendo la comunicación de cualquier información sobre el paradero de la víctima, según establecía el punto III del decreto. El proceso de Núremberg permitió años más tarde, el conocimiento público de la existencia de los prisioneros *NN* y de los crímenes asociados al decreto.

⁷³ MASTROGIOVANNI, F., (2015). *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Penguin Random House, p. 195.

La maldad en la ejecución de una estrategia tan atroz, puede extenderse más allá del propio acto de privar ilegalmente de la libertad a una persona⁷⁴, pues ya como lo visualizaba Hitler, la familia de la víctima puede sufrir aún más si los datos del paradero de la persona desaparecida son omitidos.

Se trata de un trauma doble: el de no encontrar a un ser querido, aunado a la apertura de un duelo extendido, que culminará en el momento en que el cuerpo aparezca, vivo o muerto.

En palabras de la madre de un desaparecido: *'Es como si te mataran a tu hijo cada día. Sin saber si te lo han matado'* (Mastrogiovanni, F., 2015, p. 157).

Por si esto fuera poco, con la desaparición intencionada de una persona, se añade además un tinte de criminalidad a las víctimas. La frase *'algo habrá hecho...'*, a menudo escuchada alrededor de un caso de desaparición forzada, manifiesta la incertidumbre de las relaciones sociales o costumbres que la víctima guardaba. La familia de la víctima, entonces, además de cargar con la preocupación y la incertidumbre de saber si el familiar está vivo, muerto, vestido, desnudo, sediento o hambriento, carga con la duda sobre la verdadera identidad del ser querido, y entra la duda de si efectivamente no *habría hecho algo...*⁷⁵

Si la función de la memoria histórica es la de tener presentes los horrores cometidos en el pasado para nunca más repetirlos, parece que en el caso de la Segunda Guerra Mundial no sólo hay episodios de amnesia colectiva, olvidando fácilmente como la humanidad permitió la construcción de pirámides óseas de cientos de miles de personas exterminadas por el nacionalsocialismo, sino que además este antecedente fungió como un perverso manual para los regímenes dictatoriales que vieron en la insemnación del terror su forma de control social.

⁷⁴ Este hecho diferencia la Desaparición forzada del Secuestro, pues en el segundo caso generalmente se establece una comunicación con la familia para negociar económicamente la vida de la víctima. Cuando se trata del secuestro, la familia tiene la certeza de que la persona violentada continúa viva, y aunque pueden existir maltratos, los secuestradores intentan cuidar la integridad de la víctima, pues mantenerla viva resulta determinante para la conclusión exitosa del delito, traducido en dinero. Por otro lado, como se ha dicho, ocultar todo tipo de información respecto del paradero de la persona desaparecida, es fundamental para este delito pues refuerza la estrategia de terror paralítico.

⁷⁵ *Ibidem*.

El palimpsesto tropicalizado para América Latina del decreto *NN*, puede ser lógicamente el trasfondo de la *Operación Cóndor*⁷⁶, un manual *corregido y aumentado* que usó como herramienta el Terrorismo de Estado para introducir el miedo entre la población civil con ánimos de imponer un gobierno distinto al establecido en todo el sur continente Americano.

Si para el caso Alemán, un atisbo de justicia pueden ser los *Juicios de Núremberg*⁷⁷ al reconocer al Tercer Imperio Alemán como el responsable de las atrocidades criminales ejecutadas en contra de la población civil, junto con la respectiva sentencia dictada a los autores materiales e intelectuales del *Tercer Reich* bajo una jurisprudencia



Autor no identificado. Los Juicios de Núremberg durante su desarrollo.

⁷⁶ La Operación Cóndor o Plan Cóndor es el nombre con el que se conoce al plan de apoyo mutuo entre los regímenes dictatoriales del Cono Sur, principalmente los países de: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, y esporádicamente: Colombia, Perú, Ecuador y Venezuela. Fue financiado por Estados Unidos de América y se consumó en las décadas de 1970 y 1980, con el fin de instaurar una plan económico neoliberal destruyendo las incipientes democracias existentes en los países latinoamericanos mediante la intervención golpista de la milicia. Esta operación fue acompañada de violencia, detención, interrogatorios, tortura, desaparición forzada y ejecuciones hacia las personas consideradas por dichos regímenes como 'subversivas del orden instaurado o contrarias a su política o ideología'. El Plan Cóndor se constituyó en una organización clandestina internacional para la estrategia del terrorismo de Estado que instrumentó el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores a las mencionadas dictaduras, mayoritariamente los pertenecientes a movimientos de la izquierda política.

⁷⁷ Fueron un conjunto de procesos jurisdiccionales emprendidos por iniciativa de las naciones aliadas vencedoras al final de la Segunda Guerra Mundial, en lo que se determinaron y sancionaron las responsabilidades de los dirigentes, funcionarios y colaboradores del régimen nacionalsocialista de Adolf Hitler en los diferentes crímenes y abusos contra la humanidad cometidos en nombre del Tercer Imperio Alemán desde el 1 de septiembre de 1939 hasta la caída del régimen en mayo de 1945. Tuvieron lugar en la ciudad alemana de Núremberg entre el 20 de noviembre de 1945 y el 1 de octubre de 1946. El pliego de cargos detalla las imputaciones contra los jefes nazis y fueron reunidas en tres grupos definidos sintéticamente en: crímenes contra la paz, crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad.

internacional; en el caso de México particularmente, resulta muy lejano el reconocimiento de los crímenes realizados por orden del mismo Estado.

Para darse una idea, en días pasados, el quince de enero de 2019, la *Comisión de Puntos Constitucionales*, compuesta por veintiséis diputados de diversos partidos políticos, modificó la propuesta presentada a la *Cámara de Senadores* para reformar el artículo décimo noveno *Constitucional*, específicamente para ampliar el catálogo de delitos considerados como graves que merecen tener una prisión preventiva oficiosa⁷⁸. Con la modificación efectuada el quince de enero de 2019, la *Comisión* únicamente señaló como graves tres de los nueve delitos propuestos, estos son: robo de hidrocarburos, corrupción y faltas electorales; descartando así como graves los delitos de: abuso sexual, violencia contra menores, feminicidio, robo a casa habitación, robo a transporte de carga y desaparición forzada⁷⁹.

Resulta pues lejano que en México exista una comisión de justicia que busque no sólo la reparación del daño a las familias de los desaparecidos, sino que además, busque que los culpables materiales, pero también intelectuales, como en el caso de Núremberg, sean castigados. Esto a pesar de que México firmó y ratificó el *Tratado de la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*⁸⁰, mismo que define y diferencia:

Se entiende por desaparición forzada <<el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de la libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la

⁷⁸ REDACCIÓN, (2019). 'Desechan en comisiones 6 de 9 delitos que serían <<graves>>'. En *ADN40*. <<https://www.adn40.mx/noticia/poder/nota/2019-01-15-18-00/desechan-en-comisiones-6-de-9-delitos-que-serian--graves-/>> Recuperado el 21 de enero de 2019.

⁷⁹ En México, la prisión preventiva se halla regulada en la legislación mexicana por: La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y el Código Federal de Procedimientos Penales. La prisión preventiva oficiosa es la orden de un juez para que el presunto culpable sea llevado a prisión siempre y cuando otras medidas cautelares no sean suficientes para garantizar la comparecencia del imputado en el juicio, el desarrollo de la investigación, la protección de la víctima, de los testigos o de la comunidad, así como cuando el imputado esté siendo procesado o haya sido sentenciado previamente por la comisión de un delito doloso.

⁸⁰ Tratado Internacional celebrado en París, Francia, firmado por 96 países, incluido México, el 18 de marzo de 2008 y que entró en vigor para México el 23 de diciembre de 2010.

acquiescencia 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>> (Oficina del alto comisionado de las Naciones Unidas. Derechos Humanos, 2016).

Pasemos ahora a los números. Según las muy conservadoras cifras oficiales dadas a conocer por los países que sufrieron una dictadura militar, hay:

8,961 personas desaparecidas durante la dictadura militar de Argentina⁸¹, y

1,102 personas desaparecidas durante la dictadura militar de Chile⁸²,

y si las cifras de personas desaparecidas en los países de: Paraguay, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay durante toda la Operación Cóndor (1968 a 1980) se sumaran y se redondearan, tendríamos:

30,000 personas desaparecidas aproximadamente en las dictaduras militares Latinoamericanas.⁸³

Pero resulta que en el caso de mexicano, aún cuando oficialmente nunca existió una dictadura militar, las cifras arrojadas en torno a las desapariciones forzadas son aún mayores que las tres cantidades dadas con anterioridad, juntas.

⁸¹ De acuerdo a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), documento conocido también como el Informe Sabato, publicado en el libro *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*.

⁸² De acuerdo a las cifras de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig II), la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, y la Comisión Nacional sobre Política y Tortura Revisada (Comisión Valech II, Casos Rettig).

⁸³ De acuerdo a los llamados *Archivos del Terror*, nombre que se le dio a unos documentos redactados durante la dictadura Paraguaya de Alfredo Stroessner, referentes a la Operación Cóndor, hallados por Martín Almada en 1992 en la ciudad de Lambaré, Paraguay. Estos archivos contienen todas las comunicaciones escritas entre autoridades policiales y militares de Paraguay, Argentina, Brasil, Chile, Uruguay durante sus dictaduras militares entre 1970 y 1980, con el fin de reprimir a las sociedades de dichos países.

Al momento de redactar estas líneas, veinte de enero de 2019, el semanario *PROCESO*, publica un artículo donde da a conocer que el número de desapariciones en México es aún mayor que lo informado por Enrique Peña Nieto. De acuerdo con los diagnósticos realizados por la propia administración priista, pero que no se habían dado a conocer, no son treinta y siete mil, sino son:

40,180 personas desaparecidas en México de 2006 a 2018⁸⁴. Esta cifra abarca los mandatos presidenciales de Felipe Calderón Hinojosa (PAN) (en el poder de 2006 a 2012), y Enrique Peña Nieto (PRI) (en el poder de 2012 a 2018).



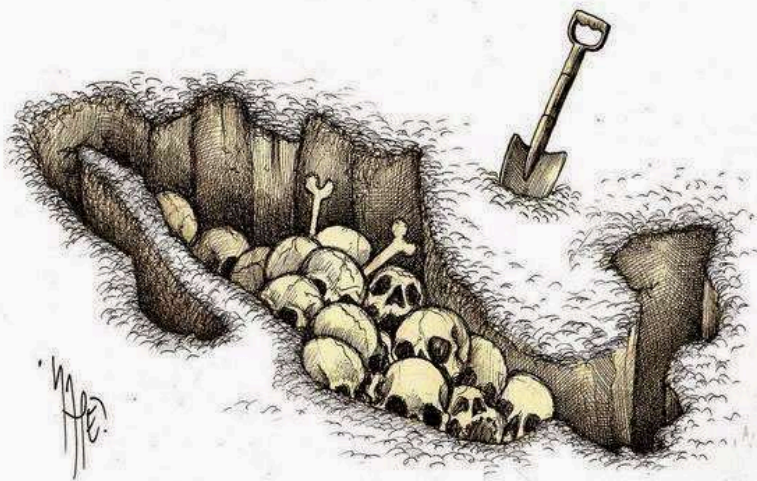
Autor no identificado. La multiplicidad de voces y expresiones culturales autóctonas de Latinoamérica superpuestas a la figura del Cóndor.

Por supuesto, ningún desaparecido es menos importante que otro, pero lo que las cifras oficiales anteriormente reunidas expresan, es que el problema de la desaparición forzada en México es mucho mayor de lo que se pensaba, y es equiparable en cantidad, a los datos oficiales de toda la Operación Cóndor. Es como si todo el aparato represor de este plan hubiera pasado únicamente por un sólo país: México.

En el caso de México, la desaparición de personas parece ser un plan bien estructurado, implementado desde el Estado con la finalidad de obtener ciertas ventajas económicas, territoriales y materiales de la población, recurriendo en pleno siglo XXI al acto más infame, canalla y doloroso: llevar al opositor del régimen y sus familias a vivir la más larga *noche con niebla*.

⁸⁴ TURATI, M., (2018). 'La cifra de desaparecidos es más alta que la que admitió Peña Nieto'. <https://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=421340> Recuperado el 20 de enero de 2019.

Con los datos anteriores puede afirmarse que México es un país de cuerpos ausentes. Un Comala⁸⁵ de 1,973 millones de kilómetros cuadrados que alberga tanto a los vivos como a muertos en una enorme fosa común superpuesta a la patria. Un país en el que sólo nos tenemos a nosotros y donde casi nadie alza la voz porque a pesar de



Autor no identificado. México como una enorme fosa común. Ilustración digital.

que pasa todos los días, a todas horas, es mejor no darse por aludidos. Es mejor pensar que las cosas malas les pasan a las personas malas, cuando en realidad todos somos vulnerables.

En México, la desaparición fue perpetrada lentamente durante décadas, como la incisión que hace una gota de agua durante años sobre una piedra. Y si nadie dice nada, puedo ser yo mismo el siguiente, pero ya no habrá nadie que pueda notar mi ausencia.

Quando los nazis vinieron a llevarse a los comunistas,
guardé silencio,
porque yo no era comunista.

⁸⁵ *Comala* es el nombre del pueblo ficticio donde se desarrolla la novela *Pedro Páramo*, del escritor mexicano Juan Rulfo. En su deriva, el personaje principal de la novela, Juan Preciado, hijo de un tal Pedro Páramo, va descubriendo como muchos de los habitantes del pueblo están en realidad muertos. Se trata de una ciudad espectral llena de voces del pasado. Comala puede ser también una alusión al infierno; al principio de la novela, Juan Preciado dialoga con Abundio, un arriero que pasaba por el lugar y que para sorpresa también se dice ser hijo de Pedro Páramo: "Hace calor aquí". Abundio responde: "Sí, y esto no es nada... Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la Tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija", concluye Abundio. Ver: RULFO, J., (2017). *Pedro Páramo*. Ciudad de México: RM.

Cuando encarcelaron a los socialdemócratas,
guardé silencio,
porque yo no era socialdemócrata.

Cuando vinieron a buscar a los sindicalistas,
no protesté,
porque yo no era sindicalista.

Cuando vinieron a llevarse a los judíos,
no protesté,
porque yo no era judío.

Cuando vinieron a buscarme,
no había nadie más que pudiera protestar.’

Martin Niemöller⁸⁶

Guardé silencio⁸⁷

5.7.1 LA DESAPARICIÓN FORZADA EN MÉXICO

Volvamos a la cifra, cuarenta mil ciento ochenta personas desaparecidas reconocidas oficialmente por el Estado Mexicano desde el año 2006 al 2018. Pero, ¿por qué en esas cantidades? ¿por qué las fechas?

⁸⁶ Martin Niemöller (1892–1984), se ordenó como pastor luterano en 1924 y a pesar de su apoyo inicial a Hitler, a partir de 1933 fue uno de los primeros y más tenaces críticos del nazismo y constituyó un movimiento de resistencia denominado Iglesia Confesional. Fue arrestado por la Gestapo en 1937 y declarado culpable de traición, confinado hasta el final de la Guerra en los campos de concentración de Sachsenhausen y Dachau. Después de la guerra, pronunció innumerables conferencias, concluyéndolas a menudo con el presente poema.

⁸⁷ Este poema es comúnmente atribuido erróneamente a Bertolt Brecht.

No hay que olvidar que el primero de diciembre de 2006, tomó su cargo⁸⁸ como Presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, y apenas diez días después, el once de diciembre de 2006, el jefe del Ejecutivo declararí una guerra frontal contra las drogas en México, siguiendo el ejemplo de la política impulsada por el Gobierno de Estados Unidos de América por el presidente Richard Nixon desde los años setenta.

En esta cacería sin cuartel, no podía haber números contrarios a los de la oficialidad que se empeñaba en justificar sus actos criminales en busca de la paz. Así fue como comenzaron a aparecer *falsos positivos*⁸⁹, o inocentes primero desaparecidos y luego ejecutados por el *Ejército* o la *Marina* y presentados como delincuentes abatidos⁹⁰ para hacer cuadrar los números del combate a la delincuencia y poder continuar con la financiación de esta inhumana guerra.

Desde esta óptica se entiende mejor la razón de ser de una desaparición forzada, sobre todo la ejecutada a la población más desfavorecida: el que nada tiene: ¿cuál sería el fin de desaparecer a vagabundos, drogadictos, limpiaparabrisas, limosneros, migrantes o vendedores ambulantes, si no es para perseguir una finalidad económica, en un paralelismo a los casos de secuestro? Pues llanamente, el de utilizar sus cadáveres para una finalidad específica: presentarlos ante el grupo enemigo con un puñal clavado en el pecho, y un mensaje manuscrito sobre una cartulina fosforescente, en señal de advertencia.

⁸⁸ El primero de diciembre de 2006 a la media noche, se llevó a cabo una inusitada 'ceremonia de transferencia de poderes' ante las cámaras de televisión y en cadena nacional, asistiendo también el presidente saliente, Vicente Fox Quesada (PAN) y los gabinetes entrante y saliente. Horas más tarde, a las 9:45, tras una tormentosa sesión en el Congreso, Felipe Calderón (PAN) y Vicente Fox (PAN) entraron a la fuerza al Palacio Legislativo de San Lázaro en medio de un ambiente crispado para así llevar a cabo la toma de protesta que establece la Constitución.

⁸⁹ El concepto 'falsos positivos' surgió en Colombia durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, para incentivar la productividad letal de los soldados: cuando éstos secuestraban, por ejemplo, a un indigente, y lo asesinaban para después disfrazarlo de guerrillero supuestamente 'caído en combate', recibiendo en premio un cheque de 2,000 USD o alguna otra forma de compensación. Uno de los creadores de tal perversidad fue el general Óscar Naranjo Trujillo, jefe de la policía Colombiana. MASTROGIOVANNI, F., (2015). *Op. cit.* p. 14.

⁹⁰ *Ibíd* p. 13.

Por un lado, la milicia estaría interesada en el reclutamiento de civiles inocentes que económicamente no aportan mucho a la sociedad para tenerlos en un estado de *por si se llega a ofrecer*, disfrazando sus cadáveres de peligrosos narcotraficantes en el momento adecuado, para presentarlos ante la prensa como terribles delincuentes abatidos y consecuentemente, cobrar su premio.

Y por otro lado, también serían codiciados estos cuerpos por las células del narcotráfico, para servir de *narcomensajes humanos* a los cárteles rivales o al mismo gobierno: *Aquí domino yo, estas son mis leyes y este es mi poder*.

El pasado veinte de septiembre de 2011, vecinos y paseantes atestiguaron el hallazgo de treinta y cinco cadáveres humanos que fueron abandonados en dos camionetas sobre el boulevard Adolfo Ruiz Cortines de Boca del Río, Veracruz, frente a una conocida plaza comercial en una hora pico: alrededor de las diecisiete horas. Los cuerpos de veintitrés hombres y doce mujeres fueron abandonados en la vía pública amordazados, maniatados y con huellas de tortura⁹¹, depositados a la sombra de la escultura los voladores de Papantla⁹².



Autor no identificado. Treinta y cinco cadáveres son abandonados en dos camionetas en la principal intersección vial de Boca del Río, Veracruz. 2011.

⁹¹ MARTÍNEZ, R., (2011). 'Abandonan 35 cadáveres frente a centro comercial en Veracruz'. <<https://www.proceso.com.mx/281919/abandonan-35-cadaveres-frente-a-centro-comercial-en-veracruz>> Recuperado el 21 de enero de 2019.

⁹² Los voladores de Papantla son una manifestación folklórica de México que tradicionalmente se ejecuta con cuatro danzantes que desde un tronco -o *palo volador*-, dispuesto a más de 20 metros del suelo, en posición perpendicular, van dejándose caer lentamente en círculos gracias a una cuerda que conecta el remate del palo con la cintura de cada volador, al mismo tiempo que con tambores y flautas crean la música, hasta finalmente aterrizar en tierra firme. En 2009, este rito fue proclamado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

A las pocas horas, en una conferencia de prensa dictada por el procurador de Justicia del Estado de Veracruz, Reynaldo Escobar Pérez, confirmó que todos los identificados tenían antecedentes penales, tales como: secuestro, extorsión, homicidio y narcomenudeo, entre otros delitos.⁹³

Pero antes siquiera de que los cuerpos pudieran ser identificados, el Gobernador de Veracruz de ese entonces, Javier Duarte Ochoa escribía en su cuenta de Twitter: *'Es lamentable el asesinato de treinta y cinco personas, pero lo es más que esas mismas personas hayan escogido dedicarse a extorsionar, secuestrar y matar'* (La Jornada, 22 de septiembre de 2011).

Se trata de un ejemplo atroz de deshumanización por parte de la autoridad, al precipitar sus pensamientos cuando todavía no se llevaban a cabo las pesquisas correspondientes. En un arrebatado, el Gobernador de la entidad ya criminalizaba a los occisos, volviéndolos parte de las cifras de la delincuencia organizada.

Veinticuatro horas después del incidente ya se sabía con certeza que únicamente una de las víctimas pereció por un disparo de arma de fuego, y treinta y cuatro de las treinta y cinco personas encontradas perecieron por asfixia, golpes traumáticos relativos a la tortura y desangrados, algo inusual en las ejecuciones que caracterizan a los ajustes de cuentas vinculadas con el narcotráfico, pues comúnmente habrían sido masacrados con *cuernos de chivo*⁹⁴, AR-15 u otro tipo de armas que utiliza el crimen organizado.⁹⁵ Sin embargo, se seguía sosteniendo la versión de que los ejecutados tenían vínculos con el crimen organizado, ligándolos incluso al cártel de los *Zetas*.^{96 97}

⁹³ MARTÍNEZ, R., (2011). *Op. cit.*

⁹⁴ Es el nombre vulgar dado en México al fusil de asalto soviético Avtomat Kalashnikova modelo 1947. Su nombre se debe a la forma curva de los cargadores que simulan los cuernos de una cabra macho (chivo). Esta arma es la predilecta de los cárteles de la droga en México.

⁹⁵ REDACCIÓN, (2011). 'Fueron torturados 34 de los 35 ejecutados en Veracruz'. *Op. cit.*

⁹⁶ *Los Zetas*, o el Cártel de *Los Zetas* es una organización criminal mexicana que utiliza el terrorismo para intimidar a sus oponentes y a la población civil con una estructura paramilitar. En 2014 el gobierno de Barack Obama calificó de 'amenaza global' a esta organización.

⁹⁷ REDACCIÓN, (2011). 'Fueron torturados 34 de los 35 ejecutados en Veracruz'. *Op. cit.*

Mas aún, Reynaldo Escobar indicó que los cadáveres podrían tener relación con una fuga de treinta y dos reos que escaparon de tres centros penitenciarios del Estado un día antes del macabro hallazgo.⁹⁸

Conforme la investigación avanzó, se averiguó que los cuerpos presentaban quemaduras de metal en el torso y las piernas debido a que fueron recargados en un contenedor para ser atados de manos con precintos de seguridad de plástico. El uso de este tipo de ligaduras no corresponden a los patrones de tortura u homicidio de los grupos del narcotráfico, y son usados por cuerpos de seguridad institucionales y por efectivos de la Marina y del Ejército.⁹⁹ Lo anterior vuelve evidente la participación de las fuerzas militares en la ejecución y tortura de las víctimas.

Finalmente, el treinta de septiembre de 2011 fueron identificados veintiocho de los treinta y cinco cuerpos que aparecieron en Boca del Río, según el diario *Notiver*. De acuerdo a este medio, casi todos eran jóvenes cuyas edades oscilan entre los quince y veintiocho años de edad y se confirma que la mayoría de ellos no tenían vínculos con la delincuencia organizada.¹⁰⁰

Del otro lado de la moneda, Gina Domínguez, titular de Comunicación Social del Gobierno de Veracruz, demeritó la información publicada por *Notiver*, insistiendo en la colusión de las víctimas con el crimen organizado, negando la identidad de las personas reconocidas, a la vez que consideró que los datos proporcionados por el diario veracruzano son falsos y carecen de fundamento.¹⁰¹

⁹⁸ REDACCIÓN, (2011). '10 claves y dudas sobre la masacre de Boca del Río, Veracruz'. En *Sin embargo*. <<https://www.sinembargo.mx/30-09-2011/48720>> Recuperado el 21 de enero de 2019.

⁹⁹ REDACCIÓN, (2011). 'Revelan que en el asesinato de los 35 muertos de Boca del Río se usaron técnicas castrenses'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2011/09/revelan-en-el-asesinato-de-los-35-muertos-de-boca-del-rio-se-usaron-tecnicas-castrenses/>> Recuperado el 21 de enero de 2019.

¹⁰⁰ REDACCIÓN, (2011). 'Identifican a 28 de los muertos en #BocadelRío; no tenían vínculos con la delincuencia'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2011/09/identifican-a-28-de-los-35-muertos-en-bocadelrio/>> Recuperado el 21 de enero de 2019.

¹⁰¹ *Ibidem*.

Rocío Velázquez Cruz, madre de un menor de quince años, acudió a las oficinas del Instituto de Medicina Forense y reconoció a su hijo tapado apenas con una sábana: ‘A mi hijo se lo llevó la patrulla setecientos diez y siete de la policía estatal cuando iba a comprar comida para sus pollos, tenía quince años y apenas iba a entrar a la escuela’ (Sin embargo, 30 de septiembre de 2011).¹⁰²

Y a todo esto, desde el Estado, ¿cuál puede ser su beneficio al ejecutar la desaparición forzada? Parece que bastante; sobre todo si se añade el tema de la fracturación hidráulica¹⁰³ en la ecuación.

En diciembre de 2013, se aprobó en México la denominada ‘*Reforma energética*’, entregando los hidrocarburos a los inversionistas privados. De acuerdo a la *Agencia Internacional de Energía (IEA)*, en su última actualización dada a conocer el veinticuatro de septiembre de 2015, los países con mayores reservas de gas *shale*¹⁰⁴, medidas en billones de pies cúbicos (bp³), son:

1. China	1,115.2
2. Argentina	801.5
3. Argelia	706.9
4. Estados Unidos de América	622.5
5. Canadá	572.9
6. México	545.2
7. Australia	429.3
8. Sudáfrica	389.7
9. Rusia	284.5
10. Brasil	244.9 (US Energy Information Administration, 2015).

¹⁰² REDACCIÓN, (2011). ‘10 claves y dudas sobre la masacre de Boca del Río, Veracruz’. *Op. cit.*

¹⁰³ Práctica también conocida como *fracking*, que consiste en la perforación de un pozo vertical u horizontal, entubado y cementado, a más de 2,500 metros de profundidad, con el objeto de generar uno o varios canales para aumentar la extracción de gas y petróleo del subsuelo.

¹⁰⁴ El *gas shale*, o gas de lutita, gas pizarra o gas de esquisto es un hidrocarburo en estado gaseoso que se encuentra en las formaciones rocosas sedimentarias de grano muy fino. Este tipo de gas natural se extrae de zonas profundas en terrenos donde abunda el esquisto, las lutitas o las argilitas ricas en materia orgánica. El interior rocoso del esquisto presenta baja permeabilidad, lo que impide su ascenso a la superficie. Por ende, para la extracción comercial de dicho gas, es necesario fracturar la roca hidráulicamente, procedimiento conocido como ‘fracturación hidráulica’, o *fracking*.

México se posiciona en el sexto lugar del *top ten* de los países que más gas *shale* poseen en el mundo, pero no en condiciones de igual extracción: perforar un pozo en el Golfo de Guinea cuesta diez millones de dólares, mientras que en los Estados Unidos de América, a pocos kilómetros de México, en condiciones idénticas, cuesta tres millones de dólares, bajo la regla universal: de cada cinco pozos, solamente uno tiene gas.¹⁰⁵

Coincidentemente, muchas de las regiones que tienen altos índices de despoblación, y que han sido víctimas de desaparición forzada, poseen importantes reservas de gas *shale* en su subsuelo como: Nuevo León, Coahuila o Tamaulipas.

En México, la estructura de la desaparición forzada está bien sistematizada: casualmente una persona desaparece de una comunidad: nadie lo ha visto en días, y nadie presencié su evanescencia. Aunado a esto, existe una criminalización de la víctima: se infunde la idea de que la víctima de desaparición forzada tenía nexos con el crimen organizado, y por tanto era bien merecida su desaparición.¹⁰⁶

Eso es precisamente lo que ha pasado durante los últimos años en muchas regiones de México. Muchas regiones ricas en recursos energéticos, en agua, o en minerales, como los Estados de San Luis Potosí, Michoacán, Chihuahua y otros. Durante los años de terror en los que la violencia es aparentemente casual, los actores que se encargan de controlar el territorio, asistidos por las fuerzas de policía, el ejército o las instituciones del Estado, en la confusión y en la incertidumbre generalizada, puedan <<eliminar>> también a personas que pertenecen a movimientos sociales, líderes comunitarios que se oponen a los megaproyectos, activistas que organizan al pueblo contra la explotación de su tierra y periodistas incómodos. Muchas de estas víctimas se vuelven parte del número de saldos <<casuales>> o <<accidentales>> de la <<violencia>>. Sus muertes o sus desapariciones pasan desapercibidas en el clima de terror generalizado. [...] En los territorios de interés estratégico entran formalmente el ejército o las fuerzas de policía y ocupan <<legítimamente>> los territorios que antes eran escenarios de violencia. Luego se crean las condiciones para que las empresas se instalen y empiecen a explotar, por medio de concesiones, las tierras que el Estado les entrega. De tal

¹⁰⁵ MASTROGIOVANNI, F., (2015). *Op. cit.* p. 19.

¹⁰⁶ *Ibíd* p. 32.

modo se adueñan de facto, de territorios que pertenecen al pueblo (Mastrogiovanni, F., 2015, p. 19).

Como apunta Federico Mastrogiovanni, Junto con el territorio disputado por las autoridades federales, suelen desaparecer también sus líderes comunales.

Bastaría recordar las ejecuciones de los líderes sociales guerrerenses Lucio Cabañas y Genaro Vázquez Rojas, ambos maestros, egresados de la *Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero*¹⁰⁷, que con su muerte, esparcieron la semilla de la revolución con la aparición de grupos guerrilleros como el *Ejército Popular Revolucionario (EPR)*¹⁰⁸, el *Ejército Revolucionario del Pueblo Insurgente (ERPI)*¹⁰⁹ o las *Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (FARP)*¹¹⁰.

Y un poco antes, de 1967 a 1974 estuvo activo el llamado *Partido de los Pobres (PDLP)* –del que Cabañas fue fundador y Vázquez simpatizante–, otra organización guerrillera guerrerense cuya insurrección fue reprimida por el *Ejército Mexicano*, cuando el catorce de noviembre de 1968 se movilizan las fuerzas conjuntas de la *XXVII y XXV Zonas Militares* para aplicar al pie de la letra el manual de la guerra de baja intensidad, diseñado por los estrategas del ejército de Estados Unidos para diezmar a las fuerzas de Hô Chí Minh en Vietnam¹¹¹, y desaparecer a doscientos diecinueve de sus miembros únicamente en el municipio guerrerense de

¹⁰⁷ Resulta lógico pensar que el espíritu de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa sea el de la Revolución. Situación incómoda para el Gobierno Mexicano que históricamente ha intentado reprimirla.

¹⁰⁸ Es una organización guerrillera mexicana surgida a partir del Partido de los Pobres, desarrollando actividades paramilitares en Guerrero y Oaxaca.

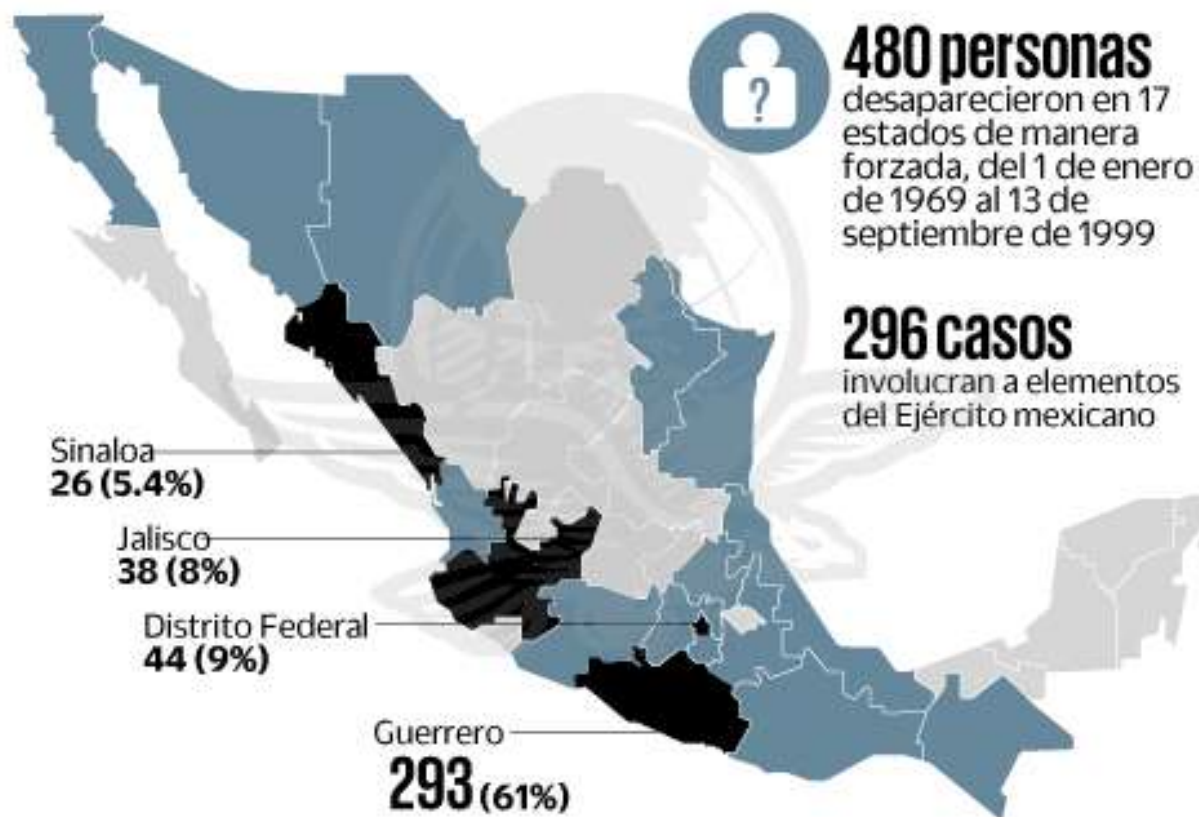
¹⁰⁹ Es una ruptura del Ejército Popular Revolucionario (EPR). Se diferencia del EPR por su estrategia insurreccional que proclama la cercanía con los pueblos y comunidades, así como la toma de decisiones con las bases para acciones militares.

¹¹⁰ Es una organización político-militar que se autodenomina en favor del Estado Socialista, luchando en contra de cualquier forma de capitalismo. Es una fracción del Ejército Popular Revolucionario.

¹¹¹ MASTROGIOVANNI, F., (2015). *Op. cit.* p. 84.

Los saldos de la represión

■ Estados afectados* ■ Estados con más desaparecidos



Cifras oficiales de desaparición forzada entre 1969 y 1999 (Nótese como en tres décadas las cifras oficiales no superaban las quinientas personas desaparecidas en todo el país. Este lapso de tiempo incluye la Guerra Sucia). Estados afectados por desapariciones forzadas: Tamaulipas, Morelos, Veracruz, Puebla, Chiapas, Estado de México, Oaxaca, Chihuahua, Sonora, Baja California, Nayarit, Michoacán, Hidalgo y Nuevo León. Obsérvese como en el 61.66% de los 480 casos documentados está involucrado el Ejército mexicano como el responsable material de la desaparición forzada. Obsérvese también como un solo Estado, Guerrero, involucra más del 60% de todos los casos de desaparición forzada en el país.

Fuente: Diario El Universal, con datos de la Procuraduría General de la República (PGR).

Atoyac de Álvarez¹¹², en un episodio conocido como '*Guerra sucia*'.¹¹³

Atoyac de Álvarez continúa siendo el municipio de México con más desaparecidos del país. Allí, en el año de 1974 se llevó a cabo la desaparición forzada de Rosendo Radilla Pacheco, un caficultor involucrado en las luchas sociales de su territorio quien escribía además corridos que hablaban de las injusticias sociales que se vivían en Guerrero. Un veinticinco de agosto de 1974 el ejército mexicano lo secuestró y desde entonces continúa desaparecido.¹¹⁴

El hijo de Rosendo, Rosendo Radilla Martínez, quien fue testigo de su desaparición, recuerda:

Veníamos en un camión de la Flecha Roja, que en ese tiempo circulaba por aquí. En un retén, en la colonia Cuauhtémoc de Atoyac, detenían a los autobuses y bajaban a todas las personas y registraban sus maletas y les pedían sus nombres. Ya cuando nos íbamos a subir de regreso al camión, ya a mi papá no lo dejaron subir. Le dijo mi papá al militar: <<¿y por qué yo no puedo subir?>> Y el soldado le contestó: <<no, pues tú estás detenido>>. Dijo mi padre: <<y de qué se me acusa?>> Y el otro le contestó: <<tú compones corridos>>. <<pero eso no es delito>>, le dice mi papá. Y el soldado le contestó: <<sí, pero mientras ya te chingaste>>. Así desapareció. Y nosotros hemos pasado la vida esperándolo. Mi madre murió esperándolo y nunca llegó (Mastrogiovanni, F., 2015, pp. 85 86).

Gracias al testimonio de Rosendo Radilla Martínez pudo concretarse el juicio de desaparición forzada en contra del Estado Mexicano en la *Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH)* el quince de noviembre de 2001. El quince de

¹¹² BONILLA, M., (2015). 'Desaparecidos. <<Guerra sucia>> deja 480 víctimas'. <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2015/08/16/desaparecidos-guerra-sucia-deja-480-victimas>> Recuperado el 24 de enero de 2019.

¹¹³ Se conoce en México a un conjunto de medidas de represión militar y política encaminadas a disolver a los movimientos de oposición política y armada contra el Estado Mexicano (entre ellos el Partido Comunista Mexicano, la Liga Obrera Marxista, el Consejo Nacional de Huelga, el Grupo Popular Guerrillero, El Partido de los Pobres, etc.) entre 1964 y 1982. Es considerada una guerra de baja intensidad por algunos autores debido a que fue una guerra selectiva y con la cobertura de una prensa cómplice de los militares.

¹¹⁴ MASTROGIOVANNI, F., (2015). *Op. cit.* pp. 85, 86.

marzo de 2008 fue demandado formalmente el *Estado Mexicano* ante la *Corte IDH* por la violación al derecho al reconocimiento de personalidad jurídica, derecho a la vida, derecho a la integridad persona, derecho a la libertad personal, derecho a las garantías judiciales y derecho a la protección judicial en conexión con la obligación de respetar los derechos humanos. El veintitrés de noviembre de 2009 la corte *IDH* emitió la sentencia sobre el caso, condenando al *Estado Mexicano* por graves violaciones a los derechos humanos.¹¹⁵

El *Caso Radilla* es un precedente importante en la condena al Estado Mexicano por violaciones graves a los derechos humanos, ordenando una serie de medidas de reparación de acuerdo a la gravedad de las violaciones, de tal suerte que las autoridades mexicanas se vieron forzadas a establecer criterios para el cumplimiento de esta sentencia y de otras sucesivas emitidas por parte de la misma corte.¹¹⁶

5.7.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA DESAPARICIÓN FORZADA EN MÉXICO

Desaparecer implica estar ausente; dejar de ser percibido. Lo contrario, el aparecer está determinado por una referencia, alguna posición geográfica que nos permita establecer en qué lugar estamos. Una persona desaparecida no cuenta con esa referencia espacial, ni tampoco los seres que lo buscan.

Para la exposición individual de Santiago Sierra en la *Galería Labor*, en febrero de 2015, el artista inicia precisamente posicionando al visitante; otorgándole la certeza de que no se encuentra desaparecido, pues cuenta con los puntos geográficos y métricos necesarios para su localización; es un sujeto localizable para todos, aún más para el Jefe del Poder Ejecutivo que se encuentra recíprocamente a pocos cientos de metros del lugar donde se lleva a cabo la exposición.

Podemos ser vistos, y podemos ser encontrados.

¹¹⁵ COMISIÓN MEXICANA DE DEFENSA Y PROMOCIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS (CMDPDH), (2011). 'Caso Rosendo Radilla Pacheco'. <<http://cmdpdh.org/casos-paradigmaticos-2-2/casos-defendidos/caso-rosendo-radilla-pacheco-2/>> Recuperado el 24 de enero de 2019.

¹¹⁶ *Ibidem*.



SIERRA, Santiago (1966). *Placa de ubicación*. 2015. Placa metálica y texto plástico.

Con la placa colocada dentro de la galería, el visitante podía saber la cantidad de metros que lo separaban de la *Residencia Oficial de los Pinos*¹¹⁷: 474.97. Se trata de la distancia física que puede haber entre un visitante civil y el gobernante; pero también puede simbolizar la distancia entre el opresor y el oprimido.

La pieza *El yunque*, albergada dentro de esa misma exposición, recurre al *ready-made* para mostrar un yunque original que perteneció a una familia mexicana de orfebres que en tiempos de la Segunda Guerra Mundial se dedicaron a producir insignias para la milicia. Lo que aparentemente es un objeto banal, incluye una sentencia que trastoca la pieza misma al rezar: '*Mientras seas yunque aguanta, cuando seas martillo golpea*'.

¹¹⁷ Desde el 1 de diciembre de 2018 la antigua Residencia Oficial de Los Pinos fue transformada en el 'Complejo Cultural Los Pinos', y fue la residencia del Presidente de los Estados Unidos Mexicanos desde 1934 hasta el 30 de noviembre de 2018. En el año de la exposición, 2015 era habitada por la familia presidencial de Enrique Peña Nieto.



SIERRA, Santiago (1966). *El yunque*. 2015. Yunque y placa metálica.

Esta ambivalencia de posiciones nos hace ver cuán delgada es la línea que separa al represor del reprimido; posiciones que en cualquier momento pueden ser intercambiadas, pues los mismos policías pueden flagrantemente acometer contra un civil, pero a la vez, cualquier civil puede convertirse en policía.

Un tercer momento de la obra de Sierra presentada en *Labor*, es *La Lona*, pieza que además le otorga el nombre a la exposición individual del español en México.

Se trata de una lona blanca que cubre la humanidad de quince jóvenes que fueron contratados por Sierra para permanecer así durante toda la muestra.

Detrás de un acto inocuo se esconde también un acto violento de represión al restringir la visibilidad y la posibilidad de las personas remuneradas a tomar una posición distinta a la de mantenerse en pie. Ante los ojos del observador, son ellos los oprimidos y nadie hace algo para liberarlos.



EISENSTEIN, Sergei (1898). *El acorazado Potemkin*. 1925. Largometraje.

La escena es igual que un *frame* de *El acorazado Potemkin*, donde un grupo de hombres se cubre de las armas con una simple lona que fácilmente puede perforarse, pero que les brinda esa tenue sensación de hogar. Aunque vulnerables, están cobijados.

En el montaje de Sierra no existen armas, pero el visitante se convierte ahora en el opresor que con su indiferencia violenta la condición humana de los desfavorecidos, exhibidos debajo de una lona. Con su propuesta, Sierra de alguna forma intenta *desaparecer* a personas que comúnmente se encuentran ya invisibilizadas al hallarse marginadas de la sociedad por su condición económica, y que vieron en la oportunidad de realizar un performance, la posibilidad de ganarse un salario mínimo, existiendo.



SIERRA, Santiago (1966). *La lona*. 2015. Tela y personas remuneradas.

Se vuelve tan frágil la situación de los marginados, que aún sin lona son personas invisibles, que si desaparecieran de un momento a otro, serían pocos, o quizá nadie quién reclame su ausencia. Carne de cañón para policías que deseen *ganarse un premio*, maquillando un cadáver como si la víctima perteneciera a un grupo delincencial; y carne de cañón también para sicarios a sueldo de narcotraficantes que quieran dejar un mensaje claro a sus grupos rivales.

Al cubrir a los desprotegidos con una lona, Sierra simbólicamente los protege, pero con el hecho de cubrirlos, no logra hacerlos invisibles. Son solo simbólicamente ausentes.

Desaparecer implica no ser localizado, y tampoco visto. En otro acto realizado por Sierra en 2007, al interior del antiguo edificio de la *Secretaría de Relaciones Exteriores de la Plaza de las Tres Culturas*¹¹⁸, en *Tlatelolco*¹¹⁹, el artista procedió a leer en voz alta, durante setenta y dos horas continuas, los nombres de mil quinientas cuarenta y nueve personas asesinadas y/o desaparecidas por el Estado Mexicano desde el dos de octubre de 1968 hasta el mismo día de la lectura, dos

¹¹⁸ Se trata de una plaza ubicada en el centro de la Ciudad de México, cuyo nombre engloba tres etapas históricas diferentes: la cultura de Tenochtitlán, previa a la conquista de México y que contiene una serie de pirámides y ruinas prehispánicas del pueblo Tlatelolca; la cultura Española, que va desde la Conquista de México hasta su Independencia, donde sobresale el templo católico de Santiago; y finalmente la cultura del México Moderno, representada por la Torre de Tlatelolco, que fue sede hasta el año 2005 de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) y actualmente es sede del Centro Cultural Tlatelolco, así como el Memorial de 68 de la UNAM y de los edificios habitacionales conocidos como Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco.

¹¹⁹ Sitio en que tuvo lugar la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Los eventos se consideran parte de la Guerra sucia en México, donde el gobierno utilizó su fuerza para reprimir a la oposición política en víspera de la inauguración de los Juegos Olímpicos de México 1968. En una investigación dada a conocer en el año 2000, se desmintió la versión dada a conocer en una primera instancia por la prensa internacional, donde se aseguraba que las fuerzas armadas habían sido provocadas por los manifestantes. En cambio, se pudo demostrar que francotiradores habían sido empleados por el Gobierno de la República, presidido por Gustavo Díaz Ordaz. En un acto de tenue paz simbólica, el 1 de octubre de 2018 fueron retiradas todas las placas conmemorativas que inauguraban algún monumento en la Ciudad de México, como el sistema de transporte colectivo Metro, donde aparecía el nombre de Gustavo Díaz Ordaz, siendo sustituidas por nuevas placas informativas que anulan el nombre del represor.

de octubre de 2007¹²⁰. La cifra no deja de ser espeluznante: un mil quinientas cuarenta y nueve personas documentadas como desaparecidas o muertas por el Estado Mexicano en solo treinta y nueve años.

Por medio de un equipo de investigación multidisciplinario liderado por académicos de la *UNAM*, se pudieron identificar tal cantidad de personas asesinadas y/o desaparecidas en ese intervalo de tiempo. En palabras del jefe de la investigación, don Álvaro Vázquez Mantecón:

En esta investigación se presenta una lista de mil quinientos cuarenta y nueve nombres de hombres y mujeres que murieron o desaparecieron por causas políticas en México, entre el dos de octubre de 1968 y el dos de octubre de 2007. No se trata de una lista definitiva, sino que recoge los listados realizados por diversos investigadores y organismos que se han encargado de la búsqueda y esclarecimiento de los casos expuestos. Es seguro que una investigación más larga y depurada sobre la violencia política cotidiana en pequeños poblados y regiones apartadas del centro llevaría a una lista mucho más abultada. En este caso, se optó por rastrear los actos represivos más visibles ocurridos en el período, que son:

- Movimiento estudiantil de 1968. Ciudad de México.
- 10 de Junio de 1971. Ciudad de México.
- <<Guerra sucia>>, durante los años setenta.
- Muertos por violencia política en el período 1988–1994.
- Chiapas, 1994–2006.
- Aguas blancas, Guerrero. 1996.
- El Charco, Guerrero. 1998.
- San Salvador Atenco. Estado de México. 2006.
- Conflicto de la APPO. Oaxaca, Oax. 2006 (Sierra, S., Sitio web recuperado el 29 de marzo de 2019)

Para este performance, la visibilización de los ausentes se hace desde el sonido, desde el rompimiento del silencio, desde el interior del propio epicentro de la masacre del 68', donde antes fuera un antiguo centro de poder donde se ejercía la diplomacia extranjera. La acción rememora tantas masacres con el noble uso de

¹²⁰ SIERRA, S. <http://www.santiago-sierra.com/200708_1024.php?key=3> Recuperado el 29 de marzo de 2019.

la voz, en un soliloquio de tres días naturales ante un auditorio prácticamente vacío; la ruina de la modernidad convertida en un testigo mudo de nuestra época.



SIERRA, Santiago (1966). *1549 crímenes de Estado*. 2007. Documentación en video de un performance.

Y como colofón, la frase más emblemática de Benito Juárez en relieve, que parece funcionar como un sarcasmo en el contexto de la remembranza: *'El respeto al derecho ajeno es la paz'*.

Al año siguiente, cuando se cumplían cuarenta años de la matanza, en 2008, el mexicano radicado en Canadá, Rafael Lozano-Hemmer fue comisionado para realizar una intervención artística, utilizando para ello igualmente la voz pero esta vez en una acción nocturna, utilizando para ello un megáfono situado en la plaza que amplificaba el sonido, y cuatro poderosos rayos de luz ubicados en la cima de la Torre de Tlateloco, que juntos emulaban un faro; conectados de tal manera que cuando una persona hablaba en voz alta a través del megáfono, los rayos se volvían más intensos, y por el contrario, disminuían su luminosidad si la persona hablaba en voz baja.

La pieza, titulada *En voz alta*, invitaba a cualquier ciudadano a hablar sin censura y sin moderación, en el lugar desde el que se tiene una laceración histórica. Cuando no había nadie utilizando el megáfono, la luz se apagaba, quedando el sitio en tinieblas y comenzaban a escucharse grabaciones de archivo de los sobrevivientes, entrevistas con intelectuales y políticos, así como música y obras sonoras proporcionadas por *Radio UNAM*¹²¹.

Además, la transmisión de aquel evento pudo seguirse en radio en vivo, pues la *UNAM* cedió su espacio radiofónico *UNAM FM* a la pieza, pudiéndose sintonizar en cualquier lugar de la ciudad de México, así como en ciudades aledañas como Toluca o Cuernavaca; mientras que los rayos de luz emitidos desde lo alto de la Torre pudieron verse en un radio de quince kilómetros.

El resultado: diversos participantes que se dieron cita en *Tlatelolco* para recordar a las víctimas usando su voz como medio, una participación que incluyó declaraciones de sobrevivientes, poesía callejera, gritos, presentaciones de arte realizadas *in situ*, convocatorias de protesta y hasta declaraciones de matrimonio¹²².



LOZANO -
HEMMER, Rafael
(1967). *En voz
alta*. 2008.
Documentación
fotográfica de
una instalación
pública.

¹²¹ LOZANO-HEMMER, R. <http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php> Recuperado el 30 de marzo de 2019.

¹²² *Ibidem*.



LOZANO-HEMMER, Rafael. (1967). *En voz alta*. 2008. Documentación fotográfica de una instalación pública.



LOZANO-HEMMER, Rafael (1967). *En voz alta*. 2008. Documentación fotográfica de una instalación pública.

Una plataforma que invita socialmente a romper el silencio, a poder decirlo todo sin restricciones y a ser oídos incluso mucho más allá de los límites físicos de la plaza.

Un tercer movimiento de este mismo contexto, es la acción del argentino radicado en México Enrique Ježík, que con la colaboración del artista lituano Redas Diržys, llevaron a cabo en el año 2009. El acto disruptivo consistió en escalar la Torre de Tlatelolco el dos de octubre de 2009 portando sobre sus espaldas el retrato de quienes fueron los autores intelectuales de la matanza: el Presidente de la República de 1968, Gustavo Díaz Ordaz, y su Secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez. Una vez en la cima, los retratos fueron vandalizados por los propios artistas y arrojados al vacío¹²³, en un simbólico acto iconoclasta que mediante la destrucción, busca el reparo de una memoria dolorosa.



JEŽIK, Enrique (1961). *Acción dos de octubre*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

¹²³ Ježík, E. <<http://enriquejezik.com/2009-accion-dos-de-octubre/>> Recuperado el 30 de marzo de 2019.



JEŽIK, Enrique (1961). *Acción dos de octubre*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

Al igual que el dueto extranjero Ježik–Diržys; el dúo de artistas regiomontanos Gabriel Cázares y Rolando Flores, agrupados bajo el extraño nombre artístico de *Tercerunquinto*, utilizan el vandalismo como una forma de redención de la memoria, cuando vuelven a la *Plaza de las Tres Culturas* también cuarenta años después del suceso¹²⁴ para dismantelar el Escudo Nacional que engalana el actual *Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM*¹²⁵.

Para esta acción, la pareja de artistas mexicanos ejecutaron un acto iconoclasta temporal, al dismantelar el Escudo Nacional durante las veinticuatro horas del día dos de octubre de 2008, para luego ser reinstalado el día siguiente¹²⁶.

Con este acto, el epicentro de la matanza se mostraba sin escudo, justo el día en que la multitud generalmente manifiesta su ira contra el Estado, responsabilizándolo por sus actos ante un monolito desnudo.

Tercerunquinto, como si se tratara de una travesura, *esconde* el Escudo para luego reposicionarlo veinticuatro horas después, como si no pasara nada; pero su ocultamiento es también el rostro de una persona moral¹²⁷ que no puede dar la

¹²⁴ Es importante observar como esta serie de sucesos memoriales pudieron acontecer sólo después de que el PRI fuera derrotado en las elecciones federales, al tomar posesión como presidente de la oposición, Vicente Fox Quesada (PAN) el 1 de diciembre de 2000. Antes de esta fecha toda forma de recordar el acto era prohibido y castigado por las autoridades al servicio del Estado; salvo la tradicional marcha del 2 de Octubre que se realiza año con año para conmemorar a las víctimas del crimen de Estado, misma que sigue vigente incluso 50 años después del suceso.

¹²⁵ La también llamada Torre de Tlatelolco fue diseñada y proyectada por el Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez por encargo del propio Presidente de la República Adolfo López Mateos, iniciando su construcción en 1957 y concluyéndola en 1966. Ramírez Vázquez fue autor de los proyectos más icónicos del México moderno, siendo también el presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de México 1968, diseñando igualmente su emblema e iconografía. Entre sus edificios construidos están también el Estadio Azteca, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el Museo Nacional de Antropología o la Nueva Basílica de Guadalupe. De alguna forma el diseño que proponía Ramírez Vázquez se alineaba con las ideas gubernamentales del momento, llegando a ser el arquitecto preferido por el Estado para dar una cara de modernidad mexicana ante el mundo.

¹²⁶ MUSEO AMPARO. <<https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2792/desmantelamiento-y-reinstalacion-del-escudo-nacional>> Recuperado el 2 de abril de 2019.

¹²⁷ En el sentido jurídico, como la que tiene capacidad de adquirir derechos y obligaciones pero que no es una persona física.

cara por los crímenes cometidos. Su acto figura por otro lado, el desmantelamiento de un Estado que se resquebraja luego de las matanzas acaecidas en su nombre.

Por unas horas al menos, el arte logró visibilizar la ausencia simbólica del poder, mediante el retiro del escudo¹²⁸. Curiosamente, bajo el águila pétrea, subyace una mancha que podría recordar la escena de un lago con dos volcanes; la patria mexicana, –tierra de volcanes– en un constante estado de latencia bajo el relieve del Estado. Un paisaje que permanece, a pesar de sus laceraciones.



TERCERUNQUINTO (1996). *Desmantelamiento y reinstalación del Escudo Nacional 2008*. Documentación fotográfica y en video de una acción.

Las revoluciones suscitadas alrededor del mundo a partir de la primavera de 1968 fueron la plataforma de la insumisión; y la represión fue el arma cotidiana de los gobiernos para intentar acallar cualquier voz opositora.

¹²⁸ Desde la inauguración de la Torre en 1966, nunca se había desmantelado el Escudo del edificio, mismo que aún hoy recibe al visitante en el lobby.

Parece que en el caso mexicano, el 68 fue una manifestación de lo que la fuerza pública –bajo las ordenes de la Presidencia de la República– fue capaz de hacer; sin embargo, sólo era un preámbulo de una guerra que apenas comenzaba.

Si año con año, la consigna de la marcha que recuerda el dos de octubre de 1968 es la de no olvidar, episodios posteriores nos demuestran que el Estado no cuenta con memoria; o que son fútiles los reclamos por parte de los familiares de los desaparecidos que sólo exigen justicia.

En un episodio poco conocido, dentro de la llamada *Guerra sucia*, denominado comúnmente como el *Halconazo*¹²⁹, el presidente de México que sucedió a Gustavo Díaz Ordaz protagonizó otra masacre, esta vez el día de la festividad del *Corpus Christi*, cuando una manifestación estudiantil fue reprimida violentamente por *Los halcones*, un grupo paramilitar al servicio de la Presidencia de la República que estaba encargado de reprimir cualquier manifestación que criticara al gobierno.

En esa marcha donde los estudiantes de la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)* y el *Instituto Politécnico Nacional (IPN)* se solidarizaban contra una serie de irregularidades que estaban sucediendo en ese momento en la *Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL)*¹³⁰, el grupo paramilitar armado con sables de kendo^{131 132}, atacaba a los estudiantes indefensos que se manifestaban

¹²⁹ Episodio también conocido como la Masacre del Jueves de Corpus por haberse llevado a cabo el día de la festividad de *Corpus Christi*, el 10 de junio de 1971.

¹³⁰ A principios de 1971, la UANL entraba en una grave crisis económica, pues el gobierno había reducido el presupuesto de la Universidad, a manera de sanción por haber impuesto un gobierno paritario. Como una reacción a este ataque, la Universidad entró en huelga y se emitió un llamado de solidaridad a las demás instituciones autónomas de nivel superior del resto del país. La UNAM y el IPN respondieron a este llamado con una importante marcha que fue reprimida por el grupo paramilitar denominado *Los halcones*.

¹³¹ *Los halcones* eran una elite de combatientes financiados por la Presidencia de la República cuyo entrenamiento de alta grado ocurría incluso fuera del país. Su especialidad era el combate cuerpo a cuerpo y las artes marciales, por lo que empleaban frecuentemente instrumentos como los sables usados dentro del Kendo japonés (shinai).

¹³² NÁJAR, A., (2018). '<<Roma>>, de Alfonso Cuarón: quiénes eran Los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la aclamada película'. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46562349>> Recuperado el 8 de abril de 2019.

pacíficamente a la altura de la *Estación Normal del Sistema de Transporte Colectivo Metro de la Ciudad de México*. Como los paramilitares tenían entre dieciocho y veinticinco años, fue muy fácil infiltrarse entre los estudiantes en la marcha y así atacarlos desde dentro, sin que la policía opusiera resistencia al enfrentamiento.

En ese entonces, quien se encontraba al frente del poder era Luis Echeverría Álvarez (PRI), sucesor de Gustavo Díaz Ordaz, quien en una primera instancia se había mostrado interesado en una apertura diplomática por parte de su gobierno, pues había permitido el ingreso al país de los jóvenes que habían dirigido el movimiento del sesenta y ocho en México y que habían sido condenados al exilio buscando la protección de su integridad. En esa misma época fueron liberados algunos presos políticos, poetas y artistas que se encontraban en la cárcel por sus ideas disidentes, como fue el caso del escritor José Revueltas.

Sin embargo, resultó que esta sensación de reconciliación era parcial, y mientras el gobierno entrante intentaba simpatizar y ganar la confianza de quienes se mostraban escépticos, con el otro brazo seguía reprendiendo y escarmentando a quienes criticaban los actos del Gobierno.

En esta matanza, el número de muertos se acercó a los ciento veinte estudiantes, pero el autor intelectual de la masacre, aunque pasó a la historia como el primer y único presidente mexicano en recibir dos órdenes de aprehensión por genocidio ante la *FEMOSPP*¹³³, cumpliendo una prisión domiciliaria, fue finalmente absuelto de toda responsabilidad penal en 2009.

¹³³ La Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) fue una fiscalía en México creada en 2002 por iniciativa del entonces Presidente de la República Vicente Fox Quesada (PAN) para investigar los crímenes y violaciones a los derechos humanos como resultado de la aplicación de políticas represivas y sistemáticas por servidores públicos del gobierno de México durante la década de los sesenta, setenta y ochenta, durante los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz (PRI), Luis Echeverría Álvarez (PRI) y José López Portillo (PRI). De entre los 532 indiciados por estos crímenes, el único Presidente de México que recibió responsabilidad penal fue Luis Echeverría Álvarez (PRI), pero fue exonerado en el año 2009 de todos sus cargos por la justicia mexicana. La FEMOSPP estuvo activa del 2002 al 2007 cuando fue extinta por orden del propio Vicente Fox Quesada para cumplir un compromiso electoral con el nuevo presidente electo: Felipe Calderón Hinojosa, quien se encargó de ejecutar tal orden, extinguiéndola en el 2007.

OLIVARES, E., (2014). 'Desaparecer FEMOSPP fue un mensaje de impunidad'. En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2014/02/14/politica/005n2pol#>> Recuperado el 3 de abril de 2019.

En este contexto, ocurre uno de los pasajes más dramáticos de la recién estrenada cinta *Roma*, del mexicano Alfonso Cuarón, donde puede verse al grupo de jóvenes paramilitares financiados por el gobierno, armados con shinais que, aprovechando la similitud de edades y complejiones, se infiltran entre los estudiantes para golpearlos hasta la muerte; y más aún, los agresores entran a los hospitales donde los estudiantes heridos eran atendidos, para cruelmente quitarles la vida. El número oficial de víctimas mortales con las que Luis Echeverría iniciaba su mandato fue de ciento veinte¹³⁴.



CUARÓN, Alfonso (1961). Fotograma de la película '*Roma*'. Largometraje. En primer plano: el grupo paramilitar <<Los Halcones>> entrenan artes marciales en un campo de fútbol del Estado de México con shinais. En el fondo, sobre el cerro, pueden leerse las iniciales del Presidente de la República en turno: Luis Echeverría Álvarez. En la parte central de la imagen, en el costado derecho puede verse la insignia del PRI, invitando a los mexiquenses a votar.

¹³⁴ ALMARAZ, L., (2018). '¿Qué pasó el Jueves de Corpus, del que Cuarón habla en <<Roma>>?'. En CC News. <<https://news.culturacolectiva.com/mexico/que-es-jueves-de-corpus-del-que-cuaron-habla-roma/>> Recuperado el 8 de abril de 2019.

Una forma por demás evidente de demostrar por un lado, cómo el gobierno financiaba estos grupos de choque que buscaban silenciar las voces disidentes, y por otro, que la política represiva no había cambiado desde su anterior gobernante; sino que, con una cara un poco más amable, seguía siendo el mismo aparato represor que en la década pasada.

En cuanto a los grupos artísticos disidentes surgidos por aquella época en México, se encuentra el grupo *Proceso Pentágono*, del que ya se ha hablado con anterioridad en este documento.

En el año de de 1981, el recién creado *Proceso Pentágono*¹³⁵ fue invitado a participar en el *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* en el *Museo de Arte Moderno de Medellín*, Colombia¹³⁶, donde paralelamente se llevaba a cabo una exposición artística colectiva. En este contexto, el colectivo presentó la pieza *¿A qué le supo el desayuno?*, cuyo argumento aborda frontalmente la desaparición de la poeta, crítica de arte y feminista de origen guatemalteco Alaíde Foppa, secuestrada el 9 de diciembre de 1980 en la Ciudad de Guatemala¹³⁷, a donde se trasladó desde la Ciudad de México para renovar su pasaporte guatemalteco ese mismo año; y aunque México, Estados Unidos de América y Francia exigieron su regreso con vida tras el señalamiento público de responsabilidad al gobierno de Fernando Romero Lucas García, Presidente de la República de Guatemala, sus demandas no tuvieron éxito, encontrando sus restos finalmente en el cementerio de La Verbena, en la Ciudad de Guatemala¹³⁸, en 1999 tras una campaña internacional orquestada principalmente por su hijo mayor, Julio.

¹³⁵ Una de las características del grupo Proceso Pentágono era la fluctuación de sus miembros quienes formaban parte y no de acuerdo al clima interno provocado por las personalidades de los miembros que formaron este colectivo. El grupo se constituyó principalmente por: Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg y Rowena Morales en 1977. Para 1990 se uniría Rafael Doniz.

GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015). *Op. cit.* p. 22.

¹³⁶ *Ibíd* p. 96.

¹³⁷ *Ibídem*.

¹³⁸ TORRES, C., (2018). 'Alaide Foppa: mujer crítica del arte, poeta y precursora del feminismo en México'. <<https://www.elindependientedehidalgo.com.mx/alaide-foppa-mujer-critica-del-arte-poeta-y-precursora-del-feminismo-en-mexico/>> Recuperado el 9 de abril de 2019.



PROCESO PENTÁGONO (1977-2015). *¿A qué le supo el desayuno?* 1981. Instalación.

La crítica sarcástica de *Proceso Pentágono*¹³⁹, que en su título incluía también una denuncia implícita, y que fue exhibida en Medellín, consistía en una mesa de madera con el desayuno servido, y sobre ella, un diario que difunde la nota sobre la desaparición de la poeta, mientras que diversos objetos personales cuelgan de las paredes del fondo, y al centro, sobre la mesa de madera, flota una nube también de madera que contiene los nombres de los países latinoamericanos¹⁴⁰ que continuaban a la fecha teniendo dictaduras militares.

¿A qué le supo el desayuno? Fue una forma de colocar el dedo en la llaga de un país que todavía resentía las secuelas de una dictadura militar vivida en carne

¹³⁹ Para el año en que se realizó esta pieza, el grupo Proceso Pentágono se encontraba en un punto de quiebre, después de que Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Rowena Morales abandonaran el grupo, trabajando durante un periodo de casi seis meses únicamente Carlos Finck y Víctor Muñoz. A esta dupla corresponde la autoría de la obra referida. GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015). *Op. cit.* p. 96.

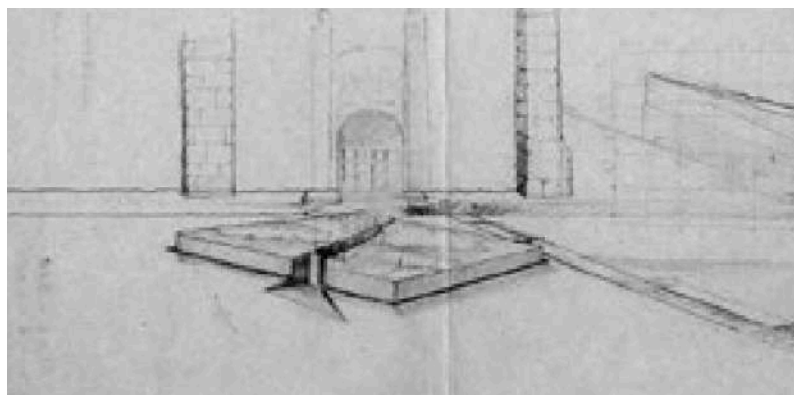
¹⁴⁰ *Ibidem.*

propia; como si un vaso comunicante tripartita se abriera entre México, Colombia y Guatemala para *exhibir allí lo que pasaba acá*.

Para el año de 1988, cuando se cumplían veinte años de la conmemoración de la matanza de 1968 en *Tlatelolco*, se realizó un *Concurso Internacional que pretendía construir un Monumento a los Caídos de 1968*, convocado por el *Comité Preparatorio del Homenaje Nacional al Movimiento Estudiantil-Popular de 1968*¹⁴¹.

La propuesta del *Grupo Proceso Pentágono*, consistía en generar una grieta en el sentido diagonal de la plaza, que pudiera ser transitable, para colocar los nombres de las víctimas en los muros y así rendirles homenaje, iluminándose de forma natural con la luz del sol poniente cada dos de octubre¹⁴², en un gesto muy cercano a la forma en que cada año desciende la *serpiente emplumada*¹⁴³ por la pirámide de *Kukulcán*, en *Chichen Itzá* durante el equinoccio de primavera.

Que fuera transitable, permitía al visitante sumergirse bajo el nivel natural del terreno, a las entrañas de la tierra; un cuchillo simbólico que partiría la tierra en dos mitades, entre las ruinas prehispánicas y la fracasada modernidad del nuevo México.



PROCESO PENTÁGONO (1977-2015). *La grieta*. 1988. Boceto, lápiz sobre papel.

Aunque el concurso declaró ganadores a los integrantes de *Proceso Pentágono* en aquel momento¹⁴⁴; el monumento no se construyó, quedando detallado únicamente en planos y bocetos.

¹⁴¹ *Ibíd* p. 146.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Se trata de una divinidad mitológica presente en diversos pueblos prehispánicos, cuyo culto es uno de los más extensos y relevantes de Mesoamérica.

¹⁴⁴ Carlos Finck, Lourdes Grobet y Víctor Muñoz -con la colaboración de Sergio Palleroni y Rodolfo Santa María-

La pluma de Víctor Muñoz y Lourdes Grobet, deja ver no sin sarcasmo lo ocurrido para ellos en 1968:

En 1968 hubo en México
un movimiento democrático-popular que fue aniquilado;
hubo una masacre,
el ejército cumplía órdenes presidenciales.
Parece que también hubo una olimpiada (García, P., 2015, p. 99).

Casi una década después de haber concebido *La grieta*, el grupo *Proceso Pentágono*¹⁴⁵ se manifestaba artísticamente para compartir su indignación y rabia ante la masacre de indígenas a manos de paramilitares en Acteal, Chiapas, construyendo cuarenta y siete tumbas de tierra en el Zócalo de la Ciudad de México, una por cada víctima¹⁴⁶.



PROCESO PENTÁGONO (1977-2015). *Acteal*. 1997. Documentación fotográfica de una acción.

En una pieza eminentemente social, *Proceso Pentágono* convocó al público a un evento que duró tres días, donde los participantes creaban textos y compartían comida para construir cajas que contendrían imágenes, objetos y mensajes que luego se enviarían al pueblo de Acteal¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Ahora conformado por Carlos Finck, Lourdes Grobet y Víctor Muñoz –con la colaboración de Tiempo imaginario: Chac y Mariliana Montaner, Arq. Manuel Larrosa, José Antonio Hernández, Ana Colchero, Miriam Morales, Marta López, Esperanza Escamilla, María del Carmen Álvarez y Alejandro Colín. GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015). *Op. cit.* p. 148.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Este acto, guarda igualmente un carácter reparador, al utilizar la construcción social de textos y objetos para enviarlos al epicentro de la masacre a la manera de un bálsamo reparador; a escasos días haber ocurrido esta matanza¹⁴⁸.

El caso Acteal evidencia el uso inclemente de la fuerza pública cuando se utiliza para intimidar a una población inocente, o como en este caso, masacrarla. Son armas disparadas contra indígenas tzotziles que se encontraban orando al interior de una pequeña iglesia pentecostal¹⁴⁹ cuando las balas silenciaron sus rezos.

La instalación *Práctica*, de Enrique Ježik, presentada originalmente en lo que hoy es el *Centro Cultural Tlatelolco*, consistía en veinte siluetas pintadas sobre triplay, cada una con diez tiros de escopeta, y algunos con balazos de pistola¹⁵⁰ que irrumpen la pureza de la tabla en siluetas humanas de tamaño completo; que a diferencia de las siluetas de papel usadas como blanco en las prácticas de tiro, éstas manifiestan el tamaño real de la víctima¹⁵¹, y su disposición: todas envolviendo al espectador, sugieren la visión de irrumpir una escena del crimen que podría ser cualquiera: nuevamente Tlatelolco, Tlatlaya, Acteal, etcétera.

La *Práctica*, contiene los gritos ahogados en las balas que ya no se escuchan ni se ven, sino que flota únicamente su consecuencia: la perforación del panel que remite ineludiblemente al ciudadano común que sin armas, puede recibir estoico las balas.

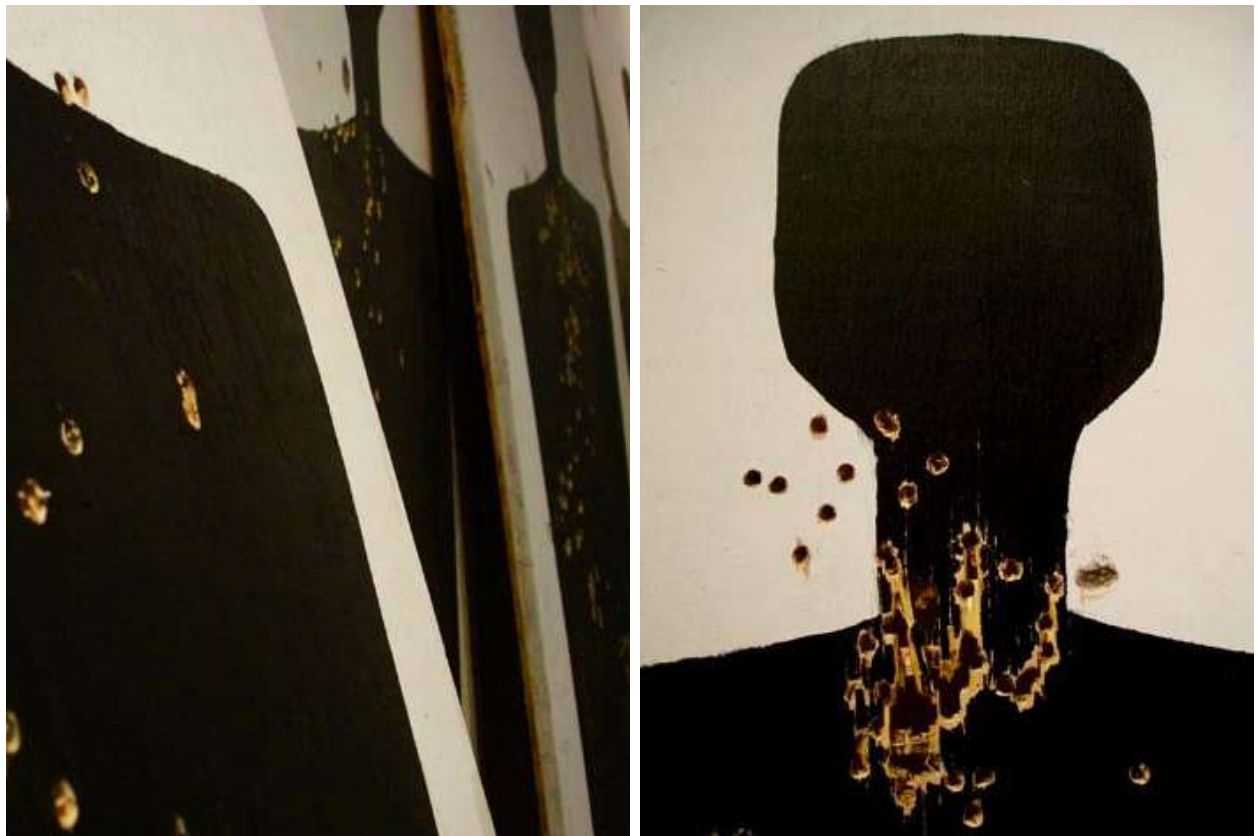
En su título, Ježik también sugiere la acción recurrente, el ensayo, el ejercicio de intimidación ante sus opuestos, que de forma constante sostuvo el PRI, a manera

¹⁴⁸ La masacre ocurrió el 22 de diciembre de 1997, y en los siguientes 9 días, el grupo Proceso Pentágono haría el evento público, pues la datación de la obra corresponde al mismo año.

¹⁴⁹ MANDUJANO, I., (2017). 'A 20 años de la masacre de Acteal, <<justicia del gobierno mexicano es una falacia>>: sobrevivientes'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/516111/20-anos-de-la-masacre-de-acteal-justicia-del-gobierno-mexicano-es-una-falacia-sobrevivientes>> Recuperado el 10 de abril de 2019.

¹⁵⁰ Ježik, E. <<http://enriquejezik.com/anterior/sitejezik/obras/07practica200cartuchos/07practica200cartuchos.htm>> Recuperado el 10 de abril de 2019.

¹⁵¹ *Ibidem*.



JEŽIK, Enrique (1961). *Práctica*. 2007. Instalación. Veinte siluetas de tamaño natural pintadas sobre triplay y percutidas con 200 cartuchos calibre 23 y 78 balas de 9mm. Detalle y vista general.

del *modus operandi* mas atroz en la búsqueda de una hegemonía perenne.

Si la pieza de Ježik puede representar cualquier matanza en cualquier punto geográfico, la obra de Said Dokins, *Apariciones*, reúne todos los nombres de las personas desaparecidas entre los años 1972 y 1998¹⁵² –el período de la *Guerra Sucia* en México–, para exhibirlos en piezas tridimensionales que naturalmente estarían ocultas, si no fuese por la luz negra que las hace resplandecer.

Para esta pieza, el artista recurre a la paradoja que presenta la luz negra: por un lado facilita la visibilidad de rastros de sangre, fluidos corporales o huellas dactilares dentro de una escena del crimen; pero por otro lado, esta misma luz es apenas visible para el ojo humano. Dokins, en sus *apariciones* logra precisamente exhibir los nombres de quienes fueron apagados deliberadamente por el Estado.



DOKINS, Said (1983). *Apariciones*. 2012–2013. Instalación. 580 placas de acrílico con la inscripción de los desaparecidos políticos en México de 1972 a 1998. Detalle.

¹⁵² DOKINS, S.. <> Recuperado el 10 de abril de 2019.

Usando quinientas ochenta placas de acrílico y tinta invisible, el artista enlista, al igual que lo hiciese también en su momento Santiago Sierra, la base de datos proporcionada por el *Comité Eureka* (Comité para la defensa de los reclusos y los mexicanos perseguidos políticos, desaparecidos o exiliados), así como la asociación *HIJOS* (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)¹⁵³; donde figuran todos los nombres reconocidos oficialmente como desaparecidos políticos en las tres últimas décadas del siglo XX en México.

La poética de la exhibición se da también en el acto de transitarla, cuando un regulador de energía eléctrica baja y sube la intensidad de las luces negras de la sala para mostrar y ocultar los nombres que se guardan sobre las placas –como si de un delicado portaobjetos se tratara– para continuar este juego entre lo visible y lo invisible.



DOKINS, Said (1983). *Apariciones*. 2012–2013. Instalación. 580 placas de acrílico con la inscripción de los desaparecidos políticos en México de 1972 a 1998. Vista general.

¹⁵³ *Ibidem*.

A todos estos nombres los une algo en común: fueron víctimas de una desaparición sistémica, orquestada desde las altas cúpulas del gobierno en turno para inhibir cualquier forma de disenso que intentase cuestionar los actos gubernamentales.

A la pregunta que plantea el *Proyecto Defacto* en su pieza *¿Quién nos desaparece?* puede responderse claramente: que el autor de las desapariciones forzadas en el período de la *Guerra Sucia* en México fue el Estado Mexicano, y en épocas recientes, se sumó el crimen organizado; como las cabezas principales de una hidra que por décadas, persigue incesantemente a la población civil con ánimos terroristas y represores.



DEFACTO, Proyecto: VALDÉS, Ulises, ERISH y GLEZE, Saúl (2011-a la fecha). *¿Quién nos desaparece?*. 2016. Billetes actualmente sin valor, que fueron corrientes en la década de los años setenta en México son distribuidos y cancelados por los artistas con la frase: *¿Quién nos desaparece?* durante la 00 Bienal de La Habana, 2018.

En aquella ocasión en La Habana, *Proyecto Defacto* repartía docenas de billetes de diez pesos mexicanos entre los asistentes a la *Bienal*; billetes comunes que circularon durante la década de los años setenta y hasta 1992 cuando la moneda se devaluó, y que los artistas cancelaban al portador sellándolos con la leyenda: *¿QUIÉN NOS DESAPARECE?*.

Con este acto, *Defacto* aprovecha la antigüedad de los billetes para subrayar por un lado que estos se encuentran físicamente escasos, y desaparecen

paulatinamente al no contar con un respaldo monetario que los ampare; y por otro, señala también como en la temporalidad en que estos billetes circulaban, cientos de personas desaparecían por órdenes del gobierno durante la *Guerra Sucia*.

La pregunta un tanto ingenua que *Defacto* plantea, crea una reflexión sobre los autores materiales e intelectuales de las desapariciones humanas; pero en el caso de los billetes, al tener claro que quien tiene el poder de desaparecer o poner en circulación una nueva serie de billetes es el mismo gobierno, *Defacto* introduce su responsabilidad en la sentencia; que quede claro: tanto a los billetes como a las personas las desaparece el gobierno.

En una suerte de contrapeso, desde el año 2012 y hasta el 2018, me di a la tarea de archivar los ejemplares impresos del semanario *PROCESO*, cuya línea editorial de izquierda se vuelve particularmente mordaz al analizar la política en turno que era liderada por Enrique Peña Nieto como representante del *PRI* en ese sexenio.

Para la pieza titulada *El libro de las desapariciones*, reconstruyo una edición completa de *Proceso* conformada por una serie de hojas sueltas de múltiples ediciones de la revista de ese período de tiempo para intentar *desaparecer* de todas ellas a la figura impune y siempre altiva del Presidente de la República; así como borrar su nombre del texto periodístico, intentando no dejar rastro alguno de su presencia.

En un gesto fútil recorro al acto más cercano de sentir consumada una vindicta tras la desaparición sistémica de miles de personas en su período de gobierno: si Peña Nieto es la parte visible de una organización sin escrúpulos que puede gozar de todo poder y derecho para hacerlo, yo me dedico a anular su nombre y su imagen de todas las partes posibles de esta publicación, intentando *desaparecer a la cabeza del gobierno encargado de desaparecer personas*, utilizando para ello un recurso *povera*: tijeras y plumones.

Se trata básicamente de una especie de redención nacional al liberar al perpetrador del imaginario colectivo. ¿Es posible imaginarse un México sin esta clase de *asesinos*?

El poder de López Dóriga, para extorsionar: Aramburuzabala

proceso

EL TERCER AÑO

El declive

CIENCIA Y ANÁLISIS No. 2026

MÉXICO \$40.00 / USD \$4.30



MÉNDEZ, Francisco (1987). *El libro de las desapariciones. 2012-2018*. Portadas e interiores de la revista Proceso donde se suprime digital y analógicamente la imagen y el nombre de Enrique Peña Nieto (Detalle).

ESTADOS / ESTADO DE MÉXICO



El Grupo Atacomulco desplazará a Eruviel Ávila

Alfredo del Mazo Maza, hijo y nieto de exgobernadores del Estado de México y primo del presidente, se alista para ocupar el Palacio de Gobierno en Toluca. El representante de la más joven generación del Grupo Atacomulco tuvo que hacerse a un lado hace cuatro años, cuando Eruviel Ávila desafió a ese poderoso clan político y se encaramó en la gubernatura. Ahora todo indica que a Del Mazo se le está allanando el camino con una serie de enroques y maniobras en aquella entidad y a escala federal. "Realeza" contra "plebeyos", las huestes de Arturo Montiel—cabeza actual del grupo—vuelven por sus fueros.

RODRIGO VERA

TOLUCA, MÉX.- El pasado 7 de enero el mexiquense Alfredo del Mazo Maza renunció a la dirección del Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos (Banobras) a fin de conseguir en junio próximo una diputación federal por el Estado de México, desde donde podría acceder a la gubernatura de esa entidad y así recuperarla para la dinastía del Grupo Atacomulco.

Dignificó inaudiblemente desde los Pinos, una maniobra—según algunas analistas—intenta devolverle el gobierno

proceso 2015 / 5 DE ABRIL DE 2015 23

ELECCIONES 2015 / PRI



El PRI teme perder la mayoría absoluta que construyó en la Cámara de Diputados y buena parte de las gubernaturas que se disputarán el 7 de junio, según revelan documentos internos de ese partido. La culpa la tiene la pésima imagen de Enrique Peña Nieto; la alianza con el Partido Verde, cuyo dispendio mediático no redujía lo proyectado, y las luchas intestinas. Ante ese panorama, el prismo ya no apuesta a sumar votos, sino a dividirlos entre sus oponentes. En Guerrero, Michoacán, Morelos y el Distrito Federal, por ejemplo, ordenó apoyar al PRD para debilitar a Morena.

presuntamente implican conflicto de intereses al haber sido mencionados por el contrayista contratado de [redacted] y Juan Armando Hinojosa, también llamado como el mandataria.

Otro golpe provino del pésimo estado que guardan los derechos humanos en el país. La administración federal fue criticada por la CNDH, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), entre otros organismos que le reprochan la gran cantidad de detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y casos de torturas.

Esta situación, además, el PRI ocasiona una "crisis discursiva" de esta organización ante el electorado.

Problemas internos

El PRI padece además problemas internos. Integrantes del Comité Ejecutivo Nacional señalan que hay malestar de la figura presidencial. El diario Reforma publicó el jueves 26 de marzo que la ciudadanía evalúa el desempeño del mandatario con un promedio de cinco de calificación. Es la peor cifra desde que inició su sexenio. El mandatario tuvo su mejor nota en abril de 2013, cuando consiguió 6.3.

La encuesta simultánea de dicho periódico indica que sólo 38% de la población aprueba el desempeño del titular del Ejecutivo y 57% lo reprocha.

Según el plan de evaluación electoral del PRI, el electorado percibe negativamente la gestión presidencial en lo concerniente a seguridad, transparencia, corrupción, violencia, derechos humanos y economía—que no creció el 2% este año.

La desaparición forzada de los estudiantes normalistas de Ayotzinapa, perpetrada entre el 26 y el 27 de septiembre pasado, y el secuestro de las propiedades de Angélica Rivera y Luis Videgaray que

entre los otros mandos priistas, pues en el proceso de selección de candidatos sólo se beneficiaron los grupos de unos pocos —como los del presidente y la secretaria general, César Camacho e Ivonne Ortega—, mientras que todos los que organizaron el proceso electoral desde el 7 de octubre de 2014 fueron marginados.

Como ejemplo del descuido se reporta lo ocurrido en Querétaro, donde casi 7 mil 500 personas renunciaron al PRI desde el miércoles 4 de marzo, cuando los candidatos rindieron protesta.

El caso de Casahuatepec Gutiérrez, ex-dirigente local en el Distrito Federal, que dejó el partido por el PRI. Una investigación periodística realizada por el equipo de Carmen Aristegui reveló que el público fomentaba la postulación de su cargo empleando los recursos de su partido.

Sin embargo, el viernes 20 de marzo la Comisión Nacional de Justicia Paritaria (CNJP) determinó mantener a Cuatrecasas en

proceso 2015 / 5 DE ABRIL DE 2015 11

Mentiras y omisiones para disfrazar el fracaso inevitable

De plano, lo prometido por [redacted] no se cumplirá. Las reformas estructurales que supuestamente llevarán a México a un crecimiento económico elevado, con empleos de calidad y salarios dignos, se quedarán en el puro discurso. De acuerdo con un documento de la Secretaría de Hacienda, el PIB subirá este año sólo 3.2%. Y al sexenio no le queda tiempo para repuntar. Especialistas en economía hacen notar las mentiras con las que el gobierno quiere envolver a la ciudadanía, y advierten: pese al estancamiento hay una expansión del gasto público, presumiblemente con fines electorales.

CARLOS ACOSTA CORDOVA

En todo su sexenio no podrá el presidente [redacted] cumplir la promesa hecha mucho antes de asumir el poder y uno estado en el hacer que las reformas estructurales lleven al país a "un crecimiento económico elevado, sostenido y sostenible", con el que se generarán "más empleos de calidad" y permitirán "a todos los mexicanos tener mejores ingresos".

Así lo dice el informe del pasado 2 de septiembre en su mensaje a la nación con motivo de su segundo informe de Gobierno. Once días antes, el 11 de agosto, cuando promulgó la reforma energética y anunció el fin de "la fase legislativa del ciclo reformador iniciado el 7 de diciembre de 2012", afirmó que había llegado la hora de "poner todas las reformas en acción", para que "se reflejen en beneficios concretos para las familias".

Esta lista, decía, la "nueva e históri-

ca plataforma" para construir "el nuevo México".

Nada de eso será posible. Ni crecimiento económico elevado ni mayor bienestar para los mexicanos. Por lo menos así lo reconoció implícitamente la Secretaría de Hacienda y Crédito Público la semana pasada, en el documento "Perspectivas de Política Económica 2015" que por ley debió entregar al Congreso, donde fija de manera preliminar sus proyecciones sobre las principales variables macroeconómicas, tanto para el cierre del año en curso como en los siguientes para el siguiente.

Y según el documento, este año el Producto Interno Bruto crecerá cuando más 3.2%, y en 2016 lo hará en un promedio de 3.8%.

Lo prometido por [redacted] desde la campaña por la Presidencia y formalizado en el Programa Nacional de Financiamiento al Desarrollo (pronafide) publicado en el Diario Oficial de la Federación el 26 de diciembre de 2013, era algo distinto.

En el pronafide se planteaban dos escenarios para el crecimiento económico: uno sin reformas, que es el crecimiento "inercial", y otro con reformas estructurales.

Si las reformas, la economía crecería 3.8% en 2015; 3.7% en 2016; 3.8% en 2017; y 3.8% en 2018, al término de la administración.

Pero con reformas, se señala en el Pronafide, el ritmo de la economía sería superior: 4.7% en 2015; 4.8% en 2016; 5.2% en 2017; y 5.3% en 2018.

Según los pronósticos de política económica que Hacienda envió a la Cámara de Diputados el pasado 31 de marzo, nada de ello será posible.

Es decir, aun con las expectativas y medidas reformas estructurales, que siguieron como nunca a legisladores, em-

pleados, trabajadores, académicos y la sociedad, la economía mantendrá su ritmo "inercial", creciendo tan mediocremente como lo ha hecho en las últimas décadas.

La alza que suele criticar Luis Videgaray, secretario de Hacienda, quien un día y otro también juró que se hace todo lo posible para elevar la productividad y hacer crecer la economía, mejorar los salarios, aumentar los empleos e incrementar el capital.

Porque "no podemos ser el país del 2.4% (de crecimiento de la economía, como fue el promedio anual entre 1980 y 2013). Tenemos que ser el país del 4, del 5 o del 6", dijo Videgaray el pasado 26 de marzo ante legisladores.

Ese ha sido el discurso de siempre del secretario. Pero sus cálculos, los números

previsión, trabajadores, académicos y la sociedad, la economía mantendrá su ritmo "inercial", creciendo tan mediocremente como lo ha hecho en las últimas décadas.

La alza que suele criticar Luis Videgaray, secretario de Hacienda, quien un día y otro también juró que se hace todo lo posible para elevar la productividad y hacer crecer la economía, mejorar los salarios, aumentar los empleos e incrementar el capital.

Porque "no podemos ser el país del 2.4% (de crecimiento de la economía, como fue el promedio anual entre 1980 y 2013). Tenemos que ser el país del 4, del 5 o del 6", dijo Videgaray el pasado 26 de marzo ante legisladores.

Ese ha sido el discurso de siempre del secretario. Pero sus cálculos, los números

proceso 2015 / 5 DE ABRIL DE 2015 7

ECONOMÍA Y FINANZAS



Mentiras de Hacienda

Das de los más reconocidos expertos del país en análisis macroeconómico—Juan Manuel Sánchez Cordero y Juan Manuel Pérez, ambos con doctorado en economía—coinciden con lo que implícitamente prevé Hacienda.

"El gobierno está reconociendo que va a ser un fracaso, más por debajo de lo que se habló prometido", señala Ibsch.

Y Moreno Heres: "No hay indicio alguno de que en lo que resta de la actual administración pueda recuperarse de manera importante la tasa de crecimiento de la economía. Probablemente el se logre un 3% este año, que ya se me hace mucho

puede ser un poco menos. Y el otro año igual, por ahí, 2.5% a 3%, y así hasta 2018. Es una tasa muy mediocre".

En el documento de pronósticos se mantiene, para 2015, un rango de crecimiento económico de entre 3.2% y 4.2%, que estableció la Secretaría de Hacienda desde noviembre del año pasado.

Pero se señala ahí mismo que "para efectos de las estimaciones de finanzas públicas se plantea utilizar un crecimiento puntual del PIB para 2015 de 3.2%". Es decir, la parte baja del rango establecido.

Ni siquiera el promedio de 3.7%.

Hació apunta: "El riesgo de 3.2% a 4.2% en 2015 es para el gobierno, para que no nos caigan a sus equivocaciones". Sin embargo, "necesariamente (el gobierno) una estimación puntual y ésta, que antes era el punto medio (3.7%), ahora lo setamos"

proceso 2015 / 5 DE ABRIL DE 2015 7

MÉNDEZ, Francisco (1987). *El libro de las desapariciones*. 2012-2018. Portadas e interiores de la revista Proceso donde se suprime digital y analógicamente la imagen y el nombre de Enrique Peña Nieto (Detalles).

Sinaloa y "El Mayo", los más poderosos: DEA

proceso

EL PRI
impone
su ley

█ sale impune en
las elecciones más
caras de la historia

2014

MÉNDEZ, Francisco (1987). *El libro de las desapariciones. 2012-2018*. Portadas e interiores de la revista Proceso donde se suprime digital y analógicamente la imagen y el nombre de Enrique Peña Nieto (Detalle).

El libro de las desapariciones agrupa todos estos fragmentos para ser nuevamente empastado como un ejemplar de un solo tiraje con la supresión de un personaje en su historia reciente: la hidra, con una cabeza menos.

El crimen organizado, como lo mencionaba anteriormente, es otra de las cabezas. En el cuento *Olivia, el bosque y las estrellas*¹⁵⁴, la maestra de educación primaria Nuria Santiago, construye un relato donde la pequeña Olivia enfrenta la desaparición repentina de su padre: un día, su padre sube al bosque y no regresa más a casa.

Es muy interesante cómo Santiago encuentra este hueco en la literatura infantil, donde siguen existiendo temas tabú: temas que no deben contarse todavía a los niños por ser pequeños; temas como la desaparición forzada, o el desmantelamiento de la figura incorrupta del soldado.

Si para los adultos, la realidad es terriblemente cruda, se pregunta Santiago, ¿quién les explica estas situaciones crudas y fuera de toda lógica a los pequeños?: lamentablemente, en muchas ocasiones la respuesta es: la tecnología; ante la común falta de diálogo entre los padres y los hijos: la televisión, el internet, las canciones¹⁵⁵, la computadora, el celular el *ipad*, son comúnmente los suplentes de los padres en las tareas educativas y comunicativas e incluso emocionales.

Olivia se pregunta inocentemente: *¿a dónde va la gente cuando desaparece?*¹⁵⁶. En una primera instancia, la protagonista cree que es el bosque el que hace daño a las personas; pero pronto se adentra al bosque y descubre que no es el bosque propiamente quien hace daño, sino que los verdaderos monstruos son reales, y no se parecen a los temibles inventos de su imaginación, sino que tienen la forma de personas de carne y hueso que talan clandestinamente los árboles de su comunidad, y de uniformados que solapan esta tala. En un pasaje de

¹⁵⁴ SANTIAGO, N., (2015). *Olivia, el bosque y las estrellas*. Ciudad de México: Conaculta: Ediciones SM.

¹⁵⁵ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Nuria Santiago'. Realizada por mensajes de voz el 30 de abril de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁵⁶ Esta fue la pregunta detonante para la realización del libro, así como el nombre original del libro; pregunta que fue realizada por un alumno de la maestra de segundo año de primaria.

MÉNDEZ, F., (2019). *Op. cit.*

la historia, Olivia ve a un soldado y está segura que el soldado puede ayudarlos en la misión de adentrarse en el bosque; pero su esperanza se diluye cuando ve que el militar recibe dinero de manos de los criminales, a la manera de un soborno para poder seguir delinquiendo. La conclusión de la pequeña es simple y poderosa a pesar de su escasa edad: los soldados y los criminales juegan en el mismo lado de la cancha: no es posible distinguir al hombre honrado del corrupto.

En esta historia, el pueblo decide unirse para combatir a los criminales con su propia valentía, pues están cansados de que la policía y el gobierno no hagan nada cuando los criminales están destruyendo su bosque y su comunidad.

Y no hacen nada precisamente porque los policías y los criminales encarnan el mismo mal.

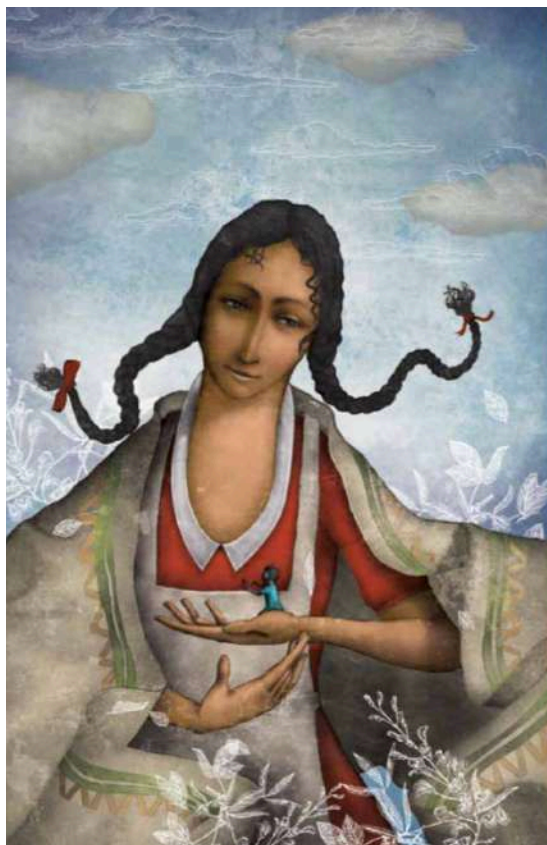
En el límite, el pueblo se rebela; en una asamblea deciden:

[...] que no dejarían pasar un camión más, una noche más de incertidumbre ni un árbol cortado más. Era ahora o nunca, y con palos, piedras y cohetes, gritos y sus propios cuerpos, hicieron que se detuviera ese camión cargado de árboles robados (Santiago, N., 2015, p. 55).

Los hombres y las mujeres de aquel pueblo ficticio se unieron, para recuperar no sólo el bosque, sino su tranquilidad. Con su acto, poco a poco expulsaron a los criminales de su comunidad y con la fuerza del pueblo, la armonía volvió a su tierra.

El cuento se desarrolla en una geografía imaginada, pero se parece mucho a uno de nuestros pueblos originarios: Cherán¹⁵⁷, una población de la meseta purépecha de Michoacán que el quince de abril de 2011 se levantó contra los grupos criminales que intentaban acabar con su bosque; aquella madrugada un grupo de mujeres valientes de esta comunidad detuvieron los camiones madereros que se llevaban ilegalmente su materia prima, iniciando así el camino por su

¹⁵⁷ MÉNDEZ, F., (1987). 'Entrevista a Nuria Santiago'. *Op. cit.*



SANTIAGO, Nuria (1982). *Olivia, el bosque y las estrellas*. 2015. Narrativa infantil. Ilustraciones: Ángel Campos.

autogobierno¹⁵⁸, alejándose hasta la fecha de partidos políticos, y policías corruptos: expulsándolos.

Desde entonces, y al igual que como ocurre en el cuento de Santiago, los partidos políticos en Cherán desaparecieron, pues no eran más que puntos en discordia para los habitantes de la comunidad, cambiando su sistema político por su forma tradicional de usos y costumbres, eligiendo un concejo ciudadano que representara el poder político¹⁵⁹.

Olivia narra con sorpresa cómo un hombre de su pueblo se fue poco a poco convirtiendo en serpiente¹⁶⁰, esto debido a que en el cuento, así como en Cherán, los actores políticos, elegidos entre los más sabios del pueblo, salen a las calles el día de la elección para que sus simpatizantes se

formen literalmente detrás de su persona, creando una fila muy larga que daría la victoria sobre uno de los diversos contrincantes.

La autora coincide en que la organización comunitaria puede ser la mejor vía para hacer frente a los Estados fallidos¹⁶¹; y también en el libro puede verse cómo este pueblo resulta ser un caso de éxito al poder expulsar a todos los criminales del pueblo; en el caso de Cherán, mediante un sistema de organización denominado

¹⁵⁸ PRESSLY, L., (2016). 'Cherán, el pueblo de México que expulsó a delincuentes, políticos y policías'. En *BBC News* <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37644226>> Recuperado el 1 de mayo de 2019.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ SANTIAGO, N., (2015). *Op. cit.* p. 74.

¹⁶¹ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Nuria Santiago'. *Op. cit.*

autodefensas, levantándose ellos mismos en armas contra los criminales que habían tomado posesión de su territorio.

Se estima que de las diecisiete mil hectáreas de bosque con las que contaba Cherán antes de 2011, fueron devastadas por tala ilegal ocho mil quinientas hectáreas; mientras que unas tres mil hectáreas fueron reforestadas en los primeros cinco años desde el levantamiento civil¹⁶².

En este contexto, parte del *modus operandi* que utilizó el crimen organizado para infundir terror entre los habitantes de Cherán fue efectivamente la desaparición forzada, con el fin de ir ganando terreno físico y simbólico.

Lamentablemente, en el caso de Olivia, su papá no volvió a aparecer en su casa; como tampoco vuelven en muchas ocasiones a aparecer las personas desaparecidas.

El epílogo del cuento revela el lugar en que habitan para Santiago los desaparecidos, a la vez que de una forma empática, la misma autora narra lo que podría ser capaz de hacer si su hija desapareciera:

El epílogo del cuento revela el lugar en que habitan para Santiago los desaparecidos, a la vez que de una forma empática, la misma autora narra lo que podría ser capaz de hacer si su hija desapareciera:

-Mamá, ¿Y si yo desapareciera?

- Si tu desaparecieras, Olivia, movería los campos, los bosques y los pueblos hasta encontrarte. Mis pies no dejarían de caminar hasta dar con los tuyos. En mis sueños extendería mis brazos para alcanzarte y cobijarte. Cantaría muy alto para que las estrellas pudieran susurrarte mi voz. Gritaría tu nombre para que los árboles lo reconocieran. Le hablaría de ti a la gente para que te conocieran y no pudieran olvidarte. Pintaría las paredes con tu rostro para que tus ojos me miraran de nuevo... Olivia, si tu desaparecieras, mi corazón no tendría descanso hasta volver a verte, niña mía.
- ¿Y a dónde va la gente cuando desaparece?
- La verdad, no desaparece jamás. Vive para siempre en nuestra memoria' (Santiago, N., 2015, p. 89).

¹⁶² *Ibidem*.

¿Quién podría tener la respuesta a esas preguntas? Realmente, ¿a dónde van los desaparecidos?

Santiago termina reflexionando sobre el poder del lenguaje:

¿Dónde están los desaparecidos? Creo que en el fondo todos sabemos dónde están, [...] pero es mucho más fácil decir: <<los desaparecidos>>, [...] hay fosas... [...] no son desaparecidos, o no necesariamente todos están desaparecidos. Las cosas no desaparecen ni las personas desaparecemos; no se trata de magia (Méndez, F., 2019, Entrevista a Nuria Santiago).

En el intento de llevar esta problemática al contexto infantil que como vemos se encuentra igual de vulnerable que el público adulto, el *Colectivo 60 mil*¹⁶³ puso en escena en 2014 la obra de teatro *¿Dónde está Rubén?*, que parte del cuento breve de Elena Poniatowska 'La vendedora de nubes' para situarnos en una acción muy inocente donde un grupo de niños juegan a vender y comprar cosas en un mercado, entre ellas una nube... y mientras el juego se desarrolla, alguien pregunta: *¿Dónde está Rubén?*



60 MIL, Colectivo (2011 a la fecha). *¿Dónde está Rubén?*. 2014. Dramaturgia.

Rubén encarna todos los nombres de los cientos de niños que desaparecen cotidianamente de nuestro país y cuyas familias lo buscan día a día.¹⁶⁴

¹⁶³ Nombre de este colectivo surge a partir de la cantidad de muertos que dejó el sexenio de Felipe Calderón Hinojosas según cifras oficiales.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. Realizada personalmente en la ciudad de Morelia el 16 de agosto de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁶⁴ REDACCIÓN, (2014). '<<Ánima Sola>> y <<¿Dónde está Rubén?>> Dos puestas en escena para disfrutar en Morelia'. En: *Revolución 3.0*. <<https://revolucion.news/anima-sola-y-donde-esta-rubendos-puestas-en-escena-para-disfrutar/>> Recuperado el 20 de agosto de 2019.

Puede verse ya en el nombre del colectivo su postura crítica ante la realidad presente, al intentar alzar la voz desde el trabajo teatral, con una puesta en escena que puede ser también la voz del 'Ya basta', presentando un tema tan sensible como la desaparición de personas o incluso su trata, venta ilegal de órganos o pederastia a un público menor de edad.

Y es que según recuerda el propio director de la obra, Fernando Ortíz Rojas,

Hay un caso aquí en Tarímbaro [Michoacán]: se descubre una clínica clandestina donde se supone que llevaban a los niños secuestrados para quitarle órganos. La nota salió una vez y desapareció inmediatamente. Este es, digamos, el antecedente del proyecto' (Méndez, F., 2019, Entrevista a Fernando Ortíz y Alejandro Yustiaza).

Esta nota sirve como detonante para desarrollar la dramaturgia, escrita colectivamente por los integrantes del colectivo con la sutileza además de utilizar sus propios nombres como los nombres de los niños que juegan; así Laura Camacho era 'Laura', Abril Jaimes era 'Abril', Ruth Merchán era 'Ruth', Eva Sánchez era 'Eva' y Alejandro Yuistiaza era 'Alejandro'¹⁶⁵; este acto reforzaba la idea de vulnerabilidad que los mismos actores pueden sentir al volverse 'niños'; y esto hace que a la vez la búsqueda se vuelve unipersonal: los mismos actores son buscadores de niños desaparecidos; lo cual conlleva la pregunta lapidaria: desde mi posición, ¿qué estoy haciendo yo para buscar a los desaparecidos?

La estrategia planteada por el colectivo de llevar este tipo de temáticas a los menores de edad resulta una vía adecuada para los creadores, quienes están convencidos de que no existe una forma de eludir estos asuntos tan escabrosos:

[...] yo sigo convencido de que no hay manera de eludir el asunto: a los niños hay que hablarles de las violaciones, de los secuestros, de las desapariciones, de que tienen que tener cuidado y creo que... no conozco muy bien la obra pero conozco los textos de una escritora canadiense que afirma que a los niños hay que hablarles con la verdad; pero la verdad es que lo abordamos tratando de ser cuidadosos, muy cuidadosos con el asunto pero dado el carácter de la manera de

¹⁶⁵ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. *Op. cit.*

abordar los trabajos nos permitía decir que habría que montarlo, y corregir, dar marcha atrás...' (Méndez, F., 2019, Entrevista a Fernando Ortiz y Alejandro Yustiaza).

Lo contrario sería intentar tapar el sol con un dedo; una vía que ya se ha demostrado, es inútil.

La ausencia de una persona, recuerda Alejandro, puede ser como aquella sensación dada después de un sismo devastador donde, tras acostumbrarte a ver un paisaje cotidiano, sucede que los edificios ya no están¹⁶⁶; un hueco irremplazable, incluso aún reconstruyendo la ciudad como estaba. Y Fernando Ortiz habla de la ausencia de personas como aquel síndrome del miembro fantasma¹⁶⁷, donde el paciente todavía percibe las sensaciones de una extremidad que ha sido amputada: seguimos sintiendo como propio al miembro ausente aunque se haya ido. Sigue estando sin estar.

Desde la postura de este colectivo, faltaría hacer una especie de 'acto luctuoso social', que permitiera sanar colectivamente este duelo provocado por la ausencia de una persona desaparecida.

Yo quiero hacer... así como hicimos en algún momento una cosa que se llamaba <<Prohibido olvidar>>, que era reunirnos a bailar y a decir poemas cada cuarenta y tres días pensando en los cuarenta y tres desaparecidos [de Ayotzinapa], yo creo que tendríamos que hacer un acto luctuoso [...] (Méndez, F., 2019, Entrevista a Fernando Ortiz y Alejandro Yustiaza).

Acto que efectivamente ayude al menos en una forma mínima, a sanar una herida que aún duele.

Utilizando el andar precisamente como una forma de sanar, a la vez que volver a transitar los pasos de los desaparecidos, la artista moreliana Fabiola Rayas reúne a las familias de los desaparecidos –que no únicamente a las madres de los

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

mismos¹⁶⁸– para volver a hablar de la temática tan dolorosa pero a la vez tan silenciosa como lo es tener a un ser querido en una condición de desaparecido.

Desde su perspectiva, la artista propone usar el arte como medio y no como un fin en sí¹⁶⁹, sirviendo este como una plataforma que permite dotar de visibilidad las problemáticas sociales cotidianas.



RAYAS, Fabiola (1985). De la serie: #performancedelcaminar. 2015. Fotografía digital.

Valiéndose de la fotografía como registro de la memoria, Rayas documenta esos espacios de ausencia donde el desaparecido solía estar dentro de la casa: alguna silla, su cama, su escritorio, el sofá... complementando los escenarios con los zapatos de la víctima para agudizar el sentido de ausencia.

Con el gesto de colocar los zapatos del ausente en lo que eran sus espacios cotidianos, la artista 'desdibuja' el cuerpo¹⁷⁰ haciendo sutilmente visible lo invisible: un cuerpo que debería ocupar un espacio pero que desde hace tiempo no lo hace más.

Paradójicamente, con la presencia de los vestigios del cuerpo; en este caso unos zapatos, puede generarse una visibilidad, en un contexto en el que el cuerpo ausente se encuentra además de invisibilizado, anulado.

¹⁶⁸ Cfr. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. *Op. cit.*

¹⁶⁹ RAYAS, F. (2018). Dossier. Inédito. <https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/35/196635/dossier_2018_fabiola_rayas__1_.pdf> Recuperado el 20 de agosto de 2019.

¹⁷⁰ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fabiola Rayas'. Realizada mediante grabaciones de audios de WhatsApp el 26 de agosto de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

Basándose en las '*Acciones imaginantes*' de Gaston Bachelard, la artista genera una imagen ausente por medio de una presente¹⁷¹, al realizar un recorrido físico por los espacios cotidianos del desaparecido, trayéndola de forma simbólica de nueva cuenta a la realidad al reactivar sus zapatos.

El caminar se convierte para Rayas en un gesto político, pues es también la primera de las acciones que hacen las madres cuando inician el camino de una desaparición forzada.¹⁷² En su acto performático, la artista vuelve a andar los pasos del desaparecido por más de diez kilómetros, iniciando la caminata hacia atrás. Fabiola recuerda cómo al preguntarle a una madre sobre su hijo desaparecido, esta comienza hablándote de cuándo nacieron, qué les gustaba, quienes eran...¹⁷³ Y el andar hacia atrás es una forma de ir hacia atrás en la historia del desaparecido.

Es un seguir literalmente los pasos del ausente para trazar una ruta de la ausencia por la ciudad donde fue violentado, haciendo visible este '*viacrucis*' urbano que, al valerse de la geolocalización satelital de sus pasos, permite visualizar desde tierra o desde el espacio la trayectoria de esta especie de *Lisístrata*¹⁷⁴ que constituye huelga contra el olvido. Al mismo tiempo, el acto de cartografiar los espacios en que han ocurrido las desapariciones, se señalan también los sitios atravesados por la violencia, dando visibilidad a todos los casos mediante el uso de bases de datos abiertas, en un trabajo de constante desarrollo documentando, como en un trabajo hormiga los espacios de la desaparición.¹⁷⁵

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. *Op. cit*.

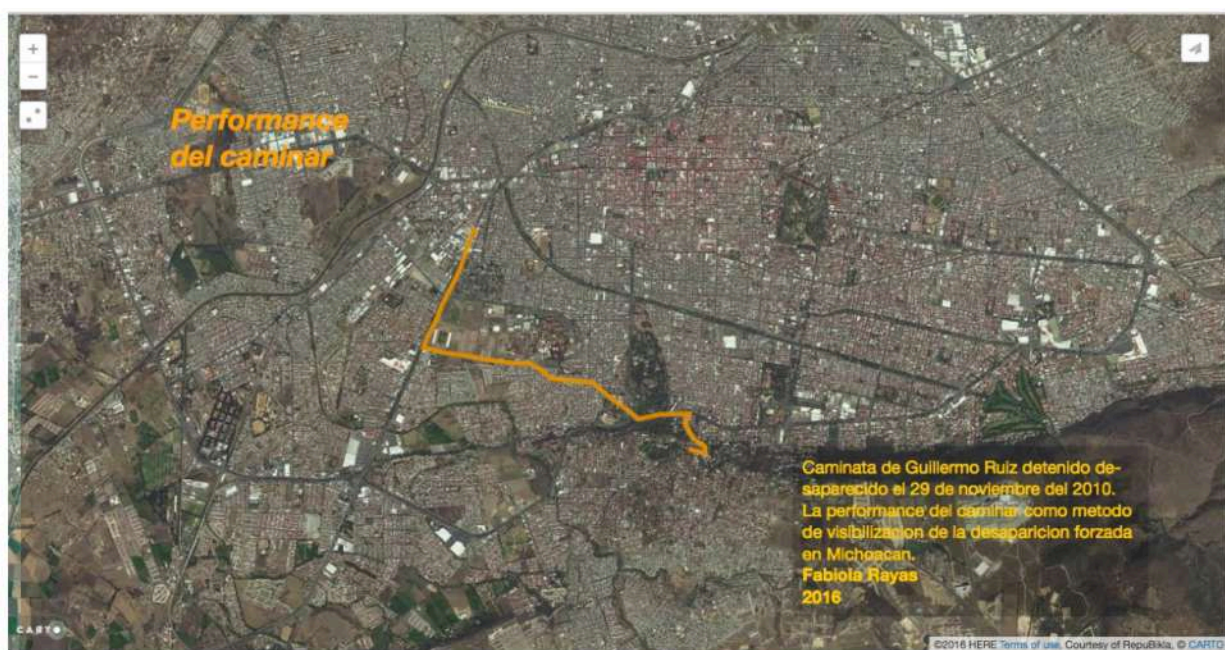
¹⁷⁵ Las cartografías de todas las caminatas del ejercicio *#performancedelcaminar* pueden consultarse en:

PERFORMANCE DEL CAMINAR O EL EJERCICIO DE MEMORIA PARA LOS DESAPARECIDOS DE MICHOACÁN. <<https://ciudatamx.wordpress.com/2019/08/20/performance-del-caminar-o-el-ejercicio-de-memoria-para-los-desaparecidos-de-michoacan/v>> Recuperado el 3 de septiembre de 2019.

La 'huelga' contra el olvido que encabeza la artista junto a los familiares de las víctimas alza la voz en las máximas de la organización, al No perdonar, No olvidar y No reconciliar hasta encontrar justicia.¹⁷⁶

En ocasiones, estas *acciones para no olvidar*, suceden en compañía de los familiares desaparecidos, incluidos los más pequeños; la artista recuerda:

En las caminatas iban todos los familiares juntos, incluyendo las nuevas generaciones; niños pequeños, hijos de desaparecidos, los cuales les pedían a sus abuelas o tías que les contaran una vez más por qué les había pasado eso a sus papás, o cuál era la razón por la que estaban caminando, a lo cual ellas contestaban: <<es para hacer memoria histórica, para que esto no le pase a más familias y para encontrar verdad y justicia>> (Méndez, F., 2018, Entrevista a Fabiola Rayas).



RAYAS, Fabiola (1985). De la serie: #performancedelcaminar. 2016. Captura de pantalla. Mediante el uso de la geolocalización, la caminata se vuelve evidente al recrear la caminata del desaparecido con la compañía de sus familiares que le buscan.

¹⁷⁶ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fabiola Rayas'. *Op. cit.*

La acción remata –que no finaliza– con la iniciativa de colectivamente bordar el rostro del ser querido, en un afán de ‘regresarles el rostro a los nombres y fechas que tanto repetimos’¹⁷⁷.

Esta innumerable cantidad de muertos y desaparecidos impunemente en nuestro país sólo puede visualizarse como la enorme fosa común que es México, donde en cualquier calle, plaza, parque, espacio público bien puede en cualquier momento aparecer un cuerpo.

El escultor Juan Maíz, involucrado desde hace más de diez años en el tema de la desaparición de personas en nuestro país, trabajando activamente en colectivos de desaparecidos, lleva la metáfora a la visibilidad física al convertir los espacios públicos en escenas forenses, al abandonar cráneos de yeso en la vía pública.

Se trata de una instalación para sitios específicos potenciado con la participación de artistas que de manera solidaria buscan llevar estos cráneos en una situación de clandestinidad, generalmente los domingos al anochecer, con el objetivo de ‘romper la cotidianidad de la gente al ir hacia su trabajo’¹⁷⁸.

La reflexión es brutal: al interior de estos inocuos cráneos de yeso se alberga un pequeño papel con las retóricas preguntas:



RAYAS, Fabiola (1985). *Vianey Heredia Hernández*. 2017. De la serie: *Caminar el cuerpo desaparecido*. Bordado sobre tela.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ MÉNDEZ, F., (2019). ‘Entrevista a Juan Maíz’. Realizada personalmente en su taller el 27 de agosto de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado ‘Entrevistas’, al final de este documento.

¿Me buscarías?...

¿Me buscarías entre estos cuarenta mil desaparecidos y desaparecidas?,

¿Me buscarías entre los miles de restos enterrados en estas doscientas mil fosas clandestinas?,

¿Me buscarías entre estos doscientos mil asesinados y asesinadas?,

¿Me buscarías si fuera yo tu hermano, tu madre, tu hija, tu amigo?... (Méndez, F. 2019. Entrevista a Juan Maíz).

El proyecto *¿Me buscarías?* arroja luz sobre un escalofriante dato: las familias que durante años han buscado en vano a su consanguíneo desaparecido llegan a rendirse de no encontrarlo sobre la tierra, y comienzan a excavar; y han sido ellos quienes han hallado hasta la fecha doscientas mil fosas clandestinas en México, con la esperanza de encontrar algún fragmento óseo de su ser querido.



MAÍZ, Juan (1979). De la serie: *¿Me buscarías?*. 2019. Documentación fotográfica de una acción. Registro fotográfico: Tape head. Cráneos de yeso abandonados frente a la 21 Zona Militar en Morelia y el Congreso del Estado de Michoacán. 2019.

Si el cráneo humano tradicional y simbólicamente ha sido la síntesis de la muerte a través de la historia, resulta para el contexto Mexicano una escena que podría ser bastante cotidiana: el hallazgo de huesos en el espacio público. Incluso aquí los cráneos pueden pasar inadvertidos para los transeúntes que siempre llevan un paso acelerado rumbo a sus propias cotidianidades.

La irrupción de estas esculturas puede ayudar no sólo a la visibilidad de cráneos humanos en las secuelas de una fallida guerra contra las drogas, sino además –y más importante–, ayuda a ser conscientes y a sensibilizarnos ante la problemática para quienes afortunadamente no estamos directamente relacionados con la problemática de la desaparición humana.

Popularmente, alguien ajeno al problema podría decir sencillamente que *'por algo los desaparecieron'*, que *'en algo andaban'*, y estas actitudes no hacen más que criminalizar a la víctima, asociando la desaparición con la delincuencia organizada y los malos contextos en que se desenvolvía el ahora desaparecido; algo por demás equivocado pues la desaparición conlleva un terror sistémico que desea ser infundido entre todos los familiares de la víctima, inocente o culpable.

Estos argumentos criminalizadores resonaron con gran fuerza en el caso de los cuarenta y tres estudiantes Normalistas de Ayotzinapa, vinculándolos de manera inmediata con el crimen organizado: *'algo habrán hecho'*. Y como respuesta, el pasado treinta de agosto de 2019, el escultor junto con algunos otros cómplices, abandonaron cráneos frente al *Congreso del Estado de Michoacán y la 21 Zona Militar*, con un mensaje claro: *¿Qué están haciendo ustedes por encontrarlos?*

En medio de la prisa cotidiana, resulta absurda pero sorprendente la capacidad que tenemos por acostumbrarnos a la violencia, y la naturalidad que es encontrarnos un cráneo en la calle:

[...] aquí en Morelia se han encontrado como cinco cráneos reales, humanos... y así... tirados casi como yo los dejo... Y es bien canijo que eso realmente esté pasando... y nos hemos acostumbrado mucho y muy fácil... y es lo más terrible y que más me asusta que nos hemos acostumbrado... En 1992 –se me quedó muy grabado ese año porque– sólo hubo un desaparecido en cifras oficiales en todo el país... Y estaban rondando ese número los desaparecidos ese año, no

rebasaban los cinco al año –en cifras oficiales–; y de repente entra Calderón y empieza a elevarse el número increíblemente y ahora estamos superando los 5,000 desaparecidos al año en cifras oficiales –que dicen las ONG’s que esta cifra puede ser el triple porque muchos casos no se reportan entonces... [...] Nos estamos acostumbrando a niveles de violencia nunca vistos en nuestro país. Tenemos las mismas cifras correspondientes a conflictos bélicos en otros países –o a veces las superan– pero como no es una guerra convencional no se trata el tema a ese nivel’ (Méndez, F. 2019. Entrevista a Juan Maíz).

Si la maquinaria institucional de la desaparición pudiera finalmente aniquilarnos a todos, no solamente habría ciudades llenas de cráneos en los espacios que antes eran públicos, sino que la imagen urbana podría ser la que imaginaba Francis Alÿs en el 2013, al describir la que fuese posiblemente la ciudad más peligrosa del mundo¹⁷⁹ en aquella época: Ciudad Juárez.



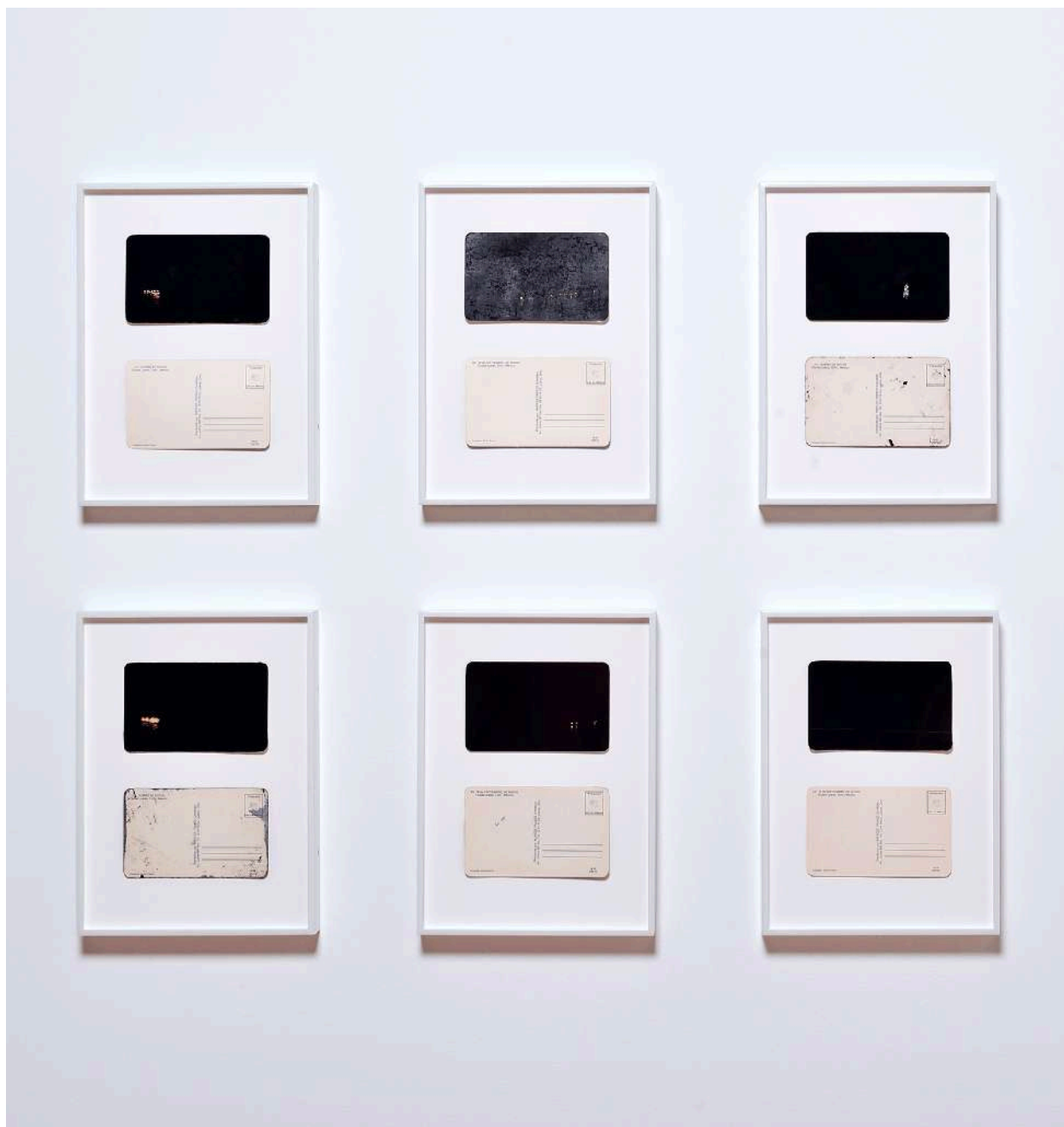
ALÿS, Francis (1959). *Ciudad Juárez Postcards*. 2013. 16 postales intervenidas con tinta negra (Detalle).

Se trata de una exhibición que reunía dieciséis postales turísticas de Ciudad Juárez, intervenidas por el artista, ocultando todo el contenido de la postal excepto las fuentes de luz¹⁸⁰ que quedaron como los remanentes de lo que algún día fuese

¹⁷⁹ ESQUIVEL, J., (2012). 'Juárez, la ciudad más peligrosa del mundo: EU'. <<https://www.proceso.com.mx/302624/juarez-la-ciudad-mas-peligrosa-del-mundo-eu>> Recuperado el 1 de mayo de 2019.

¹⁸⁰ BLANCO, C., (2013). 'Francis Alÿs: Ciudad Juárez Projects'. En: *Lupita. Arte de América Latina en Europa*. <<https://revistalupita.art/expo/francis-aly-s-ciudad-juarez-projects/>> Recuperado el 1 de mayo de 2019.

una ciudad habitada. *La boca del lobo*: la postal de un lugar habitado por cientos de miles de cuerpos ausentes.



ALŶS, Francis (1959). *Ciudad Juárez Postcards*. 2013. 16 postales intervenidas con tinta negra (Vista de exhibición).

5.7.3 EL CASO AYOTZINAPA¹⁸¹

La noche del veintiséis y la mañana del veintisiete de septiembre de 2014, quedará marcada en la historia de México y de la Humanidad, como una la de las noches más *largas* y *oscuras* de las que se tenga memoria.

¹⁸¹ Reitero el profesionalismo y la valentía de la periodista mexicana Anabel Hernández, quien desde su exilio obligado por el gobierno de Enrique Peña Nieto en los Estados Unidos, comenzó a unir los cabos de una historia no oficial de la contada por el Gobierno desde la Universidad de California, en Berkeley. Su investigación, publicada por Grijalbo y Proceso en el libro: HERNÁNDEZ, A., (2016). *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar*. Ciudad de México: Grijalbo, fue fundamental para esta investigación, pues ofrece una visión muy distinta a las explicaciones oficiales que el gobierno realizó en torno al caso, en un afán de conservar impoluta la imagen de las fuerzas armadas de México en todos sus niveles, siendo intocables a pesar de la evidencia jurídica de sus crímenes. En su libro, Hernández señala cómo de los cincuenta y cinco funcionarios del gobierno de Enrique Peña Nieto investigados por tortura contra detenidos del caso de Iguala, y a quienes se les aplicó el Protocolo de Estambul, la Procuraduría General de la República (PGR) resolvió que diecinueve de ellos sí cometieron el delito de tortura pero a pesar de eso, a la fecha no han sido sancionados.

Todos los archivos que respaldan su investigación se encuentran cargados en el sitio web: <http://www.verdaderanochedeiguala.com/> y pueden ser consultados libremente.

Un segundo documento de vital importancia para este trabajo es el llamado *Informe Ayotzinapa. investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa* [<https://drive.google.com/file/d/0B1ChdondilaHNzFHaEs3azQ4Tm8/view>], y su segunda parte: *Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas* [<https://drive.google.com/file/d/0B3wuz7S3S9urNFFIZUNMSldQUlk/view>]; realizados ambos por el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), un comité de juristas y médicos dependientes de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, enfocados en realizar una investigación paralela a la ejecutada por el Gobierno de México sobre los hechos de Iguala, así como sus recomendaciones en torno a la desaparición en México derivadas de este incidente: [https://docs.wixstatic.com/ugd/3a9f6f_d949d60f56864a57bdc2a4dffda49416.pdf]

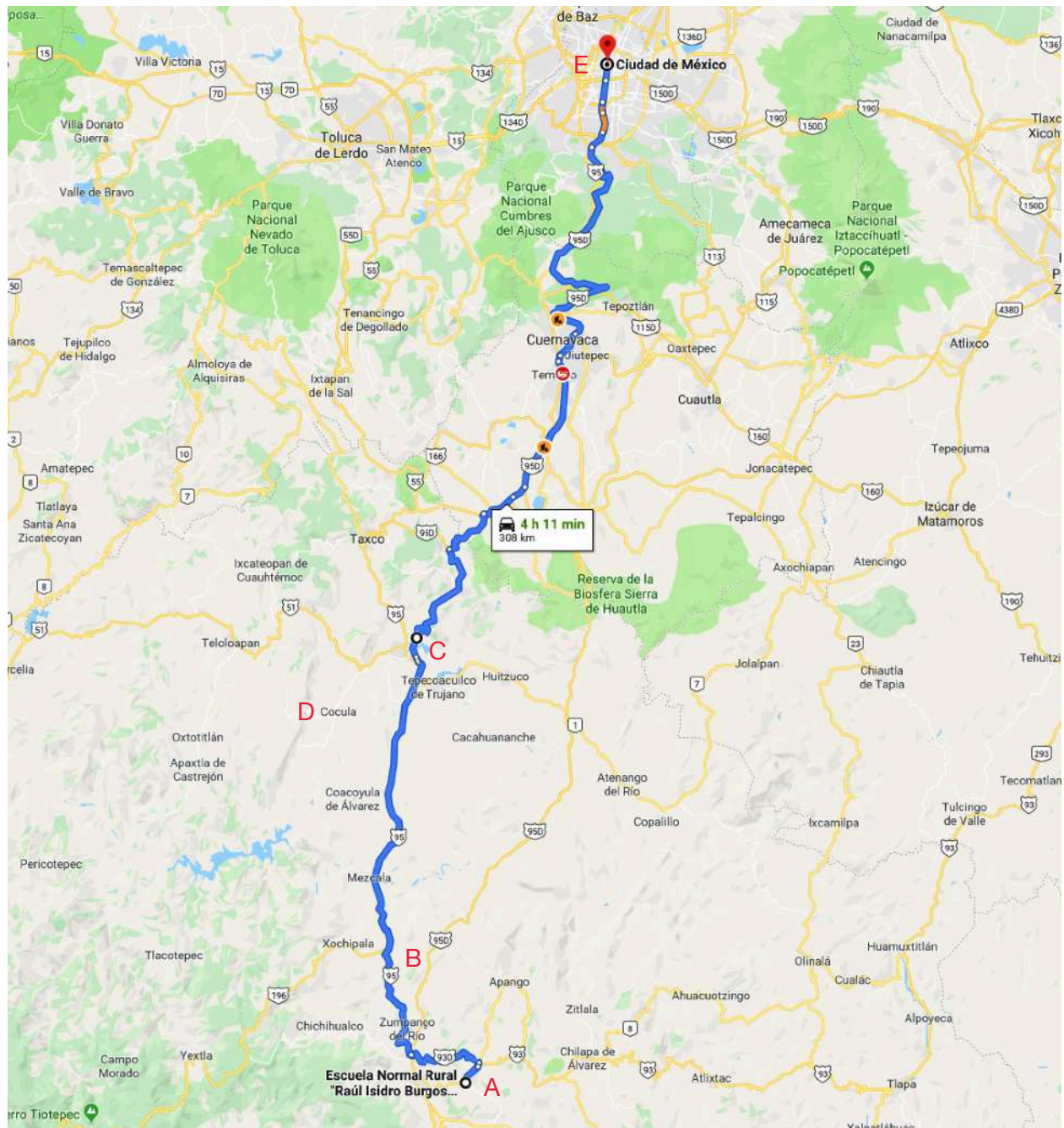
Y finalmente, el Dictamen que ejecutaría el Equipo Argentino de Antropología Forense en torno al basurero de Cocula donde demuestra cómo es imposible hablar de una hoguera que pudiese haber calcinado 43 cuerpos humanos: [<https://www.eaaf.org/files/dictamen-sobre-el-basurero-cocula-feb2016.pdf>]

Estos documentos ayudan a desdibujar la versión oficial del Estado y crean una perspectiva muy distinta donde se hace evidente el nivel de corrupción, abuso de poder e impunidad que existe en este país.

Esa noche fueron desaparecidos cuarenta y tres estudiantes de la *Escuela Normal Rural de Ayotzinapa*, en el Estado de Guerrero, ubicado en la costa mexicana del Pacífico. Según la versión oficial –luego denominada irrevocablemente ‘*verdad histórica*’–, esa noche, cuarenta y tres estudiantes fueron detenidos por elementos de la Policía Municipal de Iguala y Cocula tras haber secuestrado¹⁸² cinco camiones de pasajeros que querían ser usados por los estudiantes para trasladarse a la Ciudad de México y participar en la tradicional marcha del dos de octubre, como lo venían haciendo desde hace algunos años. Estos autobuses habrían sido secuestrados entre las diecinueve y veinte horas del día veintiséis de septiembre de 2014 en el tramo carretero Ayotzinapa – Mezcala, para luego dirigirse a la Ciudad de México, pasando por Iguala, Guerrero en su trayecto.

Para su mala suerte, en la tarde del mismo veintiséis de septiembre, la esposa del gobernador de Iguala, María de los Ángeles Pineda Villa, rendiría su segundo informe de labores como jefa del *Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF)*, en el Zócalo de Iguala. El gobierno afirma que José Luis Abarca Velázquez fue informado del convoy de cinco camiones secuestrados por los normalistas con dirección a Iguala. Abarca relacionaría estos camiones con un posible boicot al acto que dirigía su esposa en pleno centro de Iguala, girando instrucciones a sus policías para que detuvieran a como diera lugar a los estudiantes, impidiendo que éstos llegaran al centro de Iguala. El gobierno seguirá defendiendo esta tesis para luego decir que los mismos policías se deshicieron de los estudiantes entregándolos al grupo criminal ‘*Guerreros Unidos*’ quienes los

¹⁸² Las Escuelas Normales Rurales de México tienen una amplia tradición de persecución por parte del Gobierno de México, pues históricamente han sido motivo de conflicto de intereses entre su formación revolucionaria –que tiene su origen en la forma en que fueron concebidas en la época post revolucionaria en 1921, al ser las sucesoras del nuevo modelo de educación de la Secretaría de Educación Pública, planteado por José Vasconcelos– y su pensamiento disidente y crítico del gobierno neoliberal y tecnócrata; adoptando como su filosofía política el Marxismo-Leninismo, contraria al régimen del PRI. En este contexto, es cada vez más frecuente que el gobierno recorte recursos o intente cerrar estos centros de enseñanza, y en este contexto es que los alumnos, al no tener posibilidades de movilidad deciden, desde hace varios años, secuestrar camiones de transporte público, bajando a sus pasajeros y conduciendo ellos mismos el autobús, para realizar manifestaciones generalmente pacíficas pero en una clara confrontación al gobierno en turno para exigir que se cumpla principalmente el derecho a la educación laica, obligatoria y gratuita, además de las múltiples deudas que su contexto clama: justicia, libertad a los presos políticos, cese a la persecución política, mejoras económicas, prestaciones a los trabajadores del campo, vida digna, y un largo etcétera.



Google Maps (2019). Trayecto de 308 km. entre la Escuela Normal Rural 'Raúl Isidro Burgos y la Ciudad de México. 2009.

- A. Escuela Normal Rural 'Raúl Isidro Burgos'. Lugar donde estudiaban los 43 normalistas hoy desaparecidos.
- B. Trayecto Ayotzinapa - Mezcala. Zona en que fueron secuestrados los 5 autobuses de pasajeros por los normalistas de Ayotzinapa.
- C. Iguala. Lugar donde ocurrió la desaparición de los normalistas.
- D. Cocula. Lugar donde según la versión oficial fueron incinerados los estudiantes dentro de un basurero. Muy cerca de Cocula está el Río San Juan, donde supuestamente fueron tiradas sus cenizas.
- E. Ciudad de México. Destino de los normalistas para la marcha conmemorativa del 2 de octubre.

habrían incinerado en una increíble pira¹⁸³ que ardería por más de quince horas¹⁸⁴, al interior del basurero municipal de Cocula. Finalmente los criminales habrían recogido sus cenizas y éstas serían dispuestas en bolsas de plástico para luego lanzarlas al río San Juan. Esta tesis, por supuesto, busca limpiar las manos de los policías, y pretendía inculpar al alcalde José Luis Abarca y a su esposa María de los Ángeles Pineda Villa como los autores intelectuales de este crimen; vinculando su perfil con el de sus hermanos¹⁸⁵, conocidos narcotraficantes guerrerenses que actuaban bajo las órdenes del lugarteniente Arturo Beltrán Leyva¹⁸⁶.

Esta tesis oficial fue fuertemente cuestionada por diversas personas y asociaciones porque pretendía encubrir a los autores materiales, y señalar como un único autor intelectual al matrimonio Abarca-Pineda. Hoy día ambos están presos pero estarían muy cerca de alcanzar su libertad, luego de que el pasado cuatro de junio de 2018 se emitió una sentencia sobre el caso Ayotzinapa por el *Primer Tribunal Colegiado de Tamaulipas* donde se determinó que las declaraciones de

¹⁸³ El helicóptero UH-1H, con matrícula XC-LLK, que fue declarado en el informe elaborado por el Gobierno de Guerrero, y que fue piloteado por Andrés Pascual Chombo López, piloto de la Fuerza Aérea Mexicana quien había trabajado para la PGR y para el Gobierno del Estado de Guerrero, sobrevoló el basurero de Cocula el veinitisiete de septiembre de 2014 en las horas en que Murillo Karam afirmaba que estaría ardiendo el basurero con llantas, plástico y madera, el piloto no reportó haber visto nada extraño, cuando para incinerar a cuarenta y tres cuerpos se hubiera requerido trece mil kilogramos de neumáticos y treinta mil kilogramos de madera, con un fuego que requeriría haber ardido ininterrumpidamente por sesenta horas, generando una nube de trescientos metros, misma que sería sin duda vista por un piloto experimentado, pero esto nunca ocurrió, como lo señala el GIEI.

ROLDÁN, N. (2014). 'Es científicamente imposible que los normalistas hayan sido incinerados en el basurero de Cocula'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2015/09/normalistas-de-ayotzinapa-no-fueron-incinerados-en-el-basurero-de-cocula-expertos-independientes/>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.

¹⁸⁴ HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 17.

¹⁸⁵ VICENTEÑO, D., (2014). 'Perfil de María de los Ángeles Pineda Villa: él administraba; ella tenía el mando.' <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/11/04/988934> Recuperado el 20 de mayo de 2019.

¹⁸⁶ Fue el líder de la organización criminal conocida como el Cártel de los Beltrán-Leyva. Inicialmente trabajó con Joaquín 'El Chapo' Guzmán, hasta que su relación laboral terminó en 2008. Un año más tarde, el dieciséis de diciembre de 2009 elementos de la Marina se enfrentaron en Cuernavaca Morelos con sicarios de este cártel, resultando abatido en el enfrentamiento Arturo Beltrán Leyva.

cuatro integrantes del cártel ‘*Guerreros Unidos*’, en las cuales se sustentó la ‘*verdad histórica*’, fueron obtenidas a base de torturas¹⁸⁷.

Asistimos a una historia armada donde el resultado era una emboscada feroz contra cuarenta y tres aspirantes a maestros, en una acción conjunta y bien coordinada por tres mandos: la Policía Federal, la Policía Municipal y el Ejército Mexicano, como si el objetivo fuese darles *un escarmiento* a los ayotzinapos, aunque de una magnitud fuera de toda proporción.

Las consecuencias de este hecho devendrían en repercusiones de orden Internacional, y de algún modo el Gobierno de México sabía que las investigaciones de este caso basadas en el verdadero rigor científico traerían un sinnúmero de consecuencias funestas para su ya de por sí mermada credibilidad: durante décadas el Gobierno de México había podido desaparecer a una o dos personas estratégicamente, pero en esta ocasión se trataba de cuarenta y tres personas sustraídas arbitrariamente por una acción bien ejecutada por distintos mandos policiacos.

El montaje del Gobierno en la llamada ‘*verdad histórica*’ intentaba apuntalar la endeble credibilidad del Gobierno de la época a costa de una visión engañosamente ‘científica’ que pretendía demostrar que en todo momento el gobierno y la policía habían actuado de forma ética, haciendo creer a la sociedad en general que se trataba de otro caso relacionado con el crimen organizado que dominaba la zona; atribuyendo sus actos al grupo delincuencia ‘*Guerreros Unidos*’, como los autores materiales del crimen¹⁸⁸. Esta versión incluía el hallazgo de bolsas de plástico con restos de los normalistas, encontrados por elementos de la Marina Mexicana en el río San Juan, en el lugar donde ‘*uno de los asesinos confesos los habría arrojado*’¹⁸⁹, dando por cerrado el caso institucionalmente. Un *carpetazo*.

¹⁸⁷ DÁVILA, P., (2018). ‘Abarca y Pineda, a un paso de la libertad’. <<https://www.proceso.com.mx/552215/abarcay-pineda-a-un-paso-de-la-libertad>> Recuperado el 20 de mayo de 2019.

¹⁸⁸ Resulta sospechoso cómo desde el inicio de la investigación, la Procuraduría General de la República tenía elaborada sus propias conclusiones del caso: ‘[los estudiantes] al parecer fueron quemados hasta su total calcinación, por lo que es posible que si se llegaran a encontrar dichos restos sea imposible identificarlos’. HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 240.

¹⁸⁹ HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 18.

Una versión que fue re-bautizada por los padres de los normalistas desaparecidos como: *'mentira histórica'*¹⁹⁰.

Esta *'verdad histórica'* se desmorona desde su inicio cuando consta que los cinco autobuses llegaron a Iguala después de las veintiún horas; mientras que el acto de Pineda habría terminado una hora antes, a las veinte horas., por lo que el posible intento de boicot contra el evento de María de los Ángeles Pineda Villa sería absurdo, al haber estado concluido en el momento del arribo de los normalistas. Más aún, se tiene constancia de que José Luis Abarca y su esposa, una vez concluido el evento, cerca de las 20:30 horas estaban cenando tacos en un punto opuesto a la zona centro de Iguala, para luego llegar a su propio domicilio, negando en todo momento haber dado las órdenes necesarias para detener a los estudiantes que se dirigían a Iguala.

Desde el *Centro Federal de Readaptación Social (CEFERESO)* no. 1, conocido como *El Altiplano*, en una entrevista telefónica realizada por Anabel Hernández, Abarca declara:

- Anabel Hernández [AH]: Señor, la opinión pública en México necesita saber y se lo pregunto directamente: ¿Usted ordenó a su policía municipal atacar, detener a los estudiantes?
- José Luis Abarca [JLA]: No, porque ni siquiera sabía yo ni tengo yo un radio, ¿verdad?, para comunicarme con ellos, en ningún momento tuve yo ninguna comunicación con ellos. Siempre la tuve única y exclusivamente con el secretario de Seguridad Pública Municipal.
- AH: ¿Usted ordenó la muerte de los estudiantes?
- JLA: De ninguna manera, eso sería algo espantoso. No, no, no.
- AH: ¿Usted pertenece o tiene relaciones con el grupo criminal Guerreros Unidos?
- JLA: ¡De ninguna manera! Tampoco. Nosotros somos personas de trabajo y nunca hemos tenido relación con ningún grupo delictivo; siempre nos hemos dedicado al trabajo, ¿verdad?, y era la primera vez que incursionaba yo en la política. Siempre era gente empresaria y, este, nunca había estado ni siquiera en una reunión política ni siquiera cinco minutos.

¹⁹⁰ *Ibíd* pp. 109.

- AH: ¿Por qué no salió esa noche? Usted era Presidente Municipal, el evento estaba ocurriendo en su pueblo. Era la gente que estaba en las calles, las que usted gobierna, las que estaban en peligro. ¿Por qué no salió a la calle?
- JLA: No salí a la calle. Bueno, pues por miedo de la... de que mucha gente me estaba llamando, de que había muchas balaceras por todos lados. Si no salieron los que tenían las armas supuestamente, ¿verdad? Pues yo me mantuve al margen para estar viendo qué era lo que estaba pasando, porque la verdad que hay mucha, hay mucha seguridad policiaca en Iguala, Guerrero, y yo pienso que ese trabajo era de ellos, no del Presidente Municipal. (Hernández, A., 2016, pp. 150, 151).

La historia que el gobierno ha querido ocultar es una versión muy distinta de la '*verdad histórica*', y comienza con la masacre del veintiséis de septiembre de 2014 cuando normalistas de la *Escuela Normal Rural 'Raúl Isidro Burgos'* de Ayotzinapa fueron atacados durante cuatro horas consecutivas en la ciudad de Iguala, Guerrero, después de haber secuestrado los cinco autobuses de pasajeros para poder participar en la protesta conmemorativa a la masacre de estudiantes ocurrida el dos de octubre de 1968¹⁹¹. Tales camiones corresponden a las siguientes marcas y números económicos: Costa Line 2012, Costa Line 1510, Estrella de Oro 1568, Estrella de Oro 1531 y Estrella Roja 3278.

El primer embate contra los normalistas fue perpetrado cerca de las 21:30 horas; un hecho nunca registrado en los expedientes de la Fiscalía ni de la PGR, no habiendo ni heridos ni muertos¹⁹². El segundo fue entre las 21:30 y 23:00 donde tres estudiantes resultaron heridos de bala¹⁹³; mientras que a varios kilómetros de distancia, en la carretera federal de Iguala – Mezcala, a la altura del Palacio de Justicia, se tendría un tercer enfrentamiento contra dos autobuses llenos de estudiantes: el Estrella de Oro 1531 y el Estrella Roja 3278¹⁹⁴. Finalmente, a las 23:40 y a varios kilómetros de distancia, un camión donde viajaba el equipo de fútbol amateur de Los Avispones fue también baleado, resultando muertos dos

¹⁹¹ *Ibíd* p. 28.

¹⁹² *Ibídem*.

¹⁹³ *Ibídem*.

¹⁹⁴ *Ibídem*.

Ayotzinapa: Descripción de los hechos según el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI)

26 SEPTIEMBRE

17:30 Salida de Ayotzinapa.

19:00-20:00 Inicio del boteo en la carretera y toma de autobuses en la caseta de Iguala.

21:12 Llegada de un autobús con normalistas a la Central de Autobuses de Iguala. Aquí quedan encerrados los normalistas dentro de un autobús, por lo que piden ayuda a sus compañeros de la Caseta, quienes arriban para brindarles refuerzo.

21:22 Salida de los normalistas de la Central de Autobuses, ahora abordo de cinco transportes



AUTOBUSES Costa Line 2012, Costa Line 2510, Estrella de Oro 1568, Estrella de Oro 1531, Estrella Roja 3278

21:50 Primer ataque de la policía contra normalistas en el Zócalo de Iguala y Juan N. Álvarez, quedando heridos Aldo, Fernando y Jonathan. Este ataque es dirigido contra tres de los autobuses con estudiantes, que intentan llegar a Periférico, avanzando uno detrás de otro. Es en esta agresión de la policía municipal que entre 25 y 30 estudiantes son arrestados y desaparecidos.

22:00 Una patrulla de la Policía Federal detiene a los normalistas que van a bordo del autobús Estrella de Oro 1531, a la altura del Palacio de Justicia, en la salida carretera a Chilpancingo. Se piensa que en este autobús viajaban entre 13 y 15 estudiantes, que fueron detenidos y permanecen desaparecidos.

22:15 También frente al Palacio de Justicia, otro autobús, el Estrella Roja 3270, es atacado por la policía, generando que 14 estudiantes huyan hacia la colonia Pajaritos, donde los policías les dan persecución. Finalmente, este grupo de normalistas fue ayudado por una vecina del lugar, que les dio refugio en su vivienda.

23:30 Cuarto ataque, ahora contra el autobús de los avispones y contra dos taxis y un camión.

27 SEPTIEMBRE

00:30 Quinto ataque, contra los normalistas que están concentrados aún en Periférico y Juan N. Álvarez, dando una conferencian de prensa en la que denuncian la agresión sufrida a las 21:50 horas. Este es el último momento en que se ve con vida a Julio Cesar Mondragón, quien horas después sería hallado muerto.

nóveles futbolistas, al tener la mala suerte de que el camión en el que viajaban era blanco con franjas verdes y se asemejaba al Estrella de Oro en el que se trasladaban los normalistas¹⁹⁵. El resultado: cuarenta y tres normalistas que hasta el día de hoy se encuentran desaparecidos, y que el gobierno intentó minimizar con una inventada 'verdad histórica'.

¿Cuál sería la lógica de este caso?, ¿por qué el Gobierno querría con tanta saña mandar acallar las voces de estos estudiantes que habrían, por mucho, cometido un delito que en ningún caso justificaría la desbordada violencia de sus actos?

Para poder entender el panorama, habría que ir al año 2012, cuando el presidente Enrique Peña Nieto asumió el

Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa. Fuente: Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes. (GIEI). 2015. Infografía: Animal Político.

¹⁹⁵ *Ibíd* p. 29.

poder, y con él, recibiría del presidente saliente, Felipe Calderón Hinojosa, un expediente donde se incluirían los temas más sensibles para México en esta transición: se trataba de una lista de *'temas prioritarios'* donde no figuraban diversas acciones de organizaciones criminales bien ubicadas, como las del Cártel de Sinaloa, o las de Joaquín Guzmán Loera, quien en esa época estaba prófugo y era en su momento, el narcotraficante más poderoso del mundo; sino que el documento incluía observar la situación en Guerrero; específicamente las movilizaciones de los estudiantes de la *Escuela Normal Rural 'Raúl Isidro Burgos'* en Ayotzinapa, que era el punto número dos de las prioridades de Seguridad Nacional, sólo después de la preocupación gubernamental relacionada con la gobernabilidad de Michoacán, cuyo mandatario era en aquel momento Fausto Vallejo Figueroa, y cuyos conflictos internos, aunados a la tala ilegal de árboles en Municipios como: Cherán, Nahuatzen y Paracho creaban un 'punto rojo' sobre el cual actuar primordialmente¹⁹⁶.

Parecía que las advertencias de Felipe Calderón dadas a Peña Nieto eran más bien palabras proféticas: nadie imaginaría que pocos meses después de la sucesión presidencial, un pequeño pueblo enclavado en el sur de México pudiera tener repercusiones Internacionales debido a los abusos autoritarios allí ocurridos, y el Gobierno sabía que su imagen estaba en juego. La historia debía cuadrar perfectamente a como diera lugar; costase lo que costase.

El siete de noviembre del 2014, luego de treinta y tres días en que la Fiscalía de Guerrero declinó la competencia y turnó el caso a la *PGR*, Jesús Murillo Karam, entonces *Procurador General de la República*, presentaría a Patricio Reyes Landa, alias *El Pato*; Jonathan Osorio Cortés, alias *El Jona*; Agustín García Reyes, alias *El Chereje* y Felipe Rodríguez Salgado, como 'miembros de la organización criminal Guerreros Unidos', quienes presuntamente serían los autores materiales del crimen, tras haber recibido y ejecutado al grupo de personas que les entregaron los policías Municipales de Iguala y Cocula¹⁹⁷.

Hoy se sabe que se trata de jóvenes albañiles que provenían de familias de escasos recursos, y fueron torturados hasta declararse miembros de Guerreros

¹⁹⁶ *Ibíd* p. 52.

¹⁹⁷ *Ibíd* pp. 209-210.

Unidos e inculparse el asesinato y la cremación de los cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa en el basurero de Cocula¹⁹⁸.

El Gobierno de México no escatimaría medios y recursos en utilizar las estrategias clásicas de tortura¹⁹⁹, represión, amenaza y corrupción para cuadrar su versión de los hechos, llegando hasta el cinismo de manipular los propios resultados: en un afán de transparentar la línea de investigación oficial, el Gobierno de México aceptó la intervención en la investigación del caso al *Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF)*²⁰⁰. En el dictamen de la *PGR* se asentó la versión de que el *EAAF* había estado presente en el hallazgo de una bolsa plástica con restos humanos aparecida en el basurero de Cocula, pero los argentinos siempre aseguraron que ante ellos nunca estuvo presente tal bolsa plástica que la *PGR* supuestamente encontró en el lugar de la cremación y que contenía algún resto óseo que genéticamente logró ser vinculado a uno solo de los normalistas desaparecidos²⁰¹: Alexander Mora Venancio, luego de que los restos hallados en una bolsa fuesen enviados a la Universidad de Innsbruck, Austria para ser sometidos al proceso de extracción nuclear de *ADN*, quienes comprobaron la procedencia genética de los fragmentos óseos al comparar su perfil de *ADN* con el de sus dos hermanos y su padre. Sin embargo, los fragmentos resultaron ser tan pequeños que se agotaron durante el estudio, destruyéndose²⁰².

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Como lo demuestra la averiguación previa PGR/SDHPDSC/OI/2015 donde se ordena la aplicación de noventa y cinco pruebas de Protocolo de Estambul contra detenidos acusados de estar involucrados en el caso de los 43 normalistas desaparecidos. HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 240.

²⁰⁰ Organización no gubernamental y sin fines de lucro Argentina creada en 1984 a iniciativa de las organizaciones de derechos humanos de Argentina con el fin de desarrollar técnicas de antropología forense para investigar lo sucedido con las personas desaparecidas durante la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983.

²⁰¹ HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 235.

²⁰² REDACCIÓN, (2018). 'Los restos de Alexander Mora eran tan pequeños que quedaron destruidos durante su identificación'. En *Sin embargo*. <<https://www.sinembargo.mx/27-09-2018/3476639>> Recuperado el 22 de mayo de 2019.

La resolución de este dictamen derrumbaba la visión que el gobierno y la *Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH)*²⁰³ intentaban sostener en base a evidencias falsas, pues *'incurre en graves omisiones, especulaciones, sesgos y errores'*²⁰⁴ sobre lo ocurrido con los cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa.

Además de esta resolución, otros dos estudios científicos desarrollados de forma paralela, afirman que en el basurero de Cocula no existe ninguna evidencia real de la cremación de los cuarenta y tres cuerpos, ni que exista una quemazón de esa magnitud en el lugar mencionado²⁰⁵: Se trata de un peritaje hecho por el *Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI)*²⁰⁶ y otro realizado por expertos de la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*²⁰⁷.

El veintisiete de octubre de 2014 fueron detenidos Patricio Reyes Landa y Jonathan Osorio Cortés en Apetlanca, Guerrero, en una operación ejecutada por los policías Federales Jesús Emanuel Álvarez Alvarado, José de Jesús Palafox Morea y Jorge Edmundo Samperio Rodríguez²⁰⁸, con el objetivo de ser llevados hasta el basurero de Cocula y grabar un video pericial que reconstruiría los hechos y apoyaría la *'verdad histórica'*, apareciendo en él estos presuntos criminales donde narrarían cómo fue llevaron las bolsas de plástico desde el basurero hasta el río, y cómo las habrían arrojado al agua.

²⁰³ COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS (CNDH). OFICINA ESPECIAL PARA EL 'CASO IGUALA', (2016). 'Estado de la investigación del <<Caso Iguala>> (Observaciones y propuestas formuladas a distintas autoridades)'. <http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/OtrosDocumentos/Doc_2015_002.pdf> Recuperado el 21 de mayo de 2019

²⁰⁴ REDACCIÓN, (2018). 'Peritos argentinos rechazan conclusiones de CNDH sobre restos hallados en el basurero de Cocula'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/11/equipo-forense-argentino-ayotzinapa-cndh/>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.

²⁰⁵ HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 235.

²⁰⁶ GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (GIEI), (2016). 'Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas'. <<https://drive.google.com/file/d/0B3wuz7S3S9urNFFIZUNMSldQUlk/view>> Recuperado el 20 de mayo de 2019

²⁰⁷ ROSAGEL, S. (2014). 'Científicos de la UNAM: <<No los quemaron en el basurero, el gobierno está en problemas>>'. En *Sin embargo*. <<https://www.sinembargo.mx/11-12-2014/1190680>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.

²⁰⁸ HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* p. 252.

En un testimonio ofrecido a *Naciones Unidas*, Patricio Reyes Landa afirmó que permaneció sentado en el suelo en el interior de las instalaciones militares, escuchando la tortura de otras personas hasta que llegó su turno:

Vinieron dos personas vestidas de marinos y me metieron en un cuarto; empezaron a atarme las manos con una venda hacia atrás y me amarraron los pies, [...] luego comenzaron a aplicarme descargas eléctricas en los testículos, en el ano y en la boca, [...] también me ponían una bolsa en la cara hasta el punto de no poder respirar, y en cuanto perdía el conocimiento me golpeaban en el pecho y el estómago; así estuvieron unas tres horas, mientras me decían todo lo que tenía que decir'. [...] Me dijeron que tenía que cooperar con ellos, y si no lo hacía iban a matar a mi esposa y a mis dos niñas, pero que antes de matarlas las violarían, que les meterían el lado del cañón por el ano y que a mi esposa la iban a violar entre todos, [...] que de todos modos yo era un muerto de hambre (Hernández, A., 2016, p. 253).

Posteriormente, el *GIEI* determinaría que habría recibido al menos setenta lesiones en su cuerpo, a consecuencia de la tortura recibida de los policías, la misma suerte que correría Jonathan y Agustín García Reyes; detenido este último el mismo veintisiete de octubre en Cocula²⁰⁹. Recuerda la señora Estela, su madre:

A Jonathan le ataron las manos y lo asfixiaban con una bolsa de plástico, y perdió el sentido unas tres veces; le echaron agua fría y hielo para despertarlo. También le aplicaron descargas eléctricas en los testículos y el recto. [...] A él le salieron costras hasta en los testículos, al otro muchacho incluso le pusieron una pistola dentro de su boca (Hernández, A., 2016, p. 253).

[...]

Cuando los arrestaron los vendaron y los torturaron; oyó que estaban como escarbando y les dijeron que eso era una bolsa que les iban a sembrar a ellos' (Hernández, A., 2016, p. 253).

Su hijo también reveló que cuando lo trasladaron en helicóptero les decían los marinos con saña, que si aventaban a uno nadie se enteraría. En el helicóptero,

²⁰⁹ *Ibíd* p. 252.

un marino comentó: *'Con estos pendejos vamos a tapar el caso'* (Hernández, A., 2016, p. 252).

Tal como estaba planeado, en los siguientes días, personal de la Procuraduría General de la República lo habría llevado hasta el basurero de Cocula para que escenificara cómo habrían sido los hechos, siendo dirigido por varias personas que le indicarían qué hacer. El veintisiete de octubre fue conducido a las inmediaciones del río San Juan y obligado a mostrar dónde se habrían arrojado las cenizas al agua²¹⁰.

Los detenidos firmaron las declaraciones correspondientes donde se afirmaba que mataron a los cuarenta y tres normalistas simultáneamente en un basurero, que habían sido convertidos en cenizas tras incendiar sus cuerpos en una pira dentro del basurero y que después arrojaron sus restos en una bolsa de basura a un río. Si se supone que los tres *'criminales'* estuvieron en la misma escena del crimen, sus declaraciones son contradictorias entre sí, e incluso lo que dice uno hace imposible que haya ocurrido lo que dice el otro. Hay una diferencia sustancial de horas en que se supone ocurrieron los hechos de acuerdo a cada declaración; así como la forma en que supuestamente mataron y quemaron sus cuerpos.²¹¹

¿A qué puede deberse este despliegue de impunidad, con los costos más altos?

Según Hernández, la noche del veintiséis de septiembre de 2014 fue informado un narcotraficante importante en Guerrero que estudiantes de la Normal de Ayotzinapa habían secuestrado diversos autobuses en los que se ocultaba un cargamento de heroína con un valor de a menos dos millones de dólares²¹², asunto que obviamente desconocían los estudiantes al momento de realizar el secuestro de las unidades.

De acuerdo a la declaración tomada por Hernández de un allegado al capo, el cargamento no era menor y no permitirían un robo de esa magnitud aunque fuera

²¹⁰ *Ibíd* p. 254.

²¹¹ *Ibíd* p. 255.

²¹² *Ibíd* p. 324.

un accidente²¹³ debido a que si ese cargamento se perdía en manos de los estudiantes, se habría perdido también el orden de la plaza, convirtiéndose en un escándalo nacional revelado por los estudiantes a causa de un evento fortuito.

El relator confiesa cómo el capo decidió continuar él mismo con las operaciones, usando a Guerrero como su base tras la muerte de Arturo Beltrán Leyva en el año 2009. Para lograrlo, en la nómina del narcotraficante figuraban militares del veintisiete y cuarenta y un Batallón de Infantería, Policías Federales, Policías Ministeriales de Guerrero, Policías Municipales de Iguala y diversas autoridades de los municipios cercanos, así como en la sierra donde se procesa la heroína y se siembra la amapola²¹⁴.

El informante señaló que el capo sólo quería recuperar su mercancía y no ordenó la desaparición: por la experiencia vivida con los Beltrán Leyva sabía que la violencia excesiva era el peor enemigo de su negocio. Cuando se enteró de lo sucedido, dice el informante, se preocupó y se molestó por la acción del Ejército: le <<calentaron una plaza>> que estaba muy tranquila y lo obligaron a frenar sus operaciones en Guerrero. [...] El mismo personaje desconocería el paradero final de los normalistas, pero alguien le informó que supuestamente habían llevado al menos a un grupo de estudiantes a las instalaciones del 27 Batallón de Infantería (Hernández, A., 2016, p. 325).

Resulta significativo cómo la milicia en todo momento se ha negado a ser juzgada u observada, siendo un organismo incuestionable. Para ejemplo, la Comisión Estatal de Derechos Humanos de Guerrero sostuvo que el día veintiocho de septiembre de 2014, solo unas horas después de la masacre, realizaron una visita al veintisiete Batallón de Infantería en Iguala, con la intención de hacer una búsqueda de las personas desaparecidas al interior del cuartel militar, pero no les permitieron el ingreso: *'Si no había nada ahí, pudimos haber entrado.'* (Hernández, A., 2016, p. 306).

Significativo es también cómo para la DEA no existe una sola línea dedicada a Guerreros Unidos ni a los llamados Rojos²¹⁵; grupos de según la versión oficial

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ *Ibid* p. 326.

son considerados de extrema peligrosidad y que serían los encargados de desaparecer materialmente a los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa. Únicos grupos por cierto, en los que se enfocó la PGR en su investigación sesgada.

Por otro lado, el análisis hecho a los camiones emboscados está también lleno de irregularidades:

El MP tardó diecisiete meses después de los hechos en hacer una inspección a los camiones para conocer si tenían compartimientos donde se guardara droga. Cuando la hicieron, los autobuses ya habían sido entregados en un primer momento a las compañías propietarias e incluso ya habían sido reparados por las mismas, por lo cual resultaba ocioso el ordenamiento y la práctica de dichas diligencias. (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, GIEI, 2005).

A pesar de esto, el peritaje demostró que el camión número mil quinientos sesenta y ocho recibió al menos veintinueve disparos, los cuales se realizaron con proyectiles calibre 7.62, además del uso de fusiles *AK-47*, *FN FAL* y *G3*, ninguno de los cuales corresponde al armamento de los policías de Iguala y Cocula. Ninguno de las declaraciones de los presuntos responsables señala el uso de un armamento similar; los únicos que portaban armas de esas características eran los integrantes del veintisiete Batallón de Infantería, y las declaraciones de los propios militares señalan que estaban armados esa noche con fusiles *G3*²¹⁶.

El dieciocho de agosto de 2016 fue resuelto el '*Acuerdo de conclusión*' del expediente de investigación realizado por la Visitaduría General de la PGR sobre el caso del río San Juan, concluyendo que: '*No se aprecia que exista algún documento en el que se dé cuenta del aseguramiento del lugar, ni del personal de la institución que llevó a cabo tal tarea.*' (Hernández, A., 2016, p. 346).

Esto significa que la única prueba pericial de los normalistas fue contaminada y no podría ser aceptada por ningún juez para emitir una sentencia, y ello explicaría como fue hallada la única bolsa con restos humanos del único estudiante identificado por medio de pruebas genéticas: Alexander Mora, donde, en una escena del crimen que no está asegurada, es bastante sencillo '*sembrar*' un paquete con restos óseos.

²¹⁶ HERNÁNDEZ, A., (2016). *Op. cit.* 339, 340.

Otra inconsistencia: la encargada de levantar el acta del hallazgo de los restos de Alexander Mora fue Blanca Alicia Bernal Castilla, quien en su declaración aseguró haber estado en el basurero desde las ocho horas del veintinueve de octubre hasta la mañana del treinta y uno de octubre²¹⁷. Esa acta manifiesta como unos cincuenta minutos después de su llegada a Cocula, es decir, cerca de las nueve horas, elementos de Marina encontraron una bolsa con restos óseos humanos carbonizados. Según su versión, posterior al hallazgo de la bolsa arribaron los expertos argentino y el personal de la *Subprocuraduría Especializada en la Investigación de Delincuencia Organizada (SEIDO)*; pero el mismo Acuerdo de conclusión expone cómo, al mismo tiempo que Bernal Castilla se encontraba levantando el acta en el Río San Juan, firmó nueve actas importantes en la Ciudad de México, afirmando igualmente que se encontraba en las oficinas de la *SEIDO*. En una de estas actas, firmada a las nueve horas, designaría ella misma a los peritos que habrían de ir al Río San Juan; y otra firmada a las catorce hrs. Para permitir la salida de Osorio Cortés y García Reyes de las instalaciones de la *SEIDO* para realizar la reconstrucción de los hechos en el río San Juan²¹⁸. Este hecho invalida también la actuación de los peritos y el hallazgo de los restos de Alexander Mora.

El veinticuatro de junio de 2016, García Reyes fue interrogado por la Visitaduría sobre lo ocurrido el veintiocho de octubre de 2014, declarando como las bolsas con restos humanos ya estaban puestas en el río cuando lo llevaron en helicóptero para recrear la escena del crimen:

Yo estaba detenido en la *SEIDO*, estaba en una celda y nomás me sacaron y me subieron al helicóptero, y ya en el helicóptero me dijeron que me iban a llevar a puente río San Juan y que ahí había unas bolsas que yo tenía que señalar, que si no lo hacía me iban a torturar, entonces yo contesté que sí y volamos hasta puente río San Juan y ya cuando íbamos aterrizando en la cancha de fútbol me dijeron que si conocía el lugar y me dijeron que si [sic] y entonces llegamos y me bajaron y me dijeron que no se me olvidara lo que había dicho y entonces ya me llevaron hasta donde estaban unas bolsas de plástico y ya uno de ellos vestido como de negro que me llevaba del cuello y me dijo que si intentaba correr me iba a disparar ya

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibid* p. 347.

llegamos a donde estaban las bolsas [e] hice lo que me habían dicho.’ (Hernández, A., 2016, p. 348).

El acuerdo de conclusión finaliza con una recomendación puntual:

Se considera oportuno investigar si el personal de la *Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA)* del *27 Batallón de Infantería*, con sede en Iguala, Guerrero, incurrió en algún tipo de responsabilidad de carácter penal. [...] Hubo una falta de regulación en cuanto a su funcionamiento operativo y la carencia de supervisión, lo que generó la posible manipulación de bitácoras, videos y registros de dicho Centro respecto a los hechos investigados. (Hernández, A., 2016, p. 350).

Recomendación que hasta la fecha no se ha tomado en cuenta.



CUARTOSCURO, 2014. Primera Marcha de Acción Global por Ayotzinapa. 22 de octubre de 2014.

5.7.4 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DEL CASO AYOTZINAPA

Alrededor del caso Ayotzinapa, no han sido pocos los artistas que han concebido piezas artísticas para visibilizar (y denunciar) la gravedad del asunto en el ámbito Nacional e Internacional.

Especialmente llama la atención el caso de la agencia de investigación *Forensic Architecture*, quienes desde la *Universidad de Goldsmiths*, en Londres, se han dado a la tarea de reunir a arquitectos, artistas, cineastas, periodistas, científicos y abogados con el objetivo de investigar principalmente los crímenes donde existieron violaciones a los Derechos Humanos y cuyas investigaciones realizadas por parte del Estado no fueron adecuadas.

Lo anterior es concebido como una plataforma emergente que se despliega desde *Goldsmiths* para involucrar no sólo los testimonios de las víctimas, sino también la arquitectura, los edificios, los entornos urbanos, los procesos legales y políticos en sus investigaciones²¹⁹; deshilvanando cada hecho de cada investigación, como si de una serie de ‘capas’ se tratara.

Para el caso Ayotzinapa, *Forensic Architecture* partió de los dos reportes emitidos por el *GIEI* sobre el caso Ayotzinapa, así como el análisis de miles de testimonios, entrevistas, videos y registros telefónicos, de informes compuestos por investigadores ajenos de la versión oficial y de la *Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH)*²²⁰, traduciendo esa información en puntos de datos dentro de una plataforma interactiva²²¹, con la idea de brindar una herramienta forense que demostró cuán incongruente era la ‘verdad histórica’, por medio de un enorme mural donde están asentadas las actuaciones de todos los actores involucrados en el caso Ayotzinapa, minuto a minuto.

Forensic Architecture, grafica todos los datos recabados en torno a su investigación dentro de la plataforma, donde el visitante puede navegar entre los diversos incidentes, como: tiroteos, movimientos, comunicaciones, así como sus protagonistas: víctimas, miembros de organizaciones criminales o agentes de seguridad del Estado.

²¹⁹ FORENSIC ARCHITECTURE. <<https://forensic-architecture.org/about/agency>> Recuperado el 25 de mayo de 2019.

²²⁰ FORENSIC ARCHITECTURE. <<https://forensic-architecture.org/investigation/the-enforced-disappearance-of-the-ayotzinapa-students>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

²²¹ La plataforma -aunque bloqueada por la seguridad de Google- puede consultarse en la dirección: PLATAFORMA AYOTZINAPA. <<https://www.plataforma-ayotzinapa.org/>> Recuperado el 25 de mayo de 2019

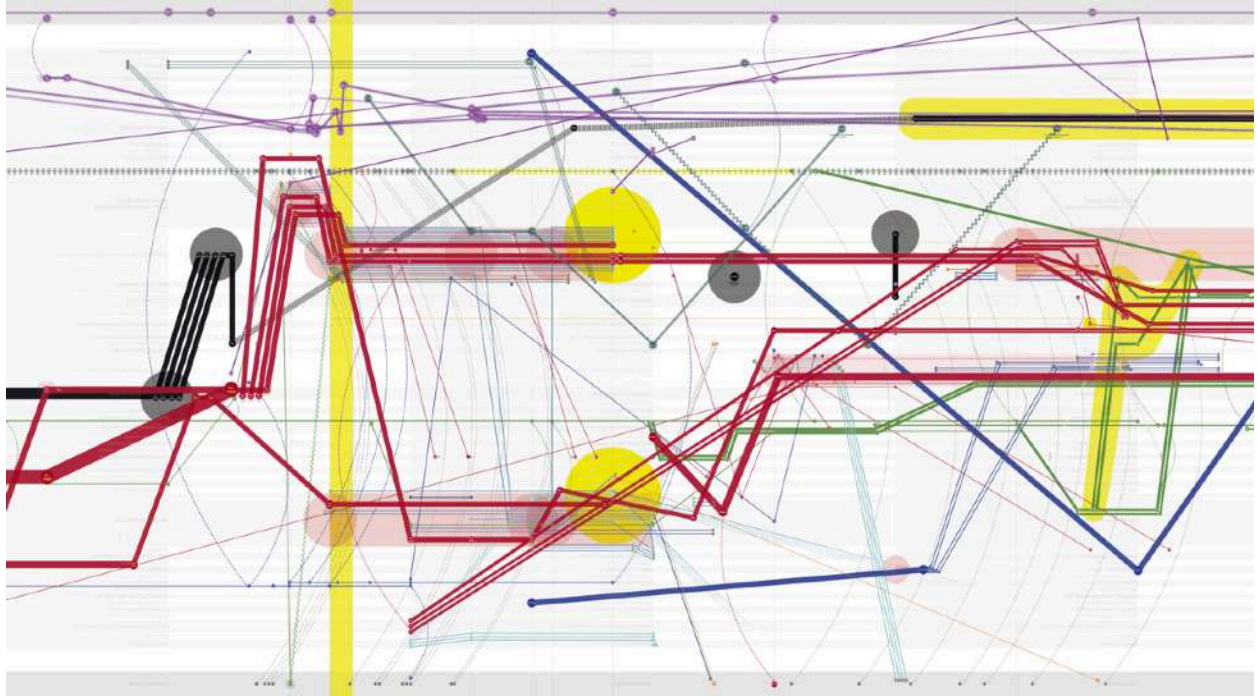
Esta investigación nos acerca a un nuevo tipo de investigación: la investigación estética²²² que surge a partir de la incansable búsqueda del colectivo por encontrar en cada caso, nuevas técnicas que generen nuevas conclusiones forenses.

Si toda la información se encuentra detallada y claramente separada dentro de la plataforma digital; el colectivo también exhibe físicamente los resultados de su investigación en el recinto lógico de la investigación estética: el museo; agrupándola; sobreponiéndola en un enorme mural que podría ser el '*mural mexicano del siglo XXI*', que sigue esa larga tradición mexicana de evidenciar los abusos sociales mediante la gráfica expandida.



SIQUEIROS, David Alfaro (1896-1974). *Del Porfirismo a la revolución*. 1957 - 1966. Mural ubicado al interior del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. (detalle)

²²² MEDINA, C., (2018). *Progress*. 12th Shanghai Biennale, Shanghai: Power Station of Art, p. 216



FORENSIC ARCHITECTURE, (2010 a la fecha). *Mural de Ayotzinapa*. 2017. Gráfica digital sobre muro.



FORENSIC ARCHITECTURE, (2010 a la fecha). *Mural de Ayotzinapa*. 2017. Registro de la pieza en la 12a Bienal de Shanghai. 2019. Fotografía: Francisco Méndez.

La investigación de *Forensic Architecture*, se vuelve única, al deslindarse de las investigaciones oficiales ejecutadas por parte del Estado y de la *CIDH*, sumando en esta investigación forense las voces de los propios padres de los estudiantes desaparecidos, así como el trabajo conjunto con el *Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez [Centro PRODH]*, una asociación civil sin fines de lucro que busca promover y defender los Derechos Humanos, y cuya causa es también Ayotzinapa²²³.

Esta sería la diferencia más significativa entre la muestra que tuvo lugar en el *Museo Universitario de Arte Contemporáneo [MUAC]* entre el nueve de septiembre de 2017 y el veinte de diciembre del mismo año²²⁴, contra las exhibiciones que han tenido lugar en Seúl, Shanghái, Toronto, Reino Unido o Barcelona²²⁵.

Exhibiciones que lograron tener incluso una visibilidad del caso Ayotzinapa y un reconocimiento internacional al equipo de investigadores, al ser nominados en el año 2018 a recibir el prestigioso *Premio Turner*, el más importante galardón de su tipo para el arte contemporáneo dado por el gobierno Británico.

Para el caso mexicano, en el contexto de la exhibición del *MUAC*, la exposición se articuló con las acciones de los padres de los desaparecidos, mientras que en el caso de las demás sedes, la obra se muestra como mural y pantallas o proyectores con la reconstrucción de los hechos.

Y resulta muy interesante como esta pieza fue seleccionada por Cuauhtémoc Medina para formar parte de la *12a Bienal de Shanghái*, sin que el aparato de censura del gobierno Chino haya restringido la exhibición de la misma.²²⁶

²²³ CENTRO PRODH. <<http://centroprodh.org.mx/casos-3/ayotzinapa/>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

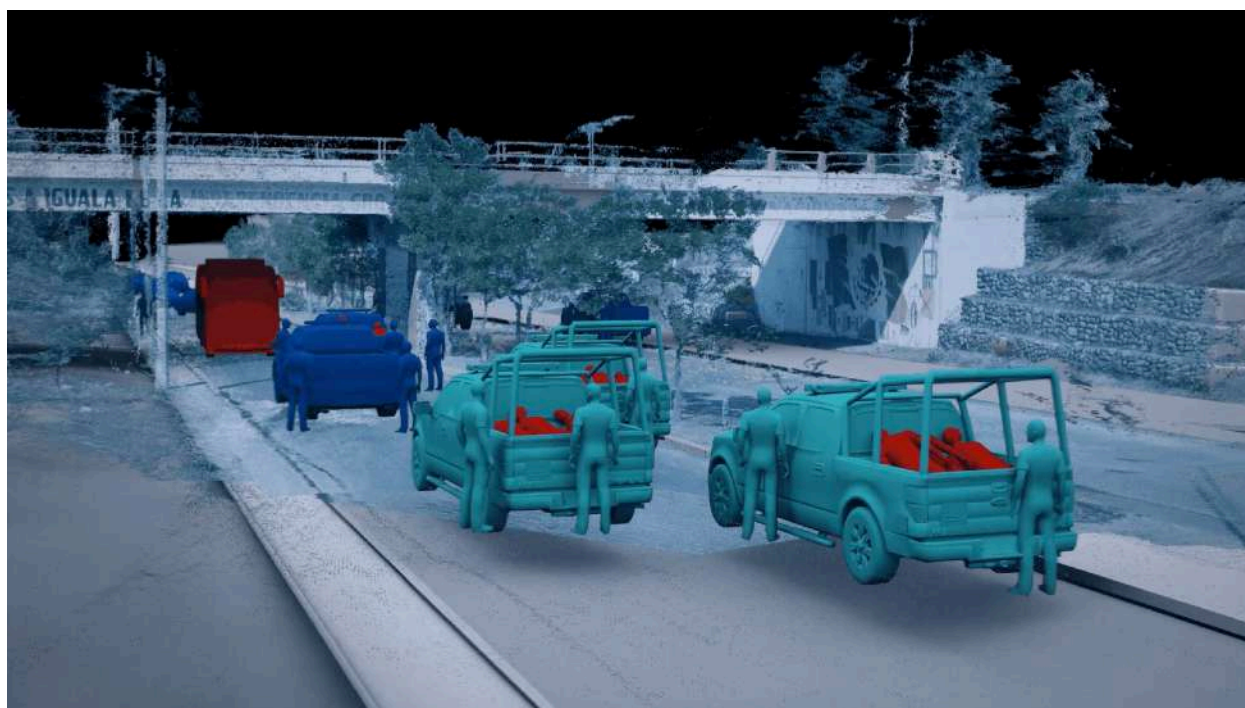
²²⁴ MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. <<https://muac.unam.mx/exposicion/forensic-architecture>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

²²⁵ FORENSIC ARCHITECTURE. <<https://forensic-architecture.org/investigation/the-enforced-disappearance-of-the-ayotzinapa-students>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

²²⁶ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Cuauhtémoc Medina'. Realizada personalmente en la Power Station of Art [PSA], en el contexto de la clausura de la 12a. Bienal de Shanghái, China, el 7 de marzo de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

La suma y confrontación de toda la información recopilada (una base de datos de más de cinco mil registros²²⁷) es la que hace posible generar una reconstrucción precisa de los hechos, al condensar todos los datos en una sola plataforma interactiva que permite seguir el curso de los acontecimientos en una línea del tiempo que demuestra quiénes eran, y dónde estaban geográficamente cada uno de los actores involucrados.

La tecnología digital; y en este caso en particular, el uso del modelado 3D, la fotogrametría, el análisis de patrones, el desarrollo de software o la minería de datos²²⁸ logran desarticular una vez más la '*verdad histórica*' para dar pie a una re-visualización de los hechos sin las manipulaciones ejercidas desde el poder.



FORENSIC ARCHITECTURE, (2010 a la fecha). *Reconstrucción de la desaparición forzada de los estudiantes de Ayotzinapa*. 2017. Modelado tridimensional y realidad virtual.

²²⁷ PLATAFORMA AYOTZINAPA. <<https://www.plataforma-ayotzinapa.org/>> Recuperado el 25 de mayo de 2019

²²⁸ FORENSIC ARCHITECTURE. <<https://forensic-architecture.org/investigation/the-enforced-disappearance-of-the-ayotzinapa-students>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

Otra pieza exhibida también en el *MUAC*, sin que necesariamente formase parte de un ciclo curatorial del Museo al presentarse en el lobby del mismo, fue la obra *'Nivel de confianza'*, de Rafael Lozano-Hemmer, quién el veintiséis de marzo de 2015 –exactamente seis meses después de la negra noche de Iguala–, y a lo largo de varios meses, desplegó en el museo un sistema de reconocimiento facial entrenado para buscar incansablemente las caras de los estudiantes desaparecidos²²⁹

La pieza interactiva parte de las imágenes que los propios padres de los estudiantes desaparecidos difundieron masiva e incansablemente para intentar extender la noticia de la desaparición de sus hijos. Estas fotografías de identificación, en blanco y negro, vestidos casi todos con camisas blancas; sirvieron para que Lozano-Hemmer, con ayuda de una cámara web, construyera un algoritmo para tratar de encontrar a cuál de todos los estudiantes se parece más físicamente el visitante que interactúa con la pieza multimedia; mostrando en qué medida su aspecto físico se relaciona –o no– con alguno de los cuarenta y tres. Evidentemente, la pieza nunca arrojará un 100% de coincidencia (o confianza), pues para que ello



OCCIDENTE.MX. *Fotografías de identificación de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa.* 2014. Gráfica digital.

²²⁹ RAFAEL LOZANO-HEMMER. <http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php> Recuperado el 25 de junio de 2018.

ocorra deberá ser físicamente alguno de los cuarenta y tres estudiantes quien se identifique e interactúe con la obra, y al no presentarse francamente frente a la pieza el algoritmo genera en todos los casos un resultado negativo: el estudiante no ha sido encontrado todavía.

Lozano-Hemmer explica que los algoritmos utilizados en su pieza son: *Eigen*, *Fisher* y *LBPH*, mismos que suelen ser usados por las fuerzas militares y policiales



LOZANO-HEMMER, Rafael (1967). *Nivel de confianza*. 2015. Algoritmos de reconocimiento facial, computadora, pantalla y webcam.

para buscar individuos sospechosos²³⁰; pero en este caso, el artista invirtió los papeles de búsqueda de los robots. Hemmer demuestra cómo la inteligencia artificial, a diferencia de la humana, no se cansa nunca de buscar a los ausentes y de hacernos ver por un instante cómo en mayor o menor medida, *ellos están en nosotros*.

Cuando escuché que los cuarenta y tres estudiantes estaban desaparecidos me pregunté si se podrían utilizar algoritmos de reconocimiento facial para intentar encontrarlos. La idea era crear una máquina cuyo único objetivo fuera buscar a los estudiantes incesantemente a través de un sistema de vigilancia, pero no para detectar sospechosos sino para encontrar a las víctimas. [...] En este sentido, me encantaría que, por ejemplo, nuestros políticos se vieran ante este espejo biométrico y descubrieran qué estudiante tiene los rasgos faciales más parecidos a los de ellos, para generar empatía, intimidad y una sensación de responsabilidad y parentesco (Código, 2015).

La pieza es una provocación para que cualquier persona pueda sentirse empática ante una tragedia de dimensiones Internacionales, y pueda ver cómo también *nosotros pudimos ser ellos*²³¹.

La pieza puede adquirirse para ser coleccionada como obra de arte, dirigiendo todas las ganancias a un fondo que busca proveer de becas a estudiantes nuevos de la Normal de Ayotzinapa; pero al mismo tiempo el artista liberó el software para su descarga gratuita²³² y su ejecución en diversos recintos educativos, culturales e institucionales, expandiendo aún más la búsqueda de los normalistas más allá de México, en entornos como: Austria, Reino Unido, Estados

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Una versión documental de la operatividad de la pieza artística puede verse en: RAFAEL LOZANO-HEMMER. 'Nivel de confianza'. Registro documental de la ejecución de la pieza en Montreal, Canadá. En: <http://www.lozano-hemmer.com/videos/artwork/nivel_de_confianza_montreal.mp4> Recuperado el 29 de mayo de 2019.

²³² El instructivo para su descarga y ejecución puede consultarse en: RAFAEL LOZANO-HEMMER. 'Nivel de confianza'. Registro documental de la ejecución de la pieza en Montreal, Canadá. En: <http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel_de_confianza_specs.pdf> Recuperado el 29 de mayo de 2019.

Unidos, Holanda, España, Japón, Canadá, Estonia, Polonia, Alemania, Portugal o Nueva Zelanda²³³.

Fue gracias a lo anterior, que la obra pudo montarse del trece al quince de noviembre de 2018 en la *Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, campus Morelia*, debido a la inquietud del Maestro Fernando García que luego de haberla visto exhibida en el *MUAC* supo que debía llevarla al contexto universitario, dada su resonancia social y a la oportunidad de acercarse y manipular una obra cuyo autor es relevante para el arte electrónico actual.²³⁴

Esta activación ocurrió en el Laboratorio de la Imagen de la *ENES Morelia*, contando con la colaboración de los estudiantes de la materia '*Arte digital*' de la *Licenciatura en Historia del Arte*²³⁵, extendiendo simbólicamente la búsqueda de estudiantes al interior de la propia *Universidad de la Nación*.

Esta incesante búsqueda llevó al fotógrafo Arturo Betancourt a compilar todas las capas gráficas de información disponible para construir un nuevo retrato hablado. A partir de los retratos de identidad de los alumnos desaparecidos, el fotógrafo los agrupa para sumar digitalmente los rostros de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Iguala, y obtener así el Rostro de Ayotzinapa²³⁶, asignándoles a cada uno en una *layer* distinta, un 2.325% de la información global, y así crear un solo rostro virtual que agrupa la totalidad de estudiantes de Ayotzinapa.

Es cierto que todos buscamos a los estudiantes, pero a la vez el rostro que arroja digitalmente Betancourt es el rostro que puede sintetizar a todos los desaparecidos de cualquier latitud; el rostro de la vulnerabilidad de todo mexicano

²³³ RAFAEL LOZANO-HEMMER. <http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php> Recuperado el 25 de junio de 2018.

²³⁴ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando García'. Realizada por correo electrónico el 27 de mayo de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Arturo Betancourt'. Realizada por correo electrónico el 27 de mayo de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.



BETANCOURT, Arturo (1972). *El rostro de Ayotzinapa*. 2014. Arte digital.

de poder ser víctima de desaparición forzada, y la impotencia de los padres y de la sociedad civil al enfrentarse con tantas incertidumbres, y tan pocas respuestas.

El *Rostro de Ayotzinapa* fue exhibida formalmente en el marco del 2º Abierto Mexicano de Diseño, en una de las Galerías del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Ciudad de México²³⁷, a menos de dos meses de la desaparición de los estudiantes, en noviembre de 2014; y se integró dentro de una muestra llamada 'Entremesas', donde distintos diseñadores presentaban prototipos de mesas.

Para esta versión, el artista imprimió la imagen sobre la fragilidad de un vidrio para convertirla en un objeto cotidiano que luego sería intervenida por el propio artista, primero con esmalte rojo que simulaba sangre y finalmente sería destruida mediante la ruptura del vidrio durante la inauguración de la muestra, con la intención de alterar a los visitantes²³⁸, y al mismo tiempo, este acto cancela toda posibilidad de hacerla utilitaria.

El artista agudiza su reflexión sobre el caso Ayotzinapa, cuando recrea ficticiamente las únicas pruebas periciales con las que cuenta el Estado: un puñado de supuestas cenizas humanas. La reflexión es sencilla: si un artista mexicano puede construir en la sencillez de su estudio una prueba pericial más o menos convincente, ¿qué puede ser capaz de hacer el aparato del Estado con todos los medios a su disposición?



BETANCOURT, Arturo (1972). *Ayotzinapa*. 2014. Impresión digital sobre vidrio. (Pieza destruida).

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*

Esta pequeña montaña de falsedades que descansa bajo el título *Verdad* histórica, sintetiza el colapso lapidario de un sistema corrompido, frágil, fragmentado, insostenible.

Precisamente son lápidas las que el artista César Martínez crea en un afán de relacionar los crímenes de Estado con la muerte.

Desde la tierra, las lápidas de Martínez gritan lo que la sociedad continúa callando. Secretos a voces que aún hoy siguen siendo peligrosos para quienes los enuncian.

Integradas en la exposición *Visible invisibilización*, estas lápidas se apoyan en el uso del texto no para enunciar los datos del difunto, sino para construir un discurso semiótico: sentencias esculpidas sobre mármol negro Monterrey, de la misma forma en que millones son manufacturadas por la industria funeraria en todo el mundo.

En la lápida *Ya me cansé*, el artista recurre a la sentencia enunciada por el entonces Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, cuando, al terminar una vergonzosa rueda de prensa el 7 de noviembre de 2014 donde daba a conocer que había 'indicios' de que los restos humanos calcinados hallados en el basurero de Cocula, podrían pertenecer a los cuarenta y tres normalistas desaparecidos en Iguala, Guerrero, concluía con la frase: *Ya me cansé*.²³⁹

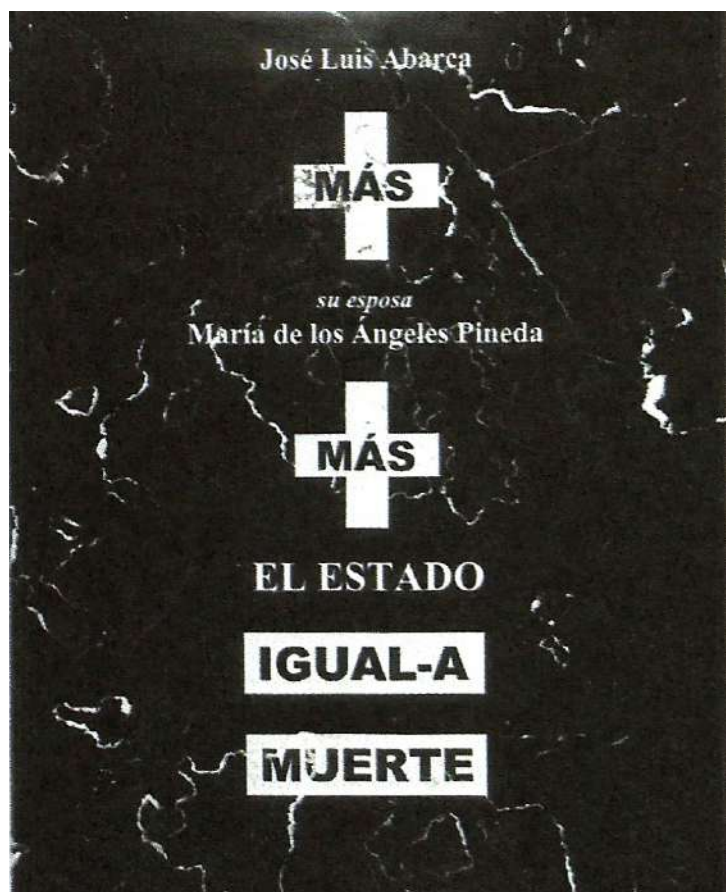


MARTÍNEZ, César (1962), *Ya me cansé*. 2014. Lápida grabada sobre mármol negro Monterrey.

²³⁹ REDACCIÓN, (2014). '<<Ya me cansé>>: Murillo Karam explica esa frase tres días después'. En *Animal político*. <<https://www.animalpolitico.com/2014/11/ya-canse-murillo-karam-explica-esa-frase-tres-dias-despues/>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

¿Cómo puede el responsable de velar por la seguridad de la nación manifestar cínicamente su cansancio físico y mental en una búsqueda de personas que debe ser incansable, hasta dar con la verdad?

El caso queda cerrado tras el cansancio y la ineptitud de los funcionarios públicos quienes son a su vez cómplices por acción u omisión de las desapariciones forzadas que se ejecutan en el país.

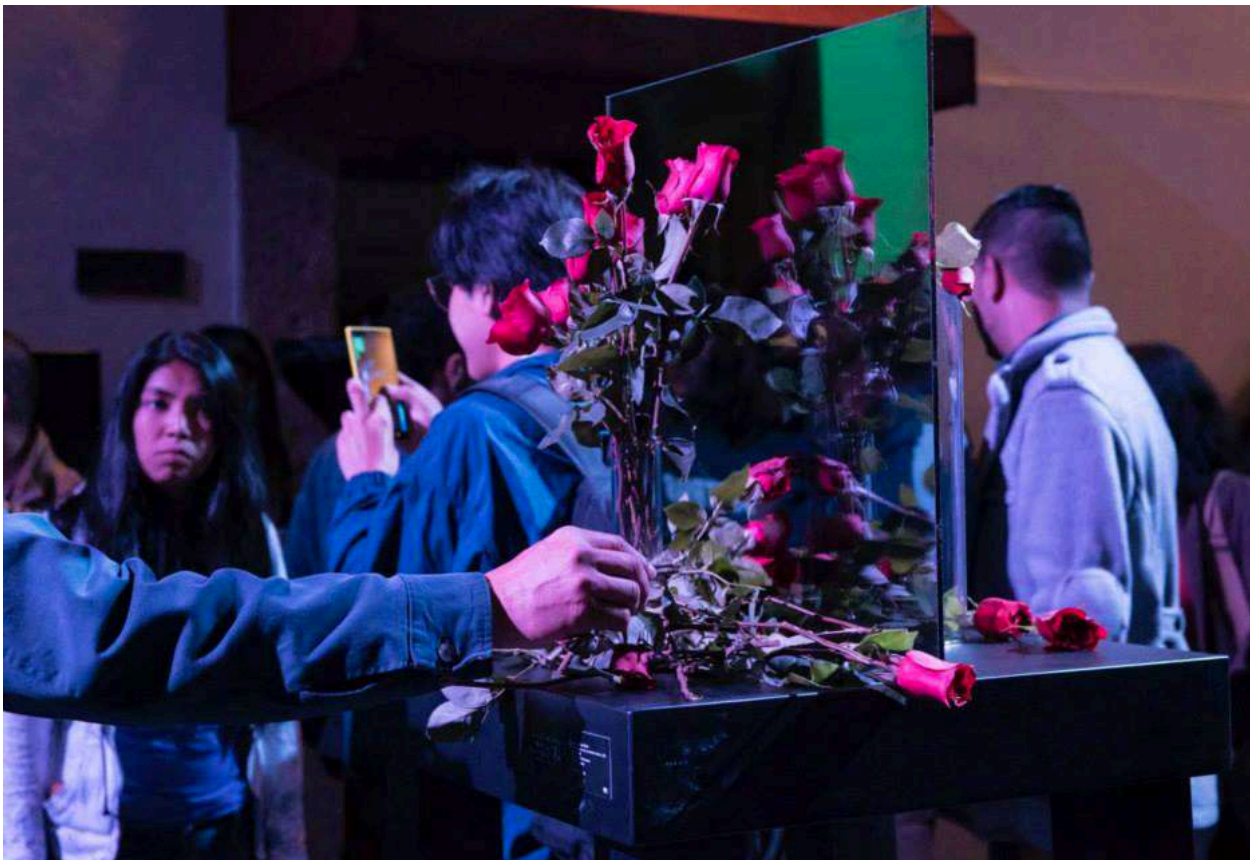


MARTÍNEZ, César (1962), *Igual-a Muerte* 2014. Lápida grabada sobre mármol negro Monterrey.

En una segunda lápida, Martínez presenta una ecuación con los nombres de los responsables según su hipótesis: el alcalde de Iguala, José Luis Abarca + su esposa, María de los Ángeles Pineda + la complicidad del Estado, daría como resultado, en un ingenioso juego de palabras, la muerte.

Esta lápida grita lo que la *vox populi* expresaba en el enorme letrero desplegado en el Zócalo capitalino: *Ayotzinapa fue el Estado*.

Dentro de esa misma exposición, *Visible Invisibilización*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ) de la ciudad de Morelia, inaugurada en el mes de diciembre de 2014 y clausurada en febrero de 2015, la artista moreliana Carol Borja realizó el cinco de diciembre de 2014, durante la inauguración, el performance titulado *#AyotzinapaSomosTodos. Pienso donde no soy, soy donde no pienso*, que consistió en una acción de luto y memoria en torno a la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa.



BORJA, Carol (1979). #AyotzinapaSomosTodos. *Pienso donde no soy, soy donde no pienso*. 2014. Documentación fotográfica de una acción. Registro fotográfico: Leonardo Luna.

Para esta pieza, la artista parte de una recopilación de datos y noticias donde figuran los gastos y objetos adquiridos por la regidora en turno de Iguala²⁴⁰, Marina Hernández de la Garza (PRI), quien se destacó por adquirir durante su mandato costosos espejos: el símbolo narcisista por antonomasia; y que fue tristemente célebre por su ostentosa vanidad, deshumanizando la masacre que ocurriese en su propia jurisdicción, pues fue en su Municipio donde se suscitó la desaparición de los 43 estudiantes que provenían de Ayotzinapa.

El despilfarro de dinero en artículos de lujo, como los espejos, demuestra el nivel de frivolidad que acompañaba a la entonces regidora, que contrasta con los niveles de pobreza, claramente medibles en su Municipio; así como el escaso tacto humano por lo ocurrido aquella negra noche: un insulto para un pueblo dolido por la crudeza de la realidad.

Partiendo de este antecedente, Borja dispuso en el patio del museo una mesa, un florero vacío y un espejo; y previamente repartió entre los asistentes 43 rosas rojas²⁴¹ para ser colocadas poco a poco, en un luto simbólico, dentro del florero y encima de la mesa.²⁴²

La artista, durante su performance, recorrió el patio con el espejo en sus manos, enfrentando al visitante con su propio reflejo que en algunos casos sostenía entre sus manos la flor entregada por la artista. Al finalizar el recorrido, Borja depositó el espejo en la mesa, creando una especie de *'fondo'* del simbólico altar.

De esta manera, era inevitable que quién ofreciera una flor se reflejara, ya no en un espejo vanidoso como el utilizado por Hernández, sino en un espejo empático propuesto por Borja. En el reflejo, estaba nuestra imagen. *Todos somos por un momento Ayotzinapa*. Su ausencia pudo fácilmente ser la nuestra.

²⁴⁰ DOKINS, S., MARTÍNEZ, G., (2015). *Op. cit.* p. 108.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Juan Carlos Jiménez Abarca y Jesús Jiménez'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 27 de noviembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

Continuando con los actos rituales, el Maestro Francisco Toledo, un reconocido activista y referente Internacional en las artes gráficas, elaboraría unos años antes de la desaparición de estudiantes, unos *papalotes*²⁴³ donde extiende su actividad gráfica gracias a las cooperativas activas en Oaxaca, como el Taller '*Arte Papel Vista Hermosa*', ubicado en San Agustín Etlá, Oaxaca, lugar donde los artesanos transforman las fibras naturales en papeles ecológicos, hechos a mano, un proyecto que el propio Toledo se encargaría de impulsar y consolidar.

Tras la noticia de la desaparición de los normalistas, el también *Premio Nacional de Ciencias y Artes* 1998 crearía una edición gráfica de *papalotes* con los rostros de los cuarenta y tres estudiantes, para que niños y adultos pudieran volarlos, a manera de plegaria para que aparecieran vivos a ochenta y un días de su ausencia²⁴⁴. Estos rostros, bien reconocibles por la cantidad de veces que la



TOLEDO, Francisco (1940-2019). *Papalotes de los desaparecidos*. 2014. Activación de los papalotes por Francisco Toledo en el espacio público.

²⁴³ Palabra usada en México, sinónimo de cometa, proveniente de la voz Náhuatl '*papalotl*' que significa Mariposa.

²⁴⁴ MATÍAS, P., (2014). 'Arma Toledo papalotes con rostros de los 43 normalistas'. En: *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/390778/arma-toledo-papalotes-con-rostros-de-los-43-normalistas>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

imagen se ha reproducido y compartido, son ahora activados en el espacio público, para que poéticamente, la *mariposa* guiara sus pasos de nuevo hasta sus hogares.

El quince de diciembre de 2014 sería la fecha en la que Toledo realizara este ritual en la vía pública, frente al *Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO)*, no sin antes colocar un moño blanco en el acceso al recinto y una manta negra con la leyenda: *JUSTICIA*, disponiendo también en la fachada los cuarenta y tres papalotes.



TOLEDO, Francisco (1940–2019). *Papalotes de los desaparecidos*. 2014. Documentación fotográfica de una acción. Disposición de los papalotes al exterior del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).

El artista explica que esta actividad proviene de su natal Juchitán, región del Istmo de Tehuantepec donde en el mes de noviembre, los pobladores vuelan papalotes²⁴⁵ para atraer las almas de quienes se han marchado.

²⁴⁵ PÉREZ, J., (2014). 'Vuela Toledo 43 papalotes con rostros de los estudiantes desaparecidos'. En: *La Jornada*. <<http://semanal.jornada.com.mx/ultimas/2014/12/15/volaron-43-papalotes-de-francisco-toledo-con-los-rostros-de-los-estudiantes-desaparecidos-7474.html>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

El vuelo de Toledo puede ser leído también como una provocación y una instancia ante a las autoridades competentes a entregar resultados transparentes y a no cejar sus esfuerzos en la búsqueda de los desaparecidos, extendiendo la búsqueda *cielo, mar y tierra*: 'Si se les busca [a los estudiantes] bajo tierra, también hay que buscarlos en los aires' (Pérez, J. 2014).



TOLEDO, Francisco (1940–2019). *Papalotes de los desaparecidos*. 2014. 43 estructuras de papel y madera.

un proyecto que intenta como su título lo indica, *Restablecer memorias*, donde a pesar de la distancia geográfica que existe entre China y México, la sensibilidad del artista crea un paralelismo entre los abusos del Estado cometidos *aquí y en China*.

Posteriormente, estos papalotes serían conservados por el *Centro de documentación Arkheia del MUAC* en 2015 e incluidos dentro de la extraordinaria exposición 'Sublevaciones', celebrada en 2018 en el mismo museo y , curada por el reconocido historiador del arte francés Georges Didi-Huberman²⁴⁶, extendiendo simbólicamente su vuelo al interior del museo.

En un relato que apela a la obligación de construir una memoria social²⁴⁷, el artista chino Ai Weiwei expone en el MUAC

²⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, G., MIZRAHI, E., (2018) *Sublevaciones*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) / Jeu de Paume, p. 189

²⁴⁷ WEIWEI, A., Medina, C., Gibler, J., et al. (2019). *Ai Weiwei. Restablecer memorias*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo <https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_073_ai_weiwei.pdf> Recuperado el 3 de junio de 2019, p. 11.

En el año 2016, Weiwei visita México para comenzar a esbozar un nuevo proyecto sobre el trauma que supone la pérdida de la memoria y como consecuencia, una pérdida del futuro, lo cual supone un atentado contra la juventud de cualquier país.

El seis de febrero de 2018, el artista, su equipo y el curador de la muestra, Cuauhtémoc Medina, se reunieron con varios miembros del *Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh)*²⁴⁸, junto con padres de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Iguala. En este intercambio, Ai Weiwei compartió con los padres la experiencia de su cautiverio a manos del gobierno Chino en 2011, para esbozar una plataforma de igualdad entre las desigualdades que por su lado ha transitado cada una de las partes²⁴⁹.

En este encuentro, el artista aprovechó para lanzar un mensaje de unidad y fuerza a los propios padres de los desaparecidos. Aunque el idioma no es el mismo, puede establecerse la certidumbre de saber que el hombre lucha contra el mismo enemigo: *'[...] debo compartir con ustedes que necesitan mantenerse unidos y fuertes, porque estamos hechos de carne, nos cansamos, pero luchamos contra una máquina y las máquinas no se cansan'* (Weiwei, A., Medina, C., Gibler, J., et al. 2019, p. 11).

Fue a partir de este acercamiento que Ai Weiwei ofreció a los padres de los cuarenta y tres dedicar su trabajo en México, un llamado a mantener la atención sobre la búsqueda de los desaparecidos²⁵⁰ mediante la reconfiguración de cada uno de los rostros de los normalistas en retratos de formato medio elaborados íntegramente con piezas de Lego, así como un video documental que reúna las voces de las diversas ausencias y testigos alrededor del caso.

Como apunta Medina:

Este no es un trabajo sobre los eventos que llevaron a la desaparición o el asesinato de los estudiantes de Ayotzinapa en septiembre de 2014, en Iguala,

²⁴⁸ *Ibíd* p. 15.

²⁴⁹ *Ibíd* p. 12.

²⁵⁰ *Ibíd* p. 16.

MENDEZ, Francisco (1987). *YA ME CANSÉ*. 2018. Documentación fotográfica y en video de una acción.

Guerrero, sino uno acerca de la vida de quienes se han quedado a sufrir su ausencia y a luchar por la verdad. Un asunto que nos corresponde como ciudadanos y seres humanos: la responsabilidad que tenemos con respecto al futuro, la obligación de dejar constancia, la tarea de memoria que la enorme crisis humanitaria que atraviesa este país nos depara (Weiwei, A., Medina, C., Gibler, J., et al. 2019, p. 16).

Los retratos que produce Ai Weiwei en torno a los estudiantes desaparecidos son una especie de enorme rompecabezas que se configura a partir de pequeños píxeles (las piezas mismas de LEGO), que hablan de la fragmentación tripartita; tanto social, gubernamental y mediática que ha acompañado el caso Ayotzinapa desde su inicio. El re-hacer cada rostro implica conciliar esas piezas para poder darle un sentido visual a los fragmentos minúsculos monocromáticos.

Este trabajo tiene una deuda formal con el arte pop temprano de Warhol²⁵¹, pero el hecho de que los rostros sean bien coloridos, distancia las imágenes resultantes de todas las demás que conocemos de los normalistas, quitándoles la resonancia 'forense', y en cierto modo, al colorearlas, Weiwei las devuelve socialmente como si se tratara de un gesto humanitario, aportándoles simbólicamente una apariencia *viva*.

Cuando han sido tantos los ojos alrededor del mundo que han posado un instante su mirada sobre Ayotzinapa, y cuando las respuestas que ha dado el Estado siguen siendo tan escasas como contradictorias, no puede existir otro sentimiento que el de una suma de impotencia y rabia por parte de la sociedad civil.

Este hartazgo, me hizo partir de la sentencia que Jesús Murillo Karam –entonces Procurador General de la República–, hiciera al terminar la rueda



MENDEZ, Francisco (1987). YA ME CANSÉ. 2018. Documentación fotográfica y en video de una acción.

²⁵¹ *Ibíd* p. 17.

de prensa del siete de noviembre de 2014²⁵²: un indiferente: 'Ya me cansé', apurando a que los periodistas cesaran de hacer preguntas incómodas relativas al caso Ayotzinapa, para poder tranquilamente dar un 'carpetazo'.

Para el año 2018, ante la convocatoria de participar en la #00BialdeLaHabana²⁵³ propuse un acto performático que consistía originalmente en gritar en las calles de La Habana, la frase YA ME CANSÉ, hasta quedarme sin voz.

Este acto fue pensado como una especie de mantra libertador que permitía expulsar ese sentimiento de arrogancia y enorme indiferencia por parte de Murillo Karam, quien era el responsable de notificar oficialmente todo hallazgo relacionado con el paradero de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa, pero lamentablemente, él mismo manifestaba que se encontraba ya cansado.

Si quienes debieran cuidar nuestra integridad como ciudadanos están cansados, mi grito manifiesta que yo también estoy cansado de ellos.

El ocho de mayo de 2018 se llevó a cabo ese performance que intentaba extender ese grito doloroso más allá de las fronteras de mi país. Dado que la policía irrumpía los eventos de la *Bienal* alternativa en un afán de boicotear el evento, mi

²⁵² YOUTUBE. '<<Ya me cansé>> dice Murillo Karam en conferencia' En: <<https://www.youtube.com/watch?v=eByZ4Ividul>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

²⁵³ Se trató de una versión paralela e independiente a la famosa Bienal de La Habana, donde un grupo de valientes artistas cubanos, conformados por Luis Manuel Otero Alcántara, José Ernesto Alonso, Amaury Pacheco, Reynier Leyva Novo, Tania Bruguera, Iris Ruiz, Sonadry del Río, Yasser Castellanos, Nonardo Perea, Yanelis Nuñez Leyva, Yuri Obregón, entre muchos otros, tomó las riendas de organizar una Bienal alternativa, luego de que el Ministerio de Cultura de Cuba manifestara la cancelación de la Bienal de La Habana programada para el año 2018 bajo el argumento de que el recurso económico destinado para la Bienal se habría agotado para solventar las afectaciones del Huracán Irma del año 2017. El hecho de que estos artistas tomaran por su propia cuenta las acciones que normalmente son promovidas desde el aparato del Estado, costó que ellos, la Bienal y sus participantes fueran vistos como disidentes por parte del gobierno cubano, boicoteando desde el Estado, los eventos de la Bienal, amenazando, arrestando e incluso deportando a algunos artistas participantes como una forma de intimidación para cancelar todos los eventos relacionados con esta iniciativa.

MÉNDEZ, Francisco (1987). YA ME CANSÉ. 2018. Documentación fotográfica y en video de una acción.



The inauguration of the alternative Havana biennial, #00Bienal de La Habana. Photo: Armando Ibarra / @aibarra.

May 08, 2018 at 4:49pm

CUBA DETAINS ARTISTS, THREATENS PARTICIPANTS OF FIRST ALTERNATIVE HAVANA BIENNIAL

The #00Bienal de La Habana, an independent artist-run exhibition that opened in Havana on Saturday, May 5, is under attack by the authorities. The Cuban government has been working to disrupt the alternative biennial—which was spearheaded by several local artists after the country's state-backed biennial was canceled because of Hurricane Irma—by threatening artists, detaining participants, and refusing entry to cultural figures trying to attend the exhibition.

Organizers José Ernesto Alonso, Luis Manuel Otero Alcántara, Yanelys Nuñez Leyva, Iris Ruiz, Yuri Obregon, and Amaury Pacheco knew that the crowdfunded event wouldn't be supported by the state, which became clear after the police arrested Alcántara only hours before he was supposed to hold a press conference on the exhibition last November. They purposely left foreign participants off of the artist list when they released it last month.

According to the *Havana Times*, Cuba's Ministry of Culture targeted artists by informing them that if they participated in the biennial, their accreditation—which allows them to work as independent artists in the country—would be revoked. It also held a meeting with state institutions and arts organizations to bar them from liking

ARTFORUM (2018). Nota periodística donde constan los abusos del Gobierno Cubano contra los artistas participantes en la #00BienaldeLaHabana.



MENDEZ, Francisco (1987). *YA ME CANSÉ*. 2018. Documentación fotográfica y en video de una acción.

grito²⁵⁴ se realizó en el municipio de Marianao, Cuba, ante el incesante hostigamiento y la represión por parte del Estado cubano.

Para esta versión, respondo a la censura y a la imposibilidad de realizar este acto en el espacio público, encerrándome en el baño de la vivienda que había sido dispuesta para el performance, para gritar la frase *YA ME CANSÉ* hasta quedarme sin voz, restringiendo al público la posibilidad de ver físicamente la acción.

Un grito profundo, sordo y ahogado que podría ser el grito de cualquier persona desesperada que busca hasta el cansancio a un ser querido que ha desaparecido, y que en su ahogo, resuena también la impotencia por la negligencia de la búsqueda por parte del gobierno, su turbia y laberíntica manera de operar, y sus vínculos poco limpios con organizaciones delictivas.

Este palimpsesto de informaciones turbias queda reflejado en la pieza =A que presentara el *Grupo Proceso Pentágono* en el marco de su exhibición retrospectiva en el MUAC, luego de que sus integrantes se reunieran so pretexto de exponer, luego de años de inactividad como grupo.



PROCESO PENTÁGONO (1977-2015). =A. 2015. Videoinstalación.

=A es una videoinstalación que reúne videos de marchas y manifestaciones sociales relativas al caso Ayotzinapa, generando una maraña inaccesible de proyecciones acompañadas de documentación oficial²⁵⁵ que sencillamente no puede ser consultada por su propia cacofonía, y que refleja perfectamente la impotencia vivida por la sociedad al no contar con un acceso transparente a la verdad.

²⁵⁴ La documentación del performance en video puede verse en: VIMEO. 'YA ME CANSÉ'. En: <<https://vimeo.com/269930983>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

²⁵⁵ GARCÍA, P., J., (2015). *Op. cit.* p. 148.

La videoinstalación transmite ese sentimiento de ser mexicano, y vivir imposibilitado de obtener las respuestas a las preguntas más básicas en torno a la integridad de los ciudadanos. El infierno burocrático que nadie desearía nunca vivir.

5.8 MIGRACIÓN

Generalmente, con ánimos de procurarse mejores condiciones de vida, millones de personas abandonan año con año sus países natales, siendo absorbidos de manera hostil por los países que los reciben, en el caso de que hayan logrado atravesar –comúnmente de manera ilegal– una determinada frontera.

El tema migratorio es del todo vigente pues muchos países alrededor del mundo se encuentran con graves problemas migratorios, tanto por no procurar la adecuada calidad de vida para sus ciudadanos, orillándolos a migrar; o bien, cuando por el contrario, un país comienza a llenarse de migrantes ilegales que repercuten en los trabajos que poseen legalmente sus ciudadanos; así como en sus políticas de seguridad, salud, economía, educación, bienestar social, etcétera.

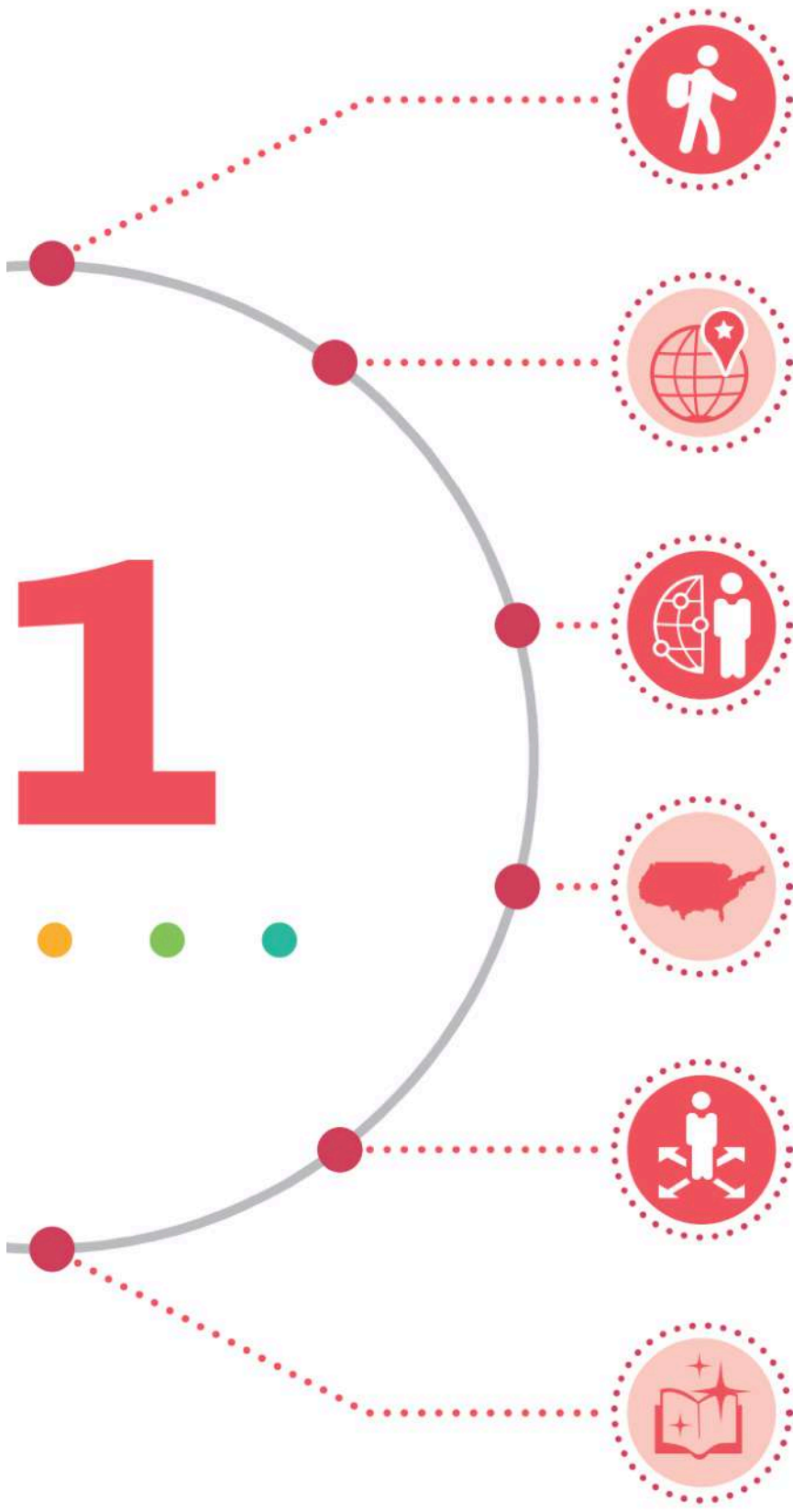
Las siguientes gráficas, elaboradas con datos del *Consejo Nacional de Población (CONAPO)*²⁵⁶, dentro del *Anuario de migración y remesas México 2018*²⁵⁷, muestran un panorama global del fenómeno migratorio.

En números globales, la migración internacional se ha triplicado en las últimas cinco décadas, pasando de menos de ochenta millones de migrantes en 1960, hasta los 257.7 millones de migrantes contabilizados en el año 2017.

Como puede verse, una de las dos principales regiones de destino para los migrantes es América del norte; para ser más precisos, Estados Unidos de América es el país predilecto a nivel mundial para migrar, con un 19.3%, mientras que

²⁵⁶ Es una instancia gubernamental mexicana que tiene por objeto el diseño, operación y evaluación de las iniciativas públicas destinadas a regular el crecimiento de la población, los movimientos demográficos así como la distribución de los habitantes de México en el territorio. Nació mediante la reforma a la Ley General de Población el 7 de enero de 1974.

CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN (CONAPO). FUNDACIÓN BBVA BANCOMER A. C., (2018). 'Anuario de migración y remesas México 2018'. <https://www.bbvaesearch.com/wp-content/uploads/2018/09/1809_AnuarioMigracionRemesas_2018.pdf> Recuperado el 5 de junio de 2019.



En 2017 había 257.7 millones de migrantes, equivalentes al 3.4% de la población mundial.
 In 2017, there were 257.7 million migrants, equivalent to 3.4% of the world population.

25% del total de migrantes a nivel mundial provienen de India, México, Rusia, China, Bangladesh y Siria.
 25% of all the migrants in the world originated from India, Mexico, Russia, China, Bangladesh, and Syria.

El corredor México-EE. UU. es el principal en el mundo, con más de 12 millones de migrantes, seguido por La India-Emiratos Árabes Unidos, con 3.3 millones.
 The Mexico-U.S. corridor is the largest in the world, with over 12 million migrants, followed by that between India and the United Arab Emirates, with 3.3 million.

Hay 3.3 millones de estudiantes internacionales en los países de la OCDE, la mitad se concentra en tres países: Estados Unidos, Reino Unido y Australia.
 There were 3.3 million international students in the countries of the OECD, half in only three countries: United States, United Kingdom, and Australia.

De 2010 a 2016, el total de refugiados internacionales pasó de 11 a 17 millones.
 Between 2010 and 2016, the total number of international refugees rose from 11 to 17 million.

La tasa de reconocimiento de refugio de la COMAR es de 53.8% (2013-2016), es decir, 5 de cada 10 solicitudes concluidas son reconocidas con dicho estatus.
 COMAR's refugee recognition rate was 53.8% (2013-2016); in other words, 5 out of every 10 completed applications had this status recognized.

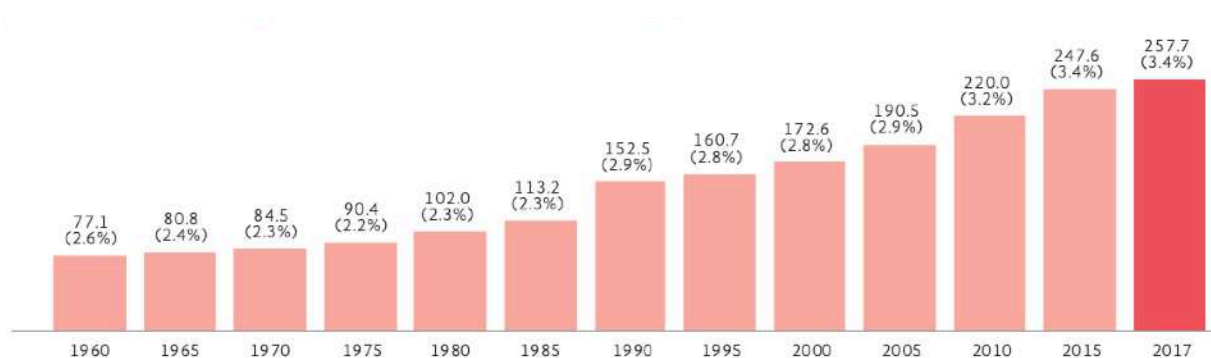
Panorama global de migración.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

México es el segundo lugar a nivel mundial que más migrantes arroja, con un 5.0%, sólo después de la India.

Lo anterior ayuda a entender por qué el corredor migratorio sur-norte entre México y Estados Unidos sea el número uno; la frontera más transitada del mundo; mientras que en su dirección contraria, norte-sur, ocupe el segundo puesto, sólo detrás de la frontera entre Rusia y Kazajistán.

La *Organización de las Naciones Unidas*, estimó que en el año 2017 había 257.7 millones de migrantes en el mundo, de los cuales el 48.4% son mujeres, mientras que el 51.6% son hombres, como lo demuestran las gráficas siguientes:



Migrantes internacionales, 1960 -2017 (millones y % de la población mundial).

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

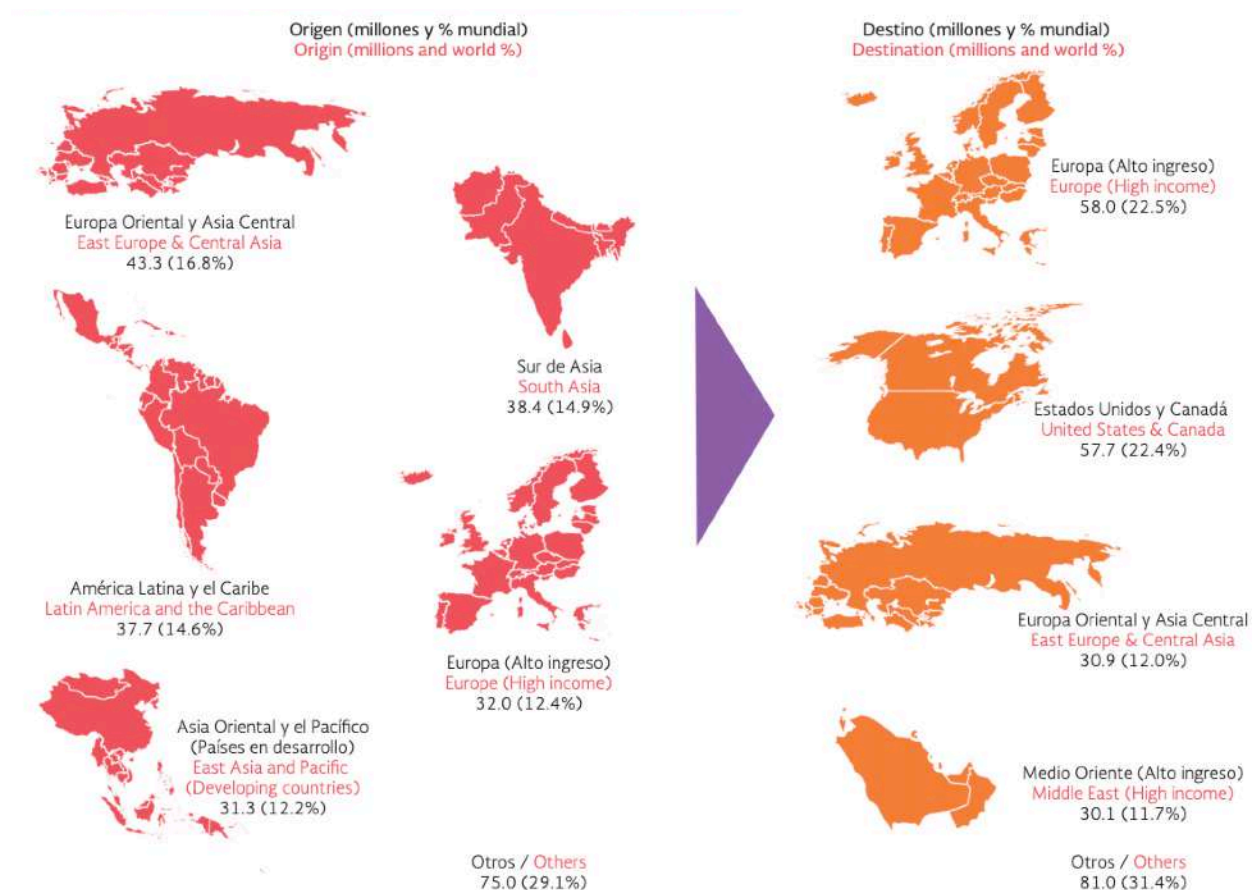
Los dos grandes grupos de edad que existen en la distribución graficada, corresponden a jóvenes entre los treinta y los treinta y nueve años, siendo el grupo más numeroso tanto en mujeres como en hombres; sin embargo, el segundo lugar para hombres es el rango de edad que comprende los cuarenta a cuarenta y nueve años, mientras que en el caso de las mujeres, el segundo lugar lo abarcan las personas mayores de 60 años de edad. Aunque con una distribución de gráficas uniforme, son más los hombres los que emigran, a comparación de las mujeres.

Como lo muestra la siguiente gráfica, el 22.5% de los migrantes internacionales tiene como primer destino Europa, y en segundo lugar Estados Unidos de América y Canadá, seguidas por Europa Oriental, Asia central y Oriente Medio; mientras que por otro lado, el 16.8% de los migrantes provienen de Europa

oriental y Asia Central, seguidos por el sur de Asia, América Latina y el Caribe (México incluido), Europa, Asia oriental y el Pacífico.



Pirámide poblacional de los migrantes internacionales (millones), 2017.
Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

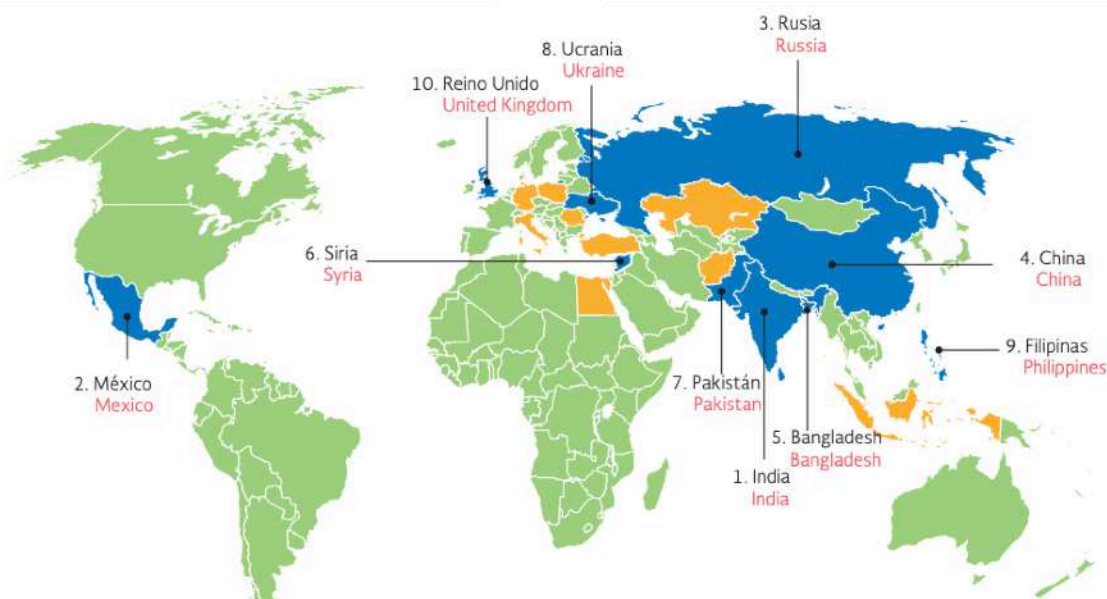


Principales regiones de origen y destino de los migrantes internacionales, 2017.
Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

México, decíamos, ocupa el segundo lugar con trece millones de migrantes, de los veinte principales países de origen de los emigrantes, seguido de la India, para luego continuar en tercer lugar con Rusia, y consecutivamente: China, Bangladesh, Siria, Pakistán, Ucrania, Filipinas, Reino Unido, Afganistán, Polonia, Indonesia, Alemania, Kazajistán, Palestina, Rumania, Turquía, Egipto e Italia, como lo representa el gráfico siguiente:

Posición Ranking	País Country	Millones Millions	% mundial World %
1	India / <i>India</i>	16.6	6.4%
2	México / <i>Mexico</i>	13.0	5.0%
3	Rusia / <i>Russia</i>	10.6	4.1%
4	China / <i>China</i>	10.0	3.9%
5	Bangladesh / <i>Bangladesh</i>	7.5	2.9%
6	Siria / <i>Syria</i>	6.9	2.7%
7	Pakistán / <i>Pakistan</i>	6.0	2.3%
8	Ucrania / <i>Ukraine</i>	5.9	2.3%
9	Filipinas / <i>Philippines</i>	5.7	2.2%
10	Reino Unido / <i>United Kingdom</i>	4.9	1.9%

Posición Ranking	País Country	Millones Millions	% mundial World %
11	Afganistán / <i>Afghanistan</i>	4.8	1.9%
12	Polonia / <i>Poland</i>	4.7	1.8%
13	Indonesia / <i>Indonesia</i>	4.2	1.6%
14	Alemania / <i>Germany</i>	4.2	1.6%
15	Kazajistán / <i>Kazakhstan</i>	4.1	1.6%
16	Palestina * / <i>Palestine *</i>	3.8	1.5%
17	Rumania / <i>Romania</i>	3.6	1.4%
18	Turquía / <i>Turkey</i>	3.4	1.3%
19	Egipto / <i>Egypt</i>	3.4	1.3%
20	Italia / <i>Italy</i>	3.0	1.2%



Los 20 principales países de origen de los emigrantes, 2017.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

Por otra parte, Estados Unidos de América ocupa el primer puesto de los países que más inmigrantes reciben, con un 19.3%, lo cual se traduce a 49.8 millones de inmigrantes, seguido por: Arabia Saudita, Alemania, Rusia, Reino Unido, Emiratos Árabes Unidos, Francia, Canadá, Australia, España, Italia, India, Ucrania, Turquía, Sudáfrica, Kazajistán, Tailandia, Pakistán, Jordania y Kuwait:

Posición Ranking	País Country	Millones Millions	% mundial World %
1	Estados Unidos / United States	49.8	19.3%
2	Arabia Saudita / Saudi Arabia	12.2	4.7%
3	Alemania / Germany	12.2	4.7%
4	Rusia / Russia	11.7	4.5%
5	Reino Unido / United Kingdom	8.8	3.4%
6	Emiratos Árabes Unidos / United Arab Emirates	8.3	3.2%
7	Francia / France	7.9	3.1%
8	Canadá / Canada	7.9	3.1%
9	Australia / Australia	7.0	2.7%
10	España / Spain	5.9	2.3%

Posición Ranking	País Country	Millones Millions	% mundial World %
11	Italia / Italy	5.9	2.3%
12	India / India	5.2	2.0%
13	Ucrania / Ukraine	5.0	1.9%
14	Turquía / Turkey	4.9	1.9%
15	Sudáfrica / South Africa	4.0	1.6%
16	Kazajistán / Kazakhstan	3.6	1.4%
17	Tailandia / Thailand	3.6	1.4%
18	Pakistán / Pakistan	3.4	1.3%
19	Jordania / Jordan	3.2	1.3%
20	Kuwait / Kuwait	3.1	1.2%



Los 20 principales países de origen de los inmigrantes, 2017.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

Si se analiza el sentido del desplazamiento, resulta que con más de 12.5 millones de migrantes, la ruta México-Estados Unidos de América encabeza la lista en dirección sur-norte, y es el segundo lugar de la migración norte-sur, solo seguido por la frontera entre Rusia y Kazajistán.

Por otro lado, es interesante analizar las cifras de los mexicanos que han sido refugiados en distintos países del mundo, pasando de una cifra muy pequeña en el año 2005, con dos mil trescientos trece casos, quintuplicándose prácticamente la misma diez años después, alcanzando una cifra récord de once mil trescientos treinta y tres personas en el año 2015, y diez mil trescientos sesenta y siete en el año 2016. En el caso contrario, los extranjeros refugiados en México superaban la cifra de los mexicanos refugiados en el mundo en el año 2005, con un total de tres mil doscientos veintinueve, luego de tener una caída hasta alcanzar su mínimo histórico en 2008, con un total de apenas mil cincuenta y cinco casos, mientras que

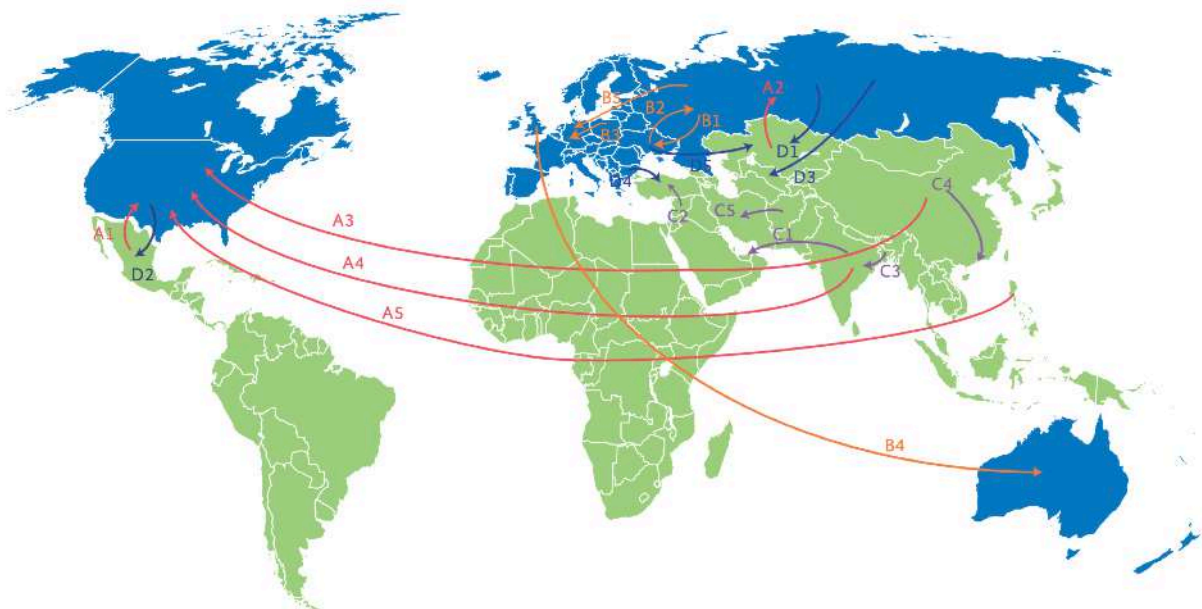
Dirección Direction	Orden / Ranking	Origen / Origin	Destino / Destination	Total / Total	% por corredor % by corridor
A. Sur-Norte South-North	1	México / Mexico	EE. UU. / U.S.	89 033 861	100.0
	2	Kazajistán / Kazakhstan	Rusia / Russia	12 683 066	14.2
	3	China / China	EE. UU. / U.S.	2 562 079	2.9
	4	India / India	EE. UU. / U.S.	2 422 998	2.7
	5	Filipinas / Philippines	EE. UU. / U.S.	2 307 909	2.6
	--	Otros / Others	Otros / Others	2 076 253	2.3
				66 981 556	75.2
B. Norte-Norte North-North	1	Rusia / Russia	Ucrania / Ukraine	56 949 969	100.0
	2	Ucrania / Ukraine	Rusia / Russia	3 309 525	5.8
	3	Polonia / Poland	Alemania / Germany	3 272 304	5.7
	4	Reino Unido / United Kingdom	Australia / Australia	1 936 653	3.4
	5	Rusia / Russia	Alemania / Germany	1 351 846	2.4
	--	Otros / Others	Otros / Others	1 084 151	1.9
				45 995 490	80.8
C. Sur-Sur South-South	1	India / India	Emiratos Árabes Unidos / United Arab Emirates	97 350 920	100.0
	2	Siria / Syria	Turquía / Turkey	3 310 419	3.4
	3	Bangladesh / Bangladesh	India / India	3 271 533	3.4
	4	China / China	Hong Kong / Hong Kong, SAR	3 139 311	3.2
	5	Afganistán / Afghanistan	Irán / Iran	2 343 868	2.4
	--	Otros / Others	Otros / Others	2 324 884	2.4
				82 960 905	85.2
D. Norte-Sur North-South	1	Rusia / Russia	Kazajistán / Kazakhstan	14 380 675	100.0
	2	EE. UU. / U.S.	México / Mexico	2 411 227	16.8
	3	Rusia / Russia	Uzbekistán / Uzbekistan	899 311	6.3
	4	Bulgaria / Bulgaria	Turquía / Turkey	868 913	6.0
	5	Ucrania / Ukraine	Kazajistán / Kazakhstan	570 585	4.0
	--	Otros / Others	Otros / Others	346 445	2.4
				9 284 194	64.6

A Sur - Norte
South - North

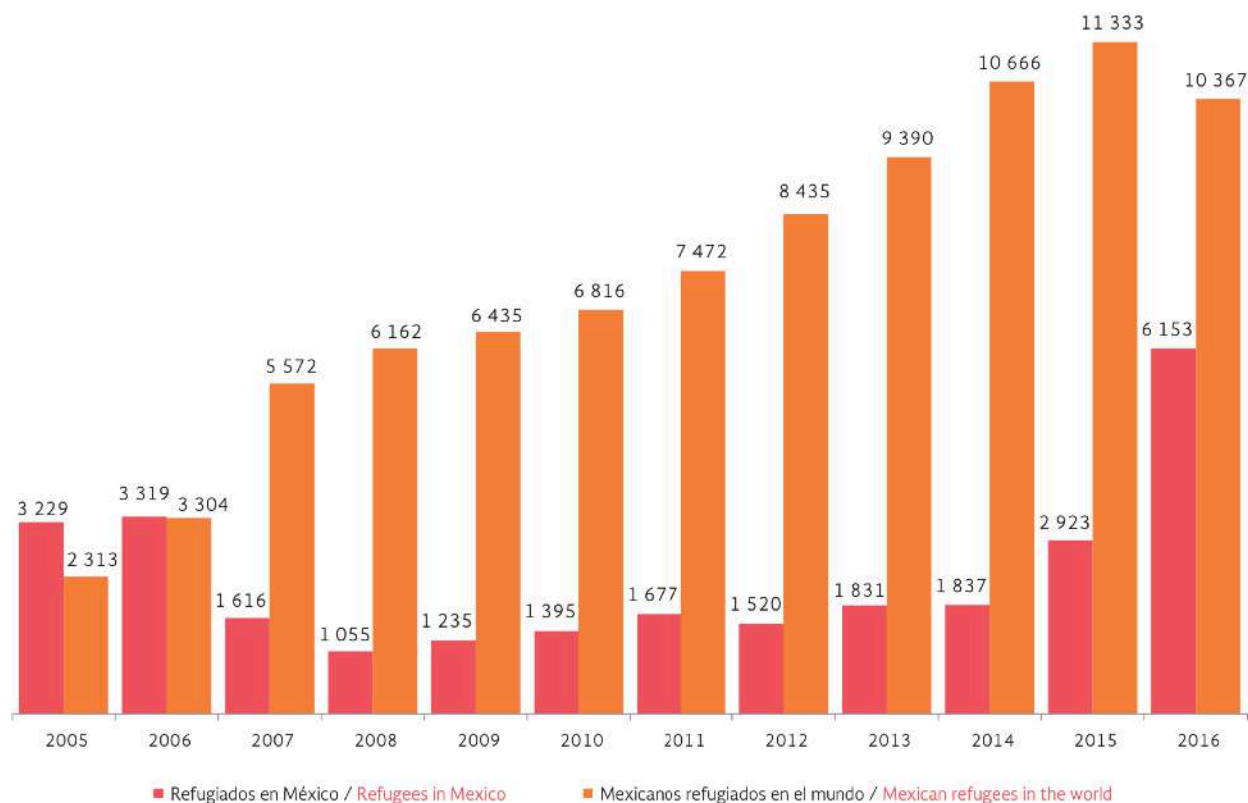
B Norte - Norte
North - North

C Sur - Sur
South - South

D Norte - Sur
North - South



Los 5 principales corredores migratorios internacionales en las cuatro direcciones de la migración.
Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.



Total de refugiados en México y refugiados mexicanos en el extranjero, 2000–2016.
 Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

su máximo histórico se presentó en 2016 con seis mil ciento cincuenta y tres casos, casi el doble de lo registrado en 2005.

5.8.1 LA MIGRACIÓN ENTRE MÉXICO Y EUA

Aunque el flujo de migración desde México hacia otros países ha aumentado en los últimos años, Estados Unidos de América concentra el 97.83% del flujo migrante desde México¹.

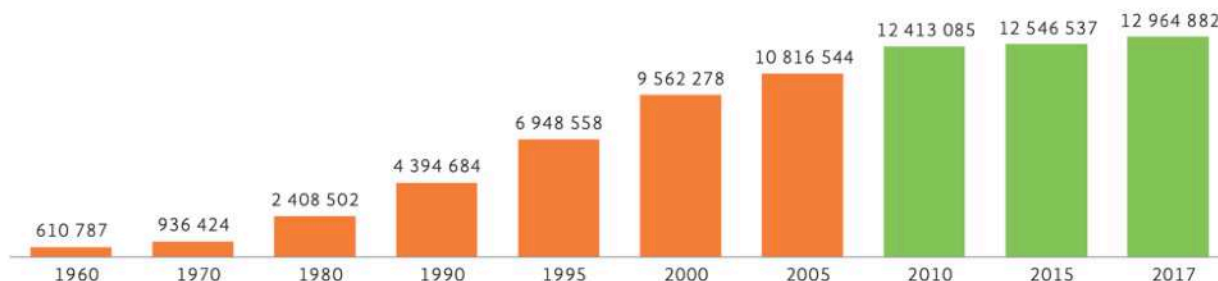
El estimado es que en el año 2017, residían 12.9 millones de migrantes mexicanos en el mundo, esto es veinte veces más de lo que había en 1960, y prácticamente el triple desde 1990. Desde el año 2010 y hasta el 2017, la cifra se ha estabilizado en los doce millones, sin llegar a los trece.

¹ *Ibidem.*



Panorama global de migración entre México y Estados Unidos de América.

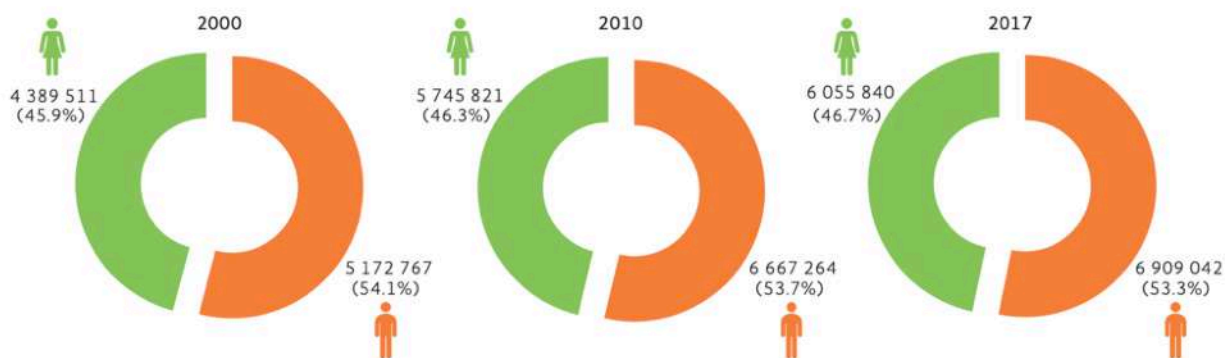
Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.



Emigrantes mexicanos por región y/o país de destino, 2017.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

En cuanto al sexo de los migrantes, la mujer ha tenido mayor presencia en el tema migrante a lo largo del tiempo, ganando cerca de un punto porcentual desde el 2000 hasta el 2017, pasando de los 4.3 millones en el 2000, a los más de seis millones de migrantes femeninas en el año 2017.

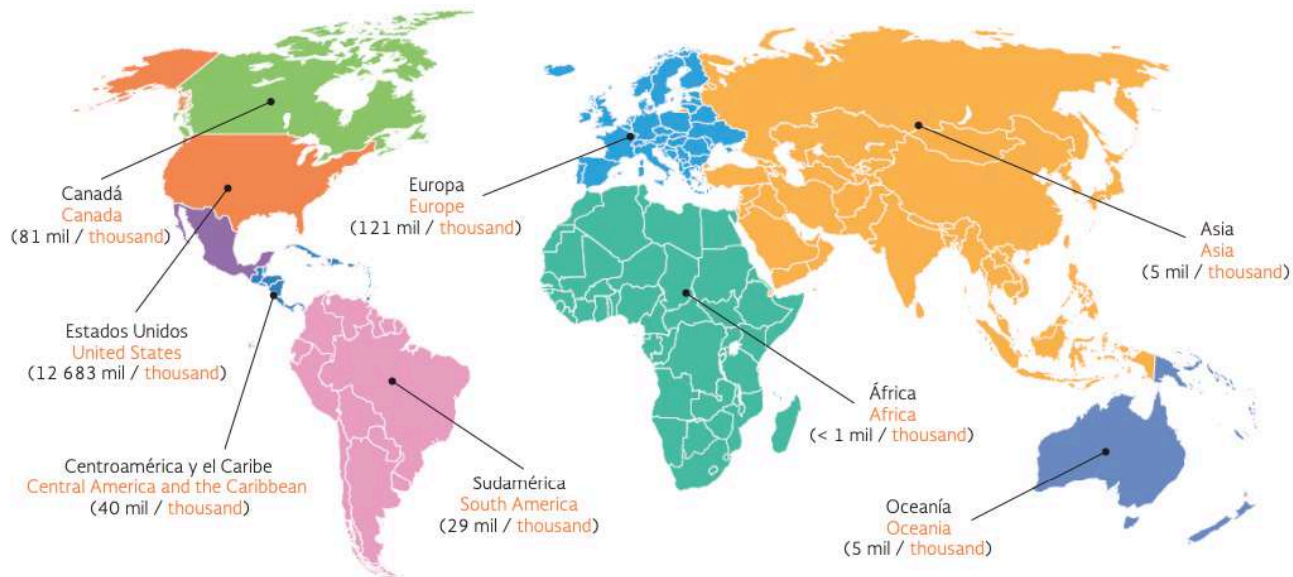


Emigrantes mexicanos en el mundo, por sexo, 2000–2017.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

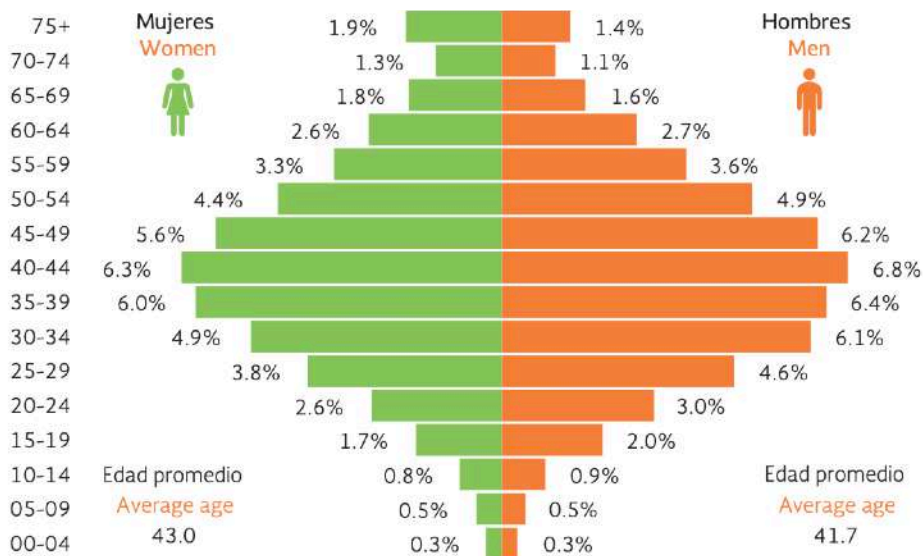
Los quince países con mayor tasa de migración mexicana son liderados decíamos, por Estados Unidos de América, con doce millones seiscientos ochenta y tres mil mexicanos, lo que representa el 97.83% de todos los migrantes mexicanos, seguido por un disminuido segundo lugar que lo ocupa Canadá con apenas ochenta y un mil mexicanos, que representa el 0.63%, seguido de: España, Alemania, Guatemala, Francia, Bolivia, Italia, Reino Unido, Suiza, Australia, Panamá, Países Bajos, Venezuela y Belice.

País de destino Country of destination	Estados Unidos United States	Canadá Canada	España Spain	Alemania Germany	Guatemala Guatemala	Francia France	Bolivia Bolivia	Italia Italy	Reino Unido United Kingdom	Suiza Switzerland	Australia Australia	Panamá Panama	Países Bajos Netherlands	Venezuela Venezuela	Belice Belize	Otros Others	Total Total
Miles / Thousands	12 683	81	49	18	18	13	10	9	9	7	5	5	5	4	4	46	12 965
% total / % share	97.83	0.63	0.38	0.14	0.14	0.10	0.08	0.07	0.07	0.05	0.04	0.04	0.04	0.03	0.03	0.35	100



Emigrantes mexicanos por región y/o país de destino, 2017.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.



Pirámide poblacional de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, 2016. Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

La pirámide poblacional de los migrantes mexicanos en Estados Unidos es bien simétrica, con mayoría de hombres de entre cuarenta y cuarenta y cuatro años de edad.

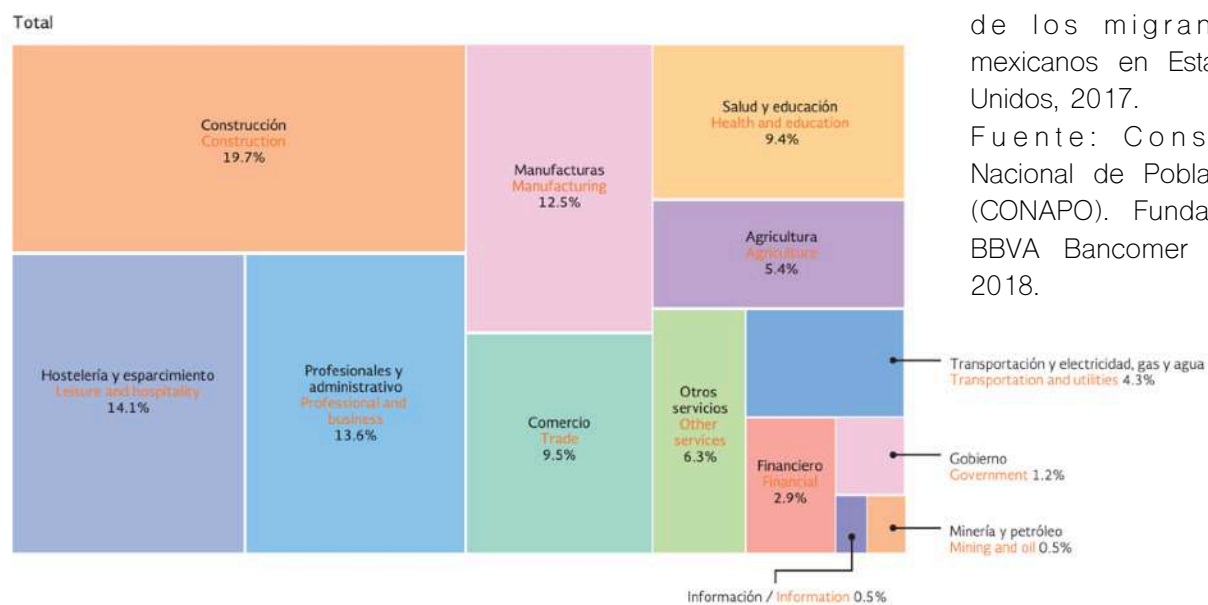
Los migrantes mexicanos que viven en Estados Unidos de América y que no tienen ciudadanía estadounidense conforman su mayoría entre los cero y diecisiete años de edad, seguidos por los adultos de dieciocho a sesenta y cuatro años, que en total suman un 69.4% de los casos; lo cual significa que únicamente el 30.6% de los mexicanos que habitan en Estados Unidos lo hace de una forma legal, careciendo en la mayoría de los casos de una cobertura general de salud.



Porcentaje de migrantes mexicanos en Estados Unidos sin ciudadanía estadounidense por grupo de edad, 2016, y cobertura de salud general, 1995-2017

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

La principal actividad económica de los migrantes mexicanos en Estados Unidos es la rama de la construcción, seguido con la hostelería y el esparcimiento, los empleos profesionales y administrativos, las manufacturas, el comercio, la salud, educación y agricultura.



Actividad económica de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, 2017.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

Si se analizan los datos referentes a los Estados de la República que más matrículas consulares² solicitaron en 2016, es Michoacán, –el Estado donde este investigador radica–, la Entidad Federativa que encabeza la lista, y por consecuencia, es el Estado que más migrantes oficialmente reporta que radican en los Estados Unidos, con un importante 10.4%, seguido de Guerrero (8.4%), Guanajuato (8.0%), Jalisco (7.5%), Puebla (6.9%), Oaxaca (6.6%), Ciudad de México (5.8%), Veracruz (5.1%), Estado de México (5.0%), San Luis Potosí (4.1%), Zacatecas (3.6%), Chihuahua (3.1%), Tamaulipas (3.0%), Hidalgo (2.8%), Durango (2.7%), Morelos (2.1%), Nuevo León (2.1%), Chiapas (1.9%), Coahuila (1.6%), Sinaloa (1.6%), Nayarit (1.3%), Querétaro (1.2%), Baja California Norte (1.1%), Aguascalientes (0.9%), Sonora (0.9%), Tlaxcala (0.8%), Colima (0.6%), Tabasco (0.4%), Yucatán (0.4%), Campeche (0.2%), Baja California sur (0.1%), Quintana Roo (0.1%)³.



Matrículas consulares de mexicanos en Estados Unidos por Estado de origen, Principales municipios de nacimientos de los migrantes y Principales Estados de residencia de los migrantes en Estados Unidos de América, 2016.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

Lo anterior posiciona a Michoacán como el principal foco rojo en cuanto a migrantes registrados con matrícula consular se refiere, y resulta sorprendente el porcentaje tan alto, del 10.4, aún cuando la frontera norte se encuentra a más de 1,700 kilómetros de distancia desde Michoacán. Si se analizan los datos de las Entidades Federativas de la frontera norte: Baja California Norte (1.1%), Sonora (0.9%), Chihuahua (3.1%), Coahuila(1.6%), Nuevo León (2.1%) y Tamaulipas (3.0%),

² Es un documento expedido por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México que funciona con finalidades censales y de protección para los ciudadanos de origen mexicano que radican en los Estados Unidos de América. Es aceptado por un gran número de instituciones como documento de identidad, prueba de nacionalidad y comprobante de domicilio en un distrito consular dado. Sin embargo, este documento no sirve para acreditar una nacionalidad distinta a la mexicana, ni puede ser sustituido por un pasaporte ordinario ni un visado extranjero, únicamente comprueba que el portador está domiciliado en el extranjero y registrado ante la representación de México.

³ CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN (CONAPO). FUNDACIÓN BBVA BANCOMER A. C., (2018). *Op. cit.*

se verá que sólo sumados alcanzarían un porcentaje apenas cercano al de Michoacán, de un 11.8%.

Al tener tan cerca los Estados Unidos, México registra un flujo constante diario de ida y vuelta con fines laborales. Muchos migrantes conservan su residencia en México, dado el menor costo de vida que representa, comparado con los Estados Unidos, con lo que muy pocas personas optarían por mudarse definitivamente al país vecino, además de los trámites legales que ello implica.

El sorprendente porcentaje de Michoacanos que radican en Estados Unidos, puede también explicarse por las repercusiones que el *Programa Bracero*⁴ ha tenido hasta la fecha. Este programa fue un acuerdo laboral temporal que inició en agosto de 1942, cuando después de la Segunda Guerra Mundial se generó una demanda de mano de obra en Estados Unidos, reclutando legalmente millares de campesinos mexicanos experimentados para cultivar y cosechar principalmente ingenios azucareros en California y dar mantenimiento al sistema ferroviario estadounidense⁵.

Al inicio de este Programa, dos terceras partes de los migrantes procedían de los Estados de Guanajuato, Michoacán y Jalisco, pero al cabo de unos años, el gobierno de Estados Unidos decidió ampliar la contratación de personas a los Estados de Zacatecas, Durango y Chihuahua⁶.

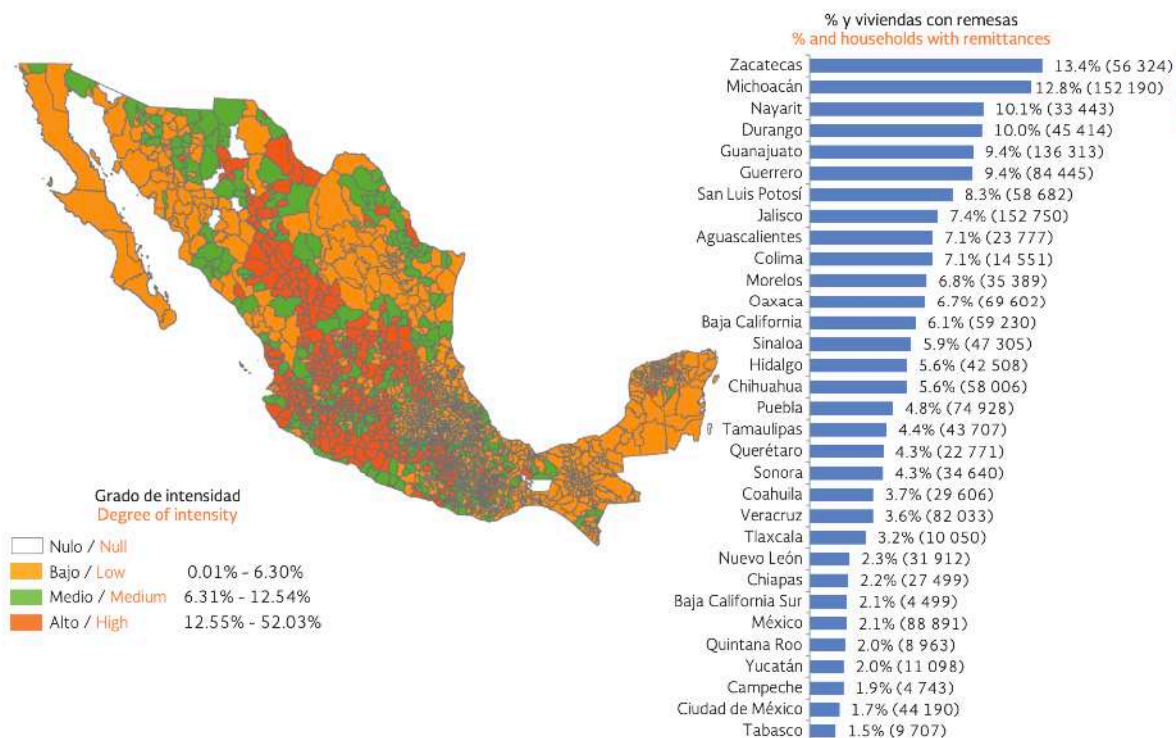
Estas zonas, de importante explotación agrícola en el país, resultaban adecuadas por la experiencia requerida para el trabajo como mano de obra en Estados Unidos, dada la experiencia de los trabajadores, a pesar de la distancia física que separa las Entidades Federativas en cuestión.

⁴ Fue un acuerdo laboral que inició en agosto de 1947 para favorecer un intercambio de trabajo entre Estados Unidos de América y México. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos registró un déficit de mano de obra por lo que estableció este programa para cubrir el déficit.

⁵ DURAND, J., (2007). 'El programa bracero (1942-1964)'. <<http://www.redalyc.org/html/660/66000902/>> Recuperado el 8 de junio de 2019.

⁶ INSTITUTO DE PLANEACIÓN DEL ESTADO DE GUANAJUATO, (2004). 'Reporte sobre el <<Número de migrantes que participaron en el programa bracero>>'. <<http://seieg.iplaneg.net/indicadores/plugins/mig/Reporte%20Braceros%20Gto.pdf>> Recuperado el 8 de junio de 2019.

Estos Estados muestran también cifras elevadas de matrículas consulares: Michoacán (10.4%), Guanajuato (8.0%), Jalisco (7.5%), Zacatecas (3.6%), Durango (2.7%), Chihuahua (3.1%), y esto se debe a que cuando el contrato legal expiró, miles de braceros decidieron establecerse en las regiones de California, Colorado y Nebraska, en la Unión Americana.⁷



Porcentaje de viviendas que reciben remesas según la Entidad y Municipio.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO). Fundación BBVA Bancomer A.C. 2018.

Económicamente, esta alta cantidad de migrantes establecidos en los Estados Unidos trae consigo una fuerte cantidad de 'remesas', es decir, ganancias que los migrantes envían de regreso a México para brindar una mejor calidad de vida a aquellos que se *quedaron*, comúnmente familiares.

Como puede verse en el gráfico superior, el más alto grado de intensidad de la gráfica coincide en gran medida con los Estados de la República beneficiados principalmente con el *Programa Bracero*, mencionados anteriormente, como una línea vertical que parte desde Michoacán hasta la frontera norte, ocupando

⁷ DURAND, J., (2007). 'El programa bracero (1942-1964)'. *Op. cit.*

Michoacán el puesto número dos de esta lista, con un 12.8% de los hogares que reciben remesas, sólo superado por Zacatecas con el 13.4%, y continuado en la tercera posición por Nayarit con un 10.1%.

Los mexicanos que decidieron quedarse en los Estados Unidos tras estos programas de apoyo binacional, produjeron un distanciamiento físico, que se traduce en familias separadas por miles de kilómetros de distancia creando también una ausencia en los que se quedan. Ausencia que cada vez se recrudece más dadas las políticas intolerantes de Donald Trump en cuanto a migración se refiere, creando un muro simbólicamente más sólido, alto e impenetrable que el que físicamente puede ser construido entre ambas naciones.

Al haber encontrado una tierra de mayor bonanza económica en los Estados Unidos, millones de mexicanos prefirieron cómodamente no regresar a su país de origen, adaptándose de alguna forma al idioma y al estilo de vida estadounidense, a costa de la separación física de familias que trae consigo esta decisión.

Se estima que en el año 2017 había 25.3 millones de mexicanos de segunda y tercera generación viviendo en los Estados Unidos. Cifra que ha crecido de los 5.5 millones de mexicanos de segunda generación que había en 1994, y 5.9 de tercera generación ese mismo año; a los 12.1 y 13.2 millones de mexicanos de segunda y tercera generación respectivamente que había en 2017⁸.

Esta población de mexicanos constituye una de las minorías de mayor peso en Estados Unidos –incluso en temas político–electorales–, con el asombroso dato de 37.5 millones de personas de origen mexicano que para 2017 residen en los Estados Unidos⁹, una cifra que se prevé vaya en aumento con el paso del tiempo.

Los ciudadanos de origen mexicano constituyen el 8% de la población de los Estados Unidos, y en Estados como: Texas, Nuevo México, California o Arizona –beneficiados a su vez del *Programa Bracero*–, representan más del 20% de la población estatal.

⁸ CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN (CONAPO). FUNDACIÓN BBVA BANCOMER A. C., (2018). *Op. cit.*

⁹ *Ibidem.*

5.8.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA MIGRACIÓN ENTRE MÉXICO Y EUA

Continuando con una serie de actos realizados en Ciudad Juárez¹⁰, Chihuahua, el artista belga radicado en México, Francis Alÿs construye en las viviendas de *Infonavit*¹¹ de la colonia 'Villas de Allende', una bellísima metáfora sobre el vacío y el abandono social.

En su recorrido por Ciudad Juárez, Alÿs descubre esta tierra de nadie: miles de casas en completo abandono; territorios ingobernables en los que se han convertido ciertas zonas periféricas de una ciudad que también es inhabitable debido a las escasas condiciones de seguridad que priman en una de las ciudades más peligrosas del mundo¹² para vivir; además de la cercanía¹³ que supone vivir a unos minutos de una tierra que promete mejores posibilidades de vida.

En su exploración, Alÿs va más allá de las posibilidades inocentes que un juego de niños puede conllevar, explotando el valor simbólico de estos actos infantiles, añadiéndoles una dosis importante de reflexión crítica que no es nada inocente. Esta dosis es la que transforma la experiencia común de un juego, a una

¹⁰ Es una ciudad principalmente manufacturera de México, situada en el norte del país, a orillas del Río Bravo, frontera natural entre México y Estados Unidos de América. Del otro lado del río se encuentra El Paso, Texas.

¹¹ El Infonavit es el acrónimo de: Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores, una institución tripartita en México cuya función principal es proporcionar a los trabajadores créditos para la vivienda.

¹² En el año 2018, la BBC posicionaba a Ciudad Juárez en el puesto número veinte de las cincuenta ciudades más violentas del mundo, con ochocientos catorce homicidios registrados ese año en una población de casi un millón y medio de habitantes, lo cual da una tasa de 56.16 homicidios por cada mil habitantes. En esta lista también aparecen las siguientes ciudades mexicanas: Los Cabos (en la posición 1), Acapulco (3), Tijuana (5), La Paz (6), Victoria (8), Culiacán (12), Chihuahua (29), Obregón (31), Tepic (36), Reynosa (38) y Mazatlán (43).

REDACCIÓN, (2018). 'Estas son las 50 ciudades más violentas del mundo (y 42 están en América Latina)' En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43318108>> Recuperado el 10 de junio de 2019.

¹³ La distancia que separa Ciudad Juárez, México, de El Paso, Texas, EUA, es de menos de 3 kilómetros de distancia. Si uno supera la barrera natural del Río Bravo y el muro divisorio que divide a México de los Estados Unidos de América, estaría llegando al país vecino.

situación de dimensiones artísticas.

Para el número quince¹⁴ de la serie de actos¹⁵ que el artista lleva a cabo con niños, Alÿs arma a los infantes con simples espejos del tamaño de la palma de su mano, para que inicien un juego de persecución entre las casas que no tienen dueño, ni puertas ni ventanas.

Los niños corren entre esta pequeña ciudad del abandono evitando ser tocados por el reflejo de los rayos solares que incide en los espejos que portan, como si se tratara de un *rayo láser aniquilador* que fulminaría la existencia del menor.



ALÿS, Francis (1959). *Children's game #15: Espejos*. 2013. Documentación en video de una acción.

¹⁴ YOUTUBE. 'Children's Game #15: Espejos: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rveh7W-puQ8>> Recuperado el 10 de junio de 2019.

¹⁵ Desde 1999 y hasta la fecha, Francis Alÿs ha descubierto el potencial que tienen los juegos infantiles desarrollados en contextos geográficos tan disímiles como: México, Nepal, Iraq, Afganistán, Venezuela, Francia, Marruecos, Bélgica o Israel, como una forma de construir potentes metáforas si estos se modifican sutilmente para introducir una variante que devenga en una reflexión crítica; aunado al contexto socio-político del lugar en donde el acto se desarrolla. El artista aprovecha sus múltiples viajes de trabajo artístico para hacer pequeños experimentos con niños que juegan juegos diseñados previamente por el artista, buscando siempre llegar a nuevas dimensiones del acto lúdico, más allá del ocio o la recreación. La colección de estos registros puede consultarse en:

FRANCIS ALÿS. <<http://francisalys.com/category/childrens-games/>> Recuperado el 10 de junio de 2019.



ALÿS, Francis (1959). Sin título (Estudio para *Children's Game #15: Espejos*). 2013. Óleo.

El video documenta la carrera y el ingenio de los niños que intentan a cualquier costa no ser nunca tocados por el rayo del sol; apropiándose ellos mismos de un territorio de nadie, entrando a las casas por ventanas que no tienen vidrios, o saliendo por los huecos que tendrían que tener una puerta.

Los chicos están libres en todo un vecindario que no tiene vecinos, tal como si se tratara de un escenario simulado generalmente para jugar al gotcha, donde las armas que disparan balas de goma con color sirven para *extinguir* a los rivales.

Al igual que cuando el juego es jugado con armas de goma, aquí los niños simulan estar muertos si el rayo

los alcanza, quedando inhabilitados para continuar el juego.

La desolación de *Villas de Allende* es tal, que por momentos las escenas remiten a los enfrentamientos estereotípicos entre civiles y uniformados en Kabul, donde en medio de las ruinas de la ciudad, se asoman ametralladoras que azarosamente apuntan al rival, impactando comúnmente los inmuebles. Aquí los impactos se traducen en los escombros que se observan al interior de las casas, pues sus puertas, ventanas, herreras, cableado e instalaciones en general han sido despojados por la fuerza, para seguramente ser vendidos luego como chatarra.

Prácticamente al mismo tiempo que Alÿs deambulaba por Ciudad Juárez, la artista mexicana Teresa Margolles investigaba ese mismo contexto, incidiendo igualmente en el contexto de abandono en que se ha convertido esta ciudad limítrofe. Si en un origen, Ciudad Juárez fue un lugar exclusivamente de tránsito entre México y Estados Unidos, poco a poco se fue consolidando, debido al gran

número de maquiladoras que ofrecían en su momento muchas oportunidades laborales y nuevas promesas económicas en la zona fronteriza. Así, Juárez fue llenándose así mismo de migrantes del interior de la república que buscaban un empleo y que poco a poco comenzaron a establecerse en el lugar¹⁶.

Con la ola de violencia que afronta Ciudad Juárez, un nuevo movimiento migratorio ha surgido, ahora forzando a su población a abandonar esa ciudad de promesas. Se estima que en 2007, cerca de ciento sesenta mil mexicanos abandonaron su vivienda para huir de la violencia. Únicamente en Ciudad Juárez, se contabilizaron más de ciento quince mil casas deshabitadas principalmente en barrios periféricos¹⁷.

Margolles inicia esta investigación preguntándose: *¿por qué se deja todo? ¿por qué alguien abandonaría un hogar? ¿por qué ni siquiera hay un interés por venderlo?*¹⁸.

Teresa Margolles lo explica así:

¿Qué promesa de bienestar hay en este país. La idea era entender. Sentía que Ciudad Juárez concentraba diversas problemáticas, no solamente el éxodo de la población, sino también la impunidad de los feminicidios, las luchas sociales y la crisis inmobiliaria. La idea de la pieza era comprar una casa, trasladarla a la capital del país y convertirla en polvo, como los cientos de promesas que se han hecho y no se han cumplido. [...] No quería que se destruyera de forma violenta, que llegara la maquinaria y la tirara en un día, sino que se fuera desgajando pared por pared y agrupando los restos con mucho cuidado. Como una casa-cuerpo a la que se le iban quitando las ilusiones y esperanzas, de tener un patrimonio y un porvenir (MARGOLLES, T., REGUILLO, R., RODRÍGUEZ, M., 2012, pp. 12-14).

Efectivamente, Margolles logró comprar una casa habitación de interés social que no se encontraba del todo vacía, sino desocupada; es decir, era una vivienda

¹⁶ MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. <<https://muac.unam.mx/exposicion/teresa-margolles>> Recuperado el 10 de Junio de 2019.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ MARGOLLES, T., REGUILLO, R., RODRÍGUEZ, M., (2012). *La Promesa*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 10-12.

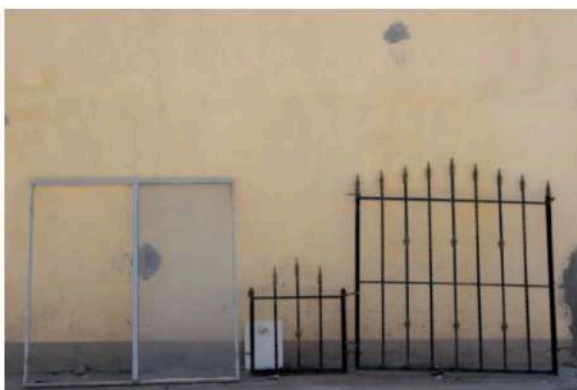


MARGOLLES, Teresa (1963). Documentación fotográfica de *La promesa*, pulverización de una casa habitación de Ciudad Juárez, Chihuahua. 2012.

que aún albergaba muebles, pasaportes, datos, fotografías¹⁹; objetos que hacen suponer que la vivienda fue dejada con prisa, sin la preocupación de llevarse cosas valiosas que en otras circunstancias uno no dejaría.

Poco a poco, la artista con un grupo de trabajadores, fueron triturando la casa hasta convertirla en polvo. Con la ayuda de voluntarios, la pieza se convierte así en un performance, cuando cada día los voluntarios desplazan los fragmentos de la casa dentro de la sala durante una hora al día, para construir con esos restos un cimero por medio de una cimbra previamente dispuesta por Margolles, depositando en ella la totalidad de la vivienda triturada; una vivienda que puede representar las más de cien mil abandonadas y derruidas en Ciudad Juárez²⁰; polvo humedecido que ahora crea simbólicamente un soporte arquitectónico desde el cual partir de nueva cuenta.

Con esta pieza, Margolles traslada un inmueble (demostrando también que un inmueble puede ser móvil) de 45.76 toneladas a más de mil seiscientos kilómetros de distancia, con la finalidad de establecer un diálogo. La casa es una visita proveniente de Ciudad Juárez que llega a la Ciudad de México hecha polvo, como una metáfora del desgaste que sufre la propia ciudad, pero que no es exclusivo de ella; sino es un fenómeno que puede replicarse en cualquier latitud.



MARGOLLES, Teresa (1963). Documentación fotográfica de *La promesa*, pulverización de una casa habitación de Ciudad Juárez, Chihuahua. 2012.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid* p. 18.



MARGOLLES, Teresa (1963). Documentación fotográfica de *La promesa*, pulverización de una casa habitación de Ciudad Juárez, Chihuahua. 2012.



MARGOLLES, Teresa (1963). *La promesa*. Activación de la pieza en el museo, los fragmentos pulverizados de la casa son convertidos en un cimiento rectangular por voluntarios. 2012.

Un par de años después, en 2014, Margolles vuelve al mismo sitio, Ciudad Juárez, Chihuahua; pero en esta ocasión, un Centro Histórico violentado, para elegir otra casa habitación entre los escombros de su abandono, para ahora, con la complicidad de un vecino del lugar²¹, extraer clandestinamente un sofá, aplastado por polvo, ladrillos y vigas putrefactas.

En un video de más de treinta minutos, la artista documenta desde el exterior del inmueble, las peripecias del joven que entra y que con sumo cuidado, va descubriendo el mueble atrapado por escombros. Poco a poco, la materialidad del sofá se va descubriendo hasta que logra emerger de la casa. La artista muestra en el museo el video junto al sofá rescatado, como una parábola del desmantelamiento en que se ha convertido en las últimas décadas el Centro Histórico de Juárez.



MARGOLLES, Teresa (1963). *El exhumado*. Registro de una acción realizada dentro de una casa abandonada y en ruinas ubicada en el Centro Histórico de Ciudad Juárez, realizada por un joven vecino del lugar. Sofá envuelto en plástico, fotografía enmarcada y video. 2014.

²¹ DOKINS, s., MARTÍNEZ, G., (2015). *Op. cit.* p. 76.

Este abandono y deconstrucción del Centro Histórico de Juárez es abordado igualmente por Francis Alÿs en el año 2015. *Hotel Juárez* es el nombre de su exposición individual presentada entre marzo y julio de 2015 en la *Sala de Arte Público Siqueiros 'La Tallera'* (SAPS)²² que albergaba una serie de reflexiones en torno al fenómeno de violencia y migración ocurrido en Juárez desde el inicio de la guerra contra las drogas en México, una década atrás.

Alÿs ve en la transformación de la ciudad –de un lugar ampliamente conocido por su ajetreada vida nocturna, a una urbe fantasma, debido a la política del gobierno de clausurar las zonas de esparcimiento por creer que la festividad es la contenedora del crimen organizado y la masacre²³, aniquilando así su Centro Histórico–, una oportunidad para reflexionar sobre el abandono, y la consolidación de la ciudad como una *'tierra de nadie'*.

El Hotel Juárez, situado en el Centro Histórico de Ciudad Juárez y que representa una de las pocas propiedades históricas que sobrevivieron a la destrucción de la ciudad, fue puesto en venta unos meses antes de la apertura de la muestra de Alÿs en la SAPS²⁴; y Alÿs toma como pretexto esta venta para generar una reflexión en torno a las posibilidades de fragmentación social en las que se encuentra sumergida esta urbe, y al mismo tiempo, poner de manifiesto el entramado institucional en el que se encuentran los museos en México²⁵.

²² Se trata de la antigua casa del muralista David Alfaro Siqueiros, un espacio de resguardo, exhibición y revisión del archivo y obra del maestro desde 1969. Actualmente en este espacio se gestan proyectos expositivos y educativos en torno al arte contemporáneo. La exposición de Francis Alÿs *Hotel Juárez* en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) puede entenderse como una extensión de su muestra *Relato de una negociación* llevada a cabo entre marzo y agosto de 2015 en el Museo Tamayo, a escasos metros de la SAPS. Alÿs presentó así una importante retrospectiva en el amplio espacio del Museo Tamayo, mientras que al mismo tiempo exhibía en la SAPS un cuerpo de obra ligado a las reflexiones realizadas en Ciudad Juárez.

El artista 'unió' simbólicamente ambos espacios dando un paseo entre los dos inmuebles, con botes de pintura rosa y azul que tenían un pequeño orificio que permitía el escurrimiento del líquido, dibujando en la calle su andar.

²³ SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS 'LA TALLERA'. <<http://saps-latallera.org/saps/exposicion/hotel-juarez>> Recuperado el 16 de junio de 2019.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.



ALYS, Francis (1959). *Hotel Juárez*. 2015. Documentación de la exposición homónima.



SAM, Sam. 1996. Exterior del Hotel Juárez, en el Centro Histórico de Ciudad Juárez, con su característico letrero al exterior del inmueble.

a la manera de una reliquia que se encuentra dislocada de su contexto natural, prefigurando el desmoronamiento simbólico y social que significa poner a la venta uno de los pocos edificios históricos del centro de la ciudad.

Dispuesto en el suelo, contemplamos la agonía del Hotel Juárez desde la futilidad de un letrero que no indica más el lugar que acoge al visitante.

Esta imagen es la de una Ciudad Juárez fantasma que el Gobierno ha terminado por finiquitar; una zona geográfica que coincide con el dicho popular: *Tan alejada de Dios y tan cercana a los Estados Unidos*. Esta proximidad, un debilitado Río Bravo que divide al tercer mundo del primero, hace que sea increíblemente cercana la idea de alcanzar un *sueño americano*, dejándolo todo en México: hogar, trabajo, seguridad social, etc. para arriesgar la vida misma en busca de la incertidumbre de llegar –o no– al otro lado.

En el instante en que una persona decide dejar todo lo que su patria puede ofrecerle, y *jugársela* para cruzar ilegalmente una frontera, comienza una ausencia indeterminada derivada de la incertidumbre que su paradero tendrá en las siguientes semanas o meses, pues el migrante se va sin nada, a veces, incluso sin teléfono celular que permita establecer una comunicación con sus familias.

Para esta muestra, el artista coloca un letrero de 'Se vende', e interviene la fachada de la Sala con banderas multicolor, características de una casa en venta, para inocular la idea de que el inmueble público de la Ciudad de México se oferta al mejor postor.

Además, el artista trae a la Ciudad de México una réplica de un fragmento del hotel: su icónico letrero,

Para México y Suramérica, es común la contratación de la figura del *pollero*, una persona que transporta trabajadores indocumentados a los Estados Unidos por la vía terrestre, pero cuyos servicios son siempre inciertos. En las noticias pueden encontrarse cotidianamente historias relacionadas con el abandono de migrantes por parte de los polleros a la mitad del desierto, debido al descubrimiento del trabajo ilegal por las autoridades migratorias de la patrulla fronteriza, o bien, sencillamente por ejercer un fraude a las personas que contrataron sus servicios, jugando con las vidas de los defraudados.

El artista juarense Arturo Betancourt, documenta en una serie de postales apaisadas el espíritu de un ser migrante, mediante el borrado digital de su piel. Con este gesto, las ficciones creadas para la cámara fotográfica trasladan ese sentimiento de vacío de la persona que se va, y que en muchos casos, su decisión puede costarle la vida.

Igual que en el experimento del *Gato de Schrödinger*, el migrante está vivo y muerto a la vez hasta que no se sepa algo concreto de su paradero. Durante semanas, atravesará vías, ríos, lagos, desiertos, terracerías, comúnmente solo, y sin más ajuar que lo puesto con tal de llegar al otro lado.

Betancourt trata de documentar los rastros de las personas que se van, contextualizando simbólicamente los peligros a los que se enfrentan en su viaje.

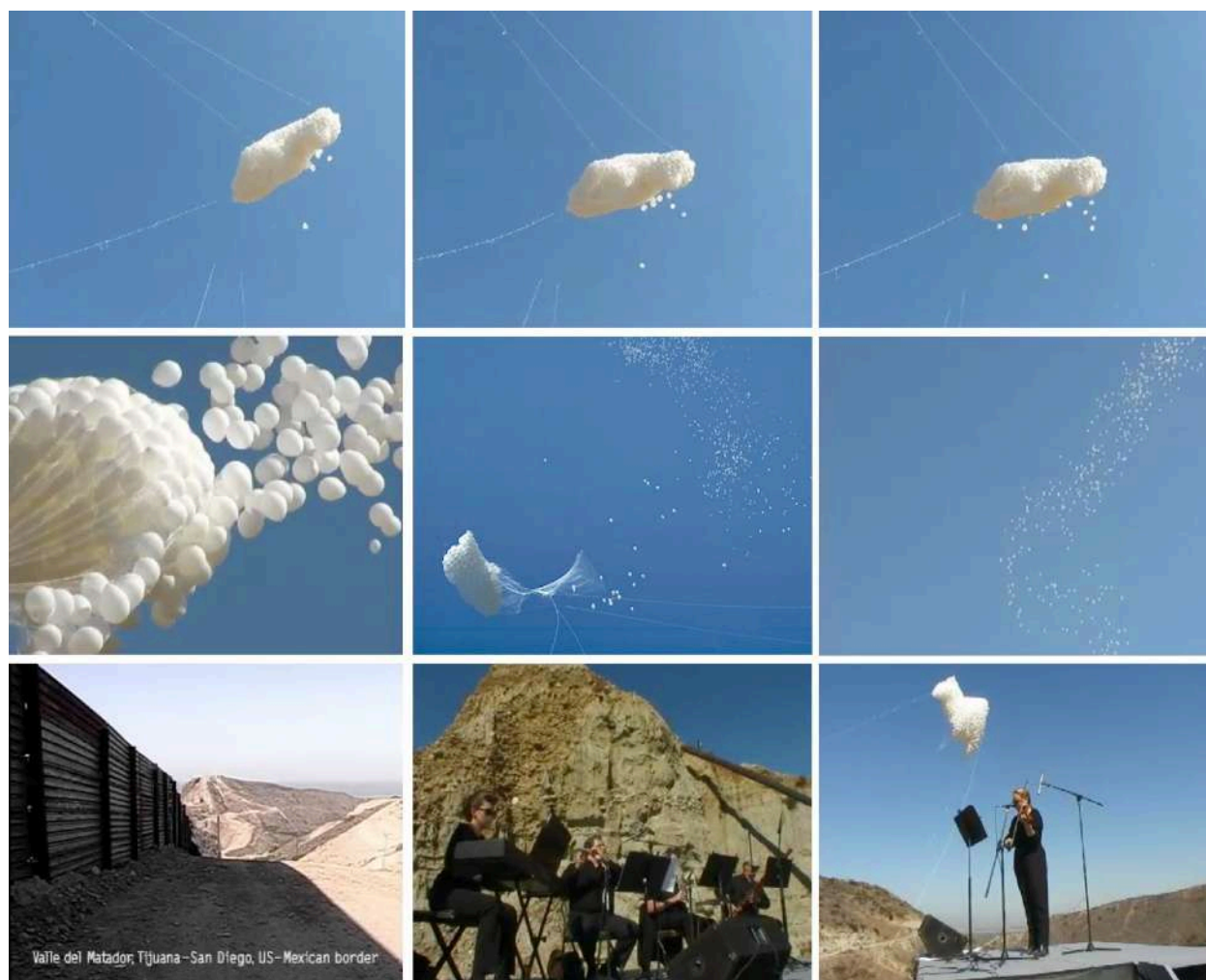


BETANCOURT, Arturo (1972). De la serie: *Migrants*. 2012. Fotografía digital.



BETANCOURT, Arturo (1972). De la serie: *Migrants*. 2012. Fotografía digital.

En el año 2000, en el mismo contexto fronterizo, el artista chileno Alfredo Jaar crea una pieza escultórica efímera titulada *'La nube'*²⁶, dentro de la bienal inSite 2000²⁷, construyendo una nube artificial con tres mil globos blancos de helio, que representan la ausencia de cada una de las tres mil personas muertas entre 1990 y 2000 en su intento por cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos de América.



JAAR, Alfredo (1956). *La nube*. 2000. Stills de la documentación en video de la acción.

²⁶ ALFREDO JAAR. 'La nube'. Registro documental de la ejecución de la pieza en la frontera México-EUA. En: <<http://www.alfredojaar.net/cloud/cloud.html>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

²⁷ El proyecto inSite es el proyecto continental de mayor trayectoria en el campo del arte público. Esta bienal ha trabajado desde 1992 con proyectos curatoriales que buscan incidir en las preocupaciones de la frontera entre México y Estados Unidos. El historial de sus ediciones puede verse en: inSITE. <<http://insite.org.mx/wp/insite/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

El artista en su acto, convocó de ambos lados de la frontera a personas para ofrecer un espacio que permitiera recordar a los ausentes por medio de diversas manifestaciones artísticas a ambos lados del muro, creando un solo espacio unido a través del arte.

La acción se llevó a cabo en el Valle del Matador, una zona limítrofe entre Tijuana, Baja California Norte, México y San Diego, California, EUA; frontera que es separada únicamente por una vía de alta velocidad y un infinito muro alambrado de metal:

[...] cree *La nube* como un monumento efímero en la memoria de quienes perdieron la vida tratando de cruzar la frontera. La nube duró 45 minutos en los que ofrecimos un espacio y tiempo de duelo. La música se ejecutó en ambos lados de la frontera, uniendo simbólicamente una tierra y una gente divididas. Se leyó poesía y se observó un momento de silencio. Luego se lanzaron los globos. Al contrario de las condiciones del viento normales, el viento de esa mañana dio un giro inesperado y empujó los globos hacia México (Jaar, Alfredo, Sitio web recuperado el 17 de junio de 2019).

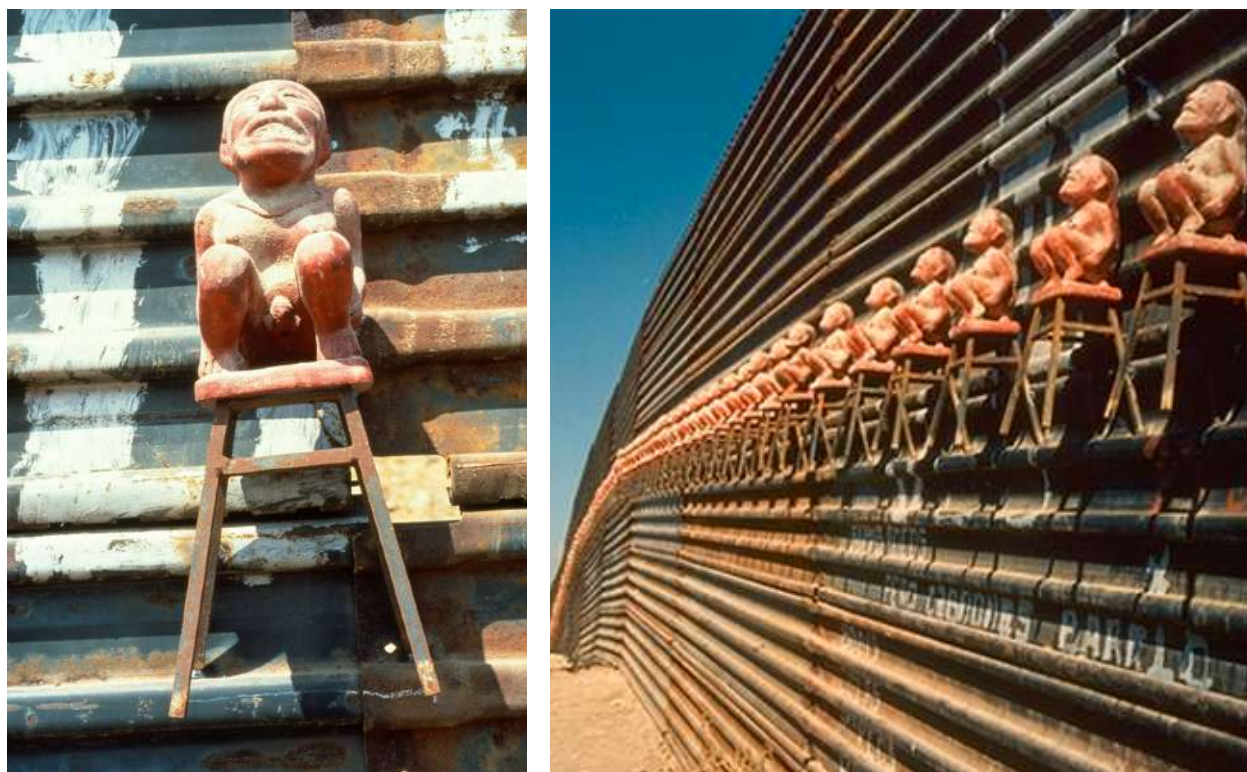
Las barreas impuestas por el hombre, en los límites de lo que es propio y ajeno, son irrisorias para una nube que desde su altura puede ir y venir a ambos lados de la frontera. ¿Cómo ponerle límites al viento y al agua condensada en la nube?. Una reflexión sobre los miles de sueños que quedaron truncados con la imposibilidad de superar ese muro de metal; sueños a la mitad del camino.

En la mitad simbólica también del camino entre el norte y el sur, la artista mexicana Sylvia Gruner elige trabajar directamente con el muro metálico que divide



JAAR, Alfredo (1956). *La nube*. 2000. Documentación fotográfica de una acción.

ambas naciones. En su instalación titulada *The middle of the road* (La mitad del camino), creada específicamente para la *Bienal in'Site 1994*²⁸, instala ciento once réplicas de la diosa azteca Tlazolteotl en posición de parto²⁹, dispuestas en repisas metálicas adosadas directamente al muro.



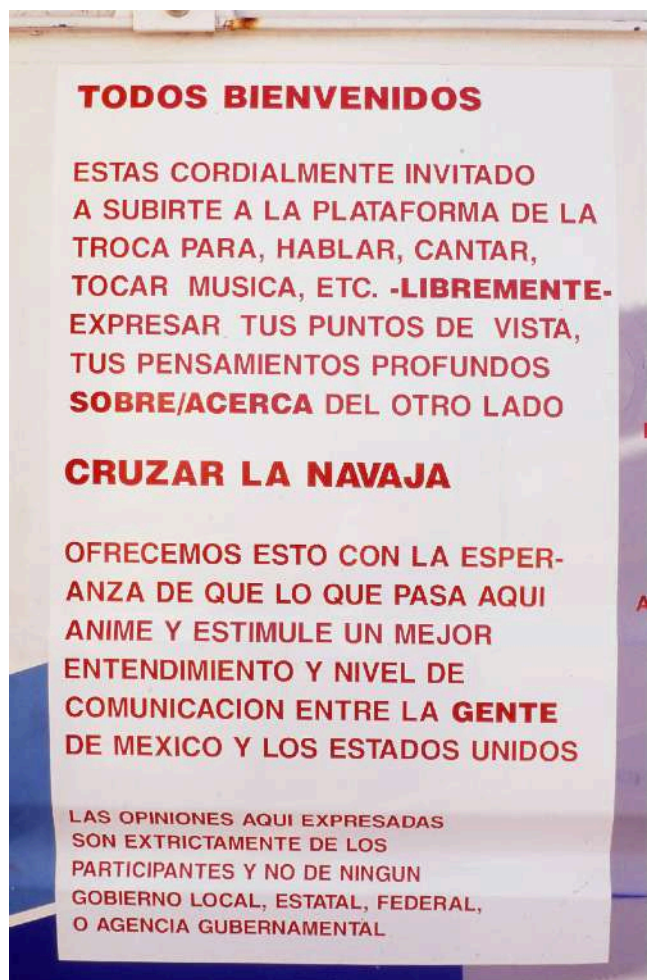
GRUNER, Sylvia (1959). *The middle of the road*. 1994. Documentación fotográfica de una acción.

²⁸ Dentro del tema migrante entre México y Estados Unidos resulta paradigmática la Bienal *In'Site* ya que desde 1992 mantuvo el compromiso de abordar piezas de arte público venidas de diversos actores e instituciones artísticas que tuvieron una repercusión muy importante en el momento de entender la frontera norte de México y las consecuencias de esta desigualdad física, económica y política. Concretamente la Bienal se desarrolló desde 1992 hasta 2005 en las ciudades fronterizas de Tijuana, en México y San Diego en los Estados Unidos de América, cada una al lado de la otra divididas únicamente por un muro. Cada edición de *In'Site* contaba con un eje curatorial específico además de un objetivo muy concreto a reflexionar. A lo largo de sus múltiples ediciones han participado artistas nacionales e internacionales de gran nivel, como Betsabeé Romero, Eduardo Abaroa, Carlos Amoraes, Helen Escobedo, Francis Alys, Aldredo Jaar, David Lamelas o Mark Dion. El interés por la documentación histórica de estos procesos es también patente cuando en el año 2005 se concreta la donación de sus archivos y documentación al centro de documentación *Arkheia* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM y a la *Special Collection Library* de la *University of California*, en San Diego. En este trabajo académico se reúnen diversos ejercicios provenientes de distintas ediciones de la Bienal pero ella bien puede conformar todo un análisis propio.

²⁹ INSITE. <<http://insite.org.mx/wp/insite/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

Para la artista, la posibilidad de penetrar el muro sólido, es equivalente al viaje hecho por nuestros seres al momento de nacer: estar del otro lado significa simbólicamente un nuevo nacimiento, una oportunidad para comenzar de cero.

Su intervención se dio en la *Colonia Libertad*, una de las zonas más conflictivas y menos accesibles de Tijuana, frecuentada por migrantes en su afán de atravesar la frontera³⁰. Estas figuras poco a poco fueron desapareciendo del muro, cuando los migrantes se llevaban las piezas individuales, como una forma de talismán protector, sin importar el peso que ello conllevaba: la protección desde el rito prehispánico que acompañase su labor de parto y el comienzo de una nueva vida en el otro lado.



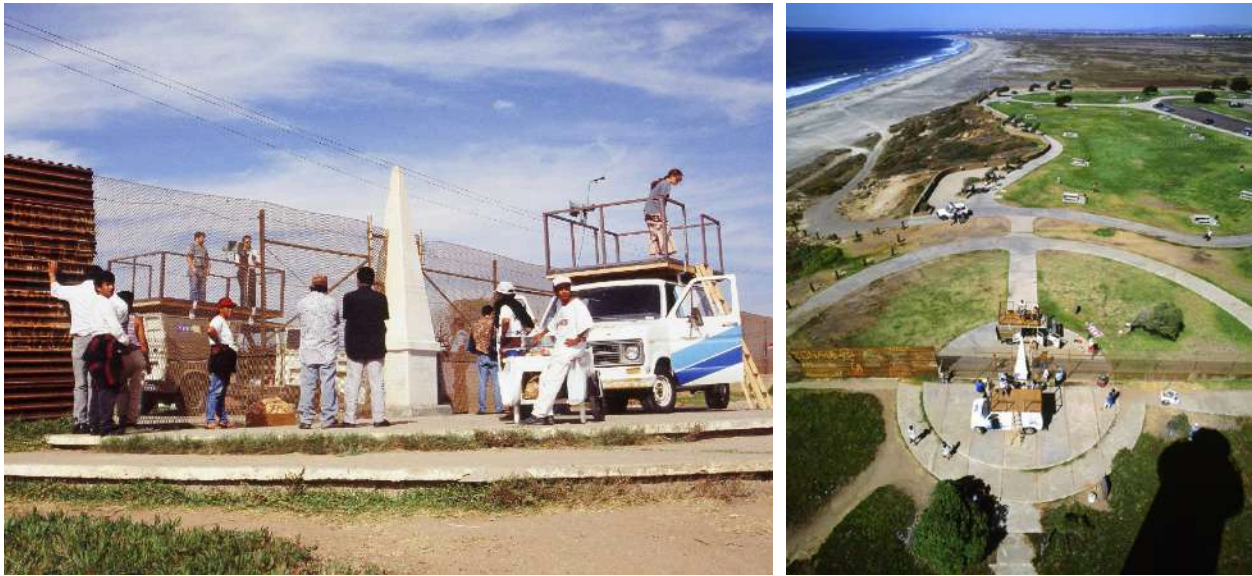
ALLEN, Terry (1955). *Cross the razor / Cruzar la navaja*. 1994. Diseño gráfico de una acción.

Desde otro ángulo, el artista y músico estadounidense *Terry Allen*, propuso en esa misma bienal una pieza titulada '*Cross the razor / Cruzar la navaja*', donde utilizó la misma valla metálica usada a su vez por Gruner, para generar una especie de plataforma de comunicación que no se viese imposibilitada a funcionar aún con la presencia de la valla misma; anulando su existencia.

Para ello, el artista colocó dos camionetas, una de cada lado de la frontera. Cada camioneta estaba equipada con un micrófono para que el público pudiese expresarse oralmente de forma libre, generando más que una plataforma física, una plataforma simbólica que permitiese el diálogo entre dos puntos distantes y enormemente violentados.

³⁰ *Ibidem*.

Durante el proyecto, las camionetas transitaron en varios puntos a lo largo de la frontera, cerca de distintas playas de Tijuana y el *Parque Estatal Border Field*, extendiendo además la invitación a que las camionetas particulares de los visitantes intentaran comunicarse por cualquier medio, teniendo un grupo de oyentes en el país vecino.



ALLEN, Terry (1955). *Cross the razor / Cruzar la navaja*. 1994. Documentación fotográfica de una acción.

El proyecto de Allen deshace las fronteras físicas, y crea un puente oral entre los habitantes de dos naciones que naturalmente viven en condiciones hostiles entre ellos dadas las políticas migratorias actuales. Su invitación es a crear un diálogo, pensando que la palabra puede ser una herramienta capaz de destruir los muros físicos que nos separan.

El arte puede ser el instrumento para disolver fronteras, como lo demuestra el artista mexicano Gustavo Artigas en su pieza *The rules of the Game / Las reglas del juego*, producida igualmente en la Bienal en su edición 2000. Para ello, Artigas divide su acto en dos partes, primero con la innegable presencia del muro, indagando en otros usos del mismo, más allá de separar; así, primero crea una cancha de frontón justo frente a la barda fronteriza de la *Colonia Libertad*, pensando en las posibilidades que puede brindar tener un muro tan grande y largo, aunado al acto recreativo de jugar, disolviendo las tensiones políticas desde el juego.



ARTIGAS, Gustavo. (1970). *The rules of the game / Las reglas del juego*. 2000. Documentación fotográfica de una acción.

En un segundo movimiento, Artigas convoca a dos equipos norteamericanos de basketball amateur para que jugaran un juego amistoso entre ellos en territorio mexicano; y al mismo tiempo, se invitó a dos equipos de fútbol soccer mexicano a jugar igualmente entre

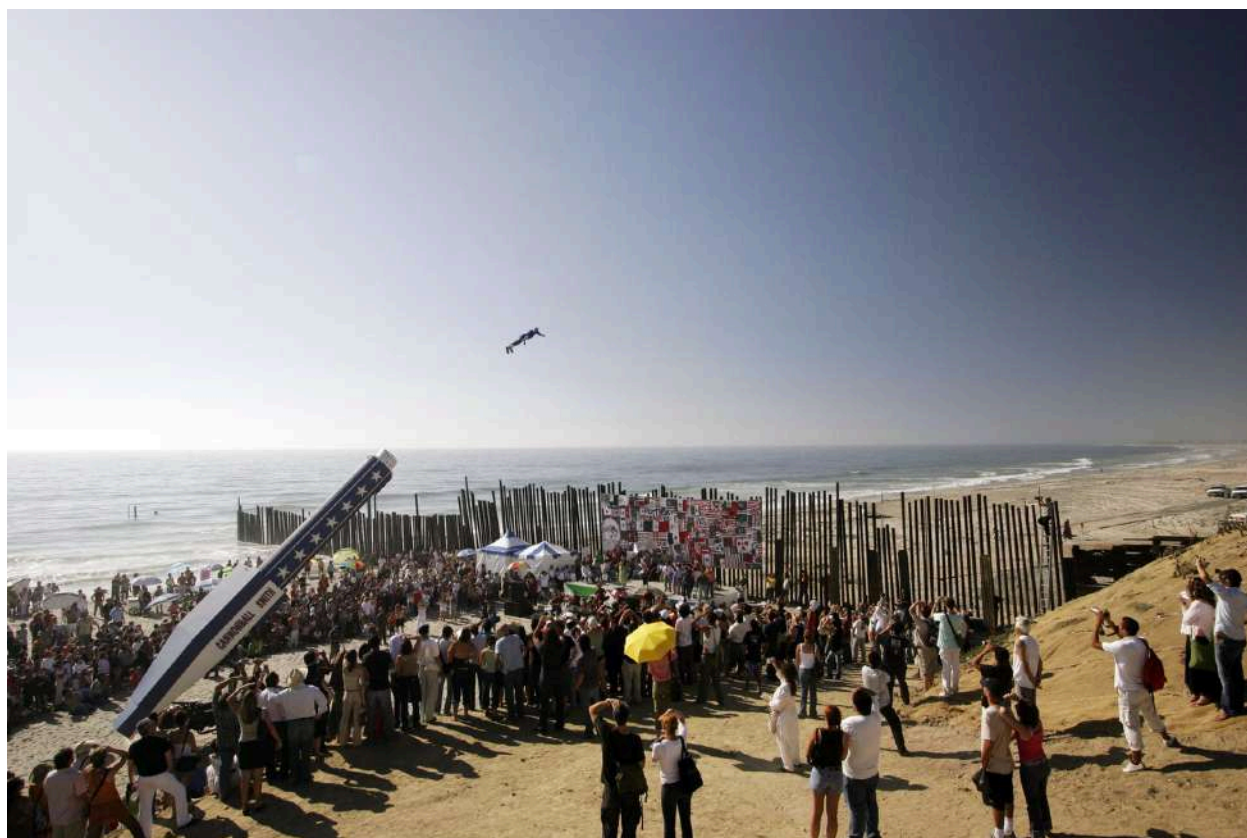


ARTIGAS, Gustavo. (1970). *The rules of the game / Las reglas del juego*. 2000. Documentación fotográfica de una acción.

ellos³¹. La consigna era jugar el partido al mismo tiempo en una cancha adaptada para recibir el juego del fútbol y el basketball a la vez, generando un comentario sobre la posibilidad de convivir (o no) ambas nacionalidades en un mismo terreno de juego.

Para el año 2005, *inSite* invita a participar al artista venezolano Javier Téllez, quien usualmente colabora con pacientes psiquiátricos; en esta ocasión, el Centro de Salud Mental de Estado de Baja California, en Mexicali³², con el fin de crear un evento sobre las fronteras, tanto físicas como mentales del contexto Tijuana, México-San Diego, California.

Este evento adquirió la forma de una verbena popular cuyo clímax era el lanzamiento de un hombre bala sobre la frontera entre México y los Estados Unidos.



TÉLLEZ, Javier. (1969). *One flew over the Void (Bala perdida)*. 2005. Documentación fotográfica y en video de una acción.

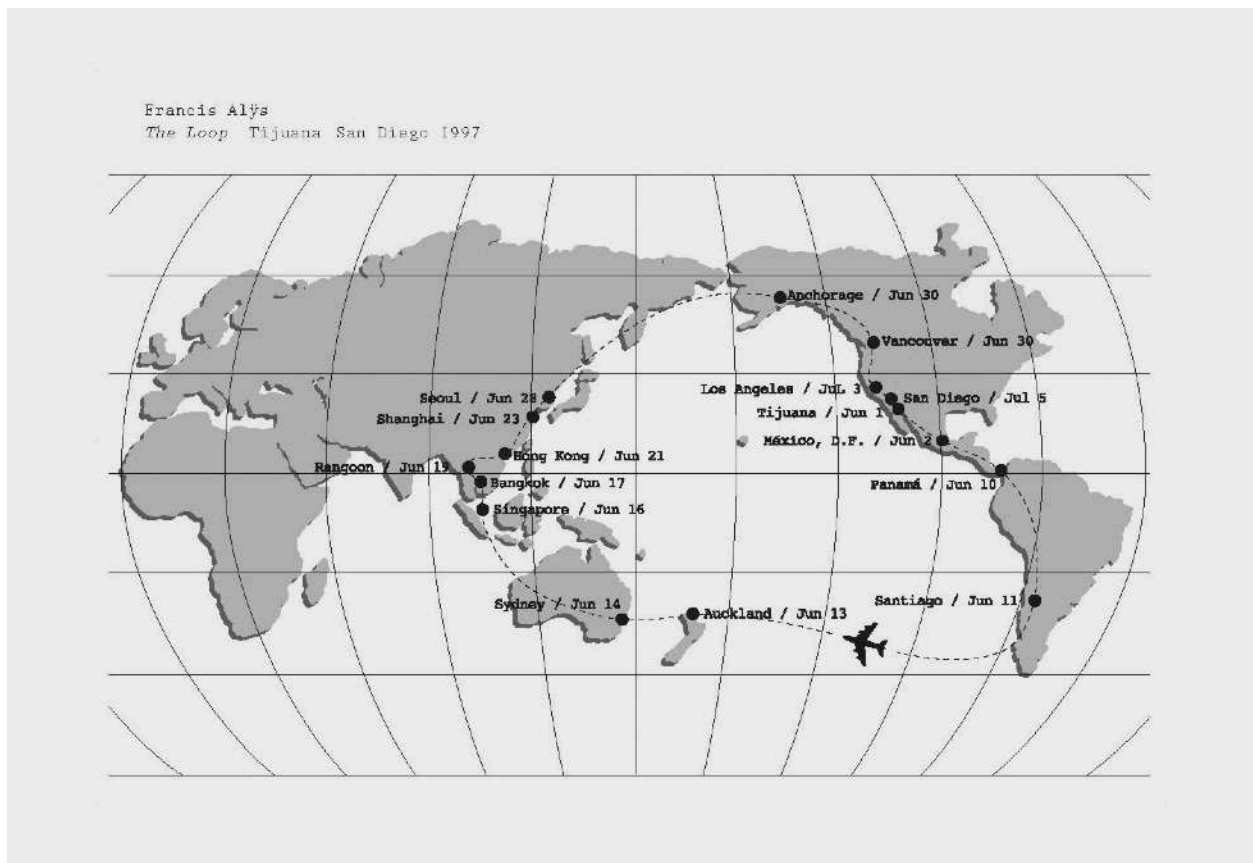
³¹ GUSTAVO ARTIGAS. <<https://gustavoartigas.com>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

³² INSITE. <<http://insite.org.mx/wp/insite/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

Para ello, los pacientes psiquiátricos crearon todo el espectáculo de lanzamiento: escenografía, música, vestuario, perifoneo, programas de radio y de televisión, artículos impresos fueron distribuidos para anunciar el vuelo del hombre bala más famoso del mundo, David Smith, quien atravesaría por aire la frontera entre México y Estados Unidos. Un evento que pudo convocar una multitud entre ambos lados de la frontera.

Su vuelo es también una locura, y condensa el sueño de muchos migrantes que quisieran desafiar las barreras físicas sobrevolándolas, de la misma forma en que las aves lo hacen: sin fronteras.

Pero si el cañón hubiese estado posicionado hacia el otro lado, apuntando de nuevo para México, y si la gravedad no fuese un problema, el trayecto eludiría igualmente la frontera norte, para posicionarse de nueva cuenta en el norte del país, a escasos metros de su propulsión inicial.



ALÿS, Francis (1959). *The loop*. 1997. Documentación por medio de postales de una acción.

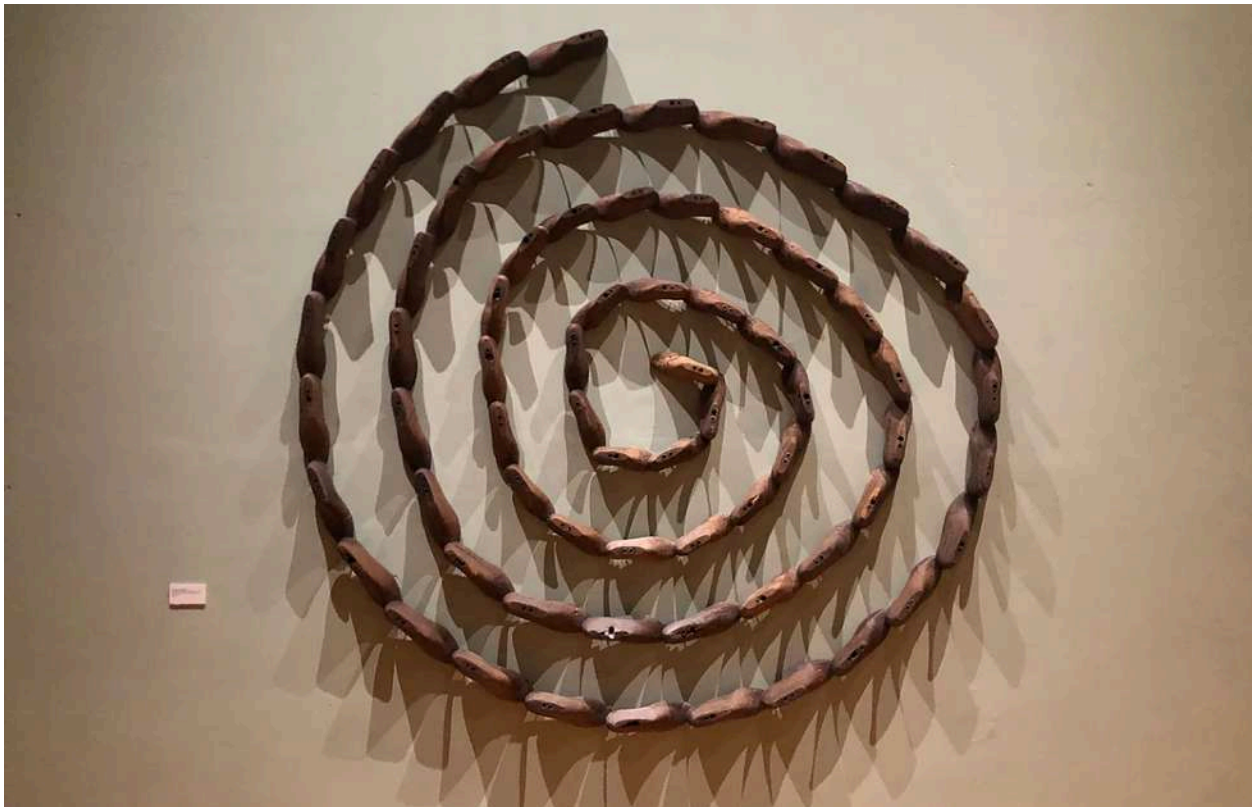
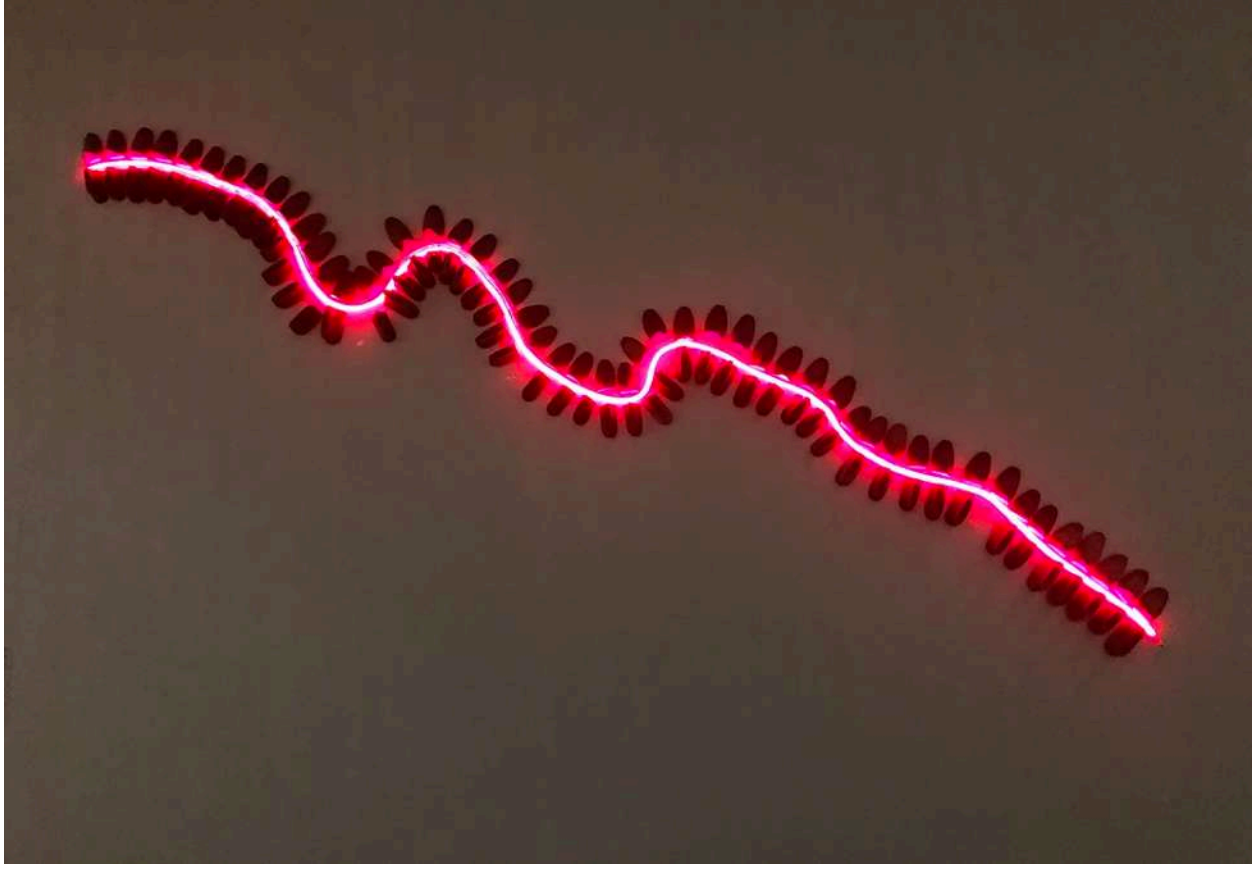
Ese es el proyecto desarrollado por Francis Alÿs en el *inSite* de 1997, cuando ideó una forma de subvertir el fenómeno migratorio de ir al norte para cruzar de Tijuana a San Diego, para hacerlo por la vía contraria, en una ruta que inició en Tijuana, pero que siguió por Ciudad de México, Panamá, Santiago de Chile, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghái, Seul, Anchorage, Vancouver, Los Ángeles y finalmente San Diego, todo ello en un trayecto de 35 días y que lleva por título *The loop*.

Aquí, Alÿs utiliza los recursos económicos gestionados por *inSite* para imaginar otras vías migratorias, generando un gran esfuerzo que lo conduce al mismo lugar de partida; el reto de ir de Tijuana a San Diego sin atravesar la línea migratoria México-EUA, como si se tratara de una fuga, para encontrarse de nueva cuenta del otro lado del mismo muro. Un acto paradójicamente anti-migrante.

Desde otra perspectiva, la artista mexicana Betsabeé Romero deconstruye objetos cotidianos como llantas, automóviles, mazorcas o hormas de zapato para crear reflexiones sobre temas migrantes con el apoyo de las comunidades y los artesanos locales donde la artista investiga sus problemáticas.

En los momentos en que escribo estas líneas, una importante exhibición de Romero se lleva a cabo en el Palacio Clavijero de Morelia, bajo el título *Huellas que florecen*, la artista lleva a cabo un despliegue de obras colaborativas con maestros michoacanos para tocar frontal y poéticamente el tema migratorio:

Un homenaje a [Michoacán,] uno de los Estados más ricos y a la vez más forzados a migrar y a padecer los males de la historia reciente de nuestro país. Porque la memoria es motor de encuentros, he trabajado ésta vez con grandes maestros artesanos de Tzintzuntzan, quienes cobijaron mis ideas para hacer cerámica juntos, para poner la mesa y celebrar la sobrevivencia del maíz con una experiencia gastronómica. [...] Por otro lado, una serie de obras realizadas con hormas de madera que tienen más de 50 años, simbolizan los pies de millones de migrantes, que han atravesado con banderas de paz y de trabajo a través de la frontera. Éstas hormas regresan para esta exposición de California y Texas para llegar al Clavijero, como los migrantes que regresan a casa, cansados y hasta perseguidos, pero orgullosos y dignos, para culminar aquí floreciendo nuevamente. Este cuerpo de obra se culmina ahora en Michoacán con la memoria que grabaron dos grandes artesanos de Tzintzuntzan, dando fe de que en sus manos y en su memoria, las



ROMERO, Betsabé (1963). *Huellas que florecen*. 2018-2019. Registro fotográfico de la exposición.

huellas de cualquier pasado, vuelven a florecer, desde y con la tierra que tantos han tenido que dejar (Romero, Betsabeé, sitio web recuperado el 17 de junio de 2019).

Romero apuesta por el objeto modificado como un propulsor de significados, aunado al trabajo participativo del artesano que interviene su trabajo, generando piezas al alimón donde transforman en este caso hormas de zapato, llantas, mazorcas y bordados en poderosos símbolos del hombre nómada de nuestros tiempos que ha dejado tras de sí más de alguna promesa y sueños, en la búsqueda de otros.

En su trabajo es recurrente el uso del círculo, como metáfora cíclica infinita de estos procesos migratorios que siempre van y que no necesariamente siempre vuelven. Con hormas de zapatos, Romero traza el camino de estas huellas que viajan hacia sí creando una espiral asfixiante; o bien, trazando un sendero sobre las vías elevadas de un tren imaginario que va hacia ninguna parte.

En una alegoría a la frontera norte, la artista retoma su silueta para disponer en ella hormas de zapatos partidos a la mitad; la imagen que resume el trayecto de cientos de miles de migrantes que van y que en muchos casos son vejados durante su trayecto, en el intento de cruzar esa *línea de fuego* que representa la división de estos dos países.

Si el andar es la actividad primaria de un migrante, probablemente la prenda de primera necesidad con la que debe contar sea un buen calzado, así lo demuestra el diseño de la marca de zapatos *Brinco*, que la artista argentina Judi Werthein presentara en el *inSite* 2005; se trata de una línea de calzado manufacturado en China pero distribuido en Tijuana de forma gratuita entre agosto y noviembre de 2005 entre los migrantes que se encontraban albergados en la *Casa del Migrante de Tijuana*, así como en la zona fronteriza del área.³³

Estos zapatos fueron diseñados para soportar las situaciones adversas de sequía, lluvia, tierra, roca, agua y lodo a los que se enfrenta un migrante en su tránsito multinacional, y para ello la artista incluyó en el diseño del propio calzado una brújula y una linterna adosadas en las agujetas, un bolso oculto en la parte

³³ INSITE. <<http://insite.org.mx/wp/insite/>> Recuperado el 18 de junio de 2019.

frontal, bajo las agujetas donde el migrante puede ocultar medicina o dinero; el zapato también incluye una moneda de veinticinco centavos de dólar con la que el migrante puede realizar una llamada telefónica desde cualquier teléfono público, así como el mapa de las rutas frecuentadas por migrantes, estampadas en los forros interiores del calzado.

Los zapatos incluyen también los colores de la bandera mexicana, la síntesis de un águila proveniente del logotipo *Hecho en México*, y un águila en la parte de la nariz del zapato que surge de las monedas de 1/4 de dólar estadounidense. Además, la artista incluyó el aspecto religioso, al incluir en la parte trasera la imagen ovalada de Santo Toribio Romo, el santo patrono de los migrantes, encargado de llevarlos con bien a su destino.

La artista además genera una reflexión incómoda sobre las vías de distribución de los objetos, su manufactura China y el capitalismo dominante en los Estados Unidos, cuando estos son vendidos, en edición limitada, como objetos artísticos en la tienda de lujo *Blends*, localizada en el centro de San Diego³⁴, lugar que se encuentra a escasos treinta kilómetros de la *Casa del Migrante de Tijuana*.



WERTHEIN, Judi (1967). *Brinco*. 2005. Documentación fotográfica de una acción.

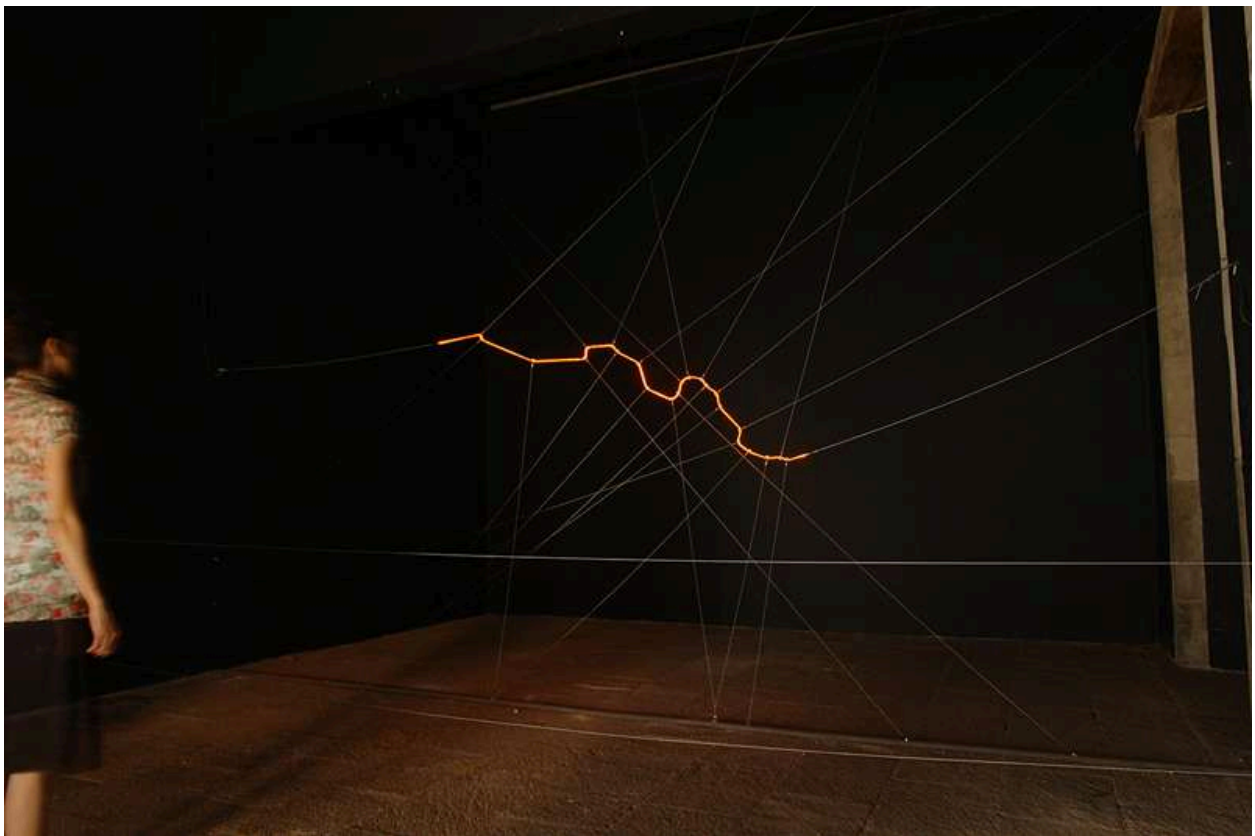


WERTHEIN, Judi (1967). *Brinco*. 2005. Infografía digital.

Si al sur de la frontera, en Tijuana, los mismos zapatos son repartidos gratuitamente con el fin de ayudar a los migrantes a cruzar ilegalmente hacia el otro lado, en la parte norte, son absorbidos por el mercado capitalista al ser considerados artículos de lujo y venderse en un precio inflado.

Otra mujer que representa igualmente esta línea divisoria como una zona de conflicto incluso bélico es Marcela Armas, quien en su pieza *Resistencia*, recrea la frontera norte usando para ello un entramado de cables alimentados con energía eléctrica para mantenerlo al rojo vivo, en una relación metafórica con la realidad sociopolítica que se vive en ese punto geográfico³⁵. Con la ayuda de otros cables, Armas tensiona los límites de este territorio *ardiente* para extenderlo y mostrarlo como un territorio física y simbólicamente tenso.

³⁵ MARCELA ARMAS. <<https://www.marcelaarmas.net/?works=resistance>> Recuperado el 17 de junio de 2019.



ARMAS, MARCELA (1976). *Resistencia*. 2009. Resistencias, aislantes, cables de acero, sensores y electricidad.

Desde la representación figurativa, Armas dibuja la línea divisoria a partir de su propia incandescencia, manifestándose ella misma como un borde peligroso³⁶, que también es peligroso para el visitante: si se tocara ese cable al rojo vivo por resistencia, produciría lesiones importantes en el cuerpo. Finalmente, cuando la línea se enciende, es porque se alimentó con un exceso de energía; quizá la misma que los migrantes llevan al pasar por estos territorios.

En noviembre de 2017, el artista y docente mexicano Gerardo Suter, presentaba en el *Laboratorio de Arte Alameda* su más reciente investigación visual, con la inauguración de la exposición *neoTrópico*, y un libro homónimo que intenta extender la imagen más allá del típico catálogo de exposición, y más cercano a lo que Ulises Carrión denominaba '*El nuevo arte de hacer libros*'³⁷. A su manera, ambos formatos documentan un acercamiento poliédrico al tema del dominio y la conquista en la larga tradición Americana.

Aquí Suter se alimenta de referentes como la literatura de Joseph Conrad, las imágenes de Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*, los grabados de Theodor de Bry del siglo XVI, las fotografías de Carl Lumholtz, la matanza de San Fernando, la desaparición de forzada de indígenas, textos de Fray Bartolomé de las Casas, notas extraídas de distintos medios de comunicación³⁸, y la tecnología de vigilancia de las fronteras del país en su búsqueda de migrantes indocumentados para construir *microrrelatos*, como él mismo los llama.

En su versión presentada en el Laboratorio de Arte Alameda (LAA), en la Ciudad de México, Suter convirtió el espacio expositivo en una *cajanegra*, un contenedor negro de aproximadamente ciento cincuenta metros cuadrados y dispuesta para recibir tres video proyectores y ocho canales de audio³⁹ donde las distintas referencias se articulan para producir un discurso sobrepuesto con el visitante, quién se vuelve también un indocumentado en la sala.

³⁶ *Ibidem*.

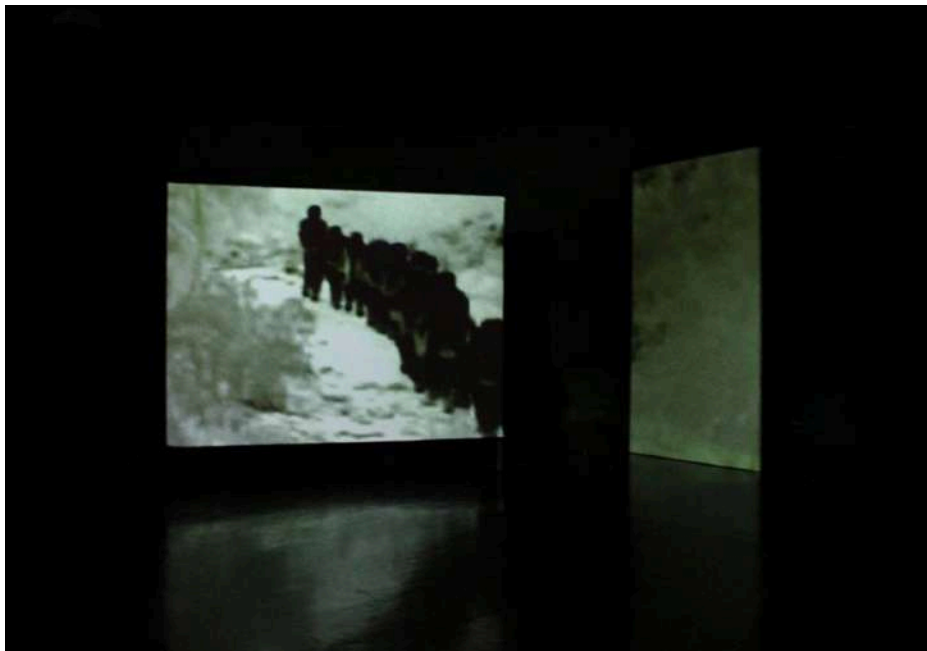
³⁷ SUTER, G., LA FERLA, J., (2018). *neoTrópico. Cajanegra y otros Microrrelatos*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, p. 25.

³⁸ *Ibid* pp. 30, 31 y 32.

³⁹ *Ibid* p. 32.

La instalación es sonorizada por la pieza *Cajanegra* de Anotnio Russek, que acompaña el tránsito en video de un plano secuencia subido a la red por un 'caza migrantes' anónimo. Aquí, resulta singularmente interesante analizar cómo Suter elige un video de la red para apropiárselo y combinarlo con la pieza sonora de Russek, siendo un gesto contrario a su amplia tradición de creación fotográfica.

Suter post-produce el archivo original para dotarlo de otros elementos plásticos ajenos al espíritu natural del archivo crudo y construir una imagen expandida.⁴⁰



SUTER, Gerardo (1957). *neoTrópico*. 2017. Documentación de un proyecto de imagen expandida.

⁴⁰ El término 'imagen expandida' ha sido trabajada por Gerardo Suter desde sus inicios artísticos, investigando cómo la imagen puede expandirse cuando comparte distintos formatos, soportes y/o modos de circulación. Suter pone como ejemplo: 'Una fotografía anónima publicada en la prensa escrita y compilada junto a otras imágenes integra un microrrelato que se exhibe en una de las salas, al mismo tiempo que muda de soporte y se proyecta en la sala contigua como parte de otra instalación. Posteriormente, al hacerse un levantamiento fotográfico de ambos espacios, con los libros y las proyecciones, aquella primera imagen ahora vuelta a fotografiar, adquiere un nuevo estatus y regresa a la publicación en forma de registro, relacionándose y articulándose con otras imágenes para conformar una nueva obra'. GERARDO SUTER. <<http://unblogtemporal.blogspot.com/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

Ver: SUTER, G., (2010) *Análisis teórico-práctico del vacío y el silencio en la producción artística contemporánea*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14977/tesisUPV3441.pdf?sequence=1>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

Ver: MENESES, J., (2016) *La imagen expandida. Cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana (1994-2014)*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62591>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

En el espacio expositivo, un ciclo continuo de *migrantes* entran y salen de las paredes de la exposición, con una estética policiaca que envuelve al visitante en las tres pantallas dispuestas al interior de la *Sala E* del *Laboratorio de Arte Alameda*.

Así, el público se vuelve parte del contingente conformado por veinte migrantes indocumentados y dos ‘*coyotes*’ que los escoltan, construyendo un palimpsesto de imágenes con la sombra adicionada del visitante.

La misma estética proveniente de la imagen pobre de las cámaras de seguridad de un mundo hiper-vigilado es explorada por el mexicano Rafael Lozano-Hemmer en su instalación *Zoom Pavilion*, donde el artista crea un mural virtual de importantes dimensiones que es alimentado por doce sistemas de vigilancia computarizadas, donde, a través de algoritmos de reconocimiento facial logran detectar la presencia de los visitantes a la exposición, amplificando las imágenes del público hasta treinta y cinco veces⁴¹, volviéndose el espectador incapaz de evadir el ojo divino de la cámara.



LOZANO-HEMMER, Rafael (1967). *Zoom Pavilion*. 2015. Documentación fotográfica de una instalación.

⁴¹ RAFAEL LOZANO-HEMMER. <http://www.lozano-hemmer.com/zoom_pavilion.php> Recuperado el 17 de junio de 2019.

Reflexión que en este contexto nos puede hacer ver lo vulnerables que somos ante un sistema gubernamental de búsqueda de personas que para sus contextos, los migrantes son personas indeseadas: se trata de un pavoroso despliegue de medios que cada gobierno empeña en su afán de frenar el tráfico aparentemente ilegal de las personas entre las distintas fronteras del mundo, pero cuya misma maquinaria de observancia se deslinda de la búsqueda sistémica de personas desaparecidas, sólo por ya no representar una amenaza para el Estado, en su condición ausente.

Cámaras que vigilan las fronteras las veinticuatro horas del día, los trescientos sesenta y cinco días del año.

Apoyado en estas historias de migrantes que no pudieron pasar la frontera, pero lejos de la documentación realista; apostando en cambio por la representación alegórica en sus retratos, el ganador de la *XIII Bienal Nacional de Fotografía*, Gerardo Montiel Klint traduce visiones, sueños –o mejor dicho, pesadillas– procedentes del inconsciente⁴², aunadas con inspiraciones filosóficas, donde el fotógrafo construye universos distópicos que tristemente, no están nada lejos de la realidad.

Gerardo Montiel Klint no parte propiamente de la documentación amarillista de la nota roja que puede abundar en la prensa de nuestro país, sino que por el contrario, reflexiona desde la imagen mental que construye el propio artista en temas como el suicidio, los feminicidios o el paso migratorio fallido entre México y Estados Unidos.

En lugar de cadáveres reales, Montiel Klint presenta personas que simulan esas muertes en los contextos desérticos del norte del país, donde trabaja, para así construir un discurso en torno a la vulnerabilidad de los migrantes que no lograron pasar ‘al otro lado’. Partiendo de esta idea ficcional, Montiel Klint puede iluminar y encuadrar con muchísima calma, hasta dar con la iluminación –artificial– adecuada para la construcción de su imagen. Como su nombre lo indica, el cuerpo de la víctima está presente en las imágenes de Klint, continuando con la tradición de las imágenes de nota roja donde resulta imprescindible obtener la fotografía del *cuerpo presente*.

⁴² MONTIEL, K., ALANÍS, S., (2007). *De cuerpo presente*, Ciudad de México: Artes de México, p. 19.



MONTIEL,
Gerardo
(1968).
*Obrero
asesinado en
huelga.* De la
serie:
Desierto.
2002-2004.
Fotografía
analógica.

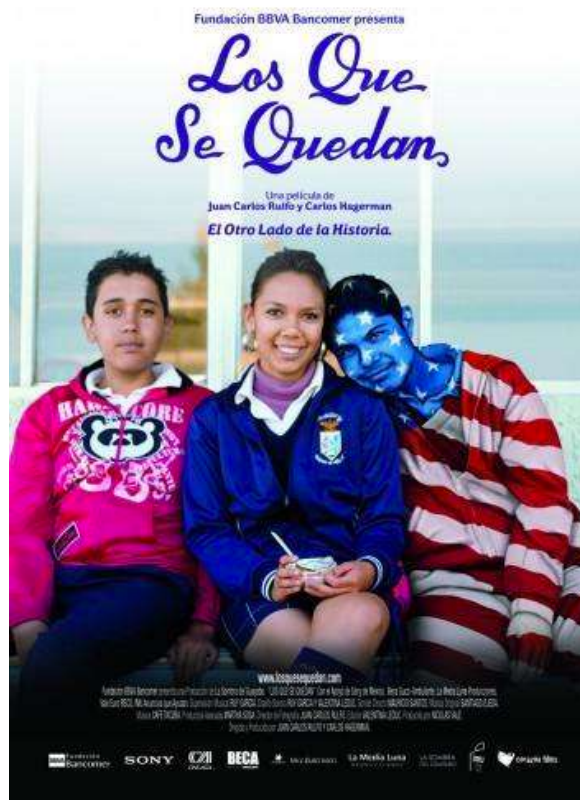


MONTIEL,
Gerardo
(1968). *Ofelio.*
De la serie:
Desierto.
2002-2004.
Fotografía
analógica.

En la serie *Desierto*, el artista se autorretrata en los parajes desolados de México, que son a su vez, escenarios de la revelación de personajes que encarnan la profecía y la sabiduría, como Jesús o Don Juan⁴³ ⁴⁴, además de vincularlas con escenas literarias, pictóricas y fotográficas que guardamos colectivamente, como su versión de *Ofelio*, partiendo de la dramaturgia de Shakespeare en Hamlet; o en su recreación del *Obrero asesinado en huelga*, como una actualización de la célebre obra de Don Manuel Álvarez Bravo.

Las voces de las personas que sufren la ausencia de los migrantes son recogidas en el largometraje *Los que se quedan*⁴⁵, un documental realizado en 2008 por Juan Carlos Rulfo –hijo del escritor mexicano Juan Rulfo–, y Carlos Hagerman –hijo del arquitecto mexicano Oscar Hagerman–, donde, desde una visión muy íntima, los seres queridos que viven en territorio mexicano y que sufren la ausencia de algún ser querido que vive ahora en los Estados Unidos, manifiestan cómo son sus vidas, generalmente sin la presencia paterna.

La cinta plantea un recorrido por una acupuntura de lugares: el sureste mexicano, el centro y el bajío, para recoger las historias que viven los que se quedan en México: poblaciones llenas de mujeres trabajadoras que cumplen con las



RULFO, Juan Carlos (1964), HAGERMAN, Carlos (1966). *Los que se quedan*. 2008. Largometraje.

⁴³ Se refiere al libro *Las enseñanzas de Don Juan: una forma Yaqui de conocimiento*, de Carlos Castaneda como su tesis de Maestría en Antropología. El libro narra las vivencias del autor junto a un auto-proclamado chamán Yaqui del Estado de Sonora llamado Juan Matus.

⁴⁴ MONTIEL, K., ALANÍS, S., (2007). *Op. cit.* p. 40.

⁴⁵ FILMIN LATINO. 'Los que se quedan'. En: <<https://www.filminlatino.mx/pelicula/los-que-se-quedan?origin=searcher&origin-type=unique>> Recuperado el 18 de junio de 2019.

funciones paternas y maternas en la crianza de los hijos, mientras que los hombres que lograron cruzar al otro lado se encargan de proveer el patrimonio material con las benevolencias del sistema económico estadounidense.

La película inicia con una reflexión aguda: al interior de un jardín de niños, la maestra pregunta a quiénes les gustaría *irse al otro lado*; la respuesta es contundente, todos los niños levantaron la mano. Pero a medida que el documental avanza podemos darnos cuenta del costo que realmente conlleva dejar lo poco o mucho que uno tiene en México, pues las familias sufren una ruptura emocional derivada de la distancia física del padre, quien habitualmente se comunica con sus familiares por medio de llamadas telefónicas.

La conclusión de la cinta es fuerte: si Estados Unidos es una tierra de promesas y oportunidades, hay quienes piensan que ya poseen un tesoro teniendo una familia unida, aunque con carencias, con lo cual desacreditan la idea de arriesgar la vida en busca de un futuro más cómodo. Finalmente la distancia física de las personas que conforman una familia puede mermar la propia unidad familiar y construir un trauma incluso psicológico relacionado con la escasa presencia física del padre.

Volviendo la mirada de nueva cuenta al panorama regional, el *Centro Cultural UNAM* ubicado en la ciudad de Morelia, realizó a inicios de 2019, una exhibición colectiva que materializaba el esfuerzo conjunto de varias mentes creativas y meses de trabajo encaminados a intentar compilar y sumar las distintas definiciones del fenómeno migrante entre México y los Estados Unidos de América.

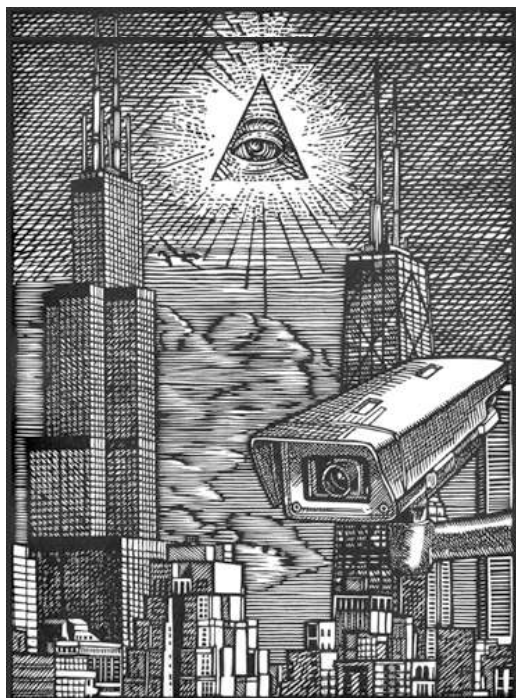
La exposición mencionada llevaba por título '*La frontera nos*



DUARTE, Héctor (1952), *Nomás iba pasando por ahí.* 2012. Relieve-Hule Esponja.

*cruzó a nosotros: autodefiniciones de lo mexicano y lo latino migrante en artistas en Estados Unidos*⁴⁶. Este singular proyecto curatorial pretendía analizar las ideas y concepciones generadas desde el punto de vista de los propios migrantes que legal o ilegalmente han logrado establecerse en los Estados Unidos de América.

Si comúnmente ubicamos la frontera como una línea, o mejor dicho, como un borde inamovible, *La frontera nos cruzó a nosotros* visibiliza cómo en realidad simbólicamente la frontera puede llegar a tener una propiedad dúctil al inclusive *arropar* al migrante luego de sentirse *atropellado* por ella. Esta muestra dibuja una idea de *frontera* que posee la capacidad de cruzar a las personas, e iría en contra de la lógica usual al pensar que son en realidad las personas las que con sus actos pueden cruzarla a ella.



BARBERENA, Carlos (1972), *God sees everything*. 2015. Linoleografía.

Ante esta singularidad, la pregunta que surge es: ¿Cuál es el límite exacto de la frontera?, ¿dónde radica aquella división? Para el caso, por ejemplo, de la ya citada partición territorial entre las ciudades vecinas de Tijuana y San Diego, la respuesta puede llegar a ser muy difusa pues, si bien, la frontera está allí de una forma visible materializada como un muro sólido, resulta que existe una importante permeabilidad cultural del norte al sur y viceversa; de manera que podría decirse que simbólicamente los Estados Unidos de América pueden bien iniciar antes de la línea fronteriza, todavía en territorio mexicano, y esto se traduce por ejemplo en el deseo aspiracional de cientos de mexicanos inquietos por acudir a las ofertas promovidas por los enormes *malls*

ubicados ya en las cercanías de la línea divisoria, o en la forma en que la moneda norteamericana, el dólar estadounidense puede perfectamente usarse en la vida

⁴⁶ MACÍAS, E., CRUZ, G., ZÁRATE, M., *et al.*, (2019). *La frontera nos cruzó a nosotros: Autodefiniciones de lo mexicano y lo latino migrante en artistas en Estados Unidos*. Morelia: UNAM Centro Cultural Morelia.

diaria de las ciudades fronterizas del norte de México; y encuentro válida igualmente la oposición contraria: simbólicamente México también podría terminar después de la frontera con el clásico ejemplo de la música o la comida que invariablemente ha penetrado el muro, con una importante acogida de parte de los ciudadanos norteamericanos que residen en los Estados Unidos de América.

La muestra gráfica exhibida en aquella ocasión en el *Centro Cultural UNAM* de Morelia reunía las obras de treinta y siete artistas que en mayor o menor medida han sido tocados por el fenómeno migratorio⁴⁷, mostrando aspectos de una cultura híbrida y de los imaginarios formados desde el norte en tópicos que van desde el origen, la identidad, el territorio, la historia, la etnicidad, la vida familiar, los afectos, las creencias religiosas, las actividades productivas, el género y el cuerpo como territorio; así como la extranjería, los derechos humanos y la interacción con la noción de 'frontera' en todas sus aristas⁴⁸.

La muestra tuvo a bien mostrarse de manera binacional, tanto en su sede en Morelia, Michoacán, México, como su contraparte en la ciudad de Chicago, Illinois, Estados Unidos de América, con el afán de encontrar ecos y conexiones entre los de aquí y los de allá: territorios desde los cuales son cada año exportados inmigrantes como una vigorosa mano de obra (Michoacán), y el sitio que generalmente los acoge durante años (Illinois). Con este gesto, la exposición misma cruza fronteras en otra dimensión más de estos tránsitos infatigables.

Eugenia Macías, curadora de la muestra planteaba ya cinco ejes temáticos: '*El cuerpo, precariedad y salud*', manifestando la vulnerabilidad corporal en el cruce



RODRÍGUEZ, Ramiro (1979), *Tierra y Libertad*. 2010. Xilografía.

⁴⁷ *Ibíd* p. 7.

⁴⁸ *Ibíd* p. 8.

fronterizo de manera indocumentada; *'Territorio, Ciudad, Pueblos Originarios'* que recae en las configuraciones urbanas propias de las ciudades norteamericanas y su inserción de referentes identitarios icónicos; *'Género, religiosidad, empoderamiento'*, que agrupaba la creación y lucha de las mujeres en el territorio norteamericano; *'Historia, Política y Trabajo'* que revisa los episodios de la conquista española o la Revolución Mexicana con sus respectivas figuras de liderazgo y activismo; y finalmente cierra con el núcleo temático denominado *'Bestiarios, muertos y almas'* que retoma la centralidad simbólica que tienen en la cultura mexicana los aspectos relacionados con la muerte.⁴⁹

Los trabajos exhibidos parten de la colección personal de dos destacados grabadores: René Arceo en Chicago, y Mizraim Cárdenas en Morelia, quienes juntaron esfuerzos en esta ocasión para recuperar y plasmar las voces de los artistas tanto de aquí como de allá, y comenzar a elaborar con esto una nueva noción de la palabra *frontera*.

Desde otro extremo, y con el mismo afán de reflexionar sobre las distintas aristas que presenta la palabra *'frontera'*, se encuentra el artista Santiago Sierra, quien realiza en 2005 un experimento social que podría ejemplificar este trauma; el de encontrarse abruptamente en otro contexto. En su acción *La visita*, reúne los medios para que un *viene viene* con limitaciones físicas –que se dedica a lavar los automóviles de lujo en la exclusiva zona de Polanco–, visite la fábrica *Daimler Chrysler-Mercedes Benz*, en Bremen, Alemania, donde son ensamblados los autos que él lava.

Para ello, el artista tramita los documentos necesarios para que el pedigüero pueda salir del país –cosa que nunca antes había hecho–, y lo provee de una carta invitación para emprender el viaje a Bremen el treinta y uno de agosto de 2005, llegando el primero de septiembre, y el día dos visite la fábrica con la inclusión de un paseo en un modelo reciente a bordo de un auto Mercedes-Benz⁵⁰, tomando el vuelo de regreso a México la mañana del tres de septiembre, continuando su labor como *viene viene*.

⁴⁹ *Ibíd* p. 12.

⁵⁰ SANTIAGO SIERRA. <http://www.santiago-sierra.com/200506_1024.php?key=3> Recuperado el 18 de junio de 2019.

Es inocente creer en realidad que el invitado volverá a su contexto ordinario: aunque siga lavando automóviles en Polanco, sus límites del mundo fueron ampliados de una forma abrupta, incluso sin haberlo deseado, en el más estricto sentido de la palabra. Una reflexión sobre el impacto que significa ser un visitante en un país ajeno, sin arraigo.



SIERRA, Santiago (1966). *La visita*. Documentación en video de una acción.

5.8.3 LA MIGRACIÓN DESDE CENTROAMÉRICA HASTA EUA

En los últimos años, el asunto migratorio desde el sur de nuestro país ha sido un tema de interés público debido principalmente a las olas de caravanas migrantes que desde el 2018 han iniciado sus éxodos respectivos, en un afán de llegar hasta los Estados Unidos de América, cruzando de sur a norte nuestro país.

El pasado trece de octubre de 2018, cerca de mil hondureños partieron de San Pedro Sula, Honduras⁵¹, con ánimos de pedir asilo humanitario en México, dadas las condiciones de pobreza y violencia que vive su país. Posterior a esto, siguió una segunda caravana de otros mil Hondureños, que partió de Esquipulas,

⁵¹ MALDONADO, C., (2019). 'Una nueva caravana de migrantes parte de Honduras hacia Estados Unidos'. En *El País*. <https://elpais.com/internacional/2019/04/10/america/1554918875_800216.html> Recuperado el 18 de junio de 2019.

Guatemala⁵², el veintiuno de octubre de 2018, mientras que otras caravanas menores de salvadoreños partieron en el último bimestre del 2018, siguiendo la ruta ilustrada en el mapa siguiente; ruta que es la más habitual entre los migrantes Centroamericanos, porque coincide con la red de trenes que unen las fronteras sur y norte del país, conocidos comúnmente como 'La bestia':



Ruta general seguida por el grueso de los migrantes que salieron el 13 de octubre de 2018 de San Pedro Sula con destino a los Estados Unidos de América, intentando cruzar la frontera norte vía Tijuana.

⁵² REDACCIÓN, (2018). 'Segunda caravana de migrantes sale de Guatemala'. En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/10/21/segunda-caravana-de-migrantes-sale-de-guatemala-9527.html>> Recuperado el 18 de junio de 2019.

Pero si se analizan los datos estadísticos, puede verse que desde el año 2015 el índice indocumentados repatriados a Guatemala, Honduras y El Salvador⁵³ desde México⁵⁴ aumentó significativamente.

En ese año, 2015, Graciela Martínez, Salvador David y Juan Carlos Narváez presentan una clasificación migrante dentro de la investigación '*Trazando rutas de migración de tránsito irregular o no documentada por México*'⁵⁵, que intenta explicar los diversos movimientos migrantes, que pueden resumirse de la siguiente forma: 1. *Migraciones y crecimiento urbano (1940-1970)*, 2. *Conflicto armado (1970-1990)*, 3. *Post-conflicto armado y desajuste económico (década de 1990)*, 4. *Desastres naturales (1998-1999)*, 5. *Aseguramiento de fronteras y vínculos transnacionales (2001)*, 6. *Fenómenos naturales y pandillas (2005)*, 7. *Crisis económica e incursión del crimen organizado (2008)*, 8. *Visibilidad de la violencia (2010)*.

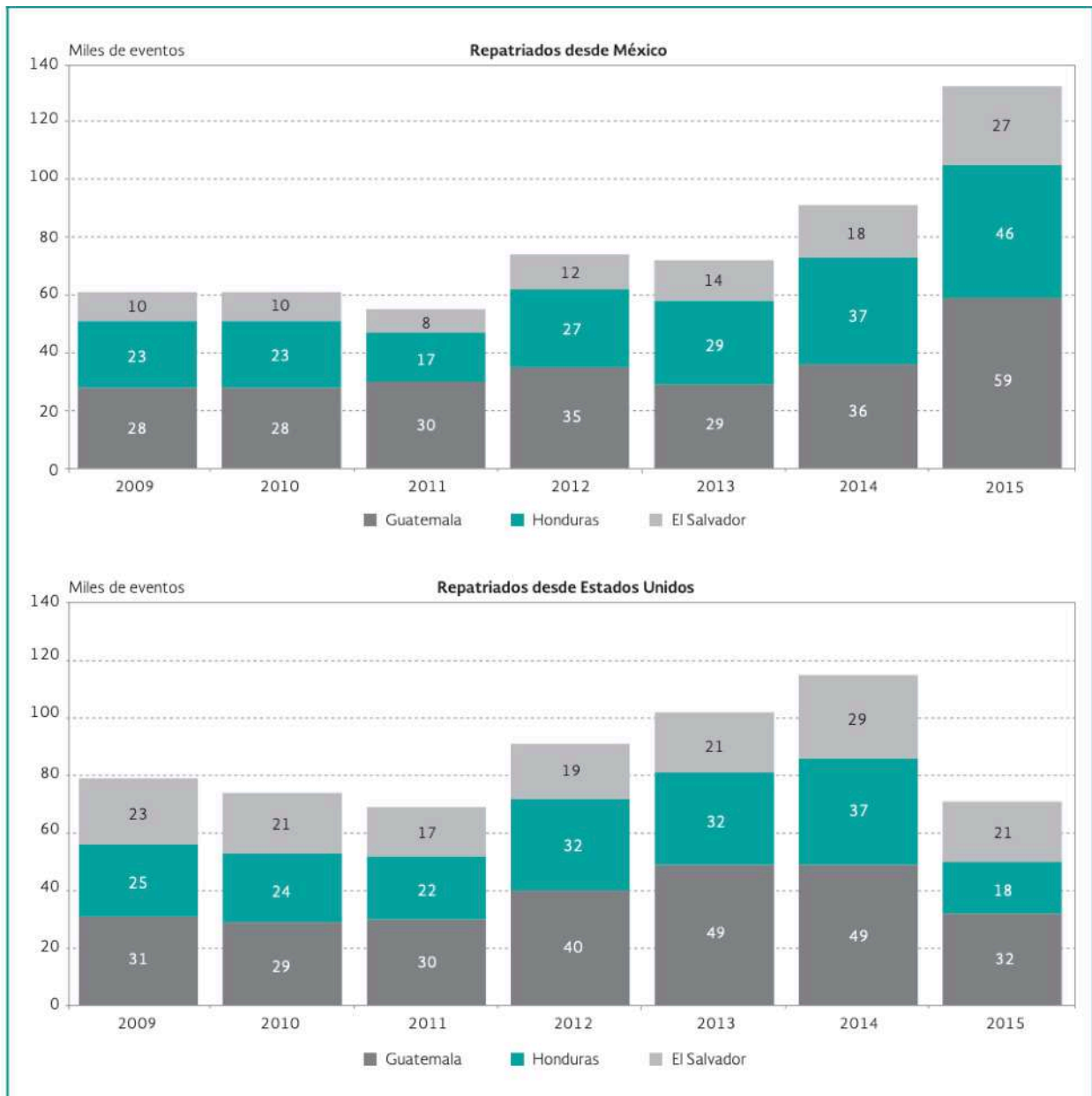
Resulta interesante analizar cómo entre 2009 y 2014, las repatriaciones desde Estados Unidos superaron a las realizadas desde México⁵⁶; mientras que en el 2015 se incrementó el monto de eventos de repatriación de migrantes centroamericanos por parte de las autoridades migratorias mexicanas, y al mismo tiempo, disminuyó el total de las repatriaciones efectuadas por las autoridades migratorias estadounidenses. Esto significaría una mayor observancia de las normas migratorias desde México, lo cual incidiría en una medida significativa en los datos registrados por los Estados Unidos de América, pasando de los noventa mil repatriados sudamericanos desde México en 2014, a los más de ciento treinta mil en 2015; mientras que por el lado estadounidense, esta cifra cambió, de los ciento diez mil en 2014 a los setenta mil registrados en 2015, como puede observarse en el gráfico siguiente, dividido según la nacionalidad de origen:

⁵³ Países que conforman el llamado 'Triángulo Norte de Centroamérica'.

⁵⁴ GOBIERNO DE MÉXICO, (2016). 'Migración centroamericana en tránsito por México'. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/232085/10_Fagoaga_Zapata_Anguiano.pdf> Recuperado el 18 de junio de 2019, p. 221.

⁵⁵ MARTÍNEZ, G., DAVID, S., NARVÁEZ, J., (2015). '*Trazando rutas de migración de tránsito irregular o no documentada por México*'. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-76532015000100006&script=sci_arttext> Recuperado el 18 de junio de 2019.

⁵⁶ GOBIERNO DE MÉXICO, (2016). *Op. cit.* p. 222.



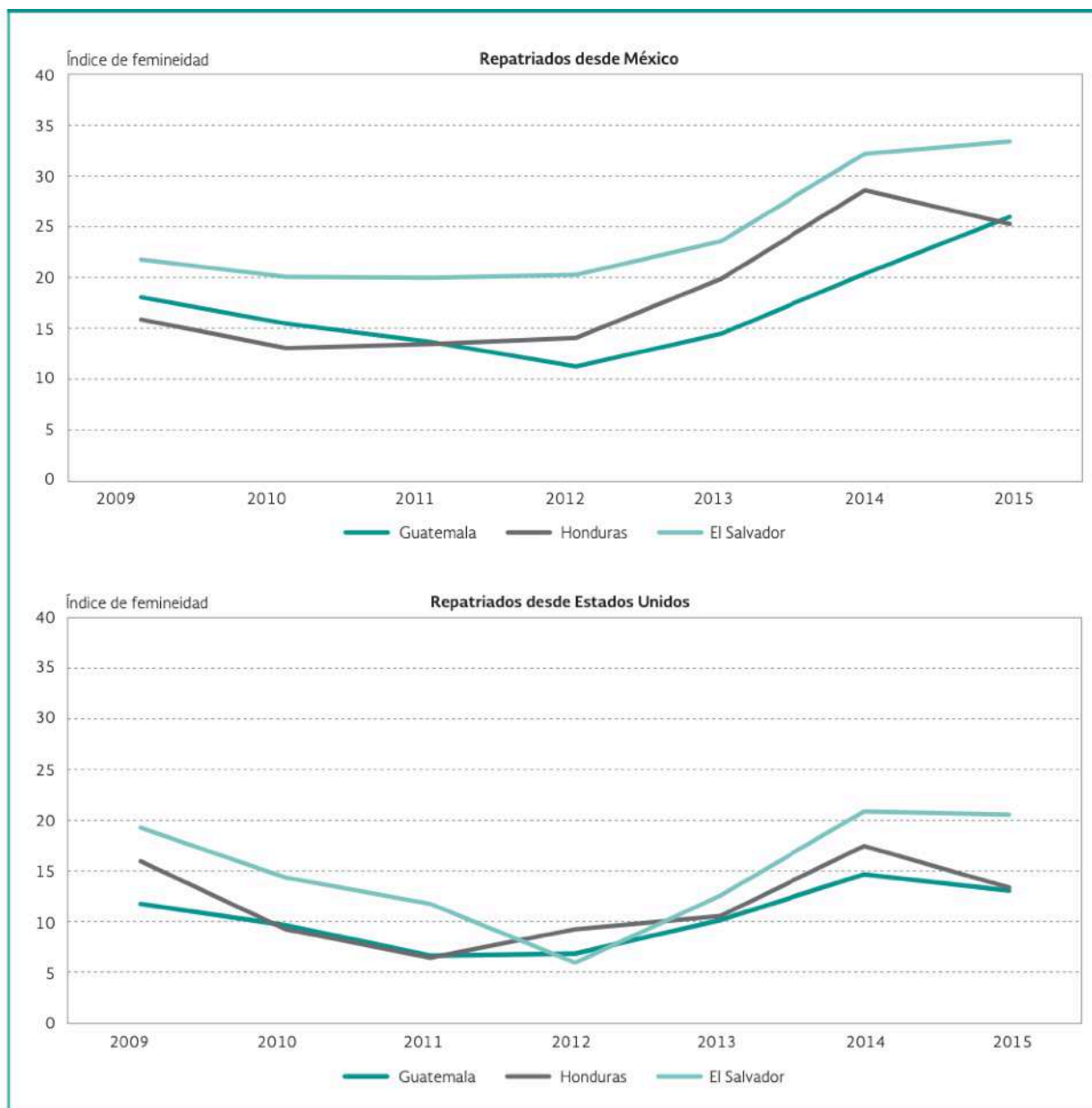
Estimación del monto de los eventos de repatriación a Guatemala, Honduras y El Salvador 2009–2015 desde México y Estados Unidos de América.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO) a partir de la Encuesta sobre Migración (EMIF SUR) en la frontera Sur de México.

Esto además puede suponer un incremento en el número de intentos que los migrantes sudamericanos realizan en su intento de cruzar ilegalmente la frontera sur, duplicándose la cifra en el caso mexicano, en un sexenio.

La anterior gráfica hace ver el predominio de población Guatemalteca que intenta alcanzar un mejor porvenir que el de su patria.

Por otro lado, las mujeres suman un contingente menor, apenas alcanzando en el año 2015 una repatriación de menos de treinta y cinco mil eventos, lo cual dota a los hombres de más de noventa y siete mil eventos en el 2015, ambos en

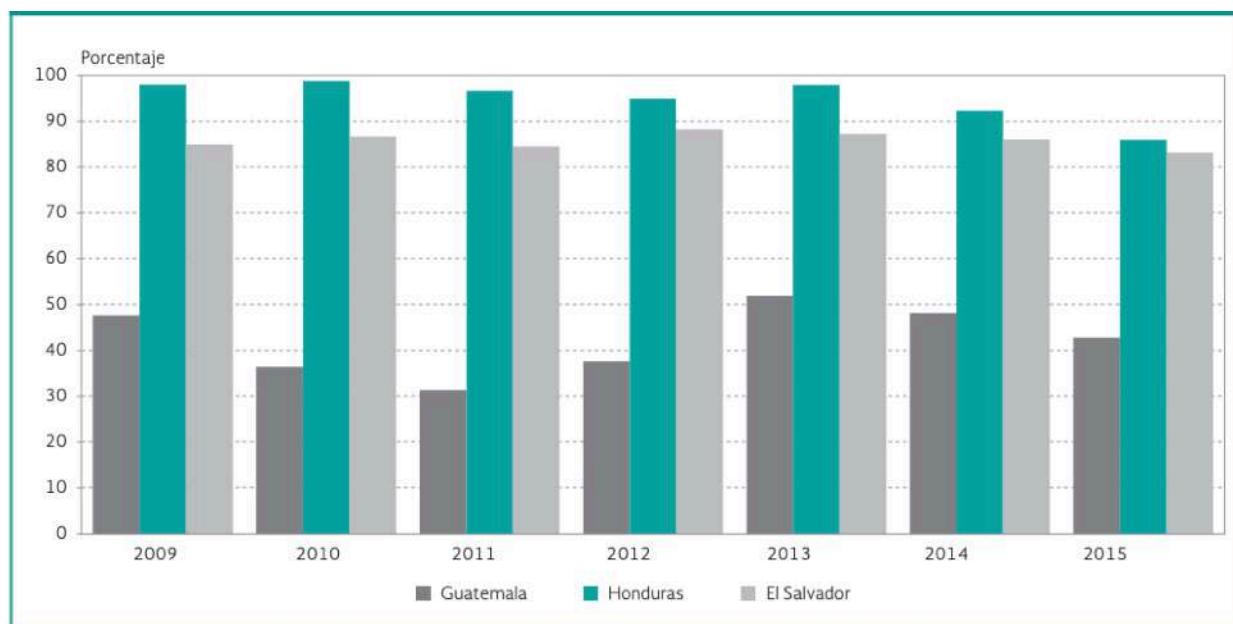


Índice de femineidad del flujo de migrantes centroamericanos repatriados por México y Estados Unidos de América según su país de origen, 2009-2014.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO) a partir de la Encuesta sobre Migración (EMIF SUR) en la frontera Sur de México.

su repatriación desde México; lo cual constituye para la parte femenina, un 27% de la repatriación ejecutada desde México en ese mismo año.

Sobre el destino final que los migrantes quieren alcanzar en sus trayectos, queda claro que más del 80% de de los Hondureños y Salvadoreños deseaban haber llegado a Estados Unidos de América en 2015, mientras que más del 40% de los Guatemaltecos anhelaban dicho afán, lo cual supone que el 60% de ellos estarían conformes con haber ingresado a nuestro territorio en ese mismo año.



Porcentaje de migrantes centroamericanos repatriados desde México que declararon tener como destino de su viaje Estados Unidos 2009-2015.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO) a partir de la Encuesta sobre Migración (EMIF SUR) en la frontera Sur de México.

Esta tendencia, no ha mostrado alteraciones importantes en los últimos años, sino que se ha mantenido igual. El sentido de la gráfica anterior también demuestra cómo tanto Hondureños como Salvadoreños tienen claro que su destino final sea Estados Unidos de América, y ven a México como el país obligado para transitar; mientras que en el caso de los Guatemaltecos, no necesariamente piensan en una migración tan prolongada, sino que les basta el haber entrado a territorio mexicano para haber alcanzado su meta. Los mismos Guatemaltecos manifiestan en gran

medida, tener una estancia en México de hasta siete días, mientras que Hondureños y Salvadoreños estiman su estancia en México desde siete hasta quince días, lo cual les da la oportunidad de avanzar en su marcha hacia el norte.

En esta misma encuesta puede verse como los migrantes Guatemaltecos no cuentan con prácticamente ningún tipo de experiencia migratoria, mientras que Hondureños y Salvadoreños en el 2009 eran reincidentes, pero esta tasa se modifica hasta el 74.4% en 2015 en el caso de Honduras, y al 92.6% en el caso de El Salvador en ese mismo año.

	Guatemala							Honduras							El Salvador						
	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Tiempo de permanencia en México																					
Hasta un día	28.7	28.8	33.8	44.4	23.6	26.8	33.1	0.4	0	0.4	0.8	0	0.4	1.1	3.2	6.3	7.5	9.2	9.2	9.4	5.9
Hasta 7 días	59.8	52.5	49.8	42.2	57.5	53.7	49.9	2.8	8.9	24.1	37.2	35.5	35.1	36.3	48.3	49.1	50.5	56.6	57.9	58.2	46.8
Hasta 15 días	10	15.9	13.3	9.9	15.8	15.2	13.2	44.2	47.7	53.2	52.5	45.9	40.8	36.8	32	28.8	26.7	23.7	25.8	26.9	34.3
Hasta un mes	1.3	2.7	2.8	2.8	2.7	3.2	2.6	50.2	41.2	21.7	9.1	17.5	20.4	19.5	9.9	11.7	11.5	8.2	5.5	4.5	11.9
Más de un mes	0.3	0.2	0.3	0.7	0.4	1.1	1.2	2.4	2.1	0.6	0.5	1.1	3.4	6.3	6.7	4.1	3.8	2.3	1.6	1.1	1.1
Condición de experiencia previa a México con intención de llegar a Estados Unidos																					
Sin experiencia	99.6	99	99.8	97.8	95.8	98.7	94.1	47.9	45.6	45.8	61.5	58	70.5	74.4	75.5	55.3	66.7	76.7	70.1	86.3	92.6
Con experiencia	0.4	1	0.2	2.2	4.2	1.3	5.9	52.1	54.4	54.2	38.5	42	29.5	25.6	24.5	44.7	33.3	23.3	29.9	13.7	7.4

Distribución porcentual de características del cruce y estancia en México, experiencia migratoria e intención de reintento de cruce de los migrantes centroamericanos devueltos por México, 2009–2015.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO) a partir de la Encuesta sobre Migración (EMIF SUR) en la frontera Sur de México.

También destaca la recurrencia de los migrantes por volver a ingresar a México el mismo año en que los detuvieron, con un incremento importante por parte de los Guatemaltecos, quienes en el 2009 figuraban con un 39.2% de reincidencia en el mismo año, mientras que para el año 2015 este porcentaje había incrementado hasta el 70.5%; fenómeno similar en los Hondureños quienes pasaron del 35.2% en 2009 al 81.3 en 2015, y en el caso de El Salvador, pasó del 24.9% en 2009 al 76.2 en 2015. Esto además demuestra el poco tiempo que el migrante pudo finalmente haber estado en el territorio anhelado, volviendo forzado a su patria al poco tiempo de haberla abandonado.

En cuanto al uso de intermediarios, llamados comúnmente ‘polleros’ o ‘coyotes’, se nota en términos generales, una alza en la contratación de estos servicios, pasando del 42.4% en 2009 al 65.9% en 2015 en el caso de Guatemala; del 17.8 en 2009 al 46.6% en 2015 en el caso de Honduras, y del 56.5% en 2009 al 56.9% en 2015 en el caso de El Salvador.

	Guatemala							Honduras							El Salvador						
	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Año de cruce a Estados Unidos desde México																					
Antes de 2009	60.8	52.6	48.1	21.8	13.2	11.8	11.8	64.8	76.4	62.6	18.3	7.3	3.6	2.9	75.1	65.3	65.1	38.3	21	8.9	6.5
2009	39.2	4.7	3	1.8	0.9	0.8	0.7	35.2	3	2	3.2	1	0.3	0.3	24.9	5.8	2.6	2.2	1.5	0.8	0.3
2010		42.7	6.7	1.8	0.9	0.5	1.4		20.5	4	1.7	1	0.6	0.7		28.9	4.3	1.5	1.6	0.6	0.3
2011			42.2	5	0.8	1.1	1.1			31.4	5.3	0.7	1	0.6			28.1	7.2	1.4	1.1	0.3
2012				69.6	7.5	1	1.3				71.6	16.7	0.9	1.6				50.9	8.9	0.9	0.6
2013					76.7	6.4	1.9					73.3	9.3	2					65.7	13	0.7
2014						78.4	11.4						84.4	10.6						74.7	15.1
2015							70.5							81.3							76.2
Uso de intermediario para transitar por México																					
Usó	42.3	43.5	48.9	57	65.1	69.7	65.9	17.8	26.5	29.9	16.2	29.9	42.5	46.6	56.5	59.1	71.8	56.9	49.2	48.6	56.9
No usó	57.7	56.5	51.1	43	34.9	30.3	34.1	82.2	73.5	70.1	83.8	70.1	57.5	53.4	43.5	40.9	28.2	43.1	50.8	51.4	43.1
Uso de documentos para entrar a México																					
Sí usó	13.9	19.2	14.2	2.2	2.3	5.6	3.8	0.4	0.8	0	0.1	2.5	0.8	1.5	3.2	1.7	1.1	2.1	0.5	0.2	0.2
No usó	86.1	80.8	85.8	97.8	97.7	94.4	96.2	99.6	99.2	100	99.9	97.5	99.2	98.5	96.8	98.3	98.9	97.9	99.5	99.8	99.8
Reintento de cruce a México para llegar a Estados Unidos																					
Sí reintentará	50.9	47.7	52.7	51.1	55.3	54.2	53.9	60.3	66.1	51.5	66.2	45.7	41.4	49.1	61.7	57.5	51.9	50.8	44	42.9	59.1
No reintentará	49.1	52.3	47.3	48.9	44.7	45.8	46.1	39.7	33.9	48.5	33.8	54.3	58.6	50.9	38.3	42.5	48.1	49.2	56	57.1	40.9

Distribución porcentual de características del cruce por México e intención de reintento de cruce de los migrantes centroamericanos devueltos por Estados Unidos, 2009–2014.

Fuente: Consejo Nacional de Población (CONAPO) a partir de la Encuesta sobre Migración (EMIF SUR) en la frontera Sur de México.

Finalmente es interesante analizar cómo han variado con el paso de los años las consideraciones de un reintento de cruce a México para llegar a Estados Unidos, siendo afirmativo el reintento en el 50.9% de los migrantes Guatemaltecos en 2009, y del 53.9% en el 2015; mientras que para los Hondureños era positivo el 60.3% de los casos en 2009, contra el 49.1% de los mismos en 2015; y del 61.7% en 2009 reintentó en El Salvador, contra un 59.1% en 2015.

5.8.4 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA MIGRACIÓN ENTRE CENTROAMÉRICA Y EUA

La Secretaría de Gobernación informó que quinientos trece migrantes fueron rescatados en Chiapas, quienes fueron detectados en el interior de dos tráilers en el cruce Tuxtla-La Angostura, en la entrada poniente de la capital del Estado.

Mediante un comunicado, la dependencia indicó que los migrantes proveían de distintos puntos de Centroamérica, El Caribe y Asia, y que fueron puestos a disposición del Instituto Nacional de Migración (INM).

Para la localización de estas personas se usó un equipo de rayos X, se informó. De acuerdo con la Fiscalía local, es la mayor captura de indocumentados en México y, según lo que informaron los migrantes, viajaban en condiciones inhumanas

dentro de dos tráilers. En el interior se localizaron ocultos a los inmigrantes, en su gran mayoría (cuatrocientos diez) procedentes de Guatemala. Los demás provenían de El Salvador, Honduras, Ecuador, República Dominicana, Nepal, India y Japón (Rubí, M., Torres, R., *El economista*, 17 de mayo de 2011).

La visión de rayos X con un par de tráilers que transportaban ilegalmente a quinientas trece personas, y que fue detectado en el paso fronterizo sur de nuestro país, fue el detonante para que Gerardo Suter comenzara a construir sus *microrrelatos* con el tema migratorio. El artista se pregunta retóricamente:

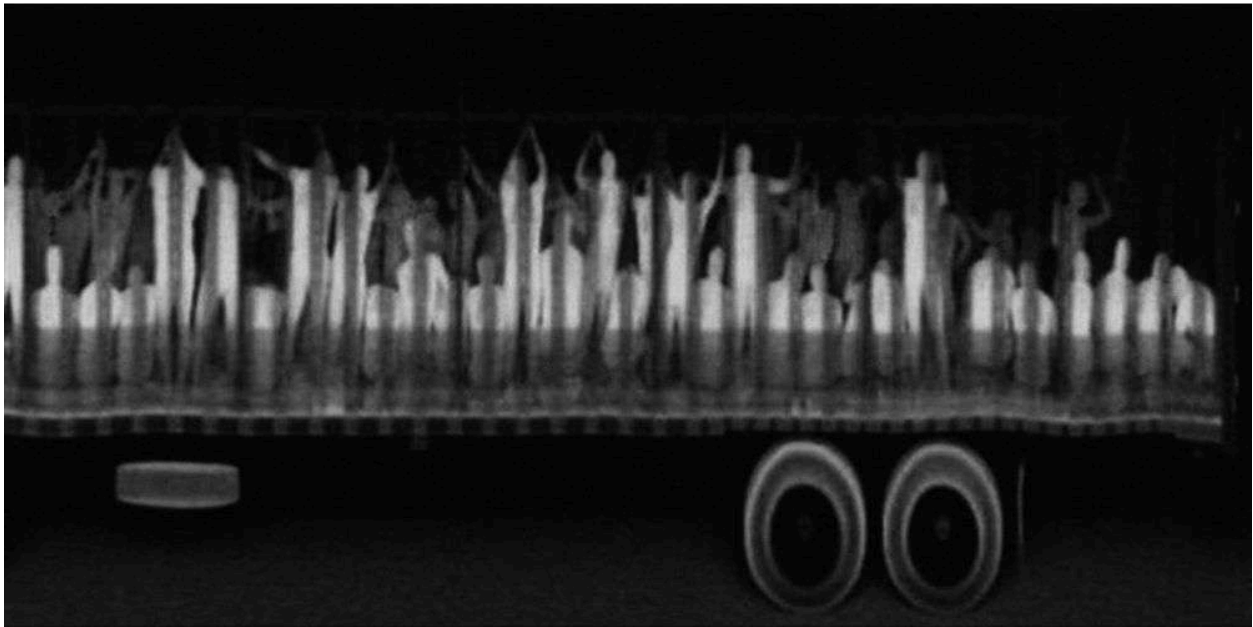
Al ver la fotografía que detona este proyecto [...] me surgen algunas preguntas. Por un lado, ¿cuál es el nivel de perversión al que puede llegar una persona que decide transportar a hombres, mujeres y niños, en condiciones inhumanas, a lo largo de kilómetros y kilómetros, hacinados, sin agua y sin aire? ¿qué límites morales debió haber cruzado quien decide poner en práctica este tipo de comercio? Por otro, ¿cuál debe ser el grado de desesperación de una persona, que se siente amenazada o no tiene qué comer, y que por tanto se ve obligada a realizar un viaje por el inframundo a cambio de seguridad o de una posible mejora económica? (Suter, G., 2018, p. 31).

Se trata, efectivamente, de un *viaje al inframundo* y son, todas estas, preguntas que desde la lógica no pueden responderse. La imagen de estos tráilers siendo escaneados por la visión de rayos X es de una estética dantesca; parecieran almas que, alargadas y con las manos en alto, están siendo quemadas en uno de los infiernos de *La divina comedia*.

Y es justamente un infierno el que estos cientos de migrantes, quinientos trece en el caso de estos tráilers, para ser precisos, están viviendo en esta vida, al entregarle su plena existencia a un pollero que intentará cruzar ese borde con quinientos trece almas a bordo de dos tráilers, aún usando en su finalidad algo tan inhumano e inverosímil como dos camiones de transportación industrial.

El ojo de los rayos X, que ve más allá que el nuestro, pudo liberar a estas quinientas trece personas de una muerte asegurada en muchos de los casos, pues al haber sido detenidos en Chiapas, restaban más de dos mil quinientos kilómetros de viaje en esas condiciones.

Un grupo de [REDACTED]
513 migrantes de Centroamérica, El Caribe y Asia [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED] los indocumentados forman parte
del tráfico de personas transcontinental documentado [REDACTED] en los últimos
18 meses [REDACTED]
En la operación fueron aseguradas personas de India, Japón y China [REDACTED]
[REDACTED] la captura de los presuntos polleros
y la intercepción de los extranjeros fue posible con la aplicación del equipo de rayos X
[REDACTED] Los migrantes fueron detectados
[REDACTED] en el cruce Tuxtla-La Angostura, a la entrada Poniente de
la capital de esa entidad. Se indicó que viajaban en condiciones inhumanas. Entre
los migrantes hay 32 mujeres y cuatro menores [REDACTED]
[REDACTED] iban a pagar cada uno 7 mil dólares al llegar a Estados Unidos.



SUTER, Gerardo (1957). Del proyecto *neoTrópico*. 2017. Neográfica.

Suter parte de esta estética pobre y ajena, proveniente de las cámaras de videovigilancia, en un papel cercano al de un pepenador, recogiendo imágenes y textos de *aquí* y de *allá*, para construir estos microrrelatos que se reúnen en un

palimpsesto llamado *neoTrópico*⁵⁷, donde el artista amplifica además las fronteras de su quehacer artístico notando que nuestros problemas no son geográficamente exclusivos de la región central de América, sino que bien podrían ser extrapolados a otras latitudes.

Y a pesar de todos los riesgos que ello conlleva, hay quien decide jugarse la vida, y no cejan su afán por traspasar la frontera norte de México, partiendo desde el centro de nuestro continente.

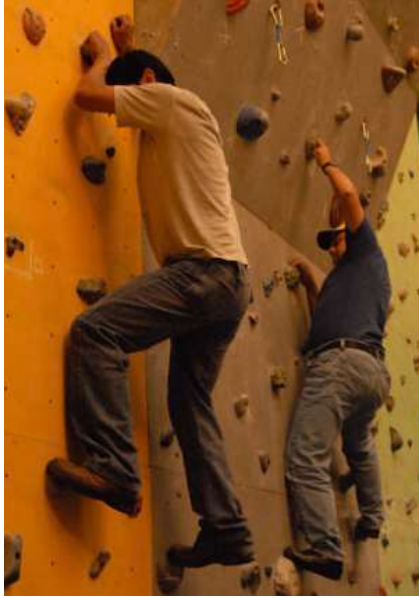
La artista guatemalteca Regina José Galindo, organiza para ellos, en la Ciudad de Guatemala, un curso de supervivencia para hombres y mujeres que se sabe, viajarán de forma ilegal hasta los Estados Unidos.

Para un grupo de diez personas de ambos sexos⁵⁸, y bajo la tutela del experto Carlos Ixcot, la artista dispone una serie de tópicos necesarios para afrontar el duro infierno que es el tránsito por México. En este curso, hay asesoría de: interpretación de mapas, creación de fuego, primeros auxilios, escalada, resistencia y orientación.

El acto de José Galindo, puede leerse como una labor humanitaria hacia los más desfavorecidos; migrantes forzados que buscan en la ilegalidad un futuro más prometedor que el que podrían encontrar si se quedasen en su patria. La artista encuentra aquí, una oportunidad de salvar vidas y de hacer mucho más transitable y seguro el camino por el infierno. Una acción retadora incluso hacia las políticas gubernamentales que en lugar de tender puentes, crean muros.

⁵⁷ El Neotrópico es una ecozona de la Tierra que abarca Sudamérica, América Central, Caribe, Florida del Sur y la zona sur de México. [...] En el Neotrópico están incluidos los bosques tropicales de mayor tamaño de nuestro planeta. Estos bosques, compuestos por la selva húmeda subtropical y tropical, se extienden desde la región sur de México, pasan por América Central y norte de América del Sur hasta el norte de Brasil, y llegan hasta la selva amazónica. Estas ecorregiones componen una reserva muy rica en diversidad biológica, aunque la deforestación que tuvo lugar a fines del siglo XX redujo considerablemente esta diversidad. La selva húmeda tropical y subtropical son el hogar de varios pueblos aborígenes que conservan sus características culturales y tradicionales para subsistir en este medio ambiente. SUTER, G., LA FERLA, J., (2018). *Op. cit.* p. 30.

⁵⁸ REGINA JOSÉ GALINDO. <<http://www.reginajosegalindo.com/curso-de-supervivencia-para-hombres-y-mujeres-que-viajaran-de-manera-ilegal-a-los-estados-unidos/>> Recuperado el 19 de junio de 2019.



JOSÉ GALINDO, Regina (1974). *Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos*. 2007. Documentación fotográfica de una acción.

Una vez que estos cientos de miles de migrantes logran entrar de forma ilegal a un país ajeno, se convierten ahora en inmigrantes, constituyendo una importante fuerza política -pero desprotegida- en el lugar que los acoge. Esto lo sabe la artista

cubana Tania Bruguera, quien crea en el año 2010 el movimiento sociopolítico *Immigrant Movement International / Movimiento Inmigrante Internacional*, con una sede física en un espacio comunitario flexible del vecindario multinacional de Corona, Queens, en los Estados Unidos⁵⁹.

Englobado en lo que la artista llama *Arte útil*⁶⁰, Bruguera crea vínculos entre comunidades locales e internacionales para examinar las inquietudes generadas desde el punto de vista inmigrante en torno a la representación política y las situaciones que día a día enfrentan los inmigrantes latinos en los Estados Unidos.

Esta inquietud surge a partir del proceso bárbaro que sufren los inmigrantes una vez que se establecen en los Estados Unidos, cuando dejan de hablar su propia lengua materna, practicar su cultura, creencia, o afianzar su raza dada su condición de migrantes ilegales⁶¹; debiendo adquirir las costumbres del sitio en donde decidieron asentarse.

Bruguera, en un proyecto de largo aliento que inició formalmente en el 2010 y que está activo hasta la fecha en diversos entornos del mundo, se ha dedicado a bordar nuevamente estos hilos sociales rotos, generando talleres, eventos, acciones y actos públicos para reconceptualizar la noción del inmigrante, propiciando la activación de los ritos comunitarios, el habla de sus lenguas o dialectos maternos, así como la invitación a volver a su propia cultura, mediante un compartir de valores que nos hace ser más que una etiqueta: nos vuelve ciudadanos del mundo⁶².

El Movimiento Inmigrante Internacional tuvo como consecuencia paralela, la creación del *Partido del Pueblo Migrante (PPM)*; un partido político legalmente constituido por Bruguera que tenía como principal finalidad, la postulación en las

⁵⁹ TANIA BRUGUERA. <<http://www.taniabruquera.com/cms/486-1-Movimiento+Inmigrante+Internacional.htm>> Recuperado el 19 de junio de 2019.

⁶⁰ Tania Bruguera ha trabajado durante mucho tiempo en pensar el arte como una herramienta utilitaria. Para ella, el arte puede ser una herramienta que permite hacer cambios sociales y políticos, de tal forma que crea obras que pueden tener un efecto medible, en cuanto al nivel de beneficio que la obra en sí misma produce.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

elecciones presidenciales de México en el año 2012⁶³, siendo una fuerza política constituida por inmigrantes radicados en México, cuyos ideales propugnaban:

- La inclusión de los migrantes en igualdad de condiciones y acceso como ciudadanos plenos.
- La eliminación de la diferenciación de las personas a partir de un estatus migratorio.
- El reconocimiento de los rasgos de una esclavitud moderna que el sistema global genera, a partir de la migración.
- La creación y fomento de las condiciones de vida que hagan de la migración una elección y no una imposición.
- La identifiquen del inadecuado trato institucional al migrante centroamericano en territorio mexicano, como similar al sufrido por los mexicanos emigrados especialmente a Estados Unidos.
- El reclamo de un espacio político para los migrantes como ciudadanos.
- La reivindicación de la dignidad en el tratamiento al migrante.
- La exigencia del espacio público como propiedad común de todos los que lo cohabitan. (Bruguera, T., Sitio web recuperado el 19 de junio de 2019).

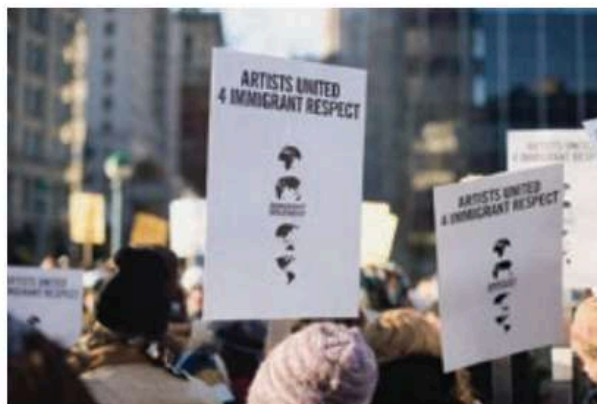
Como era de esperarse, el partido político constituyó en las fases previas a la elección una minoría, siendo descalificada por el *IFE* para poder ser una fuerza política efectiva en las elecciones federales celebradas en 2012, anulando la posibilidad siquiera de que los inmigrantes pudiesen votar por sus legítimos representantes.

Aún así, Bruguera entiende como un *Arte útil* el empoderamiento de los inmigrantes en cualquier contexto, y su acto constituye una forma muy humilde para hacer que los inmigrantes poco a poco alcen la voz.

Esta visión utilitaria por el arte, llevó a Bruguera a mostrar en el *MUAC* en el año 2018, en su exposición individual titulada *Hablándole al poder*, una actualización de esta versión, que incluía una serie de encuentros en el museo con organizaciones de derechos humanos, preocupados especialmente por los derechos

⁶³ TANIA BRUGUERA. <<http://www.taniabruguera.com/cms/586-1-Partido+del+Pueblo+Migrante+PPM.htm>> Recuperado el 19 de junio de 2019.

de los inmigrantes⁶⁴. Este acto se tituló *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante* y era la concepción de la transformación propia del museo en una sede política: activismo pragmático en toda la extensión de la palabra.



BRUGUERA, Tania (1968). *Immigrant Movement International / Movimiento Inmigrante Internacional*. 2010- a la fecha. Documentación fotográfica de una acción.

⁶⁴ BRUGUERA, T., FALCONI, J., SANROMÁN, L. (2018). *Tania Bruguera. Hablándole al poder*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, p. 76.



BRUGUERA, Tania (1968). *Partido del Pueblo Migrante*. 2010-a la fecha. Arriba a la izquierda, registro oficial del partido en el Instituto Nacional Electoral. Documentación fotográfica de una acción.

La artista alza todavía más la voz en la defensa de los derechos de los inmigrantes, cuando en el año 2014 realiza una campaña pública para solicitar al papa Francisco que otorgue la ciudadanía de la Ciudad del Vaticano a todos los inmigrantes del mundo, especialmente a los indocumentados y refugiados⁶⁵, por ser los más vulnerables; en una provocación explícita donde queda evidenciada la doble moral que guarda la iglesia católica

⁶⁵ *Ibidem*.

al conservar una vida opulenta al interior del Vaticano, y su negativa a afrontar las voces de las personas desfavorecidas y en situación vulnerable.



BRUGUERA, Tania (1968). *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante*. 2017–a la fecha. Documentación fotográfica de la exhibición.

La petición sigue vigente en la plataforma <www.dignityhasnonationality.net>⁶⁶ donde el usuario puede unirse a esta petición en pro de los derechos migrantes. Un acto fútil que genera reflexiones en torno al poder.

Aprovechando el poder de las encuestas, Bruguera diseña un *referéndum*, donde invita al público asistente al museo a votar a favor o en contra de la pregunta: 'Las fronteras matan: ¿Deberíamos abolir nuestras fronteras?', pregunta que replica en las distintas sedes donde exhibe su trabajo artístico.

De esta forma, Bruguera involucra de una forma frontal al visitante, haciéndolo parte intrínseca de las políticas migratorias de su país. Con su invitación al voto, la artista actualiza una idea de Platón: '*El precio de desentenderse de la política, es el ser gobernado por los peores hombres*'.

⁶⁶ DIGNITY HAS NO NATIONALITY. <<http://dignityhasnonationality.net/sign>> Recuperado el 19 de junio de 2019.



BRUGUERA, Tania (1968). *The Francis Effect*. 2014 - a la fecha. Arriba: Urna con las encuestas obtenidas en San Francisco, California, a favor de que el Papa Francisco otorgue la ciudadanía de la Ciudad del Vaticano a los inmigrantes del mundo. Documentación fotográfica de una acción.



BRUGUERA, Tania (1968). *Referéndum*. 2015 - a la fecha. Documentación fotográfica de una acción.

Para muestra, Jean-Marie Le Pen, fundador del partido de ultra derecha Frente Nacional da una solución que podría resolver los problemas migratorios de una forma atroz, cuando en plena campaña electoral manifestó que: *'Tres meses de ébola pueden arreglar la explosión demográfica mundial y detener la inmigración masiva'*⁶⁷.

Por el contrario, Regina José Galindo ve a los inmigrantes como un motor capaz de hacer que una sociedad avance; ve en ellos una fuerza similar a la que tiene la gasolina⁶⁸ para hacer que una carrocería metálica de toneladas de peso logre circular.

En la ciudad de Santo Domingo, República Dominicana, ocho personas de origen haitiano, empujan un taxi colectivo que hace su rutina cotidiana sin gasolina. Analogía del poder humano que constituyen los migrantes al llegar a otra patria.

⁶⁷ REDACCIÓN, (2014). 'Le Pen: <<Tres meses de ébola solucionarían los problemas migratorios'. En *Télam*. <<http://www.telam.com.ar/notas/201405/64024-le-pen-tres-meses-de-ebola-solucionarian-los-problemas-migratorios.html>> Recuperado el 19 de junio de 2019.

⁶⁸ REGINA JOSÉ GALINDO. <<http://www.reginajosegalindo.com/combustible/>> Recuperado el 6 de junio de 2018.



JOSÉ GALINDO, Regina (1974). *Combustible*. 2014. Documentación fotográfica de una acción.

5.9 GUERRA CONTRA LAS DROGAS

Para poder entender la persecución contra las drogas ejecutada en México en años recientes debemos tener en cuenta su antecedente más cercano: la Guerra contra las Drogas impulsada por los Estados Unidos de América durante la administración de Richard Nixon, quien se desempeñó como Presidente de esa nación entre 1969 y 1974, en una campaña que buscaba la prohibición de la producción, distribución y consumo de las sustancias psicoactivas dictaminadas como ilegales por los Estados Unidos y la ONU.

Richard Nixon, en 1971 declararía la *guerra contra las drogas* al señalarlas como el '*enemigo público número uno*'⁶⁹ cuando el diecisiete de junio de ese año

⁶⁹ REDACCIÓN, (2011). 'La <<guerra contra las drogas>> cumple 40 años entre abucheos' En *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/america/2011/06/17/estados_unidos/1308298343.html> Recuperado el 25 de septiembre de 2019.

durante una rueda de prensa, manifestara al *Congreso de los Estados Unidos* su iniciativa para atacar las drogas por todos los medios posibles. Si su plan estaba previsto para ser desarrollado en su mandato durante los siguientes cinco años, la estrategia fue continuada por siete administraciones más, aterrizada en arrestos, extradiciones, ayuda militar e intervenciones armadas en Sudamérica, concretamente en Colombia, Panamá y México.⁷⁰

Se ha llegado a estimar que en las últimas cuatro décadas, el *Gobierno de los Estados Unidos* ha destinado 2.5 billones de dólares en esta guerra, con cuarenta millones de personas detenidas por delitos relacionados con el narcotráfico y la posesión de sustancias prohibidas⁷¹ y con una innumerable cantidad de bajas criminales y civiles más allá de las fronteras estadounidenses.

A pesar de este descomunal presupuesto estadounidense dirigido a conseguir una disminución en el tráfico y consumo de sustancias prohibidas, es bien sabido que los logros de estas campañas son limitados y en muchos de los casos, contraproducentes al generar más violencia tras la declaración de una guerra frontal contra el narcotráfico.

Además de la violencia generada, se vuelve también contraproducente la persecución de los criminales, pues el gobierno trata de perseguir a un monstruo de mil cabezas que además se mueve en un flujo constante: cuando se aplican medidas para suprimir la producción de droga en una zona geográfica, rápidamente comienza a cultivarse en otra; estrategia que no respeta ningún límite legal entre las fronteras de los países.⁷²

Los narcotraficantes que fueron abatidos o detenidos son sustituidos por otros más jóvenes que ascienden en los rangos de la organización; al igual que los grandes carteles que, una vez desmantelados, son sustituidos por grupos mucho

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² YOUNGERS, C., ROSIN, E., (2005). *Drogas y democracia en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, p. 20.

más pequeños, simples y más difíciles de detectar y disuadir.⁷³ Y lo mismo pasa con las rutas donde transita la droga; toda vez que se detecta el flujo y que este se ve cortado, los carteles vuelven a crearlas en otro sitio geográfico.

Si bien Estados Unidos, con el correr de los años, ha logrado frenar la producción de estupefacientes en su territorio, no ha sido capaz de reducir el número de sus consumidores, siendo una potencia mundial en el consumo de sustancias ilícitas y que, al hacer frontera con México, uno de los principales productores de droga del mundo, se crea un lógico círculo vicioso difícil de anular; pero además la anulación se volvería insostenible para los millones de adictos que existen principalmente en los Estados Unidos.

Las políticas de legalización de las drogas resultan ser la vía más clara para enfrentar la drogadicción de los Estados Unidos pues regula el cultivo de este tipo de sustancias en territorio nacional, a la vez que las mercancías adquiridas con fines recreativos pueden ser gravadas⁷⁴ obteniendo así un beneficio económico que permita controlar su calidad, flujo y consumo.

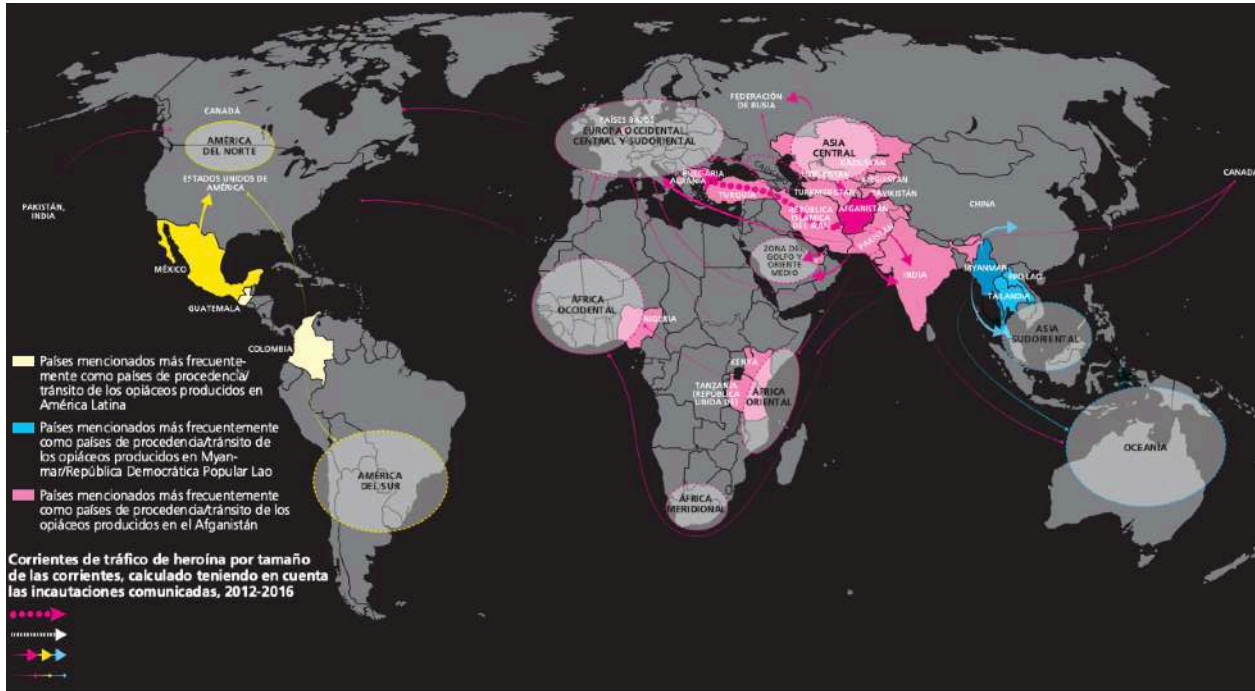
Como puede verse en las ilustraciones siguientes, el tráfico de drogas ilícitas en el continente Americano parte en términos generales del sur al norte generando con este impulso consecuencias negativas para los países sudamericanos, traducidos en el propio consumo de drogas, así como la delincuencia y la exacerbada violencia cotidiana, trayendo como consecuencia un aumento de los problemas de seguridad para la ciudadanía y la destrucción de la estructura social de comunidades y barrios.⁷⁵ Aunado a esto, el narcotráfico debilita también a las

⁷³ *Ibidem*.

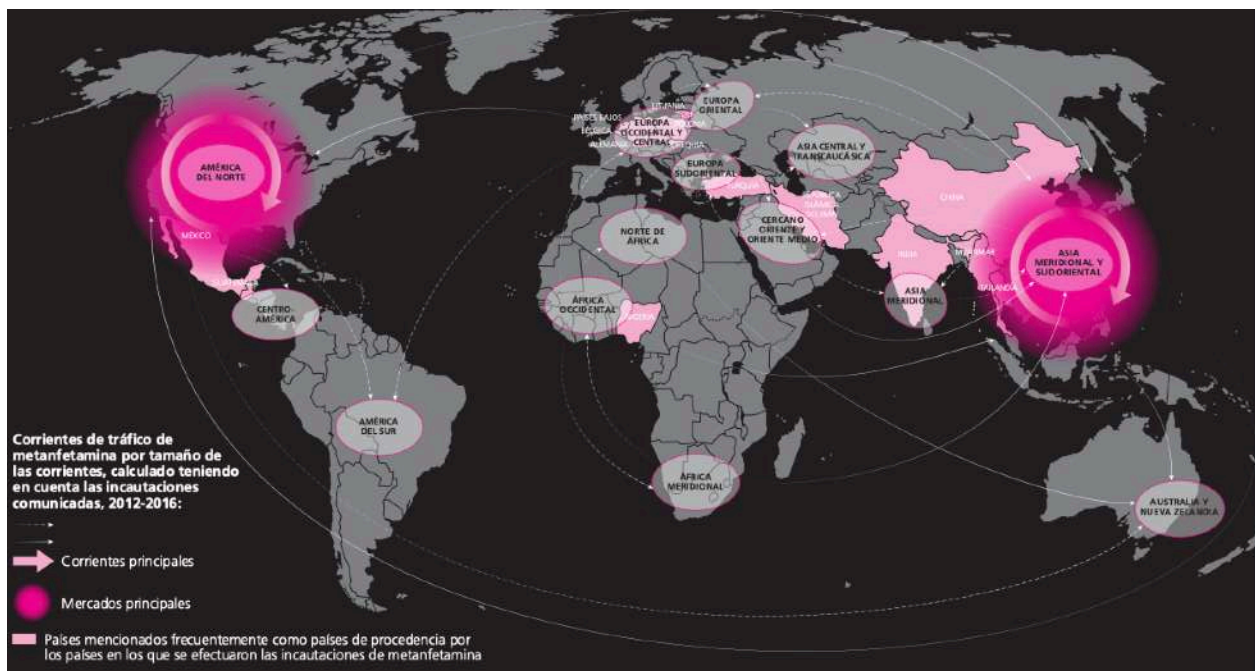
⁷⁴ Los Estados Unidos estiman que la tasa compuesta anual de Cannabis crecerá al 17% en la próxima década alcanzando los cuarenta y siete mil millones de dólares de ventas anuales. Esto se compara con las ventas anuales de vino con sesenta y cinco mil millones de dólares; los cigarrillos con setenta y siete mil millones de dólares y la cerveza con ciento diecisiete MMDD anuales. CORBETT, E., (2018). 'The legal marijuana markets is catching up to beer and wine'. En *Fortune*. <https://fortune.com/2018/08/22/legal-marijuana-market-size/?utm_campaign=fortunemagazine&utm_medium=social&id=soc_socialflow_twitter_FORTUNE&utm_source=twitter.com> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

⁷⁵ *Ibid* p. 22.

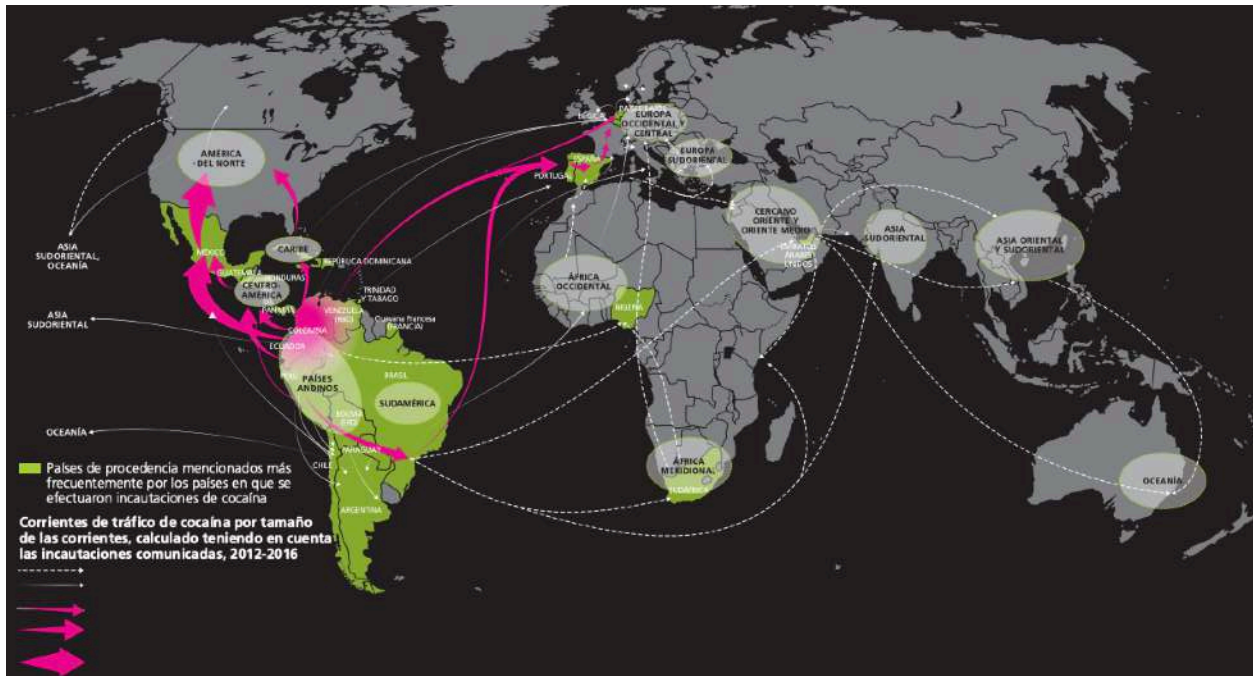
fuerzas policiales y los gobiernos locales pues la corrupción suele infiltrarse entre los cuidadores del orden, haciendo aún más difícil la captura de los criminales pues se encuentran aliados con las fuerzas armadas.



Corrientes de tráfico de heroína por tamaño de las corrientes, calculado teniendo en cuenta las incautaciones en comunicados, 2012-2016. Fuentes: UNODC, Respuestas al cuestionario para los informes anuales y la Base de datos sobre incautaciones.



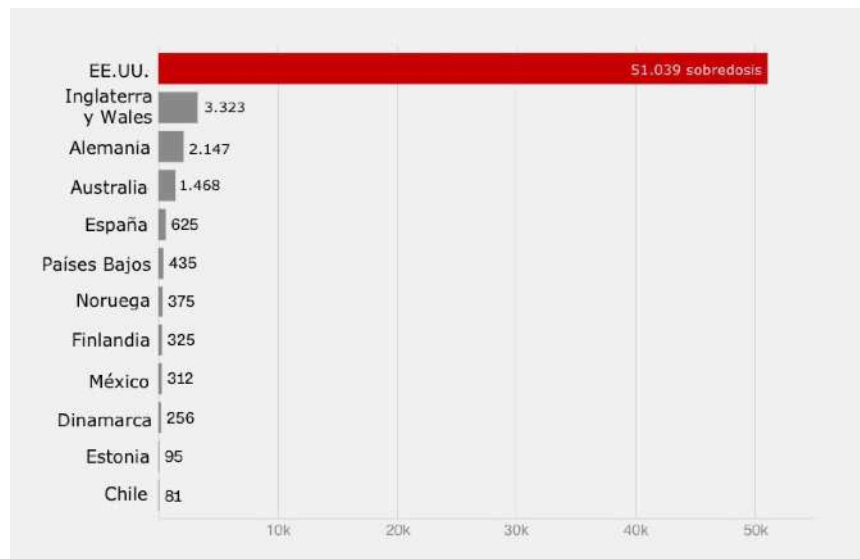
Corrientes de tráfico de metanfetamina por tamaño de las corrientes, calculado teniendo en cuenta las incautaciones en comunicados, 2012-2016. Fuentes: UNODC, Respuestas al cuestionario para los informes anuales y la Base de datos sobre incautaciones.



Corrientes de tráfico de cocaína por tamaño de las corrientes, calculado teniendo en cuenta las incautaciones en comunicados, 2012-2016.

Fuentes: UNODC, Respuestas al cuestionario para los informes anuales y la Base de datos sobre incautaciones.

A nivel mundial, son sorprendentes las cifras de sobredosis dadas en los Estados Unidos, al registrarse cincuenta y un mil treinta y nueve defunciones en el año 2015 quedando este país en el primer lugar de la tabla, contra tres mil trescientos veintitrés casos reportados en Inglaterra y Gales en segundo lugar, y Alemania con dos mil ciento cuarenta y siete casos en tercero.



Muertes por sobredosis alrededor del mundo en 2015.

Fuente: WHO Mortality database.

Según este dato, Estados Unidos se estaría separando de la segunda posición de esta tabla por quince tantos, dejando un claro indicador de las políticas de permisibilidad del uso de las drogas y su nivel de consumo con respecto al resto del mundo.

Si la estrategia actual del gobierno de los Estados Unidos no es ya la prohibición y persecución de las drogas sino por el contrario, su legalización, es la mejor prueba de entender la *guerra contra las drogas* como un proyecto de rotundo fracaso no sólo en términos de adictos, medios empleados y violencia derivada de estas decisiones políticas; sino también debe medirse el fracaso en el número de muertes de criminales y civiles que de forma colateral dejó esta guerra.

En noviembre del año 2012, Estados Unidos aprobó la iniciativa quinientos dos elaborada por la Legislatura del Estado de Washington, por medio de la cual por primera vez se eliminan las sanciones criminales para cualquier persona mayor de veintiún años que porte una onza (28.5 gramos) o menos de marihuana para un uso recreativo personal; hasta 0.45 kilogramos de cannabis sólido y hasta 2.4 kilogramos de forma líquida. La iniciativa entró en vigor el seis de diciembre de 2012 y para el 2014 el estado de Colorado y Washington comenzaron la venta legal de los productos derivados de la *cannabis*⁷⁶; esperando la aprobación.

Desde el año 2016 es legal consumir marihuana para fines recreativos en California, Alaska, Colorado, Maine, Massachussets, Nevada, Oregon, Washington y Vermont,⁷⁷ y la tendencia apunta a pensar que en los próximos años se despenalice la mariguana en todo el territorio estadounidense.

⁷⁶ MENTADO, P., (2012). 'Washington analiza cómo aplicar la iniciativa 502'. En *Unión*. <<http://archivo.unionguajuato.mx/articulo/2012/11/13/gobierno/washington-analiza-como-aplicar-la-iniciativa-502>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

⁷⁷ REDACCIÓN, (2018). 'La legalización de la marihuana en nueve estados de EEUU dispara el sector: 340,000 puestos de trabajo y 50,000 millones de dólares.' En *Libre Mercado*. <<https://www.libremercado.com/2018-09-04/la-legalizacion-de-la-marihuana-en-nueve-estados-de-eeuu-dispara-el-sector-340000-puestos-de-trabajo-y-50000-millones-de-dolares-1276624307/>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

5.9.1 LA GUERRA CONTRA LAS DROGAS EN MÉXICO

El once de diciembre de 2006, el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, a los diez días de haber tomado el poder replicaría la decisión de su homólogo estadounidense Richard Nixon, al impulsar un operativo contra el crimen organizado en el estado de Michoacán al declarar la '*Operación Conjunta Michoacán*', dando inicio a la denominada '*Guerra contra el Narcotráfico*' en la que se desplegaron casi siete mil efectivos con apoyo terrestre y aéreo.⁷⁸

En los primeros cinco años de esta decisión, las tarjetas informativas de las Fiscalías Estatales y Federales, así como las secretarías de Seguridad Pública Estatales y Federales documentaron por lo menos sesenta mil asesinatos relacionados con el crimen organizado, incluidas lo que el Gobierno Federal clasifica como '*ejecuciones*', '*enfrentamientos*' y '*homicidios agresiones*'⁷⁹; pero además esta cifra engloba también a efectivos de los cuerpos de seguridad de todos los niveles, así como a civiles que fueron abatidos paralelamente en el desarrollo de esta guerra.

La estrategia empleada por la administración de Calderón fue la militarización del país; es decir, la de sacar al ejército a las calles con la asistencia de los Estados Unidos de América para enfrentar esta guerra, en un acuerdo binacional denominado '*Plan México*', cambiado luego de nombre a '*Iniciativa Mérida*'⁸⁰ plan que fue firmado por los presidentes de Estados Unidos, George W. Bush y de México, Felipe Calderón Hinojosa con el objetivo de trabajar conjuntamente en cuatro objetivos estratégicos: a) Afectar la capacidad operativa del crimen organizado; b) Institucionalizar la capacidad de mantener el Estado de derecho; c)

⁷⁸ REDACCIÓN, (2017). 'Fechas que enmarcan la guerra de México contra el narco' En *Excelsior*. <<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/01/19/1140968>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

⁷⁹ MENDOZA, E., (2011). 'Cinco años de guerra, 60 mil muertos'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/290774>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

⁸⁰ ROSEN, J., ZEPEDA, R. (2014). 'La guerra contra el narcotráfico en México: Una guerra perdida'. En *Reflexiones*. <<https://www.redalyc.org/pdf/729/72941346011.pdf>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.

Crear la estructura fronteriza del siglo XXI; y d) Construir comunidades fuertes y resistentes.⁸¹

Lo que es cierto, es que uno de los primeros resultados de esta guerra fue la fragmentación de los cárteles: para el año 2006 había seis organizaciones criminales bien identificadas: el Cartel Milenio, La Familia Michoacana, el Cartel del Golfo, el Cartel de Tijuana, el Cartel de Juárez y el Cartel del Pacífico⁸²; pero como se dijo anteriormente, una de las consecuencias de este tipo de guerras es la consolidación de nuevos cárteles tras el desmantelamiento de las organizaciones más fuertes.

Así, en el año 2007 se contaban ocho organizaciones, en el año 2010 el número aumentó a doce y en 2012 se identificaron dieciséis cárteles⁸³. Lo anterior puede entenderse a lo que Bruce Bagley denomina el '*efecto cucaracha*', correspondiente a la diseminación del narcotráfico por América del Sur, Centroamérica y el Caribe, a partir del desmantelamiento de los grandes cárteles de la droga colombianos⁸⁴ en una analogía al correr de las cucarachas de los lugares sucios en diversas direcciones para evitar su captura una vez que son descubiertas.

En el transcurso de siete años puede verse un cambio significativo en la forma en que los diversos carteles en México han tomado posesión de un territorio, reconfigurando en un breve lapso de tiempo su control territorial por el '*efecto cucaracha*'. Más aún, es notoria la consolidación de nuevos cárteles en apenas siete años, como el caso del denominado Jalisco Nueva Generación quienes hasta la actualidad dominan el centro del país.

Además de la violencia generada por la confrontación de las fuerzas armadas con los criminales en la vía pública, una de las consecuencias más tangibles y dolosas son las miles de ausencias generadas por las bajas colaterales de esta guerra. Como se aprecia en el gráfico siguiente, el número de ejecuciones

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ BAGLEY, B., (2015). En *Perfil Criminológico*. 'El mercado ilegal de la cocaína en América Latina y el Caribe'. <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/8242/1/BFLACSO-PC21-02-Bagley.pdf>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

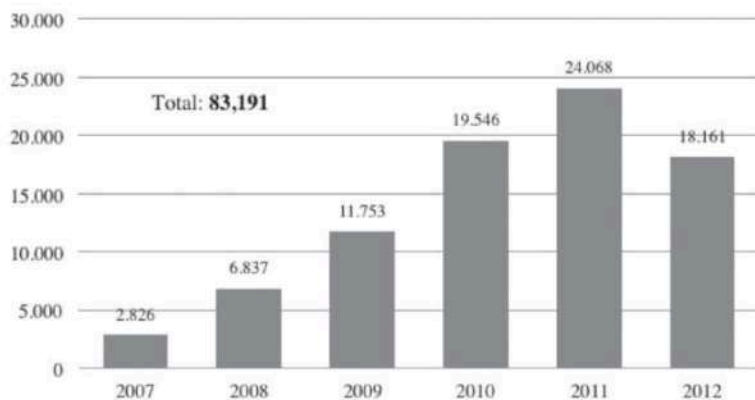
relacionadas con el narcotráfico tiene un ascenso franco desde el año 2007 alcanzando su cenit en el 2011 tras la declaración de guerra de Calderón según las cifras oficiales.



Principales zonas de influencia de los carteles de la droga en 2010.
Fuente: BBC.



Principales zonas de influencia de los carteles de la droga en 2017.
Fuente: BBC.



Número de *narco-ejecuciones* del 1 de diciembre de 2006 al 31 de Octubre de 2012.
Fuente: Jonathan Rosen, Roberto Zepeda con información del semanario Zeta.

Al actualizar la cifra en la continuación de la guerra hasta el año 2018 se tienen doscientos cincuenta mil quinientos cuarenta y siete homicidios en el país⁸⁵ relacionados con este acontecimiento bélico y que pueden ser equiparables o incluso mayores a las cifras arrojadas por los países que viven una guerra convencional como Irak o Afganistán, según el Índice Global de Paz 2016.⁸⁶

Como puede verse en el gráfico aquí presentado, México se posiciona en el primer lugar de muertes en el año 2015, muy cerca de Irak con más de treinta mil casos en ese año.

La Alta Comisionada de Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Michelle Bachelet, al despedirse de México tras su visita el nueve de abril de 2019 confirmaba lo impresionante que resultaba que este país tenga cifras de muertes violentas propias de un país en guerra, con doscientos cincuenta y dos mil quinientos treinta y ocho homicidios desde el 2006 hasta el 2019.⁸⁷

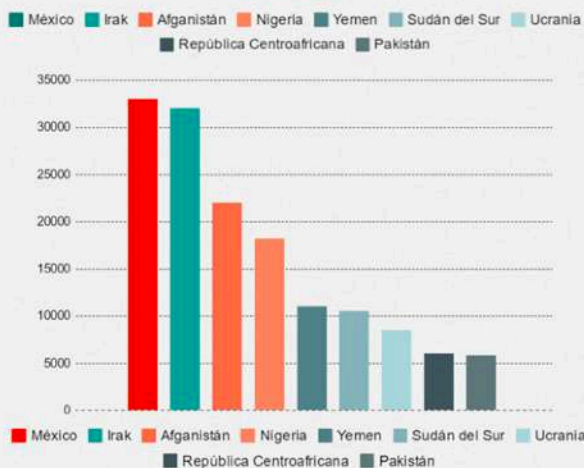
⁸⁵ HERNÁNDEZ, M., (2018). 'Estrategia fallida: doscientos cincuenta mil asesinatos en México desde el inicio de la <<guerra contra el narco>>'. En *RT*. <<https://actualidad.rt.com/actualidad/272788-mexico-llega-250000-asesinatos-inicio-guerra-narcotrafico>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

⁸⁶ CLAVEL, T., (2016). 'México tiene más muertes que países en guerra, como Irak y Afganistán'. <<https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/mexico-tiene-mas-muertes-que-paises-guerra-como-irak-y-afganistan/>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

⁸⁷ DÍAZ, G., (2019). 'México tiene cifras de muertes violentas propias de un país en guerra: Bachelet'. <<https://www.proceso.com.mx/578949/mexico-tiene-cifras-de-muertes-violentas-propias-de-un-pais-en-guerra-bachelet>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

PAÍSES CON MÁS MUERTES POR CONFLICTO INTERNO 2015

(Excluyendo Siria)



Países con más muertes por conflicto interno 2015.

Fuente: InSight Crime. Centro de Investigación de Crimen Organizado.

estuvieron involucrados en tareas de seguridad nacional; mientras que en el sexenio de Enrique Peña Nieto se contabilizaron cuarenta y nueve mil efectivos militares en las calles.

Como puede verse, la estrategia empleada por Felipe Calderón desde el año 2006 no solo ha fallado rotundamente, al igual que en el caso de la Guerra contra las Drogas emprendida por los Estados Unidos, sino que la propia militarización del país vulnera los Derechos Humanos de los Mexicanos al quedar expuestos a una inusitada ola de violencia cotidiana.

Así, las consecuencias colaterales de esta guerra, de acuerdo a las observaciones de violaciones graves a Derechos Humanos en la guerra contra las drogas en México⁸⁸ son:

1. La militarización de la seguridad pública luego de que las fuerzas armadas tomaran un papel central en el estrategia de seguridad pública. Se estima que en el período de Calderón, noventa y seis mil elementos militares

⁸⁸ COMISIÓN MEXICANA DE DEFENSA Y PROMOCIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS (CMDPDH), (2015). 'Violaciones graves a derechos humanos en la Guerra contra las Drogas en México'. <<http://www.cmdpdh.org/publicaciones-pdf/cmdpdh-violaciones-graves-a-ddhh-en-la-guerra-contra-las-drogas-en-mexico.pdf>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

2. Aumento en el número de ejecuciones extrajudiciales pues según cifras oficiales, desde la Guerra contra el narcotráfico en México se rompió una tendencia de casi veinte años en los que la tasa nacional de homicidios había logrado disminuir sistemáticamente cada año, teniendo su mínimo histórico de nueve homicidios por cada cien mil habitantes en 2007, disparándose hasta los veinticuatro homicidios por cada cien mil habitantes en 2011; un promedio de más de cincuenta homicidios diarios en el país entre el 2007 y el 2011. Así, desde el año 2008, la principal causa de muerte entre jóvenes en México es el homicidio; la cifra es superior a los accidentes de tránsito que históricamente era la principal causa de muerte entre jóvenes.

3. Resurgimiento de la desaparición forzada como una estrategia de intimidación y terror contra civiles. En mayo de 2014, el Secretario de Gobernación, Miguel Ángel Osorio Chong informó que de 2006 a 2012, veintisiete mil personas habían sido reportadas como desaparecidas. La Procuraduría General de Justicia por su parte, había iniciado apenas 200 averiguaciones previas por el delito de desaparición forzada de las personas y solamente había consignado a quince personas por ese delito.

4. Aumento en la crudeza y las tácticas de tortura como una forma de ejercer violencia entre los elementos del crimen organizado y también como una herramienta para la investigación de delitos con el objetivo de extraer confesiones o información incriminatoria (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2015).

En el marco de la Guerra contra las drogas en México, la *Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH)* registró un aumento de quejas por tortura y malos tratos con un máximo de dos mil veinte quejas en 2011 y dos mil ciento trece en 2012, comparadas con un promedio de trescientas veinte quejas en los seis años anteriores. Entre diciembre de 2012 y julio de 2014, la *CNDH* recibió mil ciento cuarenta y ocho quejas por violaciones atribuibles solo a las fuerzas armadas por tortura. Y a pesar de ser tantas las quejas en esta materia, únicamente se han consignado once casos.⁸⁹

5. El Desplazamiento Interno Forzado se ha recrudecido luego de establecer una política de enfrentamiento entre los cárteles de la droga y las fuerzas armadas mexicanas. Delitos como la extorsión, el cobro de cuotas de piso, sobornos de bienes

⁸⁹ *Ibidem.*

materiales, desapariciones, reclutamiento forzado, secuestros y homicidio han propiciado éxodos masivos de personas de sus comunidades. La Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos ha expuesto como entre los años 2011 y 2015, doscientas ochenta y un mil cuatrocientas dieciocho personas se han desplazado de manera forzada en diversos Estados de la República Mexicana como consecuencia de la violencia desmedida del país.

6. La persecución contra Defensoras y Defensores de Derechos Humanos ha aumentado: Según informes de la ONU, de 2006 a 2012, veintidós personas defensoras y cinco integrantes de sus familias fueron asesinados por motivos relacionados con las causas que defendían, además de la desaparición de otras seis personas defensoras (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2015).

La *CNDH* documentó veintisiete asesinatos y ocho casos de desaparición forzada en contra de personas defensoras entre 2005 y 2011, donde en prácticamente el 100% de los casos quedan impunes.⁹⁰

A pesar de que formalmente el treinta de enero de 2019, el Presidente de México Andrés Manuel López Obrador declarara como terminada la Guerra contra el Narcotráfico en México, proponiendo una estrategia distinta para atacar al crimen organizado, lo cierto es que las cifras de los homicidios en el país continúan a la alza y se sigue teniendo una presencia militar en las calles con la recién creada *Guardia Nacional*.

5.9.2 EL TRABAJO ARTÍSTICO CON EL TEMA DE LA GUERRA CONTRA LAS DROGAS EN MÉXICO

La compañía teatral mexicana *Lagartijas tiradas al sol* reconstruye a través de la dramaturgia la historia del narcotráfico y de su prohibición a partir de las políticas restrictivas de Estados Unidos desde la guerra contra las drogas impulsada por Nixon, y cómo México replicó esta tendencia en el territorio nacional.

Desde el teatro, en la obra *Está escrita en sus campos*, la compañía mexicana cuenta la historia del narcotráfico en México a través de sus cárteles, bajas, capturas

⁹⁰ *Ibidem*.

y daños colaterales, que al mismo tiempo es la historia de la política mexicana, pues no puede evadirse el grado de corrupción que ha permeado en los gobiernos tras el empoderamiento de los propios cárteles.

Como se sabe, el fenómeno de las drogas se ha recrudecido a partir de su prohibición, las sustancias se han diversificado, el consumo ha aumentado y la violencia se ha desatado en lo cotidiano; por otro lado, las organizaciones se han transformado e incluso se han valido de la tecnología para tejer redes de operación dentro y fuera de los tres niveles de gobierno del país.⁹¹

La dramaturgia es también una tentativa de generar el mapa de un territorio irreconocible; un intento por la re-apropiación de un país al borde del colapso.⁹²

En un monólogo de extensa duración escrito y dirigido por Francisco Barreiro, *Está escrita en sus campos* muestra el resultado de una profunda investigación en el ámbito del narcotráfico en México; para esta obra Barreiro entrevistó personalmente a especialistas en el crimen organizado, como el periodista Diego Enrique Osorno, John Gibler y Ioan Grillo, además de entrevistar también a un narcomenudista apodado *El Tigre*⁹³ quién, desde su visión nos conduce por el laberinto de las drogas en su venta y consumo dentro de México.

El Tigre también es un cantante de hip hop y la obra de teatro es musicalizada por sus letras. Con el correr de la historia nos damos cuenta que *El Tigre* quien fuera originario de la comunidad del Paraíso, Guerrero fue asesinado o se suicidó, en un hecho que continúa sin esclarecerse.⁹⁴

Un hecho de singular importancia que deriva de la investigación realizada por Barreiro es cómo en estos cien años de historia del narcotráfico en México existen

⁹¹ LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL. <<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/esta-escrita-en-sus-campos/>> Recuperado el 28 de septiembre de 2019.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ PATRÓN, M., (2015). 'Está escrita en sus campos de Lagartijas Tiradas al Sol'. En: *Time Out*. <<https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/esta-escrita-en-sus-campos-de-lagartijas-tiradas-al-sol>> Recuperado el 28 de septiembre de 2019.

⁹⁴ *Ibidem*.

micro-historias que parecen insignificantes o que muchas de ellas se han perdido en el olvido y que aparentemente no nos afectan; pero cuando son revisadas en perspectiva tienen un peso sustancial, como el hecho de que tras la prohibición de las drogas en Estados Unidos fueron expulsados de aquel país diversas comunidades chinas que se exiliaron en Sinaloa donde comenzaron a sembrar amapola, y que años después tendrían materia prima para vender en el mercado negro surgiendo así grupos de criminales que no solo vendían en lo local, sino que montaron empresas ilegales transnacionales y que además de la droga comenzaron a traficar con hidrocarburos y personas.⁹⁵

Barreiro reflexiona también en cómo el problema de las drogas se ha 'racializado', para poder crear un imaginario del enemigo. En un principio, la ilegalidad se vinculó con los chinos, después a los negros y finalmente a los mexicanos. El también actor recuerda cómo puede leerse el acto de fumar marihuana con la pobreza económica, mientras que el consumo de la cocaína se relaciona comúnmente a las personas de raza blanca y de una posición económica alta.⁹⁶



LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL (2011 a la fecha). *Está escrita en sus campos.* 2014. Dramaturgia.

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

Si bien la obra se estrenó en 2014 en el contexto mexicano entre el catorce y el veintidós de octubre en el *Cine Tonalá* de la Ciudad de México⁹⁷, pudo apreciarse también en el *Festival Internacional de Teatro de Caracas* en Marzo de 2015, en la *Temporada Alta* de Girona, España en octubre de ese mismo año; en la *Alianza Francesa de Lima*, Perú, en Febrero de 2016, en la *Sala Verdi* de Montevideo, Uruguay igualmente en febrero, así como en *Timbre4* de Buenos Aires, Argentina y en el festival *Münchner Kammerspiele* en Múnich, Alemania en noviembre de 2016. Como puede verse, la historia del narcotráfico en México se ha presentado en contextos muy disímiles como una especie de recuento pero también de fábula; una historia que valdría la pena tener en cuenta.

Justamente en el año 2010, luego del recrudecimiento de la violencia en las calles de México, aparecía en los cines la película mexicana *El infierno*⁹⁸, escrita, producida y dirigida por Luis Estrada quien, siguiendo la tradición de sus películas: *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso*, y prosiguiendo luego con *La dictadura perfecta*, que constituyen una crítica abierta al sistema político mexicano y las diversas vertientes de temas políticos que giran en su entorno, nos presenta ahora una crítica puntual al gobierno de Felipe Calderón Hinojosa, presidente en turno cuando la cinta fue exhibida en las pantallas grandes en el mismo año en que el Gobierno Federal se ponía a celebrar los cien años de la Revolución Mexicana y los doscientos años del Bicentenario de la Independencia de México.

El argumento comienza con una estampa característica del México contemporáneo cuando 'El Benny' se despide de su madre y de su hermano menor para emprender el camino ilegal hacia los Estados Unidos de América en un país en llamas tras la declaratoria emitida por el gobierno contra las drogas en México.

Poco a poco, 'El Benny' se verá involucrado en una serie de situaciones que lo irán vinculando al crimen organizado cuando descubre que su sobrino es arrestado por robo y sólo puede ser liberado a cambio de un soborno de cincuenta mil dólares, pidiendo ayuda al crimen organizado para poder salvar esa deuda y

⁹⁷ LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL. <<http://lagartijastiradasalsol.com/seccion/tiempos/www.cinetonala.mx/ver/teatro/esta-escrita-en-sus-campos/>> Recuperado el 28 de septiembre de 2019.

⁹⁸ *El infierno*, (2010). (Dir. Luis Estrada). Bandidos Films/IMCINE

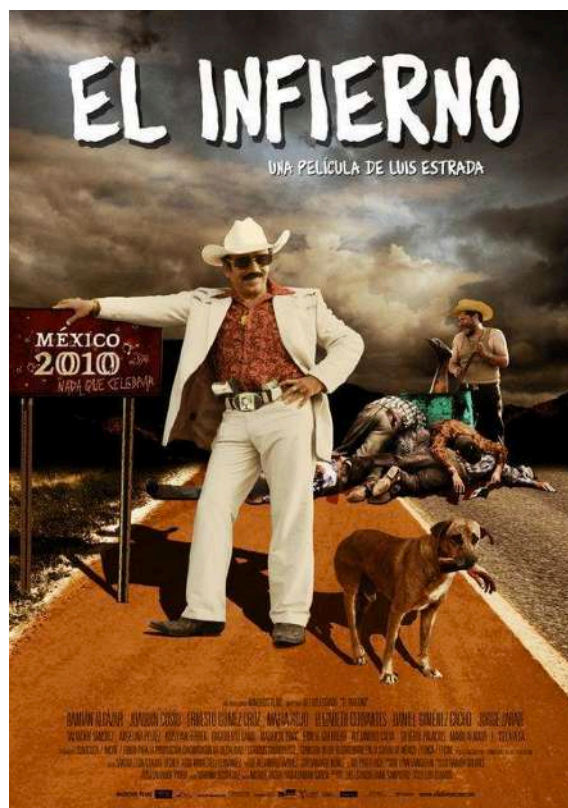
liberar a su sobrino con quien tiene un especial aprecio luego de entablar una relación con su ex cuñada debido a que su hermano menor fue asesinado en extrañas circunstancias dejando una esposa y un hijo.

Así, dentro ya del cártel, 'El Benny' se vuelve parte de la organización criminal cuando se entera que el bando contrario sabe de sus movimientos y acude a la Policía Federal para dar su testimonio pero en ese instante se da cuenta de la colusión que existe en la policía, quien después de ser torturado se entrega, pero los agentes de la policía aún le roban y le disparan dándolo por muerto, arrojándolo en una fosa común.

El día siguiente, tras recuperarse, 'El Benny' descubre que su mujer fue asesinada y se dispone a cobrar venganza mientras se da el Grito de Independencia en la fiesta del Bicentenario de la Independencia de México cuando con un fusil elimina a los oponentes disolviendo el cartel enemigo; en una escena de notable paralelaje con los hechos ocurridos en Morelia en la fiesta de la Independencia de México de 2008 como se abordó en el capítulo anterior.

El propio póster de la película da cuenta de la fecha en el cartel en que se apoya Damián Alcázar 'El Benny': México, 2010, que recuerda la fecha conmemorativa de un país hundido en la crisis de la persecución de las drogas mientras un capo desata la furia de su arma en el fondo del recuadro y en primer plano un perro muestra orgulloso su caza: la mano arrancada de uno de los cadáveres del fondo.

Tres años después, en 2013, el también cineasta Amat Escalante presentaría la película *Heli* dentro de la sexagésima edición del festival de cine de Cannes donde fue duramente criticado tras el contenido violento de la pieza que exhibía

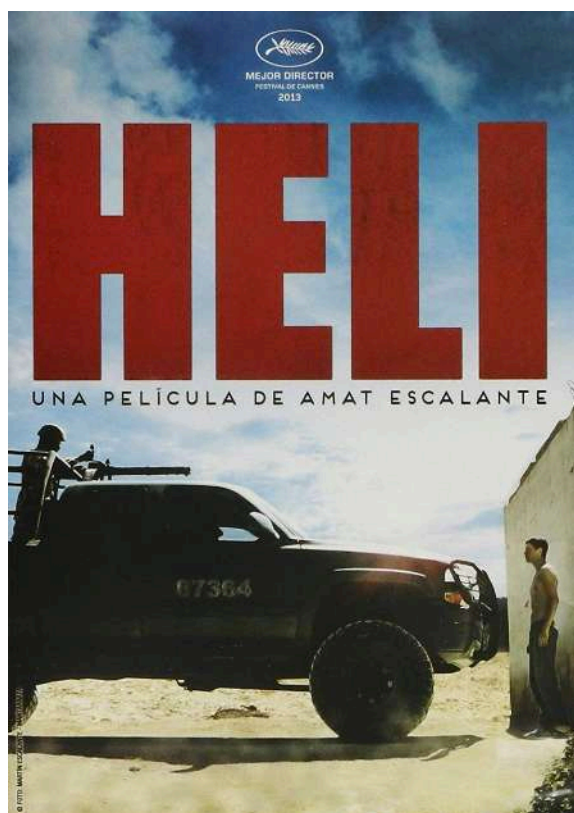


ESTRADA, Luis (1962). *El infierno*. 2010. Largometraje cinematográfico.

en la renombrada competencia.

El largometraje se vuelve memorable al mostrar sin escrúpulos el cuerpo de un hombre colgado del techo que, tras una buena paliza es torturado y pendido de un puente peatonal.

Así, Amat Escalante escandalizaba a un público de Cannes inaugurando la selección oficial del 2013. *Heli*⁹⁹, un hombre recién casado vive con su hijo, su esposa, su hermana menor y su padre en un pequeño pueblo de Guanajuato, que es habitado mayormente por militares, narcotraficantes y manufactureros de una empresa de armado de automóviles.



ESCALANTE, Amat (1979). *Heli*. 2013. Largometraje cinematográfico.

Estela, de doce años se enamora locamente de un joven cadete de policía que quiere escaparse con ella y que además es padre de un bebé de pocos meses de edad. Estela se niega pero su pareja, Beto, le propone huir del pueblo con el objetivo de casarse en secreto, y para ello, roba dos paquetes de cocaína decomisada, mismos que planea revender pidiéndole a Estela ocultarlas en casa pero, al no querer involucrarse en los asuntos del narcotráfico decide deshacerse de ellos tirándolos a un estanque. Al ser descubierta, los militares asesinan a Beto y a Heli, así como al padre de Heli y a Estela.

La película, a pesar de sus detractores obtuvo el premio en Cannes de Mejor Director para Escalante en un contexto en el que México quedaba igualmente mal

parado, en un jurado presidido por Steven Spielberg.

⁹⁹ *Heli*, (2013). (Dir. Amat Escalante). Mantarraya Producciones.

Con su humor característico, el artista mexicano César Martínez Silva presentó en abril de 2016 en San Francisco, California, un *performance gastronómico* titulado *Narco Gourmet*, donde prepararía para el público asistente a la Fort Mason Center Gallery 308 -una vieja sede del comercio marítimo ubicada en la Bahía de San Francisco- una narco-cena, entre la que podían verse platillos que emulaban armas de grueso calibre en su tamaño real creadas con paté o atún; así como pasteles comestibles con la forma de billetes de cien dólares estadounidenses.



MARTÍNEZ, César (1962), *Narco Gourmet*. 2016. Documentación fotográfica de una acción. Personificación de Donald Trump: Henna Moreno.

El festín incluía además la personificación de un Donald Trump siempre enojado que ataviado con ropas tradicionales mexicanas devoraba la cena ofrecida por el artista que cubría su boca con la bandera estadounidense, en un gesto de sumisión desde su nacionalidad mexicana al servicio de la comunidad norteamericana, como sucede comúnmente con los mexicanos que emigran al norte en busca de mejores oportunidades de vida para terminar siendo mano de obra en tareas que muchas veces son delegadas a los latinoamericanos dado el bajo perfil de las labores relativas a la prestación de servicios.

El performance, presentado en forma festiva a manera de un espacio para comer y divertirse, pone sobre la mesa diversos platillos ofrecidos y cocinados por un mexicano, como el tributo ofrecido a los estadounidenses para su deleite: las armas y el dinero norteamericano son en este caso realizados con el sudor de la frente del artista para su disposición y futura extinción en boca del *blanco*.

El performance es un carnaval de comida y bebida que reinserta en el imaginario local la deglución de sus propias armas y su propio dinero, pues son las armas importadas desde Estados Unidos a México con las que los sicarios ajustan cuentas en México, y son por esos mismos dólares por los que desde México se suspira.

Estos comúnmente llamados '*ajustes de cuentas*' entre bandas rivales del narcotráfico queda *congelada* en la pieza *La fiesta de las balas* realizada por Enrique Ježík para su exposición individual en el MUAC.

La pieza consistía en la exposición de tres monolitos de vidrio blindado enmarcados con acero, a la manera de esculturas minimalistas dispuestas en el espacio museístico que soportaron trescientos balazos propinados por el artista contra la escultura misma. En el museo, la pieza además estaba acompañada del audio de la ejecución de los disparos¹⁰⁰ que dañaron los vidrios, de manera que el visitante podía llevarse una experiencia todavía mayor a la visual, al presenciar sonoramente esta instalación aunándole otra capa a su dimensión escultórica.

Aquí, los monolitos son testigos presenciales de una violencia descomunal ejercida contra ellos a partir de armas reglamentarias de las fuerzas de seguridad pública¹⁰¹ como una alusión a la potencia de los enfrentamientos cotidianos suscitados entre los cárteles mismos y en contra la fuerza pública.

Los tres vidrios de doscientos veinte centímetros de altura sirven como un contenedor de la memoria, albergando cada uno de los impactos de las balas

¹⁰⁰ YOUTUBE. 'La fiesta de las balas'. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nHIXw5-nzkk>> Recuperado el 25 de octubre de 2019.

¹⁰¹ ENRIQUE JEŽÍK. <<http://enriquejezik.com/2011-la-fiesta-de-las-balas/>> Recuperado el 25 de octubre de 2019.

empleadas para dañar un material que teóricamente es imposible de traspasar por una bala. La escultura tendría una función similar a la placa fotográfica en el sentido de resguardo de un momento finito que queda detenido perennemente en el espacio y tiempo.



JEŽIK, Enrique (1961). *La fiesta de las balas*. 2011. Tres estructuras de acero y vidrio blindado con 300 impactos de bala y audio.

El sugerente título propuesto por el artista deja ver el acto violento de vaciar cartuchos de balas contra una estructura construida por el hombre como una celebración, de la misma manera que cotidianamente las balas inundan las calles de México en una especie de regocijo y demostración de poder por parte de los sicarios, enfrentados cotidianamente contra la fuerzas armadas.

Recurriendo igualmente al uso de monolitos pero aquí de una dimensión aún mayor, los arquitectos Julio Gaeta de origen Uruguayo, junto a Luby Springall de origen Mexicana, propusieron para el Concurso Nacional para el *Memorial a las Víctimas de la Violencia en México* en 2012, un bosque de placas de acero expuestas a la intemperie que como bloques mudos, afrontarían las inclemencias del olvido en torno a las ausencias por defunciones violentas en el país.

El Concurso Nacional fue ganado por el despacho Gaeta-Springall y se ejecutó en 2012, inaugurándose en abril del año siguiente por Miguel Ángel Osorio Chong, entonces Secretario de Gobernación al mando de Enrique Peña Nieto tras un presupuesto originalmente aprobado en treinta millones de pesos¹⁰² (aproximadamente un millón y medio de dólares). El proyecto arquitectónico consistía en recuperar cerca quince mil metros cuadrados de espacio público, cubriendo así la doble necesidad de demanda de espacio público y Memorial a las Víctimas de la Violencia en México.

Para ello, setenta monolitos de acero corten fueron levantados entre el bosque natural, creando un bosque artificial con el metal; en un contraste matérico que invita al paseante a recorrerlo, a la vez que puede leer algunos de los nombres vinculados a las personas caídas en esta guerra, además de intentar visualizar y honrar a sesenta mil ausentes, víctimas oficiales de la violencia relacionada con la guerra contra las drogas en México.

Los arquitectos aquí recurren al uso del acero oxidado como un soporte para materializar su desgaste natural por la intemperie; y con ello, su natural oxidación, acumulando cicatrices que podrían crear reflexiones en torno a las consecuencias que genera el vivir en un contexto de guerra. Cada vacío existente entre los propios monolitos puede sugerir además la idea de desaparición y ausencia, plasmada desde la inmaterialidad del espacio público.

Además, el predio posee otra carga simbólica pues durante décadas fue un espacio privado, administrado por la *Secretaría de Defensa*, adjunta al *Campo Marte*, que en aquella época era resguardado por guardias del *Estado Mayor Presidencial*.

Más aún, el proyecto se desarrolló con severas críticas pues el recurso económico otorgado por el Gobierno Federal para su construcción iba a ser

¹⁰² SÁNCHEZ, F., (2013). 'Inauguran el Memorial a las Víctimas de la Violencia'. En *Obras*. <<https://obrasweb.mx/arquitectura/2013/04/05/inauguran-el-memorial-a-las-victimas-de-la-violencia>> Recuperado el 4 de noviembre de 2019.

destinado originalmente a las personas más pobres del país¹⁰³ y hoy día parece vivir en el total abandono luego de que se han requerido más de ocho millones de pesos (más de cuatrocientos mil dólares) desde su inauguración para fines de mantenimiento y jardinería.¹⁰⁴



GAETA, Julio; SPRINGALL, Luby (2011 a la fecha). *Memorial a las víctimas de la violencia en México*. 2013. Recuperación de espacio público. Setenta placas de acero corten. Izquierda: Fotografía de la inauguración del Memorial. Superior: Estado actual.

Para colmo, el deficiente estado de conservación del memorial ha hecho desaparecer los propios nombres de los desaparecidos: en junio de 2018 se calculaba que alrededor de quinientos nombres estaban a punto de desaparecer¹⁰⁵ dado el agudo deterioro del vinil colocado sobre el acero a la intemperie. Vinil que además fue sobrepuesto a las estelas de acero después de su inauguración, cuando el cinco de marzo de 2016 se colocaron los nombres de las víctimas de la masacre contra jóvenes en la discoteca *News Divine*, la masacre en Villas de

¹⁰³ SALDÍVAR, A., (2018). 'Memorial a las víctimas de la violencia: un tufo a guerra, a despilfarro y lo peor... a olvido.'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/536565/memorial-a-las-victimas-de-la-violencia-un-tufo-a-guerra-a-despilfarro-y-lo-peor-a-olvido>> Recuperado el 4 de noviembre de 2019.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Salvarcar, en Ciudad Juárez, el ataque al *Casino Royale* en Monterrey y la lista de quince periodistas asesinados en Veracruz durante la gestión de Javier Duarte¹⁰⁶.

En esa época, el escritor Javier Sicilia mostraría públicamente su repudio al proyecto mediante una entrevista, acentuando también la *'oficialización'* del evento y la intromisión del Presidente de la República, ejecutor de la orden de guerra:

Es una contradicción inaugurar un monumento en un acto administrativo, con estelas sin los nombres de las víctimas, en un campo dedicado al dios de la guerra [Marte], frente al monumento que Felipe Calderón mandó hacer para los soldados y policías muertos (Saldívar A., 2018).

Como si de un acto de catarsis se tratara, el artista tapatío Luis Miguel Suro deja constancia de la violencia desmedida en contra de la población indefensa, generalmente de un estrato socio-económico medio y bajo; para ello, destruye a balazos una cúpula prefabricada empleada regularmente en viviendas de clase media.

Con cierta dosis de humor, y haciendo un homenaje al *Concepto espacial*, desarrollado por el pintor Italo-argentino Lucio Fontana durante los años sesentas, Suro, fallecido como consecuencia de un acto violento en Guadalajara en diciembre



Izquierda: FONTANA, Lucio (1899-1968). *Concetto spaziale (Concepto espacial)*. 1964. Pintura acrílica sobre lienzo intervenido.

Derecha (trítptico): SURO, Luis Miguel (1972-2004). *Cúpula*. 2002. Documentación en video de una acción.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

de 2004¹⁰⁷, documentaría en video la acción de destruir esta cúpula de asbesto tras el alcance de las balas, en una reminiscencia a los inmuebles que han sido alcanzados a su vez por las balas del narcotráfico en sus múltiples 'ajustes de cuentas'.

El acto iracundo es también el de lesionar y eventualmente desmoronar la arquitectura prefabricada, como una crítica al mal gusto de este tipo de estructuras dispuestas en las viviendas de clase media de México, generalmente tras el recibo de remesas de las familias que viven y trabajan en los Estados Unidos y que buscan el progreso de sus seres queridos radicados en México con el envío de dólares; el resultado es de una vivienda con parches prefabricados para intentar demostrar cómo ha llegado a ellas el progreso norteamericano en un entorno en el que este tipo de trabajos arquitectónicos suele hacerse artesanalmente, con una mano de obra especializada y local.

A manera de ruina moderna, Suro exhibiría junto con el registro de la destrucción del video, la propia cúpula contenedora de los impactos de bala que endeble se sostendría aún en el museo, trasladando los impactos a su contemplación estética en una de sus últimas piezas realizadas por el artista tapatío como preámbulo a su violenta muerte.

Margolles, en su pieza *Muro baleado*, a diferencia de Ježik o Suro no violenta propiamente el muro, sino que lo convierte en un *Ready-made* al descontextualizarlo y literalmente trasladarlo pieza por pieza al museo para la contemplación de sus cicatrices.

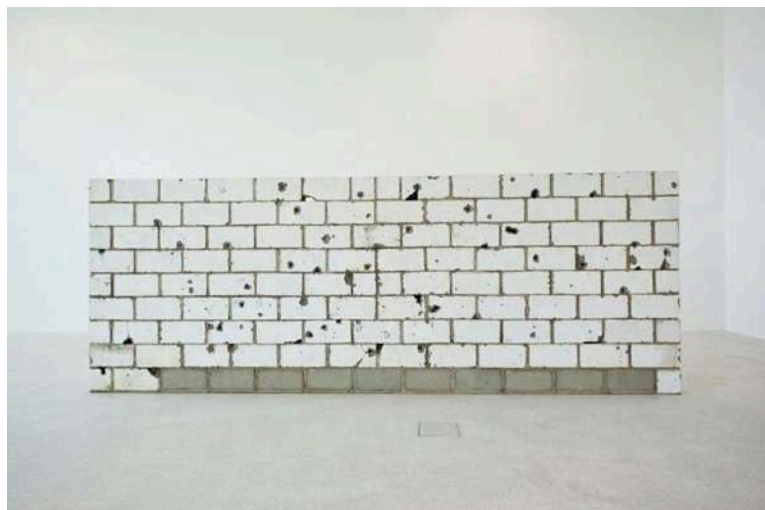


SURO, Luis Miguel (1972-2004). *Concepto espacial*. 2004. Cúpula de asbesto prefabricada.

La obra consiste en la exhibición pública de las ciento treinta piezas de block de hormigón con intervenciones reales de bala sobre una barda encontrada en

¹⁰⁷ ZÚÑIGA, A., (2004). *Op. cit.*

Culiacán, Sinaloa, que fungió como el escenario del asesinato de dos policías¹⁰⁸; la



MARGOLLES, Teresa (1963). *Muro baleado*. 2009. 130 piezas de hormigón (block) con impactos de bala.

obra es el resultado de sustituir pieza a pieza cada uno de estos *blocks* alcanzados por las armas, por *blocks* nuevos que permitieron construir una barda 'nueva' en Juárez que reparara los daños del enfrentamiento, con la negociación económica por parte de la artista al pagarle un muro nuevo al propietario de la barda para poder llevarse la original al museo.¹⁰⁹

El objeto mostrado y adquirido luego como parte de la colección permanente del *Museo Rufino Tamayo* de la Ciudad de México, consiste en la reconstrucción íntegra del muro baleado y estremece al visitante al dejar ver los impactos y las anotaciones periciales sobre los bloques de hormigón, testigo mudo de un crimen que pudo acontecer en cualquier barda del país como resultado de la violencia cotidiana vivida durante la guerra contra las drogas en México.

El acceso cotidiano a las armas, como puede verse en los trabajos anteriores desarrollados por los artistas estudiados, vuelve comprensibles los actos descomunamente violentos surgidos a partir de la declaratoria de guerra contra las drogas.

Año con año, la *Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA)* organiza la '*Ceremonia de Destrucción de Armas de fuego*', en la que inutilizan armas decomisadas por el ejército a la población civil. Según el comunicado de prensa

¹⁰⁸ ABELLÁN, T., (2015) *La sutura imposible: muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte: Universidad de Murcia. <<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/362650/TTAA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

emitido por la propia *Secretaría de la Defensa Nacional*, el dieciséis de marzo pasado se inutilizaron mil ochocientos noventa armas del total de veintiún mil cuarenta y nueve armas destruidas a nivel nacional.¹¹⁰

El artista mexicano Pedro Reyes, aprovecha esta acción de inutilización y destrucción de las armas para convertir (e imaginar) las antiguas armas en diversos instrumentos musicales que incluso, pueden ser programados y operados a través de computadoras, siendo capaces de realizar conciertos con composiciones previamente preparadas.¹¹¹



REYES, Pedro (1972). De la serie: *Disarm*. 2013. Instrumentos musicales creados a partir de armas destruidas por el ejército.

Con los restos de estas armas destruidas por la *SEDENA*, y que siguen siendo reconocibles en forma de pistolas o rifles, el artista los vuelve nueva y pacíficamente útiles como instrumentos musicales que permiten incluso volver a ser ejecutados pero esta vez desde la re-significación del objeto, para volver a insertarlo socialmente desde la pérdida de las características físicas que hacían de este un objeto bélico.

En el acto de crear y recrear estos instrumentos, Reyes propone también una reconciliación con los objetos antes bélicos, para que el público pueda incluso tener

¹¹⁰ GOBIERNO DE MÉXICO, (2018). 'SEDENA realiza Ceremonia de Destrucción de Armas de Fuego'. <<https://www.gob.mx/sedena/prensa/sedena-realiza-ceremonia-de-destruccion-de-armas-de-fuego-151459>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

¹¹¹ PEDRO REYES. <<http://pedroreyes.net/disarm.php>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

un acercamiento vivencial con ellos y transformar su áurea de violencia por una de convivencia y paz social.

Reyes a menudo imparte talleres de creación de instrumentos en distintas facultades de arte a partir de las armas destruidas por la *SEDENA* con el objetivo de incentivar la creación artística al momento de construir nuevos tipos de instrumentos que ni siquiera tienen nombre, pues son creados a partir de los residuos formales de las extintas armas.

Los instrumentos, por otra parte, son transmutados a partir de la re-utilización de un objeto que naturalmente fue usado para quitarle la vida a otra persona, en este sentido, el elaborar un instrumento musical es para Reyes un acto de *exorcismo*.¹¹²

Reyes extrapolaría este exorcismo en dos actos, por un lado, produciría, cincuenta instrumentos musicales más con revólveres, escopetas y ametralladoras a partir de una destrucción de la *SEDENA* en Ciudad Juárez, entregándole seis mil setecientas armas en partes para generar otros instrumentos que serían ejecutados en el concierto '*Imagine*', donde diversos músicos de distintos países del mundo ofrecerían conciertos con estas antiguas armas en Ciudad de México, Gwangju, Estambul o Londres.



REYES, Pedro (1972). De la serie: *Imagine*. 2012. 50 instrumentos creados a partir de armas destruidas por el ejército y documentación fotográfica de una acción.

¹¹² PEDRO REYES. <<http://pedroreyes.net/Imagine.php?szLang=en&Area=work>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

Y en segundo lugar, como un antecedente a la construcción de instrumentos, Reyes por iniciativa propia, lanzaría una campaña en Culiacán Sinaloa en 2008, donde invitaba a la población en general a intercambiar armas por electrodomésticos en una tienda local de Culiacán.

El artista en solitario pudo recolectar mil quinientas veintisiete armas de las cuales el 40% eran armas automáticas de alta potencia de uso exclusivo del ejército, que estaban en manos de civiles¹¹³.

En un acto público, las armas fueron destruidas dentro de la *Zona Militar* con ayuda de una aplanadora para luego fundirlas y producir mil quinientas veintisiete palas en cuyo mango se narraba la vida pasada de cada pala. Estas palas se han exhibido y distribuido en diversas instituciones y escuelas de arte con el objetivo de plantar el mismo número de árboles.¹¹⁴

Reyes destaca en este acto, titulado *Palas por pistolas*, el propósito pedagógico de convertir las armas en palas, sustituyendo la muerte implícita en el arma por la vida sugerida en el acto de sembrar árboles para, igual que en la pieza *Imagine*, concebir un mundo libre de armas.



REYES, Pedro (1972). De la serie: *Palas por pistolas*. 2008. 1,527 armas recaudadas por el artista y luego destruidas por el ejército para ser convertidas en palas para sembrar árboles. Documentación fotográfica de una acción.

¹¹³ PEDRO REYES. <<http://pedroreyes.net/palasporpistolas.php>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Otro de los artistas que participara en la citada exposición *Visible Invisibilización* en su sede en Morelia, y que abordara también el tema de la violencia generalizada a partir de la guerra contra las drogas fue Ricardo Zambrano, cuya propuesta primigenia surgida a raíz de la invitación a esta exposición por parte del comité curatorial de la muestra consistía en una reflexión de la violencia desde un ámbito personal, donde Zambrano intentara conseguir un ‘cuerno de chivo’¹¹⁵ para con él, rafaguear una noche el *Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ)*, sede de la exposición.¹¹⁶

La hipotética propuesta no consumada llevaba implícito el cuestionamiento del origen de la violencia como un acto individual del cual todo ciudadano es susceptible de detonar hasta convertirlo en un acto de proporciones mayúsculas.

Para Zambrano, la violencia suscitada en las calles de la ciudad entre los cárteles de la droga y la policía era aún distante y ajena y con el acto de atentar literalmente con un arma comúnmente empleada por los narcotraficantes lo posicionaba no en el lado de la víctima, sino en el del victimario; y con ello podría ser capaz de decir: ‘*Ah, sí sé lo que es la violencia!*’.¹¹⁷

Las cicatrices de la violencia contenidas en el museo funcionarían de testigos mudos que reafirmaran cómo ningún sitio de México podría considerarse ‘*pacífico*’ o ‘*seguro*’, llegando incluso la violencia a atacar los recintos culturales.

Tras la negativa lógica de vandalizar un bien público con fines artísticos, el artista se replantea la posibilidad de presentar una contrapropuesta que en este mismo sentido reflexionara sobre la violencia producida en una primera persona, como el detonante de todas las violencias. Esta segunda propuesta tampoco habría sido aceptada ya que el artista había diseñado una pieza de noventa y seis dispositivos individuales de tipo ‘*push it back*’ que servirían para golpearse unos con otros al interior del museo, formando un cuadrado de diez por diez piezas menos cuatro que

¹¹⁵ Alias del fusil de asalto AK-47.

¹¹⁶ MÉNDEZ, F., (1987). ‘Entrevista a Ricardo Zambrano’. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 8 de noviembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado ‘Entrevistas’, al final de este documento.

¹¹⁷ *Ibidem*.

formarían un espacio libre al centro de la cuadrícula; las noventa y seis piezas contendrían en el centro la leyenda ‘*La violencia soy yo*’¹¹⁸ que quedaría descubierta si el usuario pudiese llegar al centro de la misma, sorteando el laberinto de sacos de aire auto-golpeadores.

En realidad, la invitación del comité curatorial iba en el sentido de intervenir las zonas externas del museo, luego de su énfasis por la intervención del espacio público por parte de Zambrano como puede verse en las Instala(c)ciones urbanas [sic] desarrolladas como la parte medular de su trabajo artístico.

Así, Zambrano prepararía una tercera respuesta a esta invitación que finalmente vería la luz en la versión de *Visible Invisibilización* presentada en el MACAZ entre diciembre de 2014 y febrero de 2015 y que consistía en la visualización de esas hipotéticas balas que hubiesen dañado el exterior del inmueble, en un ejercicio de balística forense reconstructiva¹¹⁹ que podría ayudar a determinar el sitio desde donde surgieron las balas, localizando la perspectiva que cubriría el presunto sicario.

Formalmente la pieza incluía soportes que mantendrían fijos una serie de hilos blancos que trazaban en el espacio las trayectorias de las balas arrojadas por el arma y que impactaban el museo, cambiando exteriormente el aspecto del edificio y al mismo tiempo, incomodando al espectador en sus trayectos naturales a la hora de pasearse por los espacios exteriores del inmueble; pues, al estar el virtual sicario ‘*disparando*’ desde el espacio público, irrumpía al menos parcialmente los andadores.¹²⁰

Desde el juego y la fantasía, Zambrano deja ver lo que usualmente es invisible: el trayecto de las balas desde su detonación hasta su impacto y con ello imagina el escenario de la violencia donde el espectador debe sortear una serie de virtuales balas para poder ingresar a la muestra; balas que pueden haberse ejecutado en cualquier espacio público.

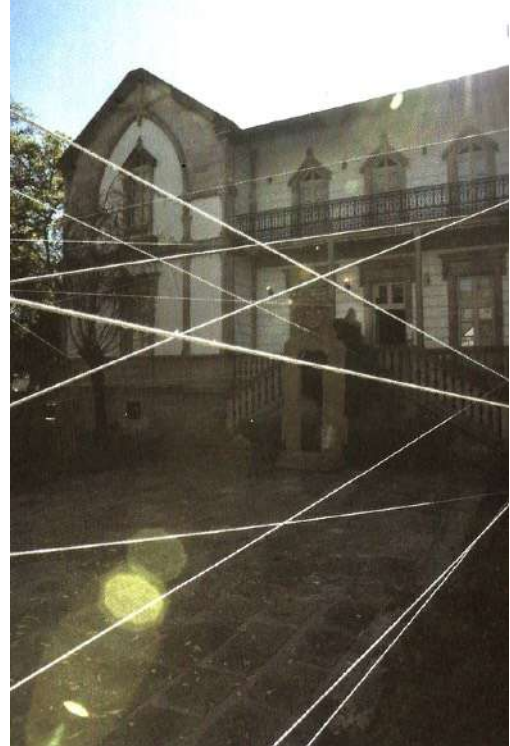
¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Cfr. MÉNDEZ, F. ‘Entrevista a Ricardo Zambrano’. *Op. cit.*



ZAMBRANO, Ricardo (1965). *Fuego cruzado*. 2014. Cuerdas de nylon y anclajes.



Por su parte, el artista de la Ciudad de México Taniel Morales, a través del tendido de una línea recta de casi dos kilómetros, el artista y voluntarios dispusieron un andador de sesenta mil figuras de papel en las inmediaciones de la plaza Río de Janeiro en la Ciudad de México¹²¹, con la finalidad de poder entender la magnitud del daño, donde cada silueta representa una ausencia, un hijo, un padre, una madre o un vecino ausente.

Además, el artista dispuso pizarrones en la plaza para iniciar un conversatorio callejero que pudiera generar nuevos vínculos e ideas entre los participantes de esta *escultura social*, en un intento de hablar y visualizar los efectos de esta Guerra traducida a cifras hasta el 2012, año en que aún gobernaba Calderón Hinojosa.

Como una forma de recapitular estas muertes *colaterales*, Teresa Margolles recopilaría todas las portadas publicadas en el año 2010 del periódico *PM*, uno de los diarios de mayor circulación de Ciudad Juárez.

¹²¹ MORALES, T. (2012). *Colaterales*. *Delfín del Mundo*, Ciudad de México: Chicago Arte Público, p. 1.



MORALES, Taniel (1970). *Colaterales*. 2012. Documentación fotográfica de una acción.

La colección de Margolles documenta los trescientos trece días¹²² del 2010, uno de los más violentos en la ciudad con más de tres mil setecientos asesinatos¹²³, por medio de sus portadas enmarcadas que fácilmente irían narrando el día a día de la ciudad desde el amarillismo, donde en sus interiores conviven las fotografías morbosamente fotografiadas de cadáveres violentados junto a los cuerpos de mujeres desnudas que promueven la carnalidad de sus cuerpos.

Si todas estas portadas se mostraran encuadradas, constituirían *El libro de los muertos*; una narración de todos los decesos violentos acontecidos de lunes a sábado en Ciudad Juárez; y que son consumidos por ojos lascivos que se nutren de la carne y la sangre humana; pero al estar dispuestas todas estas portadas en la pared del museo, Margolles deja ver el sangriento calendario del 2010 donde los únicos silencios estarían dados por los días en que no se edita el periódico, pero que juntas, las trescientas trece portadas constituyen el retrato vivo y todavía punzante de Ciudad Juárez a través de su nota roja.

¹²² El diario no está digitalizado y se distribuye únicamente de lunes a sábado a partir del mediodía. MARGOLLES, T., BARENBLIT, F., GARDENA, O., et. al. (2014) *El Testigo*. Madrid: CA2M, p. 47.

¹²³ *Ibidem*.

Pero la artista no se queda únicamente con la recuperación y exhibición del material hemerográfico; en un acto por ejercer un simbólico vendaje de esta herida abierta y sangrante que es Juárez. En 2009 la artista iría un paso más allá al limpiar con diversas telas las escenas donde ocurrieron asesinatos en el mismo contexto de Ciudad Juárez¹²⁴, para luego trasladarlas a la renombrada Bienal de Venecia, que en su exhibición internacional de 2009 expondría el trabajo en individual de la mexicana para representar a su país bajo la curaduría de Cuauhtémoc Medina, en un año marcado por las repercusiones ya tangibles de la guerra contra las drogas, exhibiendo a México como un país fracasado en materia de seguridad en el contexto del arte internacional propio de la famosa *Bienal*.

Margolles se pregunta *¿quién limpia la sangre de la ciudad?*¹²⁵; y la reflexión es pertinente en un país con sesenta mil decesos oficiales a causa de una guerra no convencional; si una persona muere en el espacio público, continúa Margolles, su familia reclama el cuerpo y limpia con un manto los últimos residuos y fluidos de su ser amado; pero qué pasa cuando es la ciudad la que sangra; cuando si se dividen los tres mil setecientos asesinados en el 2010 en Juárez por día, estaríamos hablando de diez crímenes diarios.

El acto de Margolles, ayudada con diversas manos voluntarias consiste en la recuperación de esa *sangre de la ciudad*; pues resulta inevitable que la tela se contamine con lodo y detritos que terminarán formando parte de la misma pieza. Una vez seca, la tela es trasladada a Venecia donde nuevamente es hidratada con agua¹²⁶ para después exhibirse cual sudarios contenedores de cuerpos al interior del *Palacio Rota Ivancich*, sede del pabellón Mexicano en aquella *Bienal*.

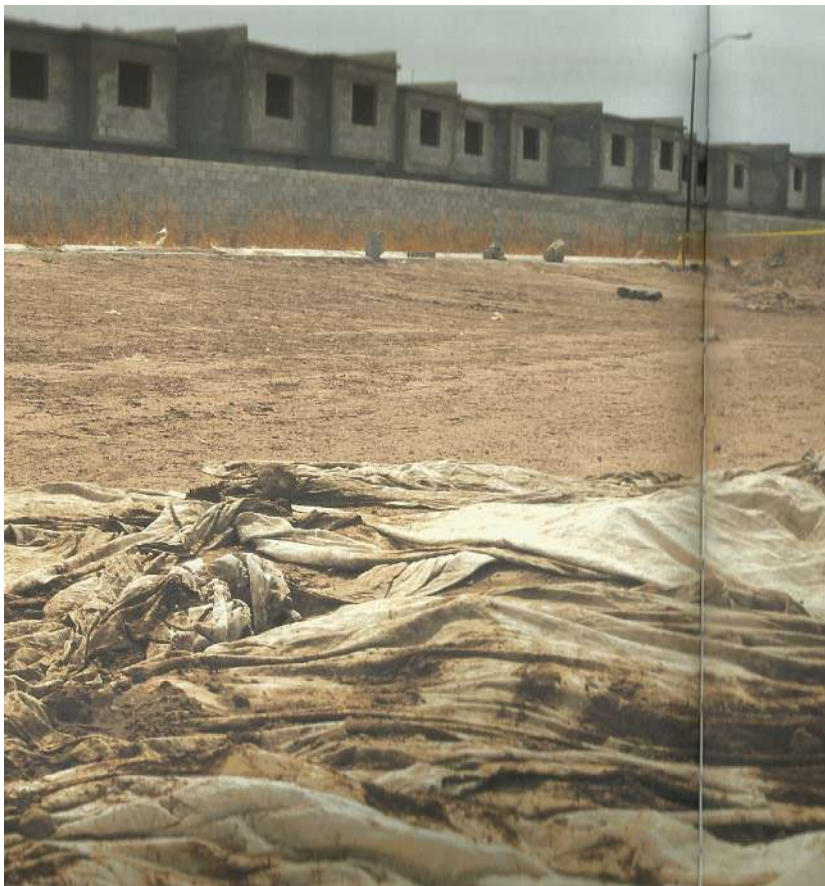
Una de las decisiones más acertadas en la representación mexicana de esa Bienal fue la de vaciar un 50% del espacio¹²⁷ destinado a la exhibición plástica, con la intención de acentuar precisamente la idea de vacío y destinarlo a una actividad laboral: la limpieza física de un piso vacío con los residuos de estos mismos

¹²⁴ MEDINA, C., (2009). *Op. cit.* p. 58.

¹²⁵ *Ibíd* p. 89.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibíd* p. 93.



Superior izquierda e inferiores: MARGOLLES, Teresa (1963). Preparación de la obra *Sangre recuperada*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

Superior derecha: MARGOLLES, Teresa (1963). *Sangre recuperada*. 2009. Telas impregnadas con lodo que fueron usadas para limpiar lugares donde fueron encontrados los cuerpos de personas asesinadas en México. El traslado de este material a Venecia se efectúa por medio de la rehidratación de las telas.



29.10.2010



30.10.2010



01.11.2010



02.11.2010



03.11.2010



04.11.2010



05.11.2010



06.11.2010



08.11.2010



09.11.2010



10.11.2010



11.11.2010



12.11.2010



13.11.2010



15.11.2010



16.11.2010

MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: *PM*. 2012. 313 portadas de diario a color.



17.11.2010



18.11.2010



19.11.2010



20.11.2010



22.11.2010



23.11.2010



24.11.2010



25.11.2010



26.11.2010



27.11.2010



29.11.2010



30.11.2010



01.12.2010



02.12.2010



03.12.2010



04.12.2010

MARGOLLES, Teresa (1963). De la serie: PM. 2012. 313 portadas de diario a color.

asesinatos en la acción titulada *Limpieza*.

Margolles recuerda la conceptualización de su pieza principal en el pabellón y la potencia del vacío expuesto:

[la nota roja] es el eje neurálgico que censamos, la tragedia diaria nacional: encobijados, fosas comunes, decapitados. Periódicos como el *Noroeste* o *Debate*, en Culiacán; *El Norte* y *El Mexicano* en Ciudad Juárez; el *Universal*, *La Jornada* o el *Reforma* en la Ciudad de México son los trovadores de los sucesos que nos cantan las pérdidas de los caídos en esta guerra. Juglares que nos dicen que estamos perdiendo una generación que nos va a reclamar por qué nos hemos quedado callados. ¿Cómo no vas a trapear el piso de un pabellón de México en Venecia con los restos de esos muertos? ¿Le vas a poner adornos, le vas a poner diseño? ¿Cómo vas a contar eso si no es con un simple trapeado? Si llega la gente y no encuentra nada expuesto, es porque no podemos contar nada más que un simple trapeado con el cuerpo de estas víctimas, y eso tiene que ser silencioso, sin fiestas, sin nada. Un trapeado todos los días con esos cadáveres y eso lo tenemos que hacer sin juzgar: a mí no me importa si son buenos o malos. Yo solamente estoy viendo el recuento de los hechos: miles de muertos, cientos de niños asesinados en fuego cruzado. El gran peligro es el miedo, que se pueda generar miedo. Lo peor que puede tener una sociedad es *miedo* (MEDINA, C., 2009, pp. 88, 89).

Así, el espacio central del *Palacio Rota Ivancich* lucía desprovisto de otras manifestaciones artísticas y sorprendía por su grandeza vacía, su aspecto decadente y su esplendor pasado hoy convertido en ruina.

Retomando la acción de recuperar sangre del espacio público, para adentrar el cuerpo al museo, Margolles continúa investigando los lugares exactos de los cuerpos caídos para absorber sus residuos, y esta vez, ya rehidratados en Venecia, usarlos como la sustancia que *limpiaría* el suelo del *Palacio*, en un performance en el que participarían además familiares de las víctimas¹²⁸ de esta guerra para intentar exudar su sufrimiento.

La paradoja consiste en que al intentar *limpiar* el salón donde se efectúa la exposición, este más bien se sigue ensuciando; y sin embargo, constituye también

¹²⁸ ABELLÁN, T., (2015) *Op. cit.* p. 368.

un acto redentor para los familiares de las víctimas¹²⁹ quienes, al intentar *lavar* la sangre de las calles de México en una acción que se ejecuta una vez al día dentro del pabellón, van creando una fina capa de sedimento que se acumularía como una especie de costra¹³⁰ viva que poco a poco pueda ir secando pero



MARGOLLES, Teresa (1963). *Limpieza*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

que, al estar todavía fresca, pueda potencialmente impregnarse en los zapatos de los visitantes llevando consigo la muerte de regreso a casa¹³¹; y al ser esta una exhibición sumamente concurrida por visitantes internacionales, simbólicamente México estaría masivamente exportando muerte¹³² en forma de los residuos adheridos a las suelas de los visitantes.

La acción consecuente que llegaría a ejecutar la misma artista en esta *Bienal* fue un acto consistente en la intervención en el pabellón de Estados Unidos ubicado al interior del *Giardini* de la *Biennale*; para esta acción, Margolles cancelaría con telas ensangrentadas las ventanas y las puertas del *Pabellón Norteamericano*¹³³. Con este acto, Margolles impediría la entrada de luz natural al recinto, e impediría también temporalmente el paso de los visitantes quienes, al decidir acceder al

¹²⁹ GALINDO, G., (2009). 'A sangre y lodo. Reflexiones al vilo sobre la instalación de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia' En *Réplica* 21. <https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/568_galindo_margolles.html> Recuperado el 13 de noviembre de 2019.

¹³⁰ MEDINA, C., (2009). *Op. cit.* p. 94.

¹³¹ Cfr. GALINDO, G., (2009). *Op. cit.*

¹³² MEDINA, C., (2009). *Op. cit.* p. 87.

¹³³ *Ibíd* p. 96.

inmueble, habrían tenido que tocar la tela, y con ello la sangre de personas ejecutadas en el norte de México, muy cerca de la frontera norteamericana.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Embajada*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

Este acto contiene un doble sentido, donde por un lado la mexicana construye un guiño de implicación hacia el vecino país del norte, que con sus políticas migratorias derrama sangre de civiles que buscan sencillamente contar con mejores condiciones de vida; y por otro lado, le *devuelve* la sangre derramada a la nación estadounidense tras su desenfundada exportación de armas al mundo, contribuyendo por su puesto al aumento de víctimas mortales por armas de fuego en nuestro país.

Se trata de un clamor mínimo, altamente simbólico pero enormemente contundente, que podría además sintetizar la voz de miles de familias gustosas de alzar la voz en una plataforma tan Internacionalmente significativa como es la *Bienal*. Es a la vez el grito latente de miles de mexicanos cansados de esta inútil guerra y de sus fatales consecuencias.

De alguna manera, las telas dejadas por la artista en los exteriores del Pabellón Norteamericano, se convierten en un mensaje impregnado de sangre, que si bien no tiene un texto escrito sobre él, es en sí mismo una sentencia amenazante al envolver las comunicaciones exteriores del inmueble con fluidos corpóreos de cadáveres.

La artista recurre al acto de dejar propiamente un mensaje; o mejor dicho, al recrearlo cuando, durante el transcurso de la *Bienal*, convocó a una serie de voluntarios a bordar con hilo de oro las telas impregnadas con sangre traídas desde México. El bordado hecho a mano y ejecutado en las calles de Venecia, manifestaba las sentencias dispuestas por los narcotraficantes en los que intentan justificar crímenes o amenazar a grupos rivales, civiles o policiacos; y que son mejor conocidos como *Narcomensajes*.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Narcomensajes*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

Sobre la sangre, artista y voluntarios plasmaron las sentencias que usa el crimen organizado en las ejecuciones; frases como:

VER, OÍR Y CALLAR
HASTA QUE CAIGAN TODOS TUS HIJOS
ASÍ TERMINAN LAS RATAS

Fueron bordadas sobre las telas ensangrentadas y posteriormente expuestas en los muros de la Bienal una vez concluidas. Aquí, el hilo de oro, su pureza y brillantez recuerdan la gloria y el poder con el que sueñan los criminales tras haber vencido a sus rivales; pero sin duda quedan estas frases disminuidas, perdidas y contaminadas en medio de la sangre que las rodea.

Si estas frases fueron efectivamente recuperadas de la calle misma y luego ingresadas al museo; o en este caso al espacio expositivo de la *Bienal*, fungen también como testigos gráficos de la realidad cruda y dura vivida en las calles mexicanas.

Con este gesto, Margolles retomaría un trabajo realizado unos años antes, para la exposición también llamada *Decálogo*, al interior del *Museo Experimental El Eco* en la Ciudad de México. Para esta pieza, la artista enlistaría, o mejor dicho, *actualizaría* el decálogo bíblico con la enumeración de diez sentencias que fueron extraídas directamente de la escena del crimen, donde, en su estado original, junto a la palabra escrita se encontraba tendido al mismo tiempo un cuerpo, víctima de una muerte violenta:

Cada sentencia participa de un asesinato, no son sólo frases al azar, no son poemas. Cada frase viene acompañada de un cuerpo, de una pérdida, que no me importa de qué lado sea [sic], el dolor es igual. No estamos hablando de los buenos ni de los malos. Estamos hablando que de ambos lados estamos perdiendo [sic]. Estamos perdiéndonos (Jiménez, A., 2007).

La artista enfatiza en su declaratoria a la prensa su neutralidad en torno al juicio de bondad que comúnmente acompaña una muerte violenta, y que presupone que la víctima puede ser una persona *'buena'* e *'inocente'*; mientras que, si es el victimario el que muere, comúnmente se le atribuye un juicio de *'maldad'*, y su muerte resultaría ser la consecuencia de un *'justo'* castigo'.

¹³⁴ *Ibíd* p. 48.

En aquella ocasión, en 2007, dos años antes de la exposición en Venecia, Margolles labraría el muro más grande de la sala principal del *Museo El Eco* con diez sentencias que se vinculan con los diez mandamientos que para la artista se encuentran a todas luces inutilizados en la contemporaneidad:

Parto de los diez mandamientos, de la idea de cómo Dios escribe con su dedo estas sentencias de obediencia (No matarás, No robarás, etcétera). Pero actualmente creo que esas sentencias ya no existen, puedes matar y robar. Hay un nuevo decálogo: si te ponen un AK-47 en la cabeza y te dicen '*no matarás*', no vuelves a matar (Jiménez, A., 2007).

El *decálogo* de Margolles tiene como génesis la palabra escrita y hallada fortuitamente en la calle junto a las defunciones violentas tanto de víctimas como de victimarios; *daños colaterales* de esta inhumana guerra.

Este *decálogo actualizado* propuesto por Margolles y que la artista llevaría al muro, a manera de máximas posmodernas de esta violencia incontenible en México, queda transcrito de la siguiente manera:

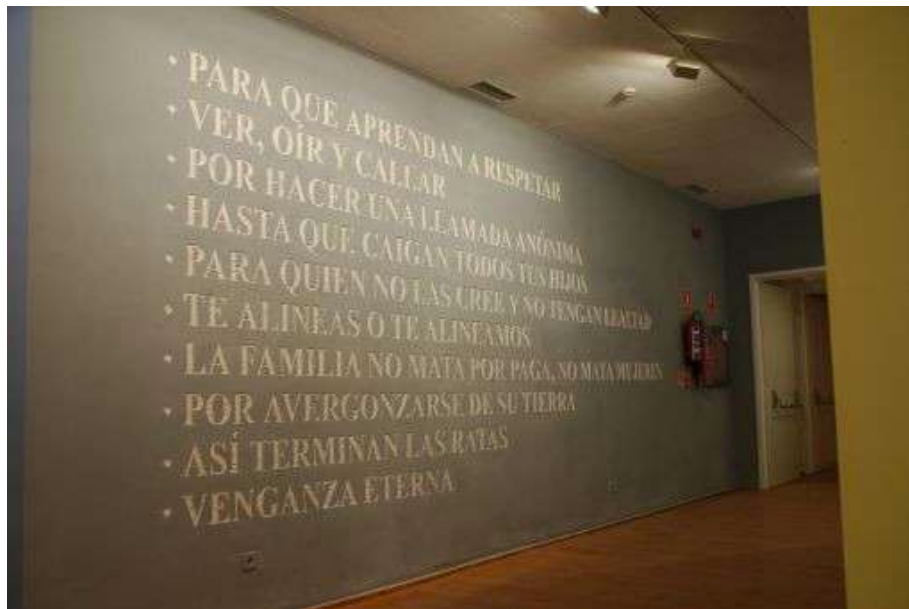
1. PARA QUE APRENDAN A RESPETAR.
2. VER, OÍR Y CALLAR.
3. POR HACER UNA LLAMADA ANÓNIMA.
4. HASTA QUE CAIGAN TODOS TUS HIJOS.
5. PARA QUIÉN NO LAS CREE Y NO TENGAN LEALTAD.
6. TE ALINEAS O TE ALINEAMOS.
7. LA FAMILIA NO MATA POR PAGA, NO MATA MUJERES.
8. POR AVERGONZARSE DE SU TIERRA.
9. ASÍ TERMINAN LAS RATAS.
10. VENGANZA ETERNA.¹³⁵

Los *narcomensajes* son recuperados así por Margolles para su exhibición pública de una forma descontextualizada, donde solo podemos ver la superficie de esa capa que quedaría complementada con el cadáver; pero al leerlos en el muro, alcanzamos a darnos cuenta de la dimensión del problema, cuando los sicarios se juran entre ellos mismos alcanzar una *Venganza eterna*, o lanzar la amenaza de no

¹³⁵ Transcripción propia en base al registro fotográfico de la exposición *Decálogo* de Teresa Margolles en el Museo El Eco en 2007.

parar *Hasta que caigan todos tus hijos*. Enfatizo: 'tus hijos'; los hijos de cada mexicano, sin tampoco querer establecer un juicio de bondad.

Las frases que Margolles recupera, naturalmente desaparecerían luego de haber sido hallados los cuerpos por los servicios forenses, destruyéndose como una evidencia que resulta ser despreciable para el contexto de una Guerra, pero en este acto, Margolles los inmortaliza como la demostración simbólica de nuestra propia



MARGOLLES, Teresa (1963). *Decálogo*. 2007. Texto labrado en muro.

perdición; y tanto en *El Eco* como en Venecia, los textos funcionan como un 'termómetro de la violencia', que propiamente manifiesta el pensamiento de un conjunto de mentes criminales traducidos aquí en textos expuestos a la opinión pública.

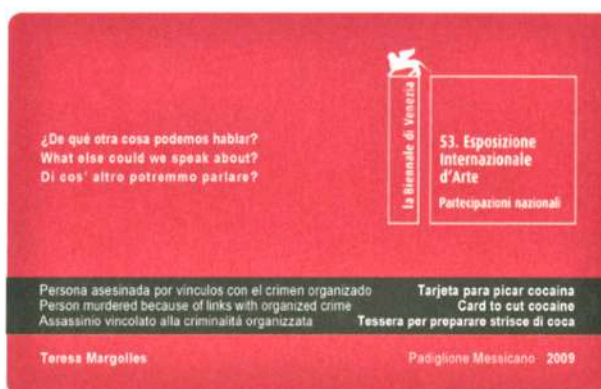
Si en *Decálogo*, Margolles lleva los residuos simbólicos del cuerpo al museo y con ello consigue dotar al espectador de un poderoso mensaje en torno a la violencia desbordada en las calles, en *Tarjetas para picar cocaína*, la artista *devolvería*; o mejor dicho, *re-circularía* a las calles de México el cuerpo muerto, como una forma de parábola donde el consumidor de droga podría eventualmente ver reflejado su futuro en una imagen; a la vez que la muerte misma en forma de fotografía estaría sirviendo para *picar* la droga que el adicto consumirá, como si la herramienta dispuesta para tal efecto contuviera el halo de la muerte.

A finales de los años noventa, Margolles, aprovechando su profesión simultánea como médico forense, tomaría fotografías de los cadáveres de adictos y

mensajeros¹³⁶ para diseñar unas tarjetas que luego repartiría nuevamente entre adictos y que albergarían la función de *picar*¹³⁷ la cocaína que luego habrían de consumir.

De esta manera, la artista vuelve a crear esta pieza ahora actualizada al generarla diez años después de su concepción original, y presentarla en el año 2009 en el contexto de la Bienal, obsequiando al público asistente diez mil¹³⁸ tarjetas para picar cocaína donde podía verse la imagen de un cadáver relacionado con un ajuste de cuentas por parte del narcotráfico, y por el reverso los logotipos y datos técnicos de la exhibición en Venecia.

Estas tarjetas, repartidas en el la Bienal, servían a turistas y locales como una invitación a formal para visitar el pabellón de México; un pabellón que se cubría de sangre y cuya imagen representativa incluía el cadáver de una persona asesinada en un ajuste de cuentas del narcotráfico; y por otro lado, si estas tarjetas efectivamente se usaban para *picar* cocaína en Venecia, contendrían un recordatorio de la cantidad de sangre derramada que se encuentra detrás del polvo blanco, traducida en enfrentamientos de bandas rivales y de miles de civiles que han perdido la vida en esta guerra.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Tarjeta para picar cocaína*. 2009. Tarjeta impresa y distribuida entre los asistentes a la 53ª Bienal de Venecia. Anverso y reverso.

¹³⁶ ABELLÁN, T., (2015) *Op. cit.* p. 493.

¹³⁷ El término 'picar' se utiliza a menudo en el argot de las drogas y consiste en golpear la droga con algún instrumento delgado y rígido con la finalidad de volver la droga más finita y así disminuir el daño a las fosas nasales y evitar hemorragias al momento de inhalarla. Habitualmente se suelen utilizar tarjetas de crédito o identificaciones, aunque al no ser estériles se vuelven a su vez contraproducentes, por lo que se utilizan también navajas estériles como el medio más idóneo para picar la cocaína.

¹³⁸ ABELLÁN, T., (2015) *Op. cit.* p. 201.

Aquí, Margolles se beneficia de la radicalidad de una imagen cruda extraída directamente de la morgue para re-posicionarla en la calle y alertarnos a todos del trasfondo que esconde la *pureza* de la cocaína.

Además de la imagen, y nuevamente aprovechando su situación como Médico Forense, Margolles recuperaría los cristales incrustados en los cuerpos que llegaban a la morgue tras los enfrentamientos entre narcotraficantes y que provenían generalmente de los cristales de los automóviles tras recibir el impacto de las balas y culminar dentro del cuerpo humano.

Con estas minuciosas recuperaciones, la artista produciría una serie de joyas en un proyecto titulado *21 (Ajustes de cuentas)* que se exhibiría en 2007 en la Galería Salvador Díaz de Madrid, significando para ella su primera exposición individual en España. Para su realización, la artista trabajó de la mano un joyero que manufactura piezas para los narcotraficantes¹³⁹ y que en esta ocasión se encargaría de convertir los cristales ensangrentados en veintiún finísimas piezas de joyería, que en su exhibición se mostraban protegidas por capelos que servirían para separarlas del mundo ordinario, aumentando así el deseo por ser adquiridas.



MARGOLLES, Teresa (1963). Activación de la pieza *Tarjeta para picar cocaína*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Del escenario del crimen al escenario de la galería*. S/F. Documentación fotográfica.

¹³⁹ MARTÍNEZ, C., (2008). 'La joya en la llaga'. En: *Réplica 21*. <https://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/537_martinez_margolles.htm> Recuperado el 19 de noviembre de 2019.

Brazaletes, anillos, pulseras, collares y demás joyas realizadas con oro de 18 kilates¹⁴⁰ fueron incrustados con los vidrios recuperados por Margolles, en lugar de los codiciados diamantes. Literalmente podríamos hablar de *diamantes* bañados en sangre; solo que los *diamantes* eran en realidad vidrios.



MARGOLLES, Teresa (1963). 21 (*Ajustes de cuentas*). 2007. Joyas realizadas a partir de los cristales recuperados por la artista de los cuerpos llevados a la morgue tras un ajuste de cuentas.

Como parte de la muestra, cada objeto se acompañaba de una ficha técnica que especificaba las condiciones en las que surgió su materia prima, procedente precisamente de un *ajuste de cuentas*.

Para la activación de esta pieza en Venecia, la artista contaría de nueva cuenta con voluntarios que estarían paseándose por las calles de Venecia, en una imitación de la vanagloria con que los narcotraficantes presumen su poder al exhibir

¹⁴⁰ *Ibidem*.

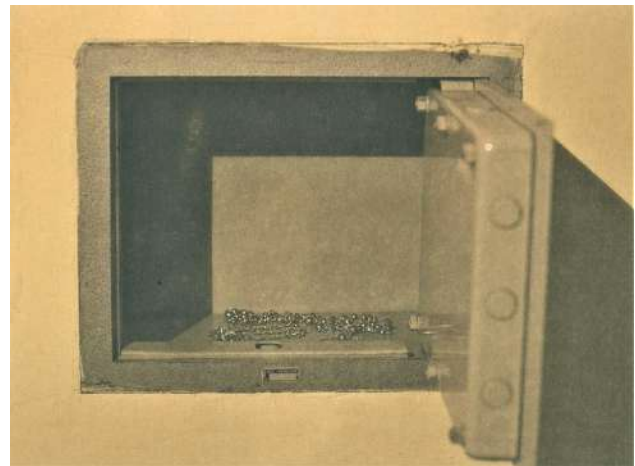


MARGOLLES, Teresa (1963). *Paseo de las joyas*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

las joyas que previamente concebiría la artista.

Con este acto, la artista plantea un recorrido simbólico por el primer mundo con joyas que provienen de un tercer mundo sangriento y que, aunque aparentemente se trata de piezas finas y costosas, no son más que la riqueza superflua y falsa de un de un contexto devastado por la violencia.

Más aún, la artista resguardaría en el *Palacio Rota Ivancich*, sede del Pabellón Mexicano en Venecia una de las piezas: se trataba de un ajuste de cuentas que se resumía en oro y vidrio y que estarían almacenados en uno de los muros de la Bienal dentro de una caja fuerte¹⁴¹, inaccesibles al público visitante pero que, en su resguardo albergaban el secreto latente de su origen: las balas impunemente disparadas en la guerra contra las drogas suscitada en México en los primeros lustros del llamado *Nuevo Milenio*.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Ajuste de cuentas*. 2009. Documentación fotográfica de una acción.

Con la intención de ilustrar los escenarios donde se vertieron balas sobre el espacio público desde el imaginario colectivo, alimentado a su vez por la nota roja, el artista Michoacano Belsay Maza retoma estas historias que bien podrían ser

¹⁴¹ MEDINA, C., (2009). *Op. cit.* p. 50.

mitológicas o ficticias si no fuese porque ellas provienen directamente de la crudeza de los diarios que anuncian el número y las circunstancias en que los cuerpos fueron hallados en la vía pública como objetos, más que como personas:

En los últimos tiempos hemos sido testigos de bestiales crímenes de diferente tipo; hombres decapitados, mujeres violadas y asesinadas, hombres colgados como bultos sin valor alguno, secuestros terminados en desdichas, etc. (Maza, B., 2011, p. 2).

Para el trabajo artístico titulado *Presente de una sociedad distópica*, Maza recurre a la larga tradición Occidental¹⁴² de la pintura al repasar estas escenas clásicas y de alguna forma *actualizarlas* en el contexto del Estado de Michoacán¹⁴³, y sacarlas así de su estado ambiguo pero latente de violencia en un contexto lejano al nuestro, para ponerle nombre, apellido y lugar a estos cuadros realizados ahora mediante el proceso fotográfico.

Así el artista acude con su obra a uno de los planteamientos formulados por Joan Fontcuberta¹⁴⁴ donde invita reflexionar sobre las imágenes ausentes: pueden existir millones de fotografías de los lugares más emblemáticos del mundo: la Torre Eiffel, el Taj Mahal, El Big Ben o la Ópera de Sidney son monumentos donde lo que sobra es su imagen fotográfica; pero por otro lado, esta sobrecarga de imágenes trae como consecuencia un déficit de imágenes faltantes: aquellas narrativas generalmente escritas u orales de las cuales no existe una constancia gráfica sencillamente porque su construcción es imaginada; y en el caso de las escenas del crimen como las que vivimos cotidianamente en México, la imagen queda ausente porque puede ser utilizada como evidencia en contra de los criminales ante la ya de por sí endeble justicia mexicana.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Belsay Maza'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 20 de noviembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

¹⁴⁴ FONTCUBERTA, J., (2017) 'Postfotografía: Imágenes que sobran, imágenes que faltan'. En: *Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Fotomuseo Cuatro Caminos. Ciudad de México <<https://www.facebook.com/FotoMuseo4Caminos/videos/746346448887830/>> 25 de noviembre de 2019.

Belsay Maza va precisamente a estas ausencias de figuración y reconstruye cuidadosamente las escenas de violencia latente a partir de la representación pictórica concretamente Europea.¹⁴⁵ Lo que nos muestra el artista no son los imponentes cuadros de Caravaggio, sino su versión fotográfica que recupera su característica iluminación, pero donde vemos ahora la traducción a imágenes de las notas periodísticas en torno a la violencia en el Estado, con el remate de un fondo reconocible:

Una de las cosas que también hay en la obra es la elección de los paisajes, yo traté de incluir paisajes Michoacanos reconocibles, lo más posible, hay algunas que no son tan reconocibles pero con una, dos o tres que sean reconocibles dentro del conjunto, denotan o llevan de la mano al espectador a pensar que son dentro del mismo Estado. Por ejemplo, hay una que se llama <<Piedad Rodríguez>>, no recuerdo bien el apellido¹⁴⁶, y que la hice teniendo de fondo la Isla de Janitzio y que es algo como muy característico del Estado de Michoacán. Quien conoce la Isla de Janitzio y ve la imagen, en seguida va a saber dónde fue tomada. Otra de las cosas que me interesaban para el desarrollo de este proyecto es que me puse a investigar los apellidos más reconocibles de la gente mexicana. Esto para anclarlo con el título de la obra pictórica; es decir, por ejemplo, trabajé la obra de *Narciso*, de Caravaggio, pero no solamente quería ponerle el nombre de *Narciso*, sino ponerle como el nombre al personaje que estaba allí que era como un anónimo y que a la par es alguien ficticio. Entonces anclaba el nombre de *Narciso* que es el nombre de la pintura y le ponía uno de los apellidos más reconocibles de mexicanos. En este caso, por ejemplo, anclé *Narciso Cruz* que era el nombre de la obra: *Narciso Cruz* y aparecía el personaje, para que la gente también se involucrara un poco y dijera: <<¡Ah! Es que esto sucede en México>>. Y con el paisaje dijera: <<¡Ah! Sucede en México y aparte está sucediendo en Michoacán>>' (Méndez, F., 2019, Entrevista a Belsay Maza).¹⁴⁷

Es interesante además el contexto en que esta serie fotográfica fue creada, pues si bien la obra fue concebida en el año 2011, se materializó hasta el año 2013 gracias a la obtención del *Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo*

¹⁴⁵ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Belsay Maza'. *Op. cit.*

¹⁴⁶ Se refiere a la obra titulada *Piedad Morales*.

¹⁴⁷ MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Belsay Maza'. *Op. cit.*

*Artístico de Michoacán (PECDAM)*¹⁴⁸, una beca económica que le permitió subvencionar su creación artística; y puede leerse paradójico cómo el propio Estado de Michoacán alentara la creación de estas imágenes que ilustran precisamente la distopía de una sociedad contemporánea en el bajo de México.



Izquierda: MAZA, Belsay (1974). *Piedad Morales*. De la serie: *Presente de una sociedad distópica*. 2013. Fotografía analógica. Impresión cromógena.

Derecha: BELLINI, Giovanni (1433-1516). *La piedad*. 1508. Óleo sobre lienzo.

Y aunque la serie fotográfica pudo ver finalmente la luz en 2013 y exponerse en 2014 en la exposición *Visible Invisibilización* celebrada en el MACAZ, al artista le fue negada la posibilidad de exhibirla en el Palacio Clavijero, otro recinto financiado por el Gobierno, bajo el argumento de constituir una '*apología de la violencia*'¹⁴⁹ según la visión del director de dicho recinto cultural:

Anteriormente quise presentar este proyecto completo –porque es un proyecto de diez o doce piezas y en el [Palacio] Clavijero fue donde me coartaron, de hecho el director que estaba en turno –no recuerdo su nombre– tachó la obra como de <<apología [de la violencia]>>; algo que me provocó risa porque de ninguna manera es apología, es otra cuestión. Hablar de apología es enaltecer los hechos de esta gente que está violentando el país y en ningún momento iba por allí la temática de la obra. La intención de la obra era inculpar o culpar a alguien en específico porque no hay un solo ente que haya provocado esto: hay todo un sistema y toda una maquinaria que al decir verdad, nosotros como ciudadanos,

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

como civiles, desconocemos por completo. Entonces el motivo principal de la obra era hacer una señalización de lo que estaba ocurriendo por aquel entonces, hacer un testimonio gráfico a través de la fotografía de lo que se estaba viviendo en ese momento, que fue como el auge. Desgraciadamente ahora sigue sucediendo pero al parecer la violencia se ha normalizado en nuestro quehacer diario y ya lo vemos como algo normal, algo parte de nuestro día: ¡Se encontró otro cuerpo!; pues sí, pero es el día a día. Ya no es algo como <<extra-ordinario>>, desgraciadamente está sucediendo esto' (Méndez, F., 2019, Entrevista a Belsay Maza).

Aunque se retratan concretamente como ficciones, las obras de Maza no dejan de estar conectadas con la despiadada realidad, y en esta puesta en escena no pasa inadvertido el sentimiento de vulnerabilidad al que puede ser sometido cualquier ciudadano, en este caso, en el intento por construir una pieza artística:

[...] en cada una de esas escenas llegué a sentir como esa <<vulnerabilidad>> que tú mencionas por el simple hecho de estar cargando mi equipo fotográfico y que había una inseguridad -sigue habiendo una inseguridad- en el Estado, ya fuera que me fueran a robar, ya fuera que llegara gente relacionada con la parte mala con los <<mafiosos>>, <<mañosos>> como les llama mucha gente, y que nos fuera a sorprender: <<¿Qué están haciendo?>> <<Quieren violencia o algo?>> y si llegué a sentir esa vulnerabilidad (Méndez, F., 2019, Entrevista a Belsay Maza).'

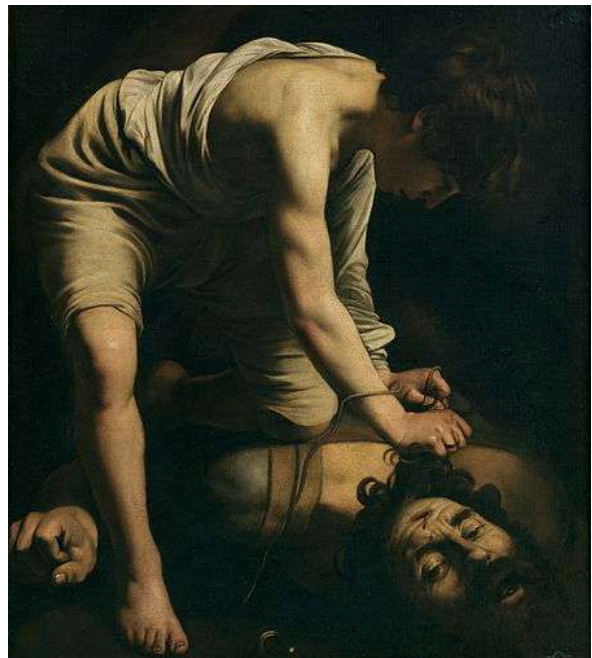
De alguna forma sus imágenes son -aunque falsas en el estricto sentido documental- arriesgadas, pues en el intento de recrear una escena del crimen, el artista corre el peligro de cualquier ciudadano al intentar hacerlo. Pero sabiamente el artista utiliza la carga *verosímil* de la fotografía¹⁵⁰ para narrar visualmente un hecho con la incertidumbre de haber sido testigo presencial del hallazgo:

Entonces para mucha gente una fotografía es como *algo* que sí existió y que es veraz; aunque mi trabajo sea una ficción, para mucha gente -inclusive hubo gente me que llegó a preguntar: <<-Oye, ¿Te lo encontraste?>>, <<-Sucedió?>>, como si yo fuera el foto-reportero, y les digo: <<-No, es un montaje, es una escena>>. Entonces el mismo medio, que es el medio fotográfico hace dudar a mucha gente de que haya sido cierta esa escena de violencia o que sea una ficción

¹⁵⁰ *Ibidem.*



Izquierda: MAZA, Belsay (1974). *Sebastián López*. De la serie: *Presente de una sociedad distópica*. 2013. Fotografía analógica. Impresión cromógena.
 Derecha: BAZZI, Giovanni Antonio (1477-1549). *San Sebastián*. 1525. Óleo sobre lienzo.



Izquierda: MAZA, Belsay (1974). *David Gutiérrez*. De la serie: *Presente de una sociedad distópica*. 2013. Fotografía analógica. Impresión cromógena.
 Derecha: CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi (1571-1610). *David vencedor de Goliat*. 1600. Óleo sobre lienzo.

-que en verdad lo es-' (Méndez, F., 2019, Entrevista a Belsay Maza).¹⁵¹

¿Qué podría ser más *fiel* que la fotografía? Definitivamente el objeto y no su representación.

Para la obra *Encobijados*, Margolles exhibe (precisamente como una consecuencia inmediata a la declaratoria de Guerra contra las Drogas, y como un gesto político al ser seleccionada dentro de la exposición *Recursos Incontrolables... y otros desplazamientos naturales*, presentada como ciclo inaugural del MUAC entre noviembre de 2008 y junio de 2010¹⁵² -y nuevamente, valiéndose de su estatus de médico forense-), las cobijas utilizadas para envolver los cadáveres de las víctimas de esta guerra.



MARGOLLES, Teresa (1963). *Encobijados*. 2006. Cobijas, materia orgánica sobre tela, cinta canela y sostenedores de metal.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. <<https://muac.unam.mx/exposiciones/pasadas#past>> Recuperado el 25 de noviembre de 2019.

Es bien sabido que los criminales en México utilizan literalmente las cobijas comúnmente utilizadas en las casas humildes del país dado su bajo coste y su fácil acceso, para acallar a sus víctimas. Estos objetos contienen en realidad más que orina, sangre, cabellos y cinta canela. En realidad estas siete cobijas exhibidas en el museo en aquella inauguración datada el veintisiete de noviembre de 2008 contenían efectivamente la ausencia de los inconmensurables cuerpos abatidos –tanto inocentes como culpables, en la medida en que Margolles no busca establecer juicios de bondad y presenta ambas caras de la moneda juntas– de esta sangrienta guerra.

Expuesta en el museo, la pieza llamaba inmediatamente la atención no tanto por su aspecto visual, en una suerte de acercamiento formal al *Arte povera*, sino por el olor emanado por las prendas, mismas que desde la repugnancia de su aroma previsualizaban la existencia alguna vez orgánica de un cuerpo, y que el público, una vez enterado de la materia con la que había sido configurada la pieza artística, expresada en la ficha técnica de la obra, podía re-dimensionarla y re-significar a su vez la materia expuesta que va mucho más allá de lo físicamente expuesto.

Aquí las cobijas denotarían además la condición de vulnerabilidad a la que se haya sometido cualquier habitante del México contemporáneo: tanto la clase alta como la clase media y la clase baja¹⁵³ pueden bien terminar cualquier día al interior de una cobija como en las presentadas por Margolles, y estos sudarios contienen los últimos rastros de un cuerpo.

Las cobijas funcionan como unificadoras de los estratos sociales y su condición de pobreza homologa simbólicamente todo cuerpo que ha sido violentado. Las cobijas de Margolles se encargan de demostrar como ante una situación de vulnerabilidad del cuerpo se vuelven ridículos los lujos y los bienes materiales que pueda poseer una persona.

La violencia desbordada en México ha terminado por desnudar el cuerpo humano y devolverlo a la crudeza de la calle pero no de una forma desarropada,

¹⁵³ Si bien la clase baja no es susceptible de ser secuestrada si puede ser víctima de trata de personas o de tráfico de órganos y consecuentemente podría presentarse bajo la condición de ser un *Encobijado*.

sino envuelto en la más humilde de las cobijas, como en un afán de *cuidarlo* aún como un cadáver violentado.

Pero no perdamos su función utilitaria, en realidad las cobijas se vuelven indispensables para los criminales pues sirven para poder trasladar un cuerpo ensangrentado en el interior de un vehículo y evitan que éste se contamine de todo tipo de fluidos y olores procedentes de un cuerpo en descomposición. Las cobijas crean una capa última que separa el cuerpo vulnerado de la cotidianidad de la calle y evita por su puesto las miradas incómodas de los paseantes que podrían ver y eventualmente estropear con su acto la operación de *devolución*.

Los criminales devuelven pues el cuerpo *encobijado* al espacio público como si se tratara de una bolsa de basura, un bulto dejado por un anónimo que en su interior contiene la latencia del gato de Schrödinger en la incertidumbre de su contenido. Cerrada, podría ser efectivamente basura, un mueble empaquetado, un animal muerto, escombros, infinidad de cosas; pero una vez abierta, el estado de superposición cuántica colapsa y el cuerpo se revela finalmente ante lo público.

Quitarle la cobija a un *encobijado* significa desnudar física y simbólicamente un cuerpo ausente y hacerlo *aparecer*.¹⁵⁴

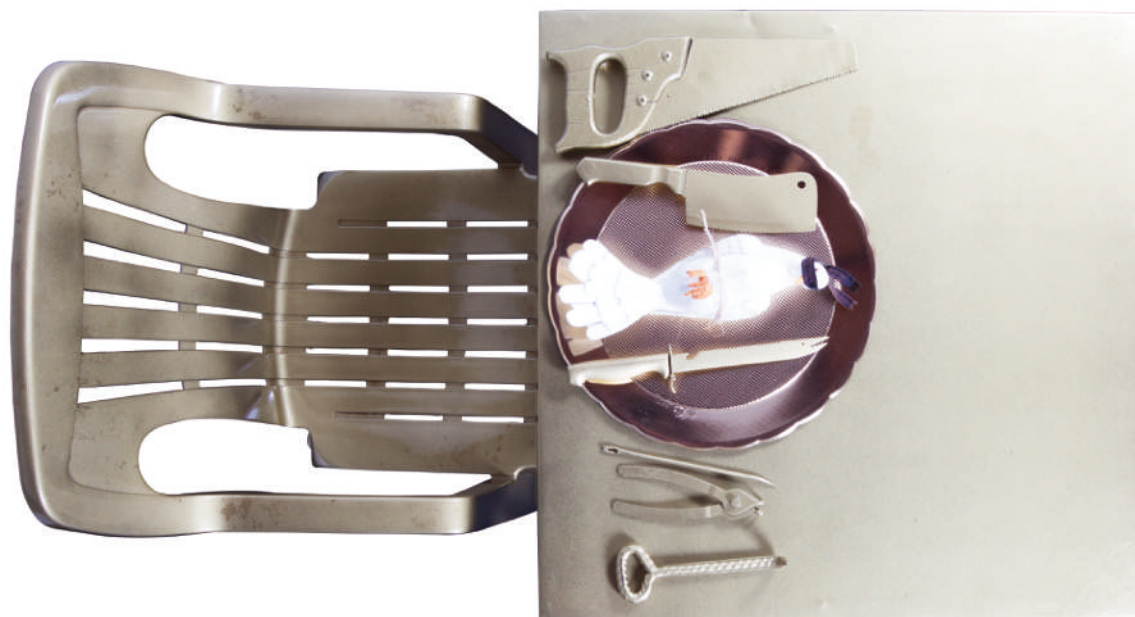
Volviendo de nueva cuenta al panorama local, resulta muy interesante el caso del 4^o Concurso Estatal de Escultura organizado por la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán en 2018. En este certamen y con una temática bien específica: *Palomas mensajeras*, el artista michoacano Erandini Adonay Figueroa Próspero presentaría una instalación consistente en una mesa dorada junto a una silla de plástico igualmente pintada de dorado que generan una ambivalencia de significados, pues el color alude al oro y la opulencia, mientras que en realidad se trata de un engaño puesto que solo es pintura barata la que recubre el mobiliario plástico donde puede sentarse cualquier comensal a degustar el banquete ofrecido:

¹⁵⁴ Agradezco la referencia surgida en la conversación sostenida entre Juan Carlos Jiménez Abarca y Jesús Jiménez quienes ven un ejercicio de 'Transfiguración' en los trabajos realizados por Margolles. Jiménez llama a Margolles una 'santa' en el sentido de que su trabajo permite 'revelarnos' lo que no podemos ver.

Cfr. MÉNDEZ, F., (1987). 'Entrevista a Juan Carlos Jiménez Abarca y Jesús Jiménez'. *Op. cit.*

Se ha utilizado una silla común ya que en cualquier lugar tanto políticos como cárteles, pueden tomar posesión del territorio nacional. [...] [La mesa dorada] Remite a la clase social marginada, que en nuestro país es un gran porcentaje, habla de pobreza material, cultural y de valores.’ (Figuroa, E., 2018).

Los materiales elegidos por el artista para esta instalación, homologan igualmente la condición de vulnerabilidad de todo habitante de este país, y además homologa su posición de poder¹⁵⁵ dado que cualquier persona podría virtualmente sentarse en esa silla: sicarios y políticos estarían dispuestos a merendarse la *paloma de la paz*.



FIGUEROA, Erandini, (1968). *Paloma mensajera detente en tu vuelo, si vas al paraíso sobre el volando estás*. 2018. Instalación. Seis utensilios de metal, mesa de lámina, mesa de plástico, cajón de madera, plato de plástico y paloma amagada de plastilina epóxica, lazo y listón de tela.

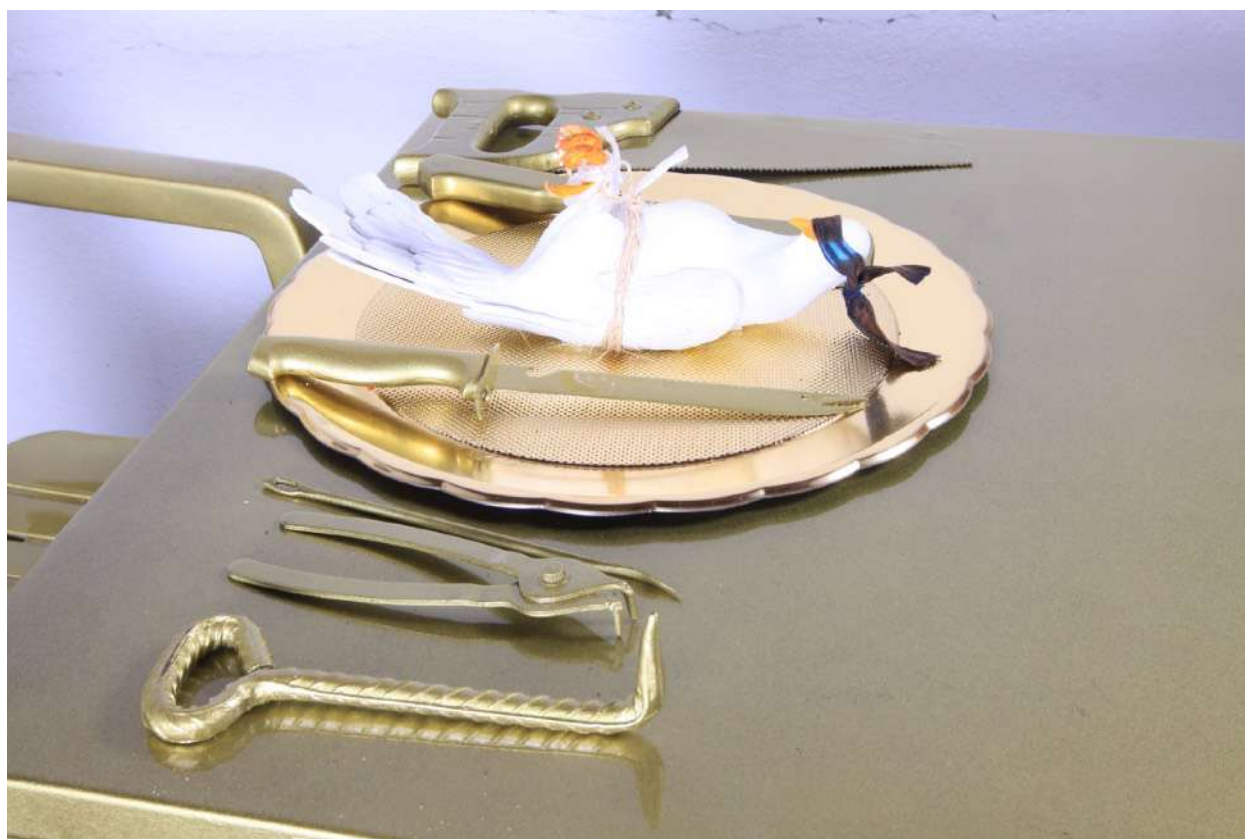
La instalación planteada por Figuroa Próspero ganaría en aquella ocasión el primer premio del *Concurso Estatal de Escultura* y pondría no de una forma inocente, el dedo en la llaga: se trata de un galardón simbólico y económico proveniente del Estado que, en la determinación del jurado a entregar el premio a este trabajo artístico, reconoce incómodamente el retrato de un Estado superado por

¹⁵⁵ *Ibidem*.

la violencia, donde incluso la noción de *paz* se ha desdibujado por completo del imaginario colectivo.

Inteligentemente, Figueroa titularía la pieza con la singularización de una canción popular michoacana: *Que lindo es Michoacán*; si la estrofa original dice: 'Palomas mensajeras deténganse en su vuelo, si van al paraíso sobre el volando están', el artista vuelve el asunto singular y convierte el texto en una llamada imperativa, solicitando a la paloma (de la paz en este caso) su detención sobre el paraíso, otrora el Estado de Michoacán.

Pero lamentablemente su petición no es para armonizar el entorno sino para –sin saberlo– convertirse en víctima y ser ella la protagonista de la propia cena como el plato principal de la noche. Con un manejo notable en su representación hiperrrealista, el artista esculpe con plastilina epóxica una paloma blanca dispuesta sobre un plato y una mesa pintadas de color dorado:



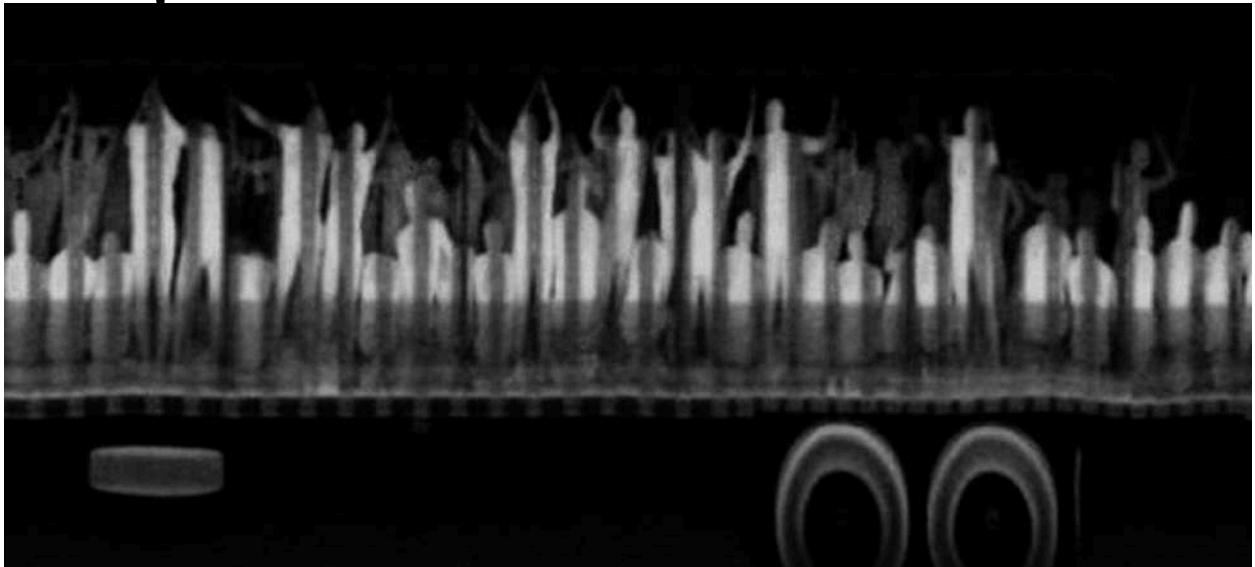
FIGUEROA, Erandini, (1968). *Paloma mensajera detente en tu vuelo, si vas al paraíso sobre el volando estás*. 2018. Instalación. Seis utensilios de metal, mesa de lámina, mesa de plástico, cajón de madera, plato de plástico y paloma amagada de plastilina epóxica, lazo y listón de tela.

Un simple objeto cotidiano transformado en color dorado representa el supuesto empoderamiento de la población más marginada, influenciada o empleada por los cárteles; creyendo que así su vida <<vale>> en pesos y centavos, al hacer uso de objetos ostentosos' (Figueroa, E., 2018).

Pero la mesa además incluye una serie de artefactos para ejercer violencia a una paloma que está ya en su *rigor mortis* y que atada con un lazo por su torso y con una venda negra en sus ojos, descansa sobre el plato dorado.

Los instrumentos que el artista presenta para torturar a la paloma son evidentemente sobrados y su uso ejercería un alto grado de violencia ante el cuerpo indefenso de la paloma. Quienquiera que fuera el comensal y quienquiera que se sentara en esa silla: político, sicario, abogado, enfermera, maestra... estaría ejerciendo una posición de poder desde la cual la paz simbólicamente puede ser vejada.

La instalación se vuelve entonces la imagen de un Estado en el que cualquiera puede infringir violencia y en el que la *paz* ha muerto desde hace algún tiempo y se muestra perennemente a la espera de ser serruchada atrocemente por todo aquel que se sienta cómodo en ese coto de poder.



© Gerardo Suter

CONCLUSIONES

La presente Investigación ha permitido mostrar el complejo panorama por el que caminó México durante una treintena de años muy recientes, entre 1988 y 2018. Uno de los ingredientes más notables de este período de estudio es, sin duda, la violencia.

A través de una multiplicidad de ejemplos artísticos este trabajo académico deja patente cómo una porción de las artes mexicanas no se han mantenido silenciadas ni ajenas a su *zeitgeist*¹, sino que, un conjunto de mentes creativas y sensibles a las lecturas de su tiempo, dejaron que la crudeza de la realidad repercutiera también en su trabajo artístico, para ayudarnos a ver y entender, desde otras aristas, el propio mundo en el que vivimos.

Por un lado, los factores sociopolíticos de México nacidos desde la década de los años ochenta, permitieron que se gestaran las condiciones necesarias para propulsar una escalada de violencia; como si se tratara de una *mecha encendida* que habría de detonar una *bomba*, toda vez que se agotara el tiempo.

La *bomba* explotó con mucha precisión el once de diciembre de 2006 con la declaratoria de una *Guerra contra las Drogas* anunciada por el entonces presidente de México Felipe Calderón Hinojosa.

Si bien, las condiciones de vida de México nunca han sido particularmente pacíficas ni equitativas, aquel día se marcaría un antes y un después en el *modus vivendi* del país.

Después de esa fecha fue posible enfrentarnos a formas recrudescidas de la violencia que no habían sido registradas nunca en nuestra historia, y que en gran medida tienen un impacto en las formas en que es tratado el cuerpo humano por parte de los victimarios.

Si bien antes de esa fecha, prácticas como la tortura, mutilación, secuestro, extorsión o asesinato, existían ya, no eran recursos comunes ni aplicables al grueso de la población.

¹ Espíritu de su tiempo, de su época.

Después de aquel once de diciembre no solamente se rompió una frágil paz que hacía posible la vida en México, sino que con ella se rompió también todo rastro de *dignidad* y *ética* por parte de quienes ejercían el mal, conduciendo a los victimarios ante una disposición absoluta de la humanidad de sus víctimas.

Es muy interesante observar cómo las formas de ejercer el crimen en las últimas décadas del siglo XX en México pueden ser calificadas ahora hasta de *inocentes*, toda vez que los delincuentes no buscaban enfáticamente incidir sobre el cuerpo, sino sencillamente buscaban hacerse de un botín monetario o material en lo inmediato.

Con la llegada de la *Guerra contra las Drogas en México*, el Ejército Mexicano llegó también a nuestras calles, y comenzó una guerra sin tregua que se ha librado cada uno de esos días donde, por un lado, están los criminales, por otro la seguridad del Estado, y en medio la población civil. Vale notar también que esta guerra no ha concluido al momento de escribir estas líneas, el diecisiete de agosto de 2020, aún cuando formalmente, el treinta de enero de 2019, el Presidente de México, Andrés Manuel López Obrador daba por terminada la *Guerra contra las Drogas en México*².

La escalada de violencia surgida a raíz de esta declaratoria permitió ver cómo se rompían todos los constructos éticos consolidados durante décadas y se inauguró un nuevo paisaje en el país, el paisaje de los cuerpos desmembrados aparecidos en el espacio público.

El estudio aquí realizado permite ver cómo ocurrió un cambio en la violencia ejercida hacia el cuerpo de la víctima en los últimos treinta años. Con el paso del tiempo, los criminales descubrieron cómo la misma humanidad de la víctima podía ser empleada no solo como recompensa, como ya era habitual usarla en los casos de secuestro, sino que ahora podía cumplir la eficiente

² REDACCIÓN, (2019). '<<Se acabó la guerra contra el narco>>: AMLO'. En *Agencia Fronteriza de Noticias*. <http://www.afntijuna.info/nacionales/92206_se_acabo_la_guerra_contra_el_narco_amlo> Recuperado el 17 de agosto de 2020.

función de ser en sí misma un *mensaje*, en base a la manera en que es tratado y luego presentado un cuerpo humano.

Con cada uno de los cadáveres –generalmente maltratados y esparcidos en fragmentos– que fue sembrando el crimen organizado en el espacio público, se fragmentaba también el poder *legítimo* que hasta entonces conservaba el Estado para poder ejercer su gobernanza –en este caso, incluso se resquebrajaba la idea de usar la violencia para contrarrestar la violencia, y con ello su genuina validación–. Poco a poco, los sicarios fueron *refinando* sus tácticas para ser aún más crueles, visibles y escandalosos con los vestigios que conservaban de sus víctimas.

Lo anterior permitía también que estos grupos consolidaran una identidad, cada vez más vil, que les otorgaba cada vez más respeto (o miedo) y legitimación por parte de sus adversarios y hasta de la propia Policía, Ejército y ciudadanía.

La filósofa Adriana Cavarero hace un especial énfasis al respecto cuando de forma franca llama *horrorismo* a este nuevo tipo de violencia velada por lo que durante mucho tiempo se consideró *terrorismo*, para recordarnos finalmente que '[toda forma de] *violencia contemporánea es ilegítima*' (Cavarero, A., 2009). La de los criminales sería fácil de ubicar, pero, en este sentido, también se vuelve ilegítima la violencia ejercida por el Estado para tratar de contrarrestar esta misma violencia.

Vivimos, pues, en México en un entorno dominado por este *horrorismo* que nos ha demostrado cómo el cuerpo, en tanto materia física, puede adquirir muchas otras formas más allá de su cotidiana forma sólida. Una de las formas más abyectas de encontrar este *horrorismo* en la época contemporánea de México, sucedió en el primer semestre de 2014 cuando el crimen organizado transformó trescientos cuerpos humanos en materia líquida. Esto quedó traducido a cerca de diecisiete mil litros de residuos humanos desintegrados en ácido que fueron encontrados en una finca usada por los delincuentes, conocida como *La Gallera*, en la ciudad fronteriza de Tijuana, Baja California Norte.³

³ NÁJAR, A., (2014). *Op. cit.*

Si esto es extrapolable de alguna manera al terreno artístico, sería posible encontrar su correlato en diversos ejercicios artísticos que igualmente han encontrado nuevas formas de imaginar y pensar el cuerpo humano, como los desarrollados por *Semefo* o Teresa Margolles desde inicios de los años noventa, donde literalmente han *usado* cuerpos humanos como la materia prima de sus instalaciones artísticas.

El trabajo que aquí presento permite ver que en las últimas décadas se ha intensificado en México el delito de la *desaparición de personas*, que como se ha visto, provenía de una violencia *legalizada* procurada por el Estado en contra de sus opositores políticos y que, con el correr del tiempo, esta forma de hacer el mal se ha trasladado al campo del crimen organizado.

Desaparecer a sus víctimas por parte de los criminales es curiosamente la antítesis de la visualidad, que también es buscada recurrentemente por ellos. Este mecanismo, sin embargo, genera un factor de incertidumbre en la familia de la víctima, pero su radio crece hasta alcanzar empatía en el grueso social.

Como la filósofa alemana Hito Steyerl recuerda, más valdría pensar en los ausentes desde una arista viva. Siguiendo la paradoja del *Gato de Schrödinger*, debemos considerarlos vivos hasta que alguien pueda a ciencia cierta demostrar lo contrario. En este sentido, hasta no encontrar una prueba fehaciente del deceso de una persona desaparecida, su familia y sus seres queridos seguirán sosteniendo la tesis del cuerpo vivo, pues la *caja* de aquel experimento continúa cerrada, conservando los dos estados de *superposición cuántica*, y mientras esto ocurra, recuerda Steyerl, sería incorrecto afirmar que el desaparecido falleció⁴.

La existencia de un cadáver evidencia una muerte y ayuda a sobrellevar el duelo, y justamente lo opuesto, su inexistencia, es lo que vuelve inverosímiles las versiones de muerte que circundan las muy lamentables historias de los desaparecidos, no sólo en México, sino a lo largo y ancho de todo el Continente Americano.

⁴ STEYERL, H., (2014) *Op. cit.*

En este sentido, ¿cómo poder pensar en elaborar algún tipo de luto por una persona desaparecida, cuando según este supuesto, sigue considerándose viva? Es imposible. Ante la ausencia de un cuerpo que pueda efectivamente demostrar la muerte, lo único que sobrevive en el ser querido es la esperanza. Una fuerza *animal*, descomunal para poder buscar al desaparecido en cualquier territorio y a costa de cualquier precio, sin rendirse nunca.

Lo anterior permite explicar cómo es que hasta hoy los familiares y padres de desaparecidos, así como un gran número de civiles, nos seguimos manifestando por la aparición con *vida* de todo aquel que se encuentra ausente, debido a que no existe ninguna prueba que nos haga saber que éste se encuentra efectivamente finado.

Con todas las distancias salvadas, México vive en épocas recientes su propio *Holocausto*, a plena luz del día y con la gravedad de estarse *legitimando* desde su normalidad.

Tanto en la *Guerra contra las Drogas* llevada a cabo en México, como el *Holocausto* desarrollado durante la Segunda Guerra Mundial en Europa puede hallarse la estrategia de la *desaparición de personas* como una forma de ejercer violencia en la víctima, desestabilizando no solamente a sus seres queridos más cercanos, sino incidiendo en términos generales en toda la sociedad misma.

Otra fecha emblemática de esta Tesis es la noche de veintiséis y la madrugada del veintisiete de septiembre de de 2014 cuando cuarenta y tres aspirantes a maestros fueron desaparecidos en un hecho que sólo dejó en claro el nivel de corrupción y colusión existente entre el crimen organizado y el Estado.

Decía que esta estrategia trastoca a la sociedad entera porque aún hoy existe indignación, rabia y dolor, no únicamente entre los amigos y familiares de las víctimas, sino que el grito se ahoga en el grueso de la sociedad que desde la impotencia reclama: justicia.

Lamentablemente, los ejemplos en que se ha visto crecer el mal en México abundan y son cada vez más despiadados.

Este documento ha pretendido ilustrar por partida doble cómo han sido aquellos procesos artísticos que han abordado todas estas temáticas vinculadas a la violencia, tras hacer un análisis de su contraparte en el ámbito sociopolítico, apoyado en fuentes que permiten entender en qué medida han aumentado los niveles de violencia en el país durante las últimas décadas.

Estadísticamente puede comprobarse cómo se ha incrementado la violencia física en México, particularmente desde el inicio de la *Guerra contra las Drogas*, en un ascenso que no ha terminado por hallar su acmé, sino que la curva se mantiene a la alza.

La metodología utilizada para desarrollar esta Tesis, permitió observar cómo el arte se encuentra atento a los fenómenos sociales, en algunos casos desde su alegoría abstracta, y en otros, desde sus representaciones más literarias.

El correlato de estos acontecimientos hace creer que las artes albergan una capacidad para redimir el espíritu humano. Encuentro que este potencial es aún mayor en aquellos casos en los que existe la desaparición de personas, en los cuales, ante la ausencia de un cuerpo que enterrar y al cual rendirle lágrimas y ritos fúnebres, los dolientes necesitan literalmente o metafóricamente *construir* un cuerpo. Esta construcción y su posterior *entierro*, posibilitan la digestión de ese duelo que ayuda finalmente a sanar el alma.

Este documento reúne además valiosos testimonios de personas que buscan, desde el arte, precisamente esta capacidad redentora que permita generar un contrapunto a la *violencia y muerte nuestra de todos los días*.

Videoman es un ejemplo de lo anterior, cuando sale a la calle con patines, equipado con un videoproector que transmite sobre el asfalto de Morelia los videos de cuerpos que han sido cercenados por el crimen organizado, como si fuera un ritual de *purificación* que sirve tanto en el plano urbano como en el plano social.

Y Fabiola Rayas, por su parte, acompaña solidariamente a los familiares de los desaparecidos, a la vez que los invita a generar una serie de caminatas por

los lugares que estos frecuentaban, como una forma de impedir la llegada del olvido, a la vez que se hacen presentes y visibles –incluso mediante el recurso de la geolocalización digital–, estos trayectos, logrando finalmente *hacer ver* lo que de otra manera continuaría siendo invisible.

Pensando en esta *visibilidad de los ausentes* que comúnmente se diluye en medio de una maraña de cifras y estadísticas abstractas, el artista Juan Maíz se encarga de *sembrar* en nuestra realidad cotidiana distintos cráneos de yeso para, simbólicamente, brindarnos una idea de cuántos son físicamente esos desaparecidos; en palabras de Alejandro Yustiaza: '[¿cuántos son?, ¿cuarenta y tres?,] ¿cuarenta y tres mil?, ¿cuatrocientos treinta mil? [desaparecidos]' (Méndez, F., 2019, Entrevista a Alejandro Yustiaza). Al menos una pequeña parte de ellos pueden ser visualizados y devueltos ahora al Estado como un símbolo de *entregale* las consecuencias de sus actos, como cuando los *siembra* en los jardines de la 21^a Zona Militar en Morelia, o en el pórtico del Congreso del Estado de Michoacán.

Este mismo ejercicio es el que logran las cruces rosas que irrumpen por miles el territorio desértico de Ciudad Juárez, Chihuahua, que han servido –si bien sin generar cambios importantes más allá de su pura visualización– para tener un *imaginario de las ausentes*, a la vez que representan potencialmente el cuerpo violentado de éstas, toda vez que su defunción fue confirmada. La tecnología digital en este caso permite obtener un *mapa del horror(ismo)*, dado que Google permite ubicar geográficamente y contabilizar cada una de estas cruces, es decir, cada uno de estos cuerpos.

Alejandro Jodorowsky insiste precisamente en la capacidad que tiene el arte para ayudar a *sanar* estas heridas, y en muchos de los ejemplos aquí reunidos puede encontrarse ese ánimo necesario en un contexto hambriento de consuelo, dados los hallazgos crecientes de fosas comunes clandestinas encontradas paulatinamente a lo largo y ancho del país, que finalmente ocultan los vestigios de cientos de víctimas de desaparición forzada en México.

Judith Butler sostiene que el duelo es un estado necesario por el que pasan los allegados de quién sufre una muerte, y es natural toda vez que se reconoce la dignidad que tuvo esa vida en este plano existencial.

Por muy previsible y natural que sea la muerte, no deja de ser un hecho enteramente doloroso que paradójicamente no se vuelve el sinónimo de la resolución de los enigmas, sino que genera cualquier cantidad de cuestionamientos en torno a su lógica intrínseca. Preguntas que la singularidad de cada doliente podrá sortear bajo el manto protector de la teología y la fe (si es el caso), cuya metafísica podría brindar un estimable grado de esperanza ante el desasosiego que supone generalmente la pérdida de un ser querido.

Definitivamente la ocurrencia de cualquier tipo de muerte es para nuestro plano una tragedia que conlleva su respectivo luto y que en muchas ocasiones es algo sumamente difícil de sobrellevar.

La existencia física de un cuerpo hace que el luto pueda ser un poco más llevadero, y permite un proceso que tarde o temprano concluya en resignación; pero cuando existe una situación de muerte confirmada, aunada a la inexistencia física del cuerpo, el duelo es aún mayor, pues la etapa de resignación tarda aún más en llegar.

En este sentido, Mariela Sancari nos muestra cómo, ante la imposibilidad de haber visto el cuerpo sin vida de su padre, quien falleció cuando ella aún era una niña, ideó una convocatoria para reunir a personas desconocidas que tuvieran la edad y los rasgos físicos de su difunto padre para, de alguna manera, poder concluir ese ciclo y finalmente procesar su duelo; herida abierta durante décadas que precisaba *verse y tocarse* para poder *cerrarse*.

Otro aspecto que ha sido estudiado en esta Investigación es el fenómeno ocurrido en la fusión del activismo con el arte, para volverse en todo caso un *artivismo*, neologismo que alberga la sumatoria de estas fuerzas comunmente separadas y que agiliza una reacción en estos tiempos tan híper-acelerados, gustosos igualmente de evidencias precipitadas. En este condensado, los resultados son, como pueden esperarse, doblemente impactantes, principalmente por el desconcierto que genera el recibir inesperadamente una experiencia estética cuando se está ante una disertación política, y viceversa, cuando se obtiene una concusión política al encontrarse ante lo que eventualmente puede entenderse como una obra de arte.

Considero que, en un mundo que tiene cada vez menos concepciones sólidas, el *artivismo* puede ser la vía más efectiva para la generación de discursos que posibiliten reflexiones profundas y expeditas, sin estar exentas de polémicas al presentar planteamientos políticos desde la muy singular mirada del artista.

Si como mexicanos, y en términos generales, como latinoamericanos que somos –y más globalmente, como habitantes del mundo–, el *Leviatán* representado por el Estado históricamente ha intentado desaparecernos su génesis, las artes acaso servirán para señalarnos, para, a la manera de un monolito paleolítico materializado en la figura de un menhir, señalar un punto en el espacio físico que sintetice y documente nuestro efímero paso por el mundo, y probablemente este gesto también sirva para alzar la voz cuando se trata de una ausencia que, de otra manera, permanecería silenciada.

En este sentido las miles de cruces dispuestas a lo largo de Juárez, fungen como la materialización de un grito colectivo, pero al mismo tiempo ahogado, que recuerda –a la vez que exige a los paseantes– la capacidad de poder hacer algo desde la *acción* para encontrar a las ausentes.

Un paisaje que se tiñe de un color rosa muy mexicano como señal de marca, luto y huella. Si este ejercicio se repitiera a lo largo y ancho de toda la República Mexicana, estoy seguro que serían muy pocos los lugares que quedarían exentos de estas señales, pues la carcoma del feminicidio no solamente ocurre en esa región específica de México, sino que se ha extendido por todo el país con total impunidad; con una diferencia muy significativa, eso sí, en el número de casos que se desarrollan en el norte, con respecto al sur; generando una consecuente y necesaria preocupación en los agentes de la sociedad civil que se han dado a la tarea de ponerles nombre y apellido a cada una de las cifras registradas (en el mejor de los casos) por el Estado.

Las artes, desde una mirada enteramente sensible y compasiva, han puesto especial énfasis a los residuos que dejaron sobre la Tierra los ahora ausentes, para con ellos, abordar temas como la extinción, el luto y el vacío que dejan cuando se marchan, y en este sentido la investigación del artista puede ir de los aspectos más crudos y textuales, como las primeras intervenciones

realizadas por el colectivo *Semefo* a inicios de los años noventa, donde intentaban trasladar literalmente *la morgue al museo*, y recurrían de una manera estridente y casi morbosa a presentar los detritos contenidos en las esculturas antropomorfas de yeso denominados *Catafalcos*, o bien, los creadores han sabido llegar a modos de representación mucho más sofisticados y alejados ya de los residuos orgánicos visibles, como cuando Rafael Lozano-Hemmer inventa un mecanismo que procura prolongar el aliento dejado por una persona al interior de un respirador artificial, como si este falso mecanismo *circular y vicioso* pudiera efectivamente extender inútilmente la vida, lo cual no hace más que confirmar cuán poco preparado se encuentra en todo momento el hombre ante la muerte, y es un hecho que parece incluso paradójico que suceda en uno de los países del mundo que tiene aparentemente más cercanía con el escabroso tema –o que al menos intenta celebrarla y hacerle fiesta cada noviembre durante la noche de muertos–.

De estar efectivamente preparados para morir, dejaríamos por completo de buscar mecanismos que intentaran extender la vida, pero en la medida en que no lo estamos, todo tipo de evocación simbólica de la muerte se vuelve un *memento mori*, y el arte ha sabido acercarse a esta reflexión desde los principios mismos del ejercicio. ¿Cómo no llegar a sospechar que aquellas primeras figuras rupestres halladas al interior de las cavernas habitadas por nuestros antepasados homínidos constituyen un gesto por inmortalizar y extender indefinidamente la escena de una cotidiana caza, tras lograr darse cuenta de lo finita que es la existencia para estos primeros habitantes del mundo?

Las célebres *vanitas* que abundaron en los estudios de los pintores europeos durante los primeros años del siglo XVII fungieron como el recordatorio de lo finita y delicada que es la vida humana mediante el recurso del cráneo pintado al óleo junto a libros y veladoras; y este género artístico ha ido actualizándose con el paso del tiempo hasta la crudeza de encontrar, por ejemplo, en el trabajo documental y prácticamente forense⁵ que realiza Ambra

⁵ Es muy interesante notar cómo las fotografías obtenidas por Polidori en su serie *¡Visite Ciudad Juárez!*, son en sí mismas un trabajo de investigación forense ejecutado no propiamente dentro de la Morgue o del Servicio Médico Forense, sino que han sido producidas desde la clandestinidad al re-fotografiar el archivo muerto de la *Procuraduría de Justicia del Estado de Chihuahua*. Cfr. MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Ambra Polidori'. *Op. cit.*

Polidori, un recordatorio de nuestra propia muerte, al mostrarnos fotográficamente las terribles y abundantes ausencias de las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez mediante la imagen de sus vestigios; una pantaleta ensangrentada hallada en la tierra, o los restos óseos pertenecientes a una de estas mujeres, son editados como si se trataran de postales (anti)turísticas, donde al mismo tiempo queda impreso el riesgo que correría cualquier turista al aventurarse a la inhóspita ciudad de Juárez. El visitante de un museo al decidir llevarse una postal o, mejor aún, si a su domicilio alguna vez llegase una de estas postales, generará seguramente un efecto de *toma de conciencia* del hecho mismo de sentirse vivo en medio de un país lleno de injusticia y muerte.

Por otra parte, Teresa Margolles logra igualmente *suspender el tiempo* mediante un suspiro cargado de horror cuando el visitante puede finalmente contemplar –y oler– una serie de harapos fétidos donde se encuentra *almacenada* la muerte; harapos que fueron rescatados de la morgue por la propia artista, fungiendo como los únicos testigos y sudarios que acompañaron el último tránsito terrenal de un ser humano.

El lugar que da *cobijo a estas cobijas* es el museo, pues, al no conservar finalmente un cuerpo, resultan ser residuos aún insuficientes para ser albergados en un cementerio o un recinto religioso; así como tampoco son adecuados para su conservación y veneración en el espacio privado del hogar. El museo contará con la posibilidad de resguardar las ausencias, o al menos, documentar materialmente el destino de cada una de estas personas sistemáticamente *invisibilizadas*.

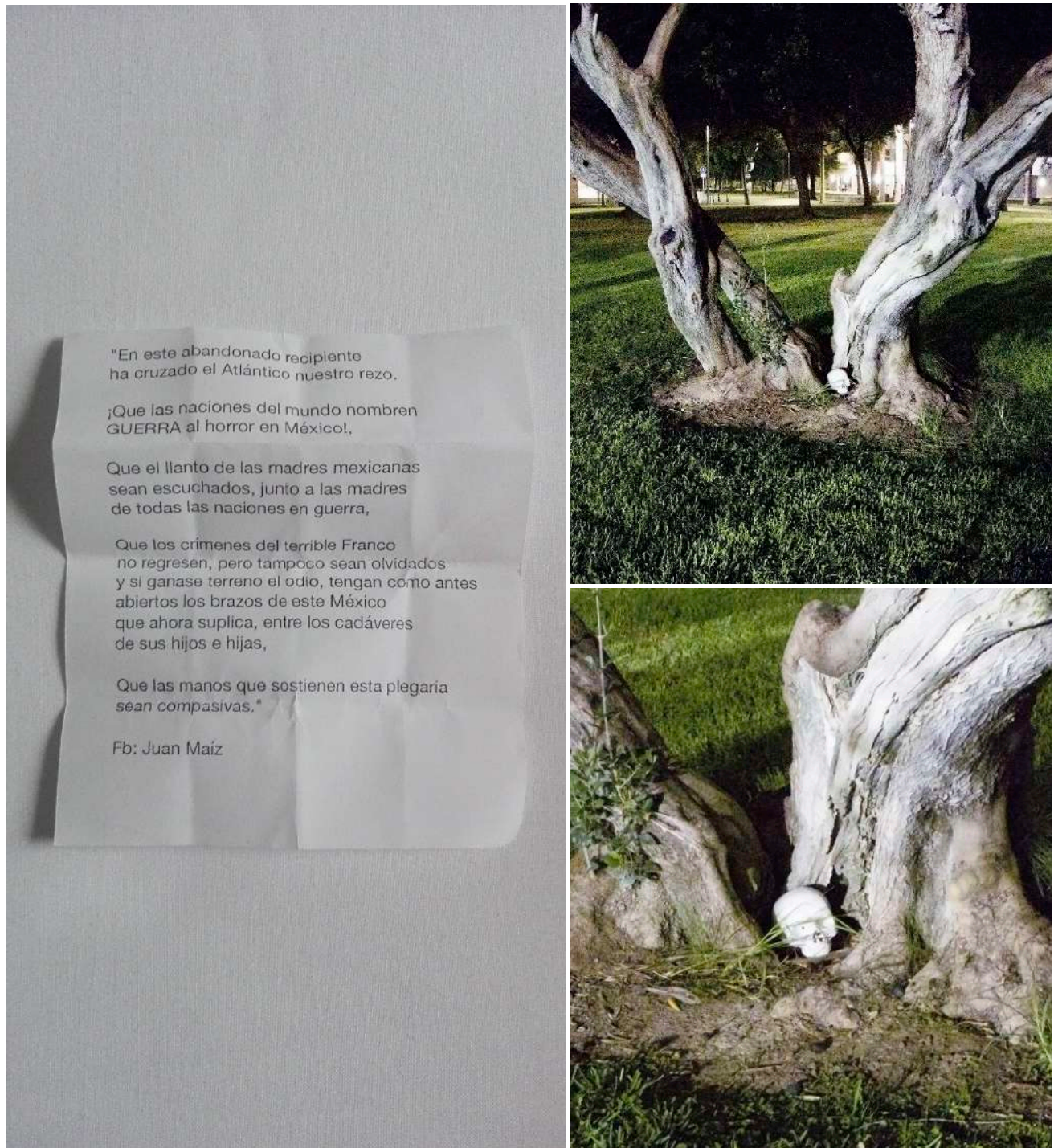
Una de las consecuencias más funestas de la irrupción del narcotráfico en la vida diaria es su *anulación* del cuerpo como un ente digno. Sus actos encarnan y demuestran que es posible lograr en la práctica con sus víctimas lo que Agamben llama en la teoría *nuda vida*. Esto es, un ser carente ya de *humanidad*, una vida vacía de todo propósito, desnuda, pero que aún conserva biológicamente rasgos que nos hacen suponer que vive. Respira y se mueve, por ejemplo, aunque definitivamente muchas víctimas del crimen organizado han sido desposeídas hasta de su íntima esencia humana.

En este desolador panorama el arte contemporáneo, insisto, no se ha quedado callado, y probablemente la representación de México en al *53^a Bienal de Arte de Venecia* en la figura de Teresa Margolles en 2009, constituya un hito histórico memorable precisamente por tocar un tema absolutamente incómodo para el Estado Mexicano en el panorama Internacional, visualizando el *horrorismo* vivido en este país cuando precisamente era gobernado por el autor intelectual de la *Guerra contra las Drogas en México*, Felipe Calderón Hinojosa.

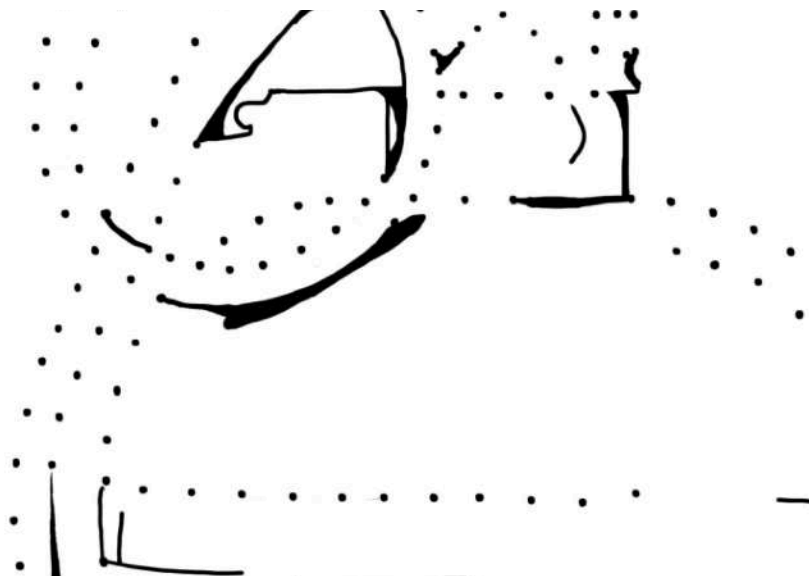
Margolles, en aquella ocasión proponía una serie de acciones a realizar ante un *palazzo* prácticamente vacío que era *limpiado* cada mañana con la sangre de las víctimas que la artista había podido recuperar previamente de las morgues mexicanas, lo cual paulatinamente generaba en el espacio expositivo una delgada *capa de sangre* que día a día se revitalizaba, constituyendo al final del día una costra finísima; radiografía mínima de una nación *sangrante*.

En un país como México, lleno de fosas comunes y cuerpos ausentes, el arte puede ser un recurso poderoso para visibilizar y procurar el alivio del duelo de los que sufren toda pérdida humana, posibilitando además la recuperación de la dignidad robada a las víctimas de la violencia contemporánea.

EPÍLOGO



El miércoles 16 de octubre de 2019, luego de mi participación en el IV Congreso Internacional: 'Estética y política: poéticas del desacuerdo para una democracia plural', celebrado en la Universitat Politècnica de València UPV, abandoné un cráneo de yeso elaborado por el artista Juan Maíz, de la serie: '¿Me buscarías?', con la nota que aparece a la izquierda colocada al interior del cráneo hueco. Lo anterior es un gesto mínimo de solidaridad con todas las personas desaparecidas en España por el régimen franquista, y por las miles de desapariciones forzadas que no cesan de ocurrir en México y América Latina.



© Sebastián Portillo

ANEXOS*

* Además de las entrevistas que aquí se presentan, –mismas que se encuentran ordenadas cronológicamente– se solicitaron entrevistas vía correo electrónico a las siguientes personas, pero no se obtuvieron sus respuestas: Vida Yovanovich [vidayo@gmail.com], César Martínez Silva [cmartinez62@yahoo.com], Rafael Lozano-Hemmer [errafael@gmail.com], Ana Casas Broda [anacasas@hydra.lat], Marco López Valenzuela [marco.lopez.valenzuela@gmail.com], Rubén Chuela [rubenchuela2@yahoo.com].

ENTREVISTA A JORGE ROSANO GAMBOA

Artista [jrg000@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 5 de septiembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. En *Impermanencia*, te dedicaste a recuperar imágenes encontradas en mercados de pulgas para luego ser intervenidas digitalmente por las mismas personas que antes se dedicaban a pintar físicamente los cicloramas. ¿Este acto puede leerse como un homenaje a estos artistas anónimos que dedicaron toda una vida a pintar los fondos de las fotografías?

Jorge Rosano Gamboa [JRG]. En realidad este proyecto empezó de una manera más personal, la primera parte de este se llama *Hueco* (<http://rosanogamboa.com/work/hueco/>). La primera parte comenzó un par de años después de que murió mi padre, mi madre murió cuando yo tenía cuatro años y gran parte de mi familia encontró el mismo destino en los años siguientes. Para mí la muerte ha estado muy presente en mi vida. En *Hueco* las imágenes son de la boda de mis padres y las personas que son extraídas son todas las personas que han muerto hasta ahora. En la segunda parte hago una exploración más profunda sobre los espacios de los estudios fotográficos y la profesión de los retratistas. Así que podría decir que sí, es un homenaje a los creadores de imágenes de ese entonces, tanto a los que creaban la fantasía detrás a mano, como el que creaba el retrato, el cual muchas veces era el mismo. Pero antes que esto, es un homenaje a la muerte, a través de la imagen las cosas y nosotros podemos trascenderla por un poco de tiempo mas, pero la muerte es implacable, ¿morimos realmente cuando ya no se tiene memoria de nosotros?

FM. ¿Por qué has decidido *borrar* de la fotografía a quienes originalmente aparecían en ella?

JRG. Creo que muchas veces la presencia de la ausencia es más poderosa, los agujeros tienden a llevar a muchos lugares.

FM. Las fotografías de esta serie retratan una abrumadora ausencia. Es evidente que algo falta, pues no es natural el retrato de objetos y cicloramas. A través de la manipulación fotográfica, ¿pretendes manifestar la ausencia?, ¿es tu intención hablar a la vez de los cuerpos ausentes?

JRG. Sí, totalmente. La palabra en inglés *uncanny* me hace mucho sentido aquí, es una mezcla entre misterioso y raro, fuera de lugar. Justo ese sentimiento de que es evidente que falta algo es el que buscaba y funciona aquí porque además en nuestro inconsciente sabemos que estas imágenes siempre tienen a alguien, de eso se trata, es un retrato sin el retratado.

FM. ¿Puede pensarse que en tu trabajo está presente la muerte?, ¿de qué manera?

JRG. Siempre, algunas veces con más fuerza que otras. Mi trabajo siempre está relacionado con la imagen fotográfica, y para mí los fantasmas habitan ahí.

FM. ¿Por qué has decidido elegir la fotografía como el medio para trabajar la ausencia?

JRG. Porque una imagen siempre habla de un momento muerto.

FM. ¿Consideras que la fotografía efectivamente sirve para no olvidar?

JRG. Sí, pero creo que sirve más para recordar lo que no te ha sucedido. En especial en el momento histórico en el que vivimos, inundados entre imágenes. De esta forma nuestras memorias no solo son de lo que nos sucede, sino de lo que hemos visto que sucede en el universo alrededor de nosotros a través de las imágenes de los demás, sean estas reales o no.

FM. ¿En algún otro proyecto has trabajado con la idea ausencia?, ¿de qué forma?, ¿con qué medios?

JRG. Básicamente en todos, como decía todos parten de un pensamiento fotográfico, incluso cuando el medio final no es una fotografía. Por ejemplo <http://rosanogamboa.com/work/espectro-gamboa/> en esta pieza. Los medios los cambio dependiendo del proyecto, pero puedo decir que la médula de mi trabajo reside en nuestra relación con las imágenes, lo cual para mí, es nuestra relación con los fantasmas, con los ecos de algo que ya sucedió, y de nuevo, haya sido esto real o no.

FM. ¿Qué conclusiones obtuviste al realizar esta pieza?, ¿qué distancia consideras que existe entre quienes por oficio tenían la labor de realizar cicloramas, y las personas que hoy hacen lo mismo en su versión digital?

JRG. Esta pieza para mí, y un poco sin saberlo entonces, fue el parteaguas de lo que hago hasta ahora. Y creo que justo por eso me llamó la atención este oficio, porque más allá de el avance tecnológico, la idea y trabajo siguen siendo idénticos.

ENTREVISTA A SEBASTIÁN PORTILLO

Artista [yosakti@hotmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 23 de noviembre de 2018

FM. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

SP: El proceso lo sentí desde el inicio como una violación hacia el espacio común y cotidiano, irrumpido por imágenes, sonidos y sentimientos que no había experimentado en mi vida.

El atentado me sorprendió como a muchos en medio de una fiesta a mucha distancia de mi casa, de repente todo se fue silenciando, los gritos, la música, las risas y comenzó el ruido de los celulares de todos los invitados, corrimos a la televisión y se me quedó muy grabado las primeras imágenes sin censura que fueron transmitidas en directo por la televisión Moreliana, imágenes con las que me confrontaría durante el proyecto.

FM. En el *statement* de tu proyecto mencionas la importancia del juego como una forma de *reposicionar* los terribles sucesos acontecidos en Morelia en 2008; ¿consideras que el arte, y en este caso el acto de jugar tienen el poder de redimensionar los actos violentos a los que nos enfrentamos cotidianamente?

SP: Sí, partiendo de la teoría reformadora del libro y el autor que consulto, surge la premisa del arte como un proceso de entendimiento, acercamiento, digestión y transformación de la realidad y con el juego como vehículo de este proceso. Lo creo y lo confirmo en mí mismo, al transmutar mi sentir respecto al atentado a través de los juegos que propuse y realicé.

FM. En la primera acción *Delinear*, vemos el trazo digital de lo que supongo, son fotografías de prensa de ese suceso. ¿Cuál es el contexto de estas imágenes?, ¿cómo surge la idea de realizar esta gráfica digital?

SP: Las imágenes son obtenidas de internet, después de recopilar más de 200 distintas seleccioné las más icónicas, las que más se repetían y contaban vívidamente el suceso. Decidí llevarlas a la gráfica para reinterpretarlas, entenderlas y

hasta crear lazos íntimos con el momento en las que fueron tomadas. El proceso fue durísimo: náusea, dolores de cabeza, todo el miedo a afrontar la realidad que había guardado durante años. Un acto de reconciliación con el dolor del otro al delinear con respeto su muerte.

FM. En la acción 2: *Color*, vemos la paleta de colores que dominaba la escena del crimen, que personalmente me remiten a las paletas de colores primarios que utilizaba *Cezanne* ¿cómo lograste realizar este mapeo? y, ¿qué conclusiones obtuviste?

SP: El registro de cromatografía fue pensado tal como se utiliza en realidad, el campo de estudio se divide en una cuadrícula y se toma muestra del color dominante (elemento dominante) de cada cuadro. Al final se obtiene una especie trama por píxeles pero en realidad muestran no imágenes sino representación de cantidad de elementos presentes: sangre, cantera, mezclilla, corbata, piel, etc.

La conclusión se obtuvo al comparar distintas escenas y su paleta de colores, el absurdo de dos situaciones que se presentaban en el mismo momento pero una arriba en el balcón del edificio y otra debajo en la cantera y la sangre.

FM. En la acción 3: *El cuento*, pones el dedo en la llaga, al entregar el retrato hablado virtual y ficticio del asesino, creado a partir de distintas imágenes que conforman tu imaginario del horror. ¿Es un acto reparador el de entregarle a la sociedad la imagen del monstruo?

SP: Sí, fue un reparador, un compromiso, un exorcismo.

FM. En el cuarto movimiento: *Acción 4: unir*, nuevamente recurre al juego: un juego en este caso de unir puntos para construir lo que naturalmente está hecho para fragmentarse: una granada M67. ¿Cuál es el significado metafórico que encuentras en el acto de unir una granada?

SP: Se fundamenta el doble sentido de la palabra: fragmentación, que por un lado habla del la característica explosiva de la granada y de su objetivo al despedazar cuerpos, objetos, barreras, contra el concepto de unir puntos y construir un

laberíntico proceso de investigación que nunca resolvió la procedencia y responsabilidad de las armas explosivas utilizadas.

FM. En el sexto movimiento: *Los escondidos*, utilizas el juego de las escondidas al confeccionar virtualmente en foami diez disfraces del uniforme de la Policía Preventiva del Estado de Michoacán (P.E.P.) utilizados el día del atentado por las fuerzas de seguridad. ¿Cómo te imaginas el desarrollo imaginario de este juego?

SP: Más que un juego, *Los escondidos* es una instalación que representa el inicio o el final del acto terrorista, ya que son los uniformes de los supuestos policías que estarían infiltrados entre la gente para cuidar la seguridad del evento, pero que en realidad nunca estuvieron, ya que horas antes se les fue otorgado el día libre o cambiado de ubicación, para poder utilizar sus lugares e identificaciones por los que perpetraron o facilitaron el terrible hecho. El nombre de los escondidos, que evoca al juego de las escondidas proviene de la ridícula estrategia del gobierno por encontrar culpables, encarcelarlos, liberarlos, cambiar de culpables y luego desaparecer.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de estas piezas con la distancia del tiempo?

SP: Que el Estado es el enemigo, que el arte es el camino para confrontar, digerir y liberar el miedo.

FM. Finalmente quisiera preguntarte: ¿estos proyectos se han expuesto? y, ¿en qué contextos?, y si ¿tienes registro fotográfico de estas exposiciones?

SP: El proyecto ha sido presentado en varias oportunidades, la primera fue a través de una conferencia en la UNAM Campus Morelia hace un año y medio en el marco de un Coloquio sobre Arte y Comunicación.

La segunda fue a través de una muestra individual resultado de la 3a. residencia de arte en el Centro de Cultura Latinoamericana Expressiones en la ciudad de New London, en Estados Unidos, y la tercera fue una presentación privada al consulado de México en New York dentro de las instalaciones del mismo Centro Expressiones en New London Connecticut.

ENTREVISTA A HUMBERTO RÍOS

Fotógrafo [humbertorios.foto@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 25 de noviembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. El trabajo *Tránsito*, documenta las salas funerarias mexicanas, que son re-utilizadas una y otra vez. ¿Cómo surge el interés por el tema? ¿Cómo fue abordado y desarrollado?

Humberto Ríos [HR]: Esta serie surge como parte de una beca de Jóvenes Creadores del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en el año 2011, un proceso de trabajo que se extendió hasta el año 2013. Sin embargo, el interés por gestar este proyecto había iniciado un par de años antes cuando comencé a reflexionar sobre el uso de la fotografía como un documento-objeto, que funge como “sustituto” o “memorial” ante la idea de la pérdida del tiempo, de la vida, de lo material. Varios factores, confluyen en aquellos años para que yo decida iniciar esta serie.

El primero de ellos, fue una necesidad personal, por tratar de comprender la muerte. Desde temprana edad, pensaba en el suicidio y en la muerte. Existía para mí un misterio al respecto que me aterraba, pero al mismo tiempo sentía necesidad de comprender. Cuando crecí y me involucré en el arte, todo cambió, la muerte se me presentó como un proceso más aceptable. Las imágenes de Romualdo García, o Juan de Dios Machain, sobre angelitos muertos en el siglo XIX, me conmovían y me hacían pensar que aquellas imágenes eran de un silencio absoluto y hasta cierto punto para mí, reconfortantes, debido a que pensaba en “aquellos” (los otros) como seres privilegiados que contaron con la suerte de morir “naturalmente”, con dignidad.

Quizás el factor más importante para iniciar la serie, fue el darme cuenta del ambiente hostil y de violencia en el que México se encontraba en aquellos años con más fuerza que nunca. En ese momento más que en ningún otro momento de la historia del país, comenzó la aparición de la muerte de manera forzada, azarosa, ya no se presentaba con “naturalidad” y mucho menos con dignidad.

En ese sentido, la serie “Tránsito” surge como un mecanismo de defensa emocional, como una “poética silente” en contra de todas aquellas imágenes desbordantes de nota roja y violencia que aparecían en los periódicos. Siempre he

pensado en las palabras que enunció Octavio Paz, en las que menciona que la <<muerte mexicana>> es el espejo de la <<vida mexicana>>, nuestra indiferencia ante una, se ve reflejada en la otra. Pienso que, si actualmente no damos un valor a la muerte, es porque incluso nuestra propia vida no cobra importancia en un mundo de hechos.

Las imágenes de nota roja, se permean de indiferencia a largo plazo, no son críticas, son emocionalmente débiles, se degradan en el tiempo como los cuerpos mismos. En cambio, pienso que sólo lo simbólico sobrevive a lo humano, permanece y nos cuestiona internamente. Por tal motivo, decidí iniciar una búsqueda de la muerte en México, sin importar las consecuencias de las que brotara, enfocarla desde un punto de vista sensible, humano; pensando en sublevar los rastros de lo “muerto” encontrados en aquellos lugares, con intención de contrastar aquellas imágenes inmediatas y estruendosas de la nota roja.

FM. Para la realización de este trabajo, ¿qué lugares visitó?

HR: Visité prácticamente todos los Estados del país en busca de funerarias pequeñas, medianas y grandes. La premisa era retratar funerarias en ciudades y pequeños pueblos, buscando hacer un contraste generoso de los espacios que representará la muerte colectiva desde sus diferentes estratos sociales. Es decir, la idea era imprimir en las imágenes, las variantes de clase, de lo fastuoso a lo económico; pero siempre haciéndolo de manera respetuosa, y sobretodo centrada en mostrar, que, sin importar las condiciones, la muerte termina por convertirse en una poética que refiere al deseo de los individuos por fijar su memoria en el tiempo, y generar una imagen pública frente a los otros.

FM. Esta serie documenta a la vez la arquitectura opulenta y pobre, donde al final la muerte existe sin distinguir la condición económica ¿qué experiencias puede compartirnos al respecto?

HR: La incorporación del *atrezzo* como elemento simbólico en los espacios memoriales, denota una condición social específica. Por ejemplo, a través de una alfombra roja colocada en el Palacio de Bellas Artes se construye la poética de una clase superior asociada al poder, una memoria consignada al dominio público donde el grado de exhibición y reverencia es notable. Mientras, que en un pequeño pizarrón negro se engalana un escenario íntimo, se materializa una realidad humilde.

Los diferentes elementos que se presentan en el espacio generan un intento simbólico por reconstruir la identidad del sujeto.

Alguna vez me encontraba en Iztapalapa en Ciudad de México, frente a una sala de velación donde el cortejo con toda su comitiva acaba de salir. Cuando entré en la sala, me encontré con una hermosa flor blanca dentro de un vaso de vidrio. Me pareció una epifanía del cuerpo y de la muerte; fue impresionante, me quedé atónito. Cuando la retraté, fui consciente de que esa flor había sido utilizada por el Sacerdote para bendecir por última vez el cuerpo. Comprendí que, sin importar la situación, todo desemboca en silencio y en lo frágil que se ve la vida frente a las circunstancias de la muerte.

Otro día en que me encontraba en el Palacio de Bellas Artes como parte del funeral de cuerpo presente del escritor Carlos Fuentes, recinto en el que yo estaba desde tempranas horas de la mañana puesto que tenía un permiso para entrar y hacer mis fotografías; fue ahí que me confronté con esa bella e imponente alfombra roja sobre la que se llevó acabo el cortejo fúnebre y que inmediatamente llamó mi atención. En cuanto el cuerpo del escritor llegó al Palacio, junto con todo el público, medios de comunicación etc; noté como la alfombra comenzaba a llenarse de pisadas que se borraban, una y otra vez. Ahí pensé en lo transitorio de la vida y la muerte otra vez.

Entonces, tengo que decir que, aunque cada foto tiene una historia diferente y aluden a una condición de clase distinta, todo desemboca en un silencio inevitable.

FM. Simbólicamente, este trabajo muestra los lugares donde la muerte habitó. ¿En qué podrían distinguirse o caracterizarse estos espacios? y, ¿qué los hace lugares <<especiales>>?, ¿el espacio es un lugar <<distinto>>?

HR: Eso es lo interesante del proyecto y de la imagen que traté de proyectar sobre estos espacios. En principio se nos presentan como lugares comunes e incluso casi inexpresivos, ya que, además de contar con ornamentos tan mínimos como sillas, mesas y sillones, en general no hay más que eso. Sin embargo, la carga psicológica y emocional que habita en ellos es profunda. Recuerdo haber notado mientras realizaba mis fotografías, que en algunos espacios era escalofriante encontrarse ahí, debido a que en muchas ocasiones el silencio que habitaba en las salas era tan profundo que sentías que la percepción del espacio se transformaba. En otras ocasiones había espacios cargados de oscuridad y de una energía muy

pesada. El color en los lugares transmite completamente la manera en que se vive anímicamente la muerte en cada lugar. Por ese motivo decidí enfatizar esas características tratando de hacer un tipo de fotos quizás un tanto objetivas, frontales y directas, pero siempre enfatizando la carga emocional a través del color o de la ausencia de este. Durante el desarrollo del proyecto entendí que lo significativo de la muerte, no se encuentra en los rastros materiales, tanto como en lo inmaterial, en lo simbólico.

La muerte aparece de maneras inesperadas, nunca sabes de qué manera la encontrarás. Para mí el silencio y el vacío, son los principales elementos que encontré en cada espacio.

FM. ¿Por qué su principal interés y medio de trabajo es la fotografía para documentar la ausencia?

HR: Pienso que la fotografía es simbólicamente una certificación de lo que ocurrió, es un fragmento de lo muerto, de lo vivido, de los deseos frustrados por permanecer; certifica el tiempo muerto. Pero, de igual manera es un abismo de tiempo que nunca termina por ser colmado como representación, quedan preguntas en el aire sin respuesta sobre lo que representa, y sobre quién la representa. En muchas ocasiones incluso, al autor mismo se le aparecen tiempo después ciertas conexiones emocionales que le hacen comprender porque realizó ciertas fotografías.

Por eso me interesa utilizar la fotografía desde una ambigüedad lingüística digamos, por un lado, existe una cierta narrativa sobre lo que se percibe, pero al mismo tiempo es tan subjetiva desde las emociones del autor que nunca acaba de ser colmado su significante como "objeto de lo real". Se transforma en un proceso especulativo.

FM. ¿Existió en algún momento la idea de que la fotografía podía ser insuficiente y tener así que usar otro medio para intentar expresar la ausencia?

HR: Nunca. Pienso que la fotografía es un medio autosuficiente como ningún otro para transmitirnos la ausencia como un enigma, mismo que nunca será colmado. En este momento de mi vida, pienso en las ideas del Filósofo Clement Rosset, que han inspirado mi trabajo. En sus ideas se encuentran aquellas que hablan del '*objeto de deseo*', aquel objeto que es codiciado es aquel que se encuentra ausente. Su presencia estriba en su ausencia y es en ese proceso en el que nos hacemos más

preguntas sobre lo que no se encuentra frente a nosotros. Así es la fotografía, nos acerca a la realidad que quisiéramos tener o poseer, pero se nos presenta tan sólo como un fantasma en la imagen.

FM. ¿Recientemente ha trabajado el tema de la <<ausencia>>?, ¿de qué manera?

HR: Todo mi trabajo se relaciona con los términos de lo poético, el silencio, la ausencia, el transcurrir del tiempo, y en cierta manera, plantea un acto de fe en lo que miramos a través de mi fotografía. Mis fotografías son y no son como la realidad misma. Piensas que en las imágenes se representan escenas o elementos en principio familiares y reconocibles, pero al mismo tiempo no terminan por contar toda la historia.

Recientemente realicé una serie llamada FUTURUM. En dicha serie inicio con una pregunta muy concreta: ¿Es posible fotografiar el *futuro*?; evidentemente la respuesta es no. Sin embargo, creo que la fotografía nos permite construir un tiempo para pensar el futuro. En esta serie recreo un grupo de facsímiles sobre textos proféticos, en los cuales quedaron inscritos premoniciones y augurios de lo *futuro* de diversas culturas y tiempos históricos. Puesto que algunos de los textos originales se han perdido, fueron aniquilados mediante conflictos culturales o recreados siglos posteriores a su creación, el proyecto posibilita una “temporalidad específica” para construir una noción del *futuro* mediante la fotografía, borrando distancias entre políticas internacionales, conflictos y tiempos históricos, que comúnmente separan los artefactos retratados en el proyecto.

Para mí la construcción de estos objetos sobre el futuro, es un acto de “escritura en negativo” que conmemora los vestigios de aquella utopía que implica retener en rastros materiales el ardid del *futuro*. Creo que esta serie como ninguna otra en mi trabajo, plantea nuestra necesidad ideológica como individuos por conservar, reproducir imágenes y creer en ellas, como un mecanismo simbólico de interpretar y extender nuestra existencia y el tiempo. De igual manera, esta serie plantea la fragilidad de las formas históricas, los vestigios humanos, e incluso el de la fotografía misma como documento.

En este proyecto una vez más se encuentra envuelta la fragilidad de la memoria humana, cargada de ausencia, pero entendida desde una necesidad simbólica como trascendencia en el tiempo.

FM. ¿Qué le dejó documentar y archivar los <<espacios de la muerte>>?

HR: Me hizo darme cuenta de lo importante que es documentar estos espacios como *arquitecturas sociales de lo muerto*. En nuestro país existe una cantidad enorme de fotografías relacionadas a la muerte (nota roja, post mortem, documental) desde los inicios de la fotografía existen imágenes relacionadas a la muerte, pero siempre desde lo corpóreo. Pienso en las imágenes icónicas como la que muestra el cuerpo de Maximiliano tomada por Francois Aubert, las imágenes de angelitos de Romualdo García, o el *Obrero en Huelga, Asesinado* de Álvarez Bravo, etc.

De hecho, esta fue una de las piezas claves para que yo comenzará y propusiera este proyecto al FONCA. Sentía que el espacio permitiría comprender mucho de la manera en que se construye la muerte como un escenario cargado de poesía, de deseos, de sociabilidad y por supuesto de mucho dolor también. Aprendí que el “espacio” también permite comprender a las clases sociales, así como sus mecanismos de trascendencia y que son igual de importantes que el cuerpo mismo.

FM. ¿Considera que el arte puede ayudar a detener o al menos visualizar la barbarie de la muerte violenta en México?

HR: Definitivamente. La fotografía no hará todo el trabajo de cambio, pero al menos puede generar una sensibilidad distinta que nos permita replantearnos conceptos tan básicos en nuestra vida, como qué clase de memoria queremos construir en el futuro sobre nosotros mismos, es decir, la de un cuerpo degradado que se descompone en el tiempo y se olvida rápidamente; o una memoria que nos invite a cuestionarnos que el cuerpo y lo muerto se construyen de manera más compleja desde múltiples detalles a investigar y reflexionar. Creo que hoy en día nos hemos olvidado de sentir, y sin las emociones, es muy difícil sensibilizar al mundo y cambiar su manera de pensar.

ENTREVISTA A TERESA CHAVIRA LEAL

Bailarina y coreógrafa [luzchavira@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 26 de noviembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Teresa Chavira Leal [TCH]. Lo que viví en el momento fueron momentos de mucha tensión con miedo; temía por nuestra libertad de expresión y de lo que teníamos por tendencias políticas, sociales y culturales. Por sentido común veía y detectaba que el Gobierno Federal ejercía violencia como un proceso sometimiento, pero una vía no legal. Es decir, los militares no tenían legalmente que llegar a tu casa, meterse y además agredirte. Cuando el atentado del 2008, trabajaba en el Departamento de Teatro de la Secretaría de Cultura y justo a los ocho días de los hechos violentos, inaugurábamos el Encuentro Latinoamericano de Teatro y entre los artistas programados venían unos colombianos, que al llegar me expresaron su sentir y me comentaron que ellos habían vivido eventos de este tipo y que poco a poco habían llegado a vivir azorados por las fuerzas del narcotráfico. Fueron días de mucha tristeza y miedo, aunque haciendo este trabajo y el de danza, me daba valor para seguir no demostrando miedo.

FM. A partir de este incidente, ¿cuál fue tu línea de pensamiento y creación?

TCH. A la par de mi vida laboral, me he dedicado a la danza contemporánea como bailarina, maestra y coreógrafa. Este hecho nos llevó a inspirarnos y hablar de la convivencia del ser humano, de cómo actuábamos a la hora de saludar, vernos a los ojos, la manera de conocernos y reconocernos. Es decir, pensamos que la violencia y la agresión física provienen de una falta de confianza en nosotros mismos, la esencia de todo somos nosotros mismos.

FM. ¿Qué ejercicios creativos desarrollaste a partir de ese acontecimiento?

TCH. A final del 2008, Erandi Fajardo, coreógrafa y Gestora Cultural, me invitó a participar en Performance que hablaban de la violencia, en que se evidenciaba la violencia a la mujer en el seno de una familia: El minotauro (2008).

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

TCH. El arte genera experiencias kinestésicas que a su vez generan reflexiones críticas y van creando conciencia y resoluciones al impactar en nuestra imaginación y creatividad. En estos dos actos cognitivos, es en donde impacta el arte, pues además es de donde nacen las propuestas artísticas. El arte surge como una forma de ver y resolver los sucesos que se presentan en nuestro contexto, en nuestro día a día.

FM. En el año 2015, llevaste a cabo el Taller *Convergencia(s): Arte, Espacio Público y Vida Cotidiana*, con el catedrático Pedro Celedón Bañados como co-tutor. ¿Cómo surgió este vínculo?

TCH. En realidad, el primer taller fue en el 2013: Taller Intervención del Arte en el Espacio Público. Había coincidido con Pedro Celedón en un Encuentro de Educación Artística en Zamora, Michoacán en el 2009. El supo que con mi hermano hacíamos danza en la calle, en las plazas y eso le interesó mucho, ya que él venía desarrollando una forma de creación desde la teoría del arte. Fue hasta el 2013 que concretamos este taller, convocando a los artistas escénicos por la mañana y a los artistas visuales y en público interesado, por la tarde. Esta manera de crear proponía intervenir el espacio público, encontrando sus propios habitantes y encontrando su esencia, y así llegar a la creación. Los referentes teóricos son el manifiesto de Martin Heidegger 'El Habitante' y el libro 'Estética Relacional' de Nicolas Bourriaud, además de tener los referentes artísticos de Ernest Pignon y Rirkrit Tiravanija. Cuando recibimos a Pedro Celedón en el 2013, nos manifiesta que los hechos violentos del 2008, le conmovían muchísimo, lo llevamos a la Plaza Melchor Ocampo y me dijo que algo había que hacer para honrar a las víctimas. Pero es hasta el 2015, en su segunda visita que nos enfocamos más a encontrar referentes escritos sobre este hecho. Los encontramos en el libro "Los Gritos de Morelia. Memoria del Terrorismo en Michoacán" de Patricia Monrreal y Verónica García Magaña.

FM. Al finalizar este taller se llevó a cabo un acto simbólico de reflexión y gratitud a la ciudad después de los atentados de 2008. ¿Cómo se llegó a esa decisión?

TCH. El tema que se abordó en el taller de Convergencias (2015) fue la Ciudad, como de ser un centro de reunión de habitantes que tomaban decisiones (Política), también eran espacios de cultivar, cuidar dando lugar al arte arquitectónico principalmente, actualmente la ciudad es solo objeto de mercancía turística, en donde los mall son los espacios de "convivencia" a través del mercado que impone formas de vestir y de ser. Así que, en el proceso y desarrollo del Taller, que duró

una semana, dimos con Patricia Monrreal, nos regaló el último ejemplar que tenía del libro antes citado. Lo leyó y al final llegó al concepto '*Arbol de los deseos*', cada uno escribía en un pedazo de papel un deseo para la ciudad, este lo colocaríamos en las ramas del árbol que estaba próximo a la placa conmemorativa de los hechos violentos del 2008, que por cierto estaba en un bloque de cantera, en el piso, en la Plaza Melchor Ocampo de esta ciudad de Morelia. Al final, nos dejó la tarea de organizar un acto artístico que honrara a las víctimas y a la ciudad. Antes que nada, quiero mencionar que en el 2013, constituimos una Asociación Civil "Formación Continua para las Artes, Alta Marea A.C., Teresa Chavira, Erick Legaria e Israel Chavira. Por lo que la invitación de Pedro para que nos visitara en el 2015, lo hicimos a través de esta figura. Para el 2016, decidimos hacer una intervención como nos lo había pedido Pedro. Acudimos a los Diputados de la Comisión de Cultura para que nos apoyaran en la seguridad de los participantes en el momento de la intervención. Al final, no hubo apoyo, sólo sirvió de aviso. Qué decidimos hacer: - Convocamos artistas de danza, teatro y música. - Decidimos hacer una procesión desde la esquina de la calle de Quintana Roo y Av. Madero, sabiendo que allí ocurrió uno de los dos atentados, hasta la plaza Melchor Ocampo. Portábamos cada uno, en la mano un ramo de flores blancas. - Nos acompañaban dos músicos, tocando el trombón y el otro el corno. - Al llegar, entre todos montaríamos las flores en forma de altar, mientras que uno estaría leyendo, mencionando los personajes del libro y frases que nos hayan impactado. Así que le distribuí a cada participante un texto para que lo leyera y extrajera las frases. - Se propuso que cada uno leyera las frases cantando, bailando o como quisiera. - Una de las compañeras llevó copaleras y decidimos que guiara la procesión. - A la Intervención le llamamos "Llamado de Paz. In memoriam"

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido al momento de llevar a cabo estas acciones?

TCH. La gente nos miraba, algunos decidieron caminar con nosotros hasta la plaza. En la Plaza había familiares de las víctimas y permanecieron con nosotros haciendo círculo con todos. Nos agradecieron que recordáramos a las víctimas.

FM. ¿Con qué dificultades te encontraste en ese momento?

TCH. Había equipo de sonido para las celebraciones de las fiestas patrias, lo estaban probando y les pedimos nos permitieran continuar, a los cual accedieron sin

problema. Tuvimos que realizar la procesión sin que estuvieran cerradas las calles aún. Así que caminamos por las banquetas.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de estos ejercicios con la distancia del tiempo?

TCH. Que como artistas nos hace falta asumirnos como ciudadanos, habitantes que podemos incurrir en la vida diaria de nuestra ciudad. Que somos los habitantes que debemos cuidar, cultivar y honrar nuestra casa, cuadra, colonia (barrio) y ciudad. Los actos violentos son por parte de personas que no les interesa ser habitantes, sino moradores invasivos de un espacio. Por lo que le suceda a las personas no es importante, menos vital. No hay dimensión mucho menos conciencia del otro, cuando el poder por el poder crece en la mente de alguien, el concepto de mutilar el cuerpo de otro, no existe, solo existe sembrar el dolor, el miedo para ejercer poder libremente y porque esa persona está mutilada.

FM. ¿Conservas registros fotográficos o de video que puedas compartirme de tus trabajos?

TCH. El registro fotográfico lo realizó Michael Dunham, bajaríamos las fotos para pasártelas, sólo te pedimos que siempre les des crédito. Te paso el e-card del evento. Esto es todo, para cualquier duda o aclaración estoy a tus órdenes.

ENTREVISTA A RODRIGO TREVIÑO [ROTRE]

Artista [elrotre@hotmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 26 de noviembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Rodrigo Treviño [RT]: Al principio me pareció una buena decisión del presidente FeCal [sic] (Felipe Calderón), pues no se pude negar ni ignorar que nuestros cuerpos policiacos y de seguridad publica son ineficientes y arcaicos, por ese motivo al principio sonó bastante convincente el usar las fuerzas armadas para poner un <<orden y estructura>> a la seguridad del país, al año más o menos de que esto sucedió nos dimos cuenta que fue la misma puerca pero revolcada las fuerzas militares resultaron ser iguales que las fuerzas policiacas, corruptas y capaces de cometer peores atrocidades, el presidente FeCal [sic] al ordenar el <<Michoacanazo>>¹ armo un espejismo dónde se pensó que si iban a haber acciones firmes contra funcionarios corruptos, decepcionante cuando se vio que todo resultó ser un teatro o resultado que es más poderoso el sistema corrupto y criminal. Este proceso de militarización resulto ser más un negocio de venta de armas a nuestro país que un asunto de seguridad pública.

El atentado obviamente lo vi terrible un crimen sin perdón hacia la sociedad civil no puede quedar impune como quedo este como muchos otros en nuestro país. Nunca vamos a saber si fue acción por parte de las filas del crimen organizado, si fue un golpe político para el rata del gobernador Godoy por parte del Presidente Fecal [sic], un golpe mediático para ambos personajes políticos nunca vamos a saber. Lo que sí es que debió haber más presión de la sociedad para dar con los responsables, desgraciadamente en lugar de ser un motivo para quitar a tanto criminal del poder sirvió para generar más miedo entre la sociedad civil, una verdadera pena!!

¹ Se le conoce con este nombre a la detención de once Presidentes Municipales, dieciséis altos funcionarios y un juez del Estado de Michoacán por elementos de la Policía Federal Preventiva y del Ejército Mexicano el veintiséis de mayo de 2009 por presuntos vínculos con el crimen organizado.

FM. Unos meses después del ataque con granadas en Morelia, participaste en la exposición *Elektroshocks para Morelia*, ¿en qué consistió tu participación en esa exposición?

RT: Erandi Avalos organizadora de esta muestra me invitó amablemente a formar parte de la exhibición y no dude ni un segundo en poder ser activo en mostrar mi desprecio hacia los atentados. Hice un cuadro sutil donde está un cuerpo representando al actor político y elementos que se vieron en las fotos de los reportajes.

Es un hecho que nosotros como artistas podemos ser coactivos siendo sensibles a estos acontecimientos y participando podemos sensibilizar a más gente para que se genera la conciencia colectiva que se pretende en este tipo de colectivos.

FM. ¿Qué otras piezas recuerdas que hayan participado también en la misma muestra?

RT: Fue ya hace muchos años no recuerdo con claridad todas las piezas y una computadora que tenía en ese entonces sufrió un daño y perdí muchos de mis archivos entre eso las fotos de esa expo desgraciadamente, recuerdo la participación de Mizraim, Rubén Chuela, Sergio Ávila, Rafa Flores, entre otros.

FM. El acto criminal, ¿influyó de alguna forma en tu desarrollo creativo?, ¿a partir de ese incidente creaste atendiendo a la violencia vivida en el Estado?

RT: Durante esa época sí hice algunos cuadros que reflejaban mi repudio a la situación de la violencia desmedida que se empezó a generar a partir de la militarización del Estado.

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

RT: Puede sensibilizar que eso en cierta medida puede generar una transformación a gran escala.

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido de la exposición *Elektroshocks para Morelia*?

RT: En el momento la expo obviamente generó buenas críticas y la gente estaba dispuesta a apoyar muchas propuestas con relación al tema, aunque también el miedo y la incertidumbre causaban en la gente una paralización y se sentía en el ambiente lo que le dicen la calma <<chicha>>. Dicho esto se notaba que la gente estaba enojada y apoyaba todo repudio a la violencia pero a la vez tenían miedo a las represalias. Un momento muy difícil para el país y en especial a nuestro Estado y a nuestra querida ciudad que estaba transformándose de algo muy tranquilo que era vivir aquí a una de las ciudades más inseguras y violentas del país.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de esta muestra y de tu pieza presentada con la distancia del tiempo?

RT: Mi reflexión es que esa misma uno se hace más sensible a los temas de violencia de nuestro país. Mi pieza al verla diario, pues la tengo aquí en mi estudio colgada en el muro del costado de mi lugar de trabajo, siempre me recuerda ese terrible acontecimiento. Lo más preocupante es que la situación no ha cambiado en nada, si es verdad que no hemos sufrido un atentado terrorista tan terrible como ese, lo que sí está claro es que la violencia sigue y en momentos se ha acrecentado, y lo que me parece aún más preocupante es que ya lo vemos muy normal y no eso no es normal y debemos de seguir castigando y repudiando todos esos actos y debemos de ser más proactivos y exigir a nuestras autoridades que pongan fin a esta terrible situación pues ya es una pena que no puedas cruzar tu Estado con la misma libertad que antes, vivimos en una constante preocupación por nuestras familias y uno mismo cuando anda en las carreteras o en las noches una verdadera pena!

ENTREVISTA A ERANDI ÁVALOS

Curadora [nucleoarteyletras@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 29 de noviembre de 2018

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Erandi Ávalos [EA]. Fue abrir de par en par las puertas del infierno, que en México siempre han estado emparejadas. Desconozco los motivos reales por los que se tomaron ciertas decisiones desde las cúpulas más altas del poder, pero estoy segura que nunca hubo buenas intenciones al respecto. Comprendo que los procesos sociales tan complejos como el que vivimos en México especialmente en ese sexenio tienen muchos elementos históricos, culturales, geopolíticos y económicos que impiden una lectura simple. Creo que fue necesario pasar por ese largo y tortuoso periodo para que los mexicanos despertáramos. Ahora somos más fuertes, más valientes, más atentos a lo que ocurre en nuestro país.

El atentado fue terrible. Muy fuerte. Recuerdo que Eduardo Bautista me llamó a media noche preguntando si yo y los niños estábamos bien. Desperté y de mal humor de dije algo como <<estoy dormida>> o algo así. No entendí qué me preguntaba, ni porqué me llamaba a esa hora. Yo quería dormir. Colgué y a la mañana siguiente me enteré y quedé primero paralizada y luego horrorizada y finalmente enojadísima. Me pegó muy duro. Lloré mucho. Abracé mucho a mis hijos. Después, no recuerdo quién, me contó que había varias personas que sabían lo que iba a ocurrir esa noche.

FM. Si el atentado fue en septiembre de 2008, para el mes de diciembre de ese mismo año estabas inaugurando una muestra curada por ti, titulada *Elektroshocks para Morelia*, que reunía una docena de artistas y que incluía paralelamente una mesa redonda. ¿Cómo surge la idea y cómo fue el proceso de trabajo para tener lista una exposición colectiva en escasos tres meses?

EA. En caso de paro cardiaco súbito, la terapia de electroshocks debe ser aplicada de inmediato. Para mí, los ataques fueron directo al corazón del Estado de Michoacán y de la Ciudad de Morelia. Al corazón de todos los mexicanos. Los electroshocks también son utilizados, con mucha polémica, en afecciones psiquiátricas. ¿Qué clase de demente explota una granada en esas condiciones? ¿Y

qué loco se lo ordena? ¿Qué orate provoca la ira de este otro loco? Razones muy oscuras se encontraban en estas acciones de locura.

Me pareció increíble la nula respuesta inmediata de los artistas. Comprendo el miedo, pero ¿no es una cualidad inherente al arte la valentía de expresar lo que la mayoría calla? El silencio literal y simbólico en el que calló la ciudad de Morelia en días posteriores al atentado me horrorizó igual que el atentado mismo. El Centro Histórico estuvo casi vacío por varios días. Me falla la memoria, porque estuve en shock ese periodo –como muchos michoacanos, supongo– pero recuerdo haber salido a la Avenida Madero un día después de los atentados, había escrito la frase de una canción en mi playera y cantaba esa canción –la gritaba, mejor dicho–. Extrañamente no puedo recordar qué canción era, pero sé que tenía una carga de protesta, de cuestionamiento. Tenía miedo de que me detuviera la policía, pero fue más la necesidad de gritar. Me sentía un poco loca. Había muy poca gente.

FM. ¿Con qué obstáculos te enfrentaste al llevar a cabo este proyecto?

EA. Algunos artistas que participaron en realidad no tenían muchas ganas de hacerlo. Algunos no aceptaron y otros cancelaron a última hora. Siendo sincera, a los que sabía que no participarían fácilmente les maquillé un poco el asunto. Tal vez fue poco ético, pero quería que participaran. Eduardo Bautista, Antonio Zaragoza y Tsade Trigo, fueron los más activos. Los participantes en la mesa de diálogo fueron muy profesionales y tocaron temas muy diversos. Creo que la mesa complementó bastante bien con la exposición. Un artista cuyo nombre me reservo, retiró su pieza cuando vio la exposición montada y cuando leyó las notas de los periódicos. No quería verse involucrado en nada de ese tema.

Para el proyecto fue una suerte que el Maestro Teodoro Barajas fuera el director del Museo de la Ciudad y Archivo Histórico de Morelia, y que en ese momento ese espacio fungiera como museo, ya que actualmente es sólo Archivo Histórico. Teodoro Barajas, además de contar con una Maestría en Gobierno y Asuntos Públicos, es una persona muy comprometida con su entorno. Cuando todas las instituciones culturales y artísticas callaban sobre el atentado, él abrió las puertas del entonces museo para poner en la mesa la reflexión sobre lo ocurrido a través del arte. Desconozco si alguien le llamó la atención al respecto.

FM. ¿Cuál fue la respuesta inmediata de los asistentes y de las instituciones que colaboraron contigo en ese proyecto?

EA. Fue excelente. En ese momento yo lideraba un colectivo de mujeres en el arte llamado Las Mamacitas. Nancy López, Marjorie Chablé, Mariela Rodríguez. Todas colaboraron al cien en este proyecto. Los asistentes a la mesa y la inauguración estuvieron totalmente de acuerdo con la necesidad de poner sobre la mesa el tema y que la sociedad civil organizada propusiera soluciones y acciones desde diversas áreas.

Las dos invitaciones se diseñaron con fotografías de Eduardo Bautista, de las marcas que dejaron las explosiones de las granadas en la calle. Fue muy fuerte el mensaje.

Agradezco a Demetrio Olivo, ya fallecido, por el interés que de inmediato mostró en el proyecto. Su pluma, tan certera reflejó muy bien la intención de la muestra. También a Francisco Valenzuela, en esos tiempo novel periodista, que publicó una nota bastante buena.

FM. ¿Qué piezas recuerdas con especial interés? ¿Como podrías describir esa exposición colectiva?

EA. Las mejores piezas fueron las de Eduardo Bautista, Tsade Trigo, Antonio Zaragoza, Anonymus, Tania Chávez y Jorge Ortega. Una pintura de Rafael Flores que según mi opinión, era muy diferente a lo que pinta, encajaba bastante bien. Para el tema de tu tesis las piezas de Tania Chávez y Tsade Trigo son adecuadas.

Describiría esa exposición como visceral. Creo que fue forzada la participación de algunos artistas que ahora creo que no tenían ningún interés en expresarse respecto a los atentados. Creo que mi desesperación por que los artistas participaran me hizo “convencerlos” de participar. También influyó mi poca experiencia práctica en la curaduría de exposiciones. Fue una exposición llena de esperanza, de rabia, de ganas de re-evolución.

FM. ¿Cuál crees que es el poder que tiene el arte para enfrentarse a situaciones tan inhumanas y crueles como las vividas en Morelia?

EA. Mucho y muy poderoso. El poder del arte es ser un espejo que a través de una experiencia estética nos permite vernos a nosotros mismos y nos obliga a la

reflexión. El arte tiene tanto poder que ha sido punta de lanza para el desarrollo de la sociedad. La cuestión es que el arte surge a través de emisarios: los artistas. Y me pregunto, ¿cuántos artistas están concentrados en entrenar su técnica y su espíritu para manifestar visionariamente lo importante para la humanidad, sin distraerse con los muchos cantos de sirenas que rodean el océano de la creación? Muy pocos.

Dices que estas situaciones son <<inhumanas>>. Yo considero lo contrario. Acciones como la ocurrida en septiembre del 2008 en Morelia pueden ser atroces, incorrectas, crueles, malvadas, ignorantes; pero finalmente son absolutamente humanas. La naturaleza del ser humano es muy compleja.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de esta exposición con la distancia del tiempo?

EA. Fue adecuado realizarla. Fue un acto valiente. Faltó experiencia curatorial y colaboración de los artistas morelianos. Veo cómo ha cambiado el panorama artístico: hay ahora muchos más estudiantes de arte, más artistas, más espacios expositivos, más curadores. Y sobre todo, una mayor conciencia de la sociedad respecto a los acontecimientos políticos; más participación activa y eso me alegra.

¡Muchas gracias!

ENTREVISTA A MIZRAÍM CÁRDENAS

Artista [mcardenas@enesmorelia.unam.mx]

Entrevista realizada por correo electrónico el 30 de noviembre de 2018.

Mizraím Cárdenas [MC]. Hola Francisco. ¿Sabes?, he estado buscando si tengo algún documento que me diga con qué obra participé en esa ocasión pero sin suerte. En esa exposición, me invito Erandi Ávalos, no sé si tengas contacto con ella para preguntarle y enviarte la imagen.

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

MC. La militarización y movilidad castrense en el entorno civil me pareció subrealista [sic] completamente, quizás para las regiones de tierra caliente donde los carteles estaban afectando la vida cotidiana tuviese algún sentido con sus respectivos límites, pero no para nuestra ciudad.

Creo que ese atentado vino a acentuar el estado de violencia en el país y que para nosotros, como muchos michoacanos consideramos eran actos que ocurrían en otras latitudes, pero no en la ciudad de Morelia.

FM. Unos meses después del ataque con granadas en Morelia, participaste en la exposición *Elektroshocks para Morelia*. ¿En qué consistió tu participación en esa exposición?

MC. Recibí la invitación para participar un tanto preocupado dado a que el tema de la violencia no es muy común en mi producción formal pero considere necesario participar como una actitud de sumarme al rechazo de la violencia. La obra con la que participo fue (ESTA PARTE LA COMPLETO UNA VEZ LOCALIZADA LA OBRA CON LA QUE PARTICIPE)²

FM. ¿Qué otras piezas recuerdas que hayan participado también en la misma muestra?

MC. No recuerdo una obra en específico porque para esa fecha del evento, creo que no estaba en la ciudad.

² Esta y las siguientes anotaciones entre paréntesis fueron hechas por el artista y así aparecen literalmente en el correo electrónico recibido.

FM. El acto criminal, ¿influyó de alguna forma en tu desarrollo creativo? y, ¿a partir de ese incidente creaste atendiendo a la violencia vivida en el Estado?

MC. No en específico, creo que la violencia nos fue dosificada para volvernos inmunes ante eventos como este, desde principios de la primer década de [] presente siglo empezaron a ocurrir actos reprobables en el entorno, como descabezamientos, ejecuciones, etc. y cada vez sucesivos y también más cercanos geográficamente. Al no darles rostros específicos a las víctimas no influyo directamente en mi producción, al contrario que ocurrió con los estudiantes de Ayotzinapa, que eran rostros familiares, reiterativos y que identificas en cualquier lado que por el contrario, en el atentado fueron rostros diversos que no se replicaban uno con otro.

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

MC. En un acto romántico, el arte debería ser un elemento que tocara las fibras sensibles de la sociedad, pero en un entorno donde estamos aturcidos por tantos excesos, bombardeados en todos los sentidos, ya sean visuales, auditivos, etc, el arte tiene un mínimo impacto social. Pero el artista debe seguir manifestándose y los gobiernos deben buscar que las artes surja desde la propia sociedad para que tenga replica en conjunto con otros valores.

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido de la exposición *Elektroshocks para Morelia*?

MC. Mi impacto la imagen de la invitación porque mostraba el resultado de la detonación de una granada en el asfalto de la calle. (RESPUESTA INCONCLUSA)

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de esta muestra y de tu pieza presentada con la distancia del tiempo?

MC. (RESPONDO ESTA PREGUNTA CUANDO IDENTIFIQUE LA OBRA)

ENTREVISTA A PABLO QUEREA

Artista [pabloquerea@gmail.com]

Entrevista realizada personalmente en el taller de gráfica de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM campus Morelia el 30 de noviembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Pablo Querea [PQ]. Cuando sucedió el atentado yo tenía 21 años, creo. ¿Fue en el 2012 no? ¡No, en el 2010!

FM. 2008.

PQ. ¿Fue en el 2008?

FM. Ajá. Hace 10 años.

PQ. ¡Si es cierto! ¡Fue en el 2008! Pues si, estaba entrando a la carrera, ni siquiera había empezado a hacer este proyecto. Iba entrando a la carrera de Bellas Artes. En realidad fue un estado de shock para todos, porque a partir de ese momento la gente dejó de vivir tranquila, y supongo que todos en nuestra cabeza no podíamos dejar de pensar en esa vulnerabilidad en la que nos encontrábamos, entonces supongo que para procesarlo pasó mucho tiempo, porque yo hasta el 2010 –por eso te decía del 2010–, fue que hice esas piezas: dos años después.

En este transcurso pues hice otras cosas, pero en esa búsqueda personal de construir mi discurso yo tenía muy claro que lo que más había afectado a mi crecimiento individual, personal, humano, había sido el narcotráfico, porque en Uruapan, este tipo de eventos siempre han sucedido. Para mí no era... Si fue algo brutal ¿no? porque además murió un chingo de gente en un evento público. Es algo nuevo ¿no?, pero es algo con lo que se vive en Uruapan desde siempre... Los asesinatos, los descabezados en el 2006 o 2005... Todo ese tipo de cosas, al final terminaron marcando la forma en que yo reflexionaba mi contexto. Entonces, lo que yo hice y lo que yo quería era solo ponerlo frente a la mesa, lo absurdo que era estar dentro de este círculo vicioso de violencia, porque justo la serie con la que

gané [*el Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas*³ en 2010] se llama: *sicario: morir matando*, que es como un trabajo que a mi me parecía en ese momento un poco absurdo porque vives para matar y terminas muerto, y ese es tu fin, y entonces no le hallaba sentido a ese círculo de violencia, entonces la forma de representarlo fue esa.

¿Yo cómo lo viví? Pues fue duro, si vivíamos en una psicosis. Yo lo viví como un observador, más bien, porque sí me gustaba mucho caminar por la Madero y ver cómo la gente estaba asustada porque tronaba el escape de un coche y la gente se agachaba. Vivíamos en un estado de histeria muy fuerte. Cerraban las calles, cerraban la ciudad. A mi me tocó varias veces que iba en el autobús rumbo a Uruapan y regresaba [*en el mismo*] autobús porque estaban quemando camiones en las salidas. Es un estado de psicosis. La gente vivía en histeria.

FM. ¿Tu eres de Uruapan?

PQ. Ujum. Crecí en al ciudad de Uruapan, ajá.

FM. Tu grabado resultó ganador en el XII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas en 2010, ¿cuál es el título de la obra y cómo decides enviar una escena común de la Guerra contra el narcotráfico en México a un premio organizado finalmente por el Estado en un recinto oficial?

PQ. Pues yo estaba haciendo una investigación sobre el narcotráfico, primero empecé hablando sobre la violencia porque era lo que estaba sucediendo, el sentimiento de miedo y en sí sobre la violencia, y después la violencia tenía que ver con el narcotráfico, y del narcotráfico hay un montón de cosas que abordar: podía ser la cultura del narco, podía ser las armas, o la misma figura del narcotraficante; había muchas aristas que se podían abordar con el tema del narcotráfico, y yo decidí abordarlo desde este trabajo que es un trabajo milenario, el del mercenario, y lo reflexionaba desde la situación en la que me encontraba en ese momento, porque los sicarios se volvieron en ese momento más comunes, porque inició una guerra contra el narcotráfico, el ejército sale a las calles y supongo que los narcotraficantes se tenían que defender y empieza a haber más sicarios que antes, y

³ El Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas es un concurso anual organizado por la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán que busca homenajear al pintor, grabador y caricaturista michoacano Efraín Vargas (Uruapan, Michoacán 1935-1987). Es el certamen más importante en el campo de las artes visuales a nivel Estatal.

reclutar chavos, y estas historias de que secuestraban a la gente en la calle, bueno no gente; secuestraban hombres en la calle para enfilarlos con los narcos, y pues de pronto sí daba miedo eso.

Yo hice eso porque como te comentaba que me parece un poco absurdo tener un trabajo en el que vas a matar y vas a terminar muerto. ¿Como para qué? Yo lo veo absurdo. Supongo que para la gente que lo hace debe tener algo. No entiendo, supongo que sólo es el dinero, o supongo que a la gente que mata termina gustándole matar. Yo estaba haciendo ese proyecto y fue natural, sólo decidí meterlo al concurso. Era el Bicentenario de la Independencia, y el tema de la exposición era el Bicentenario de la Independencia, entonces mi serie se llamaba: *Sicario: morir matando*, yo le agregué: *100 - 200: nos seguimos matando entre nosotros. Sicario: morir matando*. Y bueno, lo curioso de aquí es que cuando se publica en la prensa que yo había ganado, no pusieron el título completo: sólo pusieron: *Sicario: morir matando*, no pusieron lo otro, porque supongo que el título hacía más alusión a esta afrenta ¿no? De decir que vivíamos en un círculo vicioso de violencia que era bastante absurdo, y que a pesar de los años nos seguíamos comportando –la humanidad se sigue comportando– como los animales que somos. Somos primates. Luego compararnos con bonobos o chimpancés 1:1 pues, no hay ninguna diferencia. La diferencia es más bien social. Luego es lamentable que existan este tipo de cultos, a la violencia, al exceso. Supongo que luego también suena un poco oportunista pues porque mmm... yo no lo pensé, pero luego lo llegué a reflexionar con algún amigo: justo hacer una exposición sobre algo que era actual, que estaba vigente, proponer una pieza en donde el contexto lo justificaba y que además era el centenario y bicentenario de la Independencia, parecía oportunista. No lo hice así porque en realidad fue un proceso natural. En realidad solo fue la investigación de la violencia hacia el sicario específicamente.

FM. En esta escena, ¿hiciste alguna pieza concreta vinculada con los atentados que ocurrieron en Morelia?

PQ. No de manera directa, pero una de las piezas que estaban en ese concurso tenía unas granadas pues porque tenían que ver con el sicario, entonces eran granadas y metralletas, descabezados, cabezas, pues porque supongo que soy de Uruapan y luego el referente eran los descabezados. En ese tiempo había hasta bromas: Ah, ¿eres de Uruapan? ¡Donde mochan cabezas! Entonces había que tener

descabezados, y la otra imagen era un descabezado. Entonces todo era como con esa alusión al culto a la violencia y al asesinato.

FM. Tu trabajo puedo vincularlo con los grabados más oscuros de Goya, quien también reflejaba las crudas realidades inmediatas de su época; ¿Encuentras también ese paralelismo?

PQ. ¡Nunca lo había pensado de esa forma! Sí me gustan mucho las pinturas de Goya, pero tal vez somos hijos de nuestro tiempo, y Goya vivió también unos años difíciles en España. No sé si era la Guerra de Sucesión o algo así, ¿no? También sufrió momentos muy difíciles. Y en mi momento de formación, cuando estaba estudiando artes pues era lo que yo vivía, y era desde dónde tuve que reflexionar mi realidad. Supongo que si hubiera vivido en otro contexto, y hubiera tenido que reflexionar mi realidad, lo hubiera hecho de otra forma, pero mi realidad era esa: yo crecí entre notas rojas. Cuando me llevaban a la escuela, los que vendían periódico lo vendían por la nota roja y tú estás en Uruapan, hasta la fecha, sentado viendo la televisión y a lo lejos escuchas disparos, o sea, eso no se ha acabado. Eso sigue sucediendo allí, y en otro momento eran mucho más fuertes, no sólo eran disparos, eran granadas o se escuchaban los helicópteros y demás. Era como vivir en un campo de guerra, entonces supongo que sí está bastante permeado de esa situación. En algún momento pensé que mi trabajo aborda la violencia en sí; todavía hace un par de años en una entrevista que me hicieron comentaba yo que lo único que veía en mi realidad era la violencia, pero yo creo que desde ese momento yo estaba tratando de retratar no la violencia, sino el dolor, y en este momento es el sentimiento en el que me enfoco, tratar de representar el dolor desde sus diferentes facetas, y desde el retrato. Por eso me interesa el retrato, porque no puedo representar el dolor con una mano, o un pie, no me sirve. El dolor está en lo fisionómico, o sea el gesto y como los ojos y las bocas se mueven de cierta forma que puedes percibir el dolor de una persona, y desde ese momento siempre ha sido sobre el dolor, y las series subsecuentes creo que tienen que ver con el dolor, más allá de lo violento.

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

PQ. Bueno, supongo que el trabajo del artista es cuestionar, entonces nosotros ponemos y proponemos cuestionamientos a la sociedad. No sé a qué tipo de

sociedad, porque al final, en este momento, la forma de presentar arte pues es en los museos o en las galerías y de pronto es algo que tiende a ser elitista, entonces no sé de qué tanto sirve que uno hable sobre ciertas cosas, si van a terminar en la casa de alguien adinerado o van a terminar por allí guardadas, o se van a exhibir en una galería donde van solamente estudiantes de arte y de vez en cuando pasa alguien más, ¿no? A menos de que se masifique, bueno estoy suprimiendo toda esta situación de las redes sociales, pero también allí no dejan de ser nichos, porque el algoritmo te muestra lo que tú debes ver, lo que se supone que es lo que a ti te gusta ver, y de todas formas se vuelve un nicho, y se vuelve un pequeño gremio, entonces no sé que tanto en este momento [*el arte*] cambie las cosas; a menos que se masificara, ya no es un arte que adoctrine, supongo que en este tiempo todo se está yendo hacia el dinero; todo tiene que ver con el dinero, y a veces pienso que ni siquiera importa lo que pienses acerca de tu realidad, no sé que tanto haga de diferencia en la sociedad, tal vez estoy siendo muy pesimista ¿no?, pero supongo que ya no existe este arte que adoctrine masa, supongo que si así fuera lo seguiría usando el Estado, ¿no?. Sí, existe, porque el cine es arte ¿no?, el cine y las series de televisión, Netflix, son sistemas de adoctrinamiento, nos indican qué pensar, cómo pensar. Las películas son predicciones de cómo vamos a actuar y hablar incluso, como sociedad. Entonces en ese sentido, para alguien que sólo hace dibujos, y los presenta por ahí en galerías muy pequeñas, pues, no sé qué tanta diferencia haga.

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido al momento de exhibir la pieza? y, ¿qué dificultades tuviste al presentar esa pieza en un concurso organizado por el Estado?

PQ. Pues la verdad no recuerdo haber tenido ningún inconveniente. Luego la gente me preguntaba que ¿Por qué yo retrataba una realidad tan cruda, si la realidad ya lo era ¿no?, y yo contestaba que nadie estaba señalando que allí estaba ¿no?. Todos estábamos fingiendo que no sucedía. Estábamos asustados y cada quién estaba en su casa cuidándose las espaldas pero nadie estaba señalándolo; bueno, había mucha gente señalándolo -tampoco es que yo fuera el único-, pero tampoco estaban señalando eso que estaba sucediendo, y había que señalarlo.

En esa exposición precisamente no recuerdo otra pieza que fuera de esa temática, igual estaría bien ver ¿Qué fue lo otro que ganó? Creo que el otro que ganó en pintura es Rodrigo Treviño [*Rotre*] y era una pieza de cartón con un conejito Bugs

Bunny, pero no recuerdo el contexto de la pieza. No sé si también tenía que ver con esta situación que vivíamos, pero tenía que ver con el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución. Todo lo demás eran banderas de México y cosas alusivas a nacionalismos y cosas así.

FM. Yo metí unos descabezados, ¿no sé si te acuerdes?

PQ. No.

FM. Unas fotografías.

PQ. ¡De cianotipia!. Y ¿militares también, no?

FM. ¡Ajá!

PQ. ¿Eran unos trenes, no?

FM. Había sustituido la foto de la Adelita en el tren por unos militares, y otros colgados de los puentes peatonales.

PQ. ¡Sí, ya me acordé! Pensé que había sido en otro... Ya no me acordaba de tu pieza... Pero no recuerdo más piezas en la exposición que fueran... A lo mejor estaba yo tan en *shock* de que había ganado, que ya no recuerdo.

FM. Y ya con el paso del tiempo, después de ocho años de ese concurso, ¿Qué reflexiones te deja el haberlo ganado y el haber hecho ese grabado?

PQ. Pues de pronto no... He reflexionado muy poco, pero sobre todo he reflexionado acerca de ¿Por qué había tomado la decisión de trabajar sobre la violencia?, porque luego la serie que le siguió tenía que ver con deformaciones, pero no tenía nada que ver con nada del contexto. Luego encontré enfermedades que tenían que ver con la pobreza y lo abordé, y después otras cosas sobre violencia y deformaciones, ataques... hice unos dibujos sobre las mujeres que les quemaban el rostro por infidelidad en medio oriente... Y luego cuando me titulé hice una pieza de políticos, *Conversaciones*, se llamaba porque para mi los responsables de que pase todo esto son los políticos, porque todo tiene que ver con malas políticas: educativas, sociales, de seguridad, de salud, y luego así seguí haciendo piezas que tenían que ver con nuestro contexto. Nunca he dejado de hacerlo, pero más bien he reflexionado sobre el ¿Por qué? Y me di cuenta de que no era sobre la violencia, sino sobre el dolor que causa la violencia, porque a final de cuentas tiene que ver conmigo, porque yo soy el que la sufre y soy el que construye las

imágenes. Es el reflejo del dolor que percibo de vivir en una situación como esa, porque miedo no hemos dejado de tener. Tal vez ya nos acostumbramos a que sucedan asesinatos y ajustes de cuentas, y aparentemente ya todo está más tranquilo pero miedo al futuro sí tenemos, porque el futuro de nuestros estudiantes es incierto, nuestro futuro es incierto ¿no?, de pronto esto es conflictivo porque cuando nuestro alumnos nos preguntan que ¿Qué pueden hacer si tienen miedo y no saben qué hacer?, pues, ¿Qué les dices?, si tu también tienes miedo... Ya tenemos treinta años los que vivimos en esa generación, y que éramos jóvenes cuando sucedió lo del 2008, ya la mayoría tenemos treinta años y seguimos viviendo en la incertidumbre, entonces al final creo que desde aquel momento, todo se trataba sobre el miedo, sobre el dolor...

ENTREVISTA A RAFAEL FLORES CORREA

Artista [rafaelflorescorrea@gmail.com]

Conversación realizada por correo electrónico el 3 de diciembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. Estimado Rafa,

Te escribo para compartirte una pequeña entrevista, que si tienes a bien, te pediría devolverla contestada a este mismo correo electrónico, esto como parte de mi Tesis Doctoral que aborda el tema de la representación de la ausencia del cuerpo humano en las artes contemporáneas mexicanas.

Igualmente, si conservas fotografías de la exposición o de la pieza que presentaste, agradecería enormemente que las pudieras compartir conmigo.

FM. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Rafael Flores [RF]. (Sin respuesta)

FM. Unos meses después del ataque con granadas en Morelia, participaste en la exposición *Elektroshocks para Morelia*, ¿en qué consistió tu participación en esa exposición?

RF. (Sin respuesta)

FM. ¿Qué otras piezas recuerdas que hayan participado también en la misma muestra?

RF. (Sin respuesta)

FM. El acto criminal, ¿influyó de alguna forma en tu desarrollo creativo?, ¿a partir de ese incidente creaste atendiendo a la violencia vivida en el Estado?

RF. (Sin respuesta)

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

RF. (Sin respuesta)

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido de la exposición *Elektroshocks para Morelia*?

RF. (Sin respuesta)

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de esta muestra y de tu pieza presentada con la distancia del tiempo?

RF. (Sin respuesta)

RF. Hola Francisco.

Estás planteando dos cosas distintas. Vamos por partes. Primero preguntas sobre la ausencia del cuerpo humano en el arte contemporáneo. No hay tal ausencia. El cuerpo humano está totalmente presente en el arte contemporáneo. Ejemplos clarísimos; Lucien Freud, Francis Bacon, Jenny Saville, Istvan Sandorfi, Odd Nerdrum, Erik Fischl, Gotfried Hellwein y una larguísima lista de autores vivos y vigentes o recientemente muertos. Mexicanos [sic]: Rafael Cauduro, Arturo Rivera, Santiago Carbonell, Alberto Castro Leñero, Rafael Coronel, Javier Marín, Alfredo Castañeda, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Omar Ortiz Francisco Ostos y un largo etc. Si nos vamos un poco para atrás en el tiempo (recuerda que el arte contemporáneo comienza a fines del siglo XIX con el impresionismo) tenemos a Picasso, Henri Matisse, Salvador Dalí, Paul Delvaux, René Magritte, Egon Schiele, Gustave Klimt, Tamara de Lempicka, etc, etc. Mexicanos [sic]: Orozco, Rivera, Siqueiros, Frida Kahlo, María Izquierdo, Rodríguez Lozano y otro larguísimo etcétera. Hay incluso un resurgimiento del cuerpo humano en las tendencias del nuevo realismo, nueva figuración, hiperrealismo que no apelan al academicismo ni a lo clásico y que son intrínsecamente contemporáneas. Es obvio que en corrientes como la abstracción, el informalismo, los geometrismos, el arte óptico (tan válidas como cualquier otra) ahí no exista la representación del cuerpo por sus cualidades intrínsecas.

Ahora bien, respecto a los granadazos del 2008 en Morelia, te comento que no participé en la exposición "Elektroshocks para Morelia". Cualquier hecho criminal y de violencia me conmueve y me indigna y de alguna manera influye en mi pintura. Tengo muchas pinturas que aluden a la violencia contra el cuerpo y la dignidad

humana pero el arte no detiene las balas ni acaba con los narcos, pero sí crea conciencia. Esa es su función. Yo me cuido de no caer en lo panfletario ni de hacer demagogia pintada. El muralismo mexicano (tan combativo) se salva de lo panfletario por su calidad artística: primero es arte de gran calidad y después es ideología. En ese sentido es más eficaz el *Guernica* de Picasso que mil discursos ideológicos. Si gustas, sobre estas consideraciones planteadas podemos reformular tu cuestionario y continuar con este diálogo. Te agradezco tu interés por mi trabajo y mi opinión. Saludos y Éxito en tu trabajo. Gracias

FM. ¡Muchas gracias Rafa!

Coincido contigo en que todos estos extraordinarios artistas que mencionas trabajan o trabajaban la representación del cuerpo humano; sin embargo en mi trabajo de investigación me interesa encontrar y estudiar artistas que trabajen con las representaciones del cuerpo ausente (derivado, por ejemplo, de los casos de desaparición forzada, mutilación, tortura, secuestro etc.); es por ello que en el capítulo dos de mi tesis estoy interesado en revisar y documentar a aquellos artistas que trabajaron desde el arte particularmente con el tema del lamentable ataque terrorista en Morelia en 2008, donde no sólo existieron ausencias físicas (muertes) de civiles, sino también ausencias parciales, como las de las personas que tristemente perdieron una parte de su ser (una extremidad), sin contar todas las consecuencias físicas y psicológicas que este atentado conllevó.

Me acerqué a ti pues está tu nombre escrito en la invitación de la exposición *Elektroshocks para Morelia* (la adjunto). Si no participaste en tal exposición, me gustaría finalmente conocer tus motivos por los que decidiste no participar, y si, ¿existe alguna explicación del por qué tu nombre aparece en esa invitación?, ¿fuiste invitado y finalmente decidiste no exponer?

Muchas gracias!

RF. (Sin respuesta)

ENTREVISTA A ERANDINI ADONAY FIGUEROA PRÓSPERO

Artista [erandiniadonay68@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 5 de diciembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber, ¿qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y, ¿cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Erandini Adonay Figueroa Próspero [EF]. al igual que muchos mexicanos y en particular los michoacanos no aplaudí esta invasión por parte del Gobierno Federal, ya que sabemos que las fuerzas militares tienen a bien brindarnos protección y seguridad sobre todo en las contingencias eventuales que acontecen a lo largo y ancho del país. Sin embargo, nos asalta la duda, y desconfiamos de la seguridad que nos pueden brindar los comandos. Porque es sabido por las redes sociales o medios de comunicación que somos pisoteados algunas veces, sólo por el hecho de manifestarse en la inconformidad, siendo amenazada la integridad de las garantías individuales con las desapariciones, o en el menor de los casos, con las amenazas. Contamos ahora con tanta información que se llega a crear una psicosis, desde el momento que nos paran en carretera un comando militar para una revisión rutinaria. Y esto es por los servicios que ofrecen las trasmisoras de televisión nacional e internacionales con sus series sobre el tema de narcotráfico, que justamente se deriva de las influencias que brindan estas series populares; que manejan esta narcocultura al nivel de los héroes o personajes a seguir en esta sociedad de doble moral, frívola y muchas veces carente de valores humanos.

FM. Como me comentaste anteriormente, esta pieza fue realizada en el 2010, a un par de años del atentado, y que si no me equivoco, se presentó en la exposición colectiva *El Bicentenario y el Centenario: México en los imaginarios de los artistas contemporáneos de Michoacán*, en el Centro Cultural Clavijero. ¿Cuál es el título de la obra y cómo decides enviar un Morelos herido a una exposición organizada finalmente por el Estado en un recinto oficial?, ¿tuviste alguna traba por exhibir en el Clavijero una pieza con ese tipo de violencia implícita?

EF. No tuve ningún problema al respecto, salvo algunos pocos comentarios de conocidos en el medio artístico, indicándome su extrañeza de saber que justamente en un recinto oficial de gobierno, tuvieron a bien recibir la obra para exposición. La obra se tituló el bombazo de Morelia en el 2008; técnica: óleo; medidas: 190 x 150; fecha de realización de la obra: 2008, poco después del atentado (dos meses).

Decidí hacer las obras, no por participar, ya que en el momento que las realice no había llegado la invitación de exposición en el imaginario artístico de los morelianos, en el marco de las actividades del Bicentenario [*de la Independencia de México*] y Centenario de la Revolución en el año de 2010.

Las obras las hice el año del 2008, pero no las había firmado aún porque no las hice para el evento. (Por lo general no participo con obras de manera particular para participar por medio de convocatoria), me dio gusto saber de esta convocatoria, porque sabía que estas obras serían vistas por mucha gente y que además era una magnífica oportunidad que la sociedad y el gremio artístico supiera de mi apreciación de los hechos que fueron y marcaron a muchos morelianos, ahí presentes en aquella noche del grito, en la verbena popular de es 15 de septiembre del 2008

FM. Simbólicamente, ¿Cómo vinculas a Morelos y su herida, con los atentados ocurridos en Morelia en 2008?

EF. Para mí, Morelos, representa a los morelianos y aunque heridos todos (los ciudadanos morelianos) por los acontecimientos, seguimos de pie (por eso las muletas). Si observa, una de las botas lo atraviesa un pico que simula la herida punzo cortante que causo la granada y hasta abajo pinte a manera simbólica la explosión representando así el atentado.

Y con respecto a las serpientes representan: una es la ambición, otra el mal, y la tercera el poder fáctico, como cuando se representaba al mal en el medievo con dragones o monstruos de varias cabezas. El águila “que llora” representa a la nación, todo el pueblo mexicano que pierde la libertad y se ve envuelta en el caos, y por último Morelos cadavérico, pero aun sostenido por sus logros históricos que, como mexicanos, lo reconocemos como “Siervo de la Nación” y como gestor de la Independencia de México, pero que sostiene la paloma en su pecho donde es derramada la sangre inocente y la paz es aniquilada.

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido al momento de exhibir la pieza?

EF. A pesar de que estuve presente en la inauguración, en el Centro Cultural Clavijero, no experimenté nada inusual, ya que tengo muy constatado que el día de la inauguración de una exposición sólo sirve para sociabilizar y que los conocidos del gremio, amigos y familiares, (si bien te va, eres felicitado por tu obra, en el caso

de una exposición colectiva, ya que en una individual la cosa cambia), así que en este día en particular, sólo va uno a checar la confrontación de las demás obras ahí presentes, y me es, hasta cierto punto, decepcionante ver y saber que la gente común ahí presente no reacciona al comentar algo mínimamente, y aun peor las autoridades que representan a las Instituciones Culturales (ese día inauguró el Secretario de Cultura el Lic. Jaime Hernández dando un “largo discurso”). En muchas ocasiones decido no asistir a las inauguraciones, porque solo sirve para hacer acto de presencia y no se puede apreciar y disfrutar de las obras con comodidad; prefiero ir al día siguiente a contemplar las obras y así tener una clara y mejor postura de lo que ahí esta exhibido.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de esta pieza con la distancia del tiempo?

EF. Al paso del tiempo, cuando las visitas ven el cuadro en mi casa (colgado en la pared mas alta del cubo de la escalera) manifiestan el asombro por tamaño, color, y sobre todo la temática de la obra. Me sorprende la vigencia con la que vive la obra, a pesar del tiempo, siempre es recordada la amarga experiencia vivida por todos los morelianos. Y a pesar de los años transcurridos sigue siendo vigente el tema.

FM. Hace unos días obtuviste el 1er lugar en el 4o. Concurso Estatal de Escultura con una instalación en la que se muestra el escenario preparado para darle muerte a una paloma blanca, asociada con la paz; la misma paloma que Morelos en tu cuadro lleva en la mano. ¿Cómo conceptualizaste esta pieza?

EF. Es la misma (paloma) porque representa la paz, ya que en todo el mundo se interpreta de esta manera. Y cuando esta paloma ha sido secuestrada, violentada, o mancillada en su libertad, la paz es perturbada. Al igual que todos podemos sostener una paloma entre nuestras manos podemos aniquilar su belleza e inocencia animal y así perturbar la tranquilidad y la bondad de la ave tan fácilmente como un cerrar de ojos. Después de leer la convocatoria y decidir participar, tuve poco más del mes para percatarme que tenía cinco ideas buenísimas para llevar a cabo, pero las enumere por su grado de dificultad técnica, y de gasto de inversión, de materiales y sobre todo la disposición del espacio donde poderla realizar por su monumentalidad, así que para cuando quería decidirme por la primera estaba ahí muy seguro de ganar, pero me pareció que no seria justo para mi adaptar una instalación que tengo y que fácilmente impactaría por el concepto, pero esa instalación de puro material cuesta realizarla mas de cuarenta mil pesos, pensé que en el menor de los casos que si participa y ganaba un segundo lugar (treinta mil

pesos) les estaría dando una obra que valía más. Entonces decidí arriesgarme con otra de las ideas que tenía, pero aun había el problema del espacio y el tiempo, más los materiales que la conformarían; así que fui eliminando una tras otra, hasta que me quedé con la más factible a llevarse a cabo y aunque para muchos seguramente les pareció la instalación muy sencilla y que “sólo me gaste una lata de spray dorado y solo haber recogido de la basura los objetos que la conforman”, no se imaginan el empeño y el esfuerzo que tuve que asignarle durante dos semanas que invertí en recopilar todo su contenido y los servicios que utilicé: fabricar cajón de madera (desde ir a comprar la madera), mandar hacer los cortes con carpintero y luego pintarlo así como las demás piezas que se prepararon para luego pintarse y posteriormente barnizarse, todo en un taller de hojalatería y pintura con pintura auto motiva y no sprays de “cuarenta pesos de una ferretería”, como escuché por ahí el comentario de una persona, tratando de ridiculizar el esfuerzo del autor y despreciar la decisión del Jurado calificador. En fin, de alguna manera tuve siempre la corazonada de tener la fortuna de ser acreedor al premio, pero al mismo tiempo el contradecirme con la idea de que en la convocatoria no decía si sería tomado en cuenta la instalación como tal, pero una cosa que marcó para mí la diferencia y la determinación a participar, fue que una semana antes del cierre de la convocatoria, recibí una invitación por parte de la Secretaría de Cultura, a través del Departamento de Artes Visuales, en la casa taller Alfredo Zalce, para participar en el curso de la maestra y escultora de la ciudad de México, Perla Krauze. Determiné asistir con mis propias reservas, porque tenía e tiempo limitado para seguir con la idea de participar en el concurso con dos obras por lo menos, y esto me estaba presionando demasiado. Cuando asistí al curso de solo tres días, estuve a punto de claudicar y no entrar al concurso, pero eureka!! El primer día del curso, en algún momento, mostrando su obra la maestra, en fotos en el proyector hizo el comentario: “en la actualidad hay una mínima diferencia entre escultura e instalación”, y esto fue lo que, de nuevo y, aún con mas ganas me orienté a perfilar el camino y esto para mí fue una revelación de confianza y de mayor posibilidad de quedar, por lo menos, en un segundo lugar (aunque persistía en mi pensamiento la desconfianza de que el mecanismo del jurado salieran con que sólo la escultura grande y pesada y posicionada en un pedestal de bloque cuadrado y pintado en blanco sostuviera la típica conceptualización de la escultura de los años setenta y ochenta), al mero estilo de estos años cuando los escultores solo eran considerados aquellos que hacían su pieza fundida en bronce, o cincelada en mármol, cantera,

madera, piedra, cerámica, metal, o inclusive en resinas. O al menos ese concepto se tiene en la memoria de la mayoría de la gente común.

Todo esto confieso, me hizo contradecirme, al grado de que sólo hasta la última hora en los dos últimos días para el cierre de la convocatoria, decidiera afinar los últimos detalles, y llevar el último día mi instalación como buen mexicano; todos al último momento llevaron sus participaciones!!! (ja, ja) y para culminar mi relato, llevo y coloco mi participación en el cuarto donde el Mtro. Alfredo Zalce dormía, y no se si allí murió también, pero al menos tenía el dato de que, los últimos años de vida ya no podía subir escaleras; ahí dormía frente a su estudio. Entonces creo que fui cargado de las buenas vibras que ahí dejó el Mtro. esto fue para mi todo un acontecimiento muy particular y que mantengo como un buen augurio, de ser privilegiado en tener el honor de haber expuesto en este recinto, y en particular donde soñaba el Mtro. todas sus proezas artísticas.

FM. ¿Qué críticas o reacciones de los asistentes y la prensa recibiste durante el evento y en los días subsecuentes?

EF. De parte de los medios de comunicación (periódicos oficiales en la sección de cultura) ninguno, ni para bien ni para mal, uno siempre busca las notas de algún medio, donde existiera una crítica constructiva, pero la verdad ningún periódico (por lo menos del Estado), propusiera un concentrado digno y serio que resguardara una reseña; carecemos en Morelia de un crítico veraz y oportuno que ofrezca un análisis de la apreciación estética de manera constructiva, ya que todo queda en algún reportero que sólo cubre la nota, como un acontecimiento social más de la ciudad.

Lo curioso para mí, es el caso de la exposición de Centenario y Bicentenario, es que si recibí por parte del Centro Cultural Clavijero, una carta donde soy felicitado por mis obras (participo con 2 obras de gran formato) por ser merecedor de la aceptación del público de manera unánime, en un concentrado estadístico que fue llevado a cabo por los registros recabados por este Centro (comentarios del público asistente, en su gran mayoría de niños y adolescentes y por supuesto adultos y en el caso específico de los niños, es que eran grupos numerosos que eran llevados por escuelas particulares y oficiales). Todos ellos votaban por las obras que más les había impactado o gustado de la exposición y se obtuvo el

mayor registro de votos por mis obras; esto para mí fue una sorpresa y un valor agregado y lo conservo con grato recuerdo.

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

EF. Siempre he sido de la idea que los artistas debemos de reflejar nuestro entorno, las vivencias y acontecimientos históricos, no debemos de aislarnos ni ser ajenos a las situaciones vigentes que se viven a diario en nuestro territorio nacional, estatal, y local. Sin embargo acepto que aunque todo puede ser susceptible de registrarse maneras distintas, no todo el campo del arte, tiene que ser contado o manifestado artísticamente con un sentido crítico, pero personalmente me identifico con los temas recurrentes de acontecimientos fácticos, y creo que el arte es una forma excelente de transmitir conocimientos, experiencias, y sensaciones que pueden servir para concientizar la manera en que vivimos y convivimos socialmente.

Así, que fielmente creo, que el arte puede transformar conciencias, transformar sociedades, y conceptos de la vida del hombre, en las sociedades deshumanizadas por tantas cargas de influencias negativas y manipuladas por las nuevas tecnologías y sistemas de gobiernos estériles.

Así que yo creo firmemente que el arte puede transformar conciencias y despertar interés por los valores del conocimiento, los estéticos y los sentimientos más profundos en el ser humano.

ENTREVISTA A TSADE TRIGO

Artista [tsade.tsade@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 6 de diciembre de 2018.

Francisco Méndez [FM]. Primero me gustaría saber ¿Qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? y ¿Cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

Tsade Trigo [TT]. Personalmente asistí a hacer mi servicio militar y eso es fundamental para mí ya que me cambió la visión de como veía a los militares, se que hubo una fuerte crítica a ellos y que por sus manos pasa mucha droga que ellos decomisan y esto se presta que se lo reparten entre ellos, lo vi, lo oí (literal) y escuche estando en el cuartel, pero la situación de seguridad en ese momento no estaba 100% en sus manos, hay de todo en la viña del señor XD y hay elementos muy rescatables pero no cabe duda que FECAL [*FE*l*ipe* *CAL*derón *Hinojosa*] no tomó las mejores decisiones, ni tuvo la mejor estrategia, como lo viví: una parte de mí festeja lo nacional pero otra parte cree que la parafernalia de ir a dar el grito es necesaria en mi estilo de vida, no fui ese día, a veces esos ritos nacionales son cosas con las que me inspiran a hacer obras a pesar de todo, no tenía muchos años de llegar a la ciudad en ese entonces vivía por el callejón del romance, recuerdo que la señora que vende aún gorditas y enchiladas por el callejón fue de las primeras que (en esos días que sucedió) me contó la noche ya que ella se encontraba ahí y a su vez tuvo un conocido (no recuerdo si familiar o amigo) que fue afectado físicamente por las bombas, para ese entonces nos quedaba claro que estábamos bajo un narco-Estado y que desde ese momento ya se hablaba de que el Estado Oficial lo sabía, desde ese entonces hasta la fecha la mamá de una amiga que está dentro de un grupo de trabajadores (que ponen puestos en la calle o en mercados sobre ruedas, mercados de pulgas, o como en las cañas, o cuando se ponen ahí en el centro, etc. son casi siempre los mismo grupos de personas ellos deben tener más vivo ese día) nos contaba nuestra amiga, que su mamá ya sabía que iba haber un atentado o represalia, los comerciantes de la calle ya sabían ese chisme antes de que sucediera, mi recuerdo de esos años hasta hace poco eran de desasosiego y desencanto.

FM. Unos meses después del ataque con granadas en Morelia, participaste en la exposición *Elektroshocks para Morelia*, ¿en qué consistió tu participación en esa exposición?

TT. Participe con una pieza que era un objeto intervenido (fibra de vidrio): un niño Jesús partido en tres partes: brazo derecho, cabeza y el resto del cuerpo, tenía como nombre; el creyente, el ateo y el farsante, que a su vez esta inspirado en un libro que me regalo mi abuelo, el libro se llama "La tournée de Dios (1932). el objeto están en una caja con cristal y luz negra, por el acabado fluorescente

FM. ¿Qué otras piezas recuerdas que hayan participado también en la misma muestra?

TT. A estas alturas ya no recuerdo en su totalidad todas las piezas, recuerdo muy bien la instalación con la que compartía el espacio/sala que tuvo que ser aparte de las demás piezas por nuestras características, esa pieza es de Antonio Zaragoza, era una jaula a nivel casi del piso con un foco en contrapicada que generaba una sombra enorme en toda la sala de la misma jaula, recuerdo que se armo arte acción también, recuerdo una pieza de Leonardo Flores, que curiosamente tenía un origen distinto a la lectura que se le podía hacer en ese momento, era la visión desde piso al cielo con personas a su alrededor, recuerdo que era la escena de una accidente, ya que patina, pero cuando lo vez bajo el tema curatorial te pone desde la visión de un afectado por las bombas, siempre me ha gustado el trabajo de Leo ya que la forma/estética tiene algo de inocente y de colores que contrastan con los temas que manejaba en ese momento. Recuerdo las charlas y eso me parecía muy padre de las actividades paralelas, como charlas / mesas de dialogo, de hecho se me hacían mucho más fundamental que la contemplación de una obra plástica.

FM. El acto criminal, ¿Influyó de alguna forma en tu desarrollo creativo? ¿A partir de ese incidente creaste atendiendo a la violencia vivida en el Estado?

TT. Si, pero mi pieza estaba mas orientada a lo social, al individuo, a los rituales, la pieza que presente en esta expo solo en su cualidad formal de rota/fragmentada es lo que te remite/conecta al atentado, tengo otras piezas, apuntes y bocetos con este carácter mas evidente de la violencia, pero no me he caracterizado como un artista que sea violento en su contenido o en su forma. por cierto le compre una pieza a Pablo Querea, el si produjo una serie que aborda formal y temáticamente este tema, le compre un xilgrabado de un descabezado.

FM. ¿En qué medida crees que el arte tiene la capacidad de transformar estas realidades tan crudas y violentas vividas en la contemporaneidad?

TT. Dudo que a veces haga esto el arte o al menos este tipo de exposiciones, siento que es un factor entre muchos otros para una transformación, a veces siento que se idealiza/ romantiza el arte en contraste con la realidad que se vive, es por eso que esa exposición que se hizo en su momento con Erandi hacia esto, ponerlo en un plan crudo y como vino, no íbamos a cambiar nada pero si teníamos el poder de creación, del dialogo, ojalá que de critica, de poner el dedo sobre la llaga, pero con poco poder transformador, pero la transformación es un conjunto de muchos otros fenómenos además del arte, Teresa Margolles no cambio nada con su exposición de Venecia, incomodo al presidente y su proyección de este país hacia el mundo, generó morbo, reflexión, ironía y de que hablar. No cabe duda que FECAL solo alboroto al gallinero y destapo una caja de Pandora sin saber a lo que se enfrentaba, en este caso el arte incomodó, evidenció, ironizó, criticó, esperó que eso fuera la antesala para una transformación. En general puede que el arte tenga este efecto transformador pero es a largo plazo, supongo hay artistas que lo logran, pero en la época en la que vivimos, lo que vemos en las ferias, galerías y museos no hay mucho, son contados los artistas que de verdad transforman y afectan otras esferas más allá del mundo del arte.

FM. ¿Qué reacciones recuerdas haber obtenido de la exposición *Elektroshocks para Morelia*?

TT. Reacciones positivas y de dialogo entre los que asistieron a pesar del tema, hizo ruido en su momento, mucho entusiasmo en los involucrados pero amargo, con coraje, tristeza y desencanto. Una buena iniciativa de Nucleo/Erandi y sus colaboradores, necesitamos a más curadoras como ella.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de esta muestra y de tu pieza presentada con la distancia del tiempo?

TT. Creo que esa reflexión ya esta plasmada en las respuestas anteriores, más bien ahora quiero volver a leer el libro a ver que sale de nuevo para mi actualidad, lo que paso con esa pieza y otras aisladas fue que me dio las "background" para seguir trabajando en mi proyecto de titulación que habla sobre lo kitsch, lo cursi y el mal gusto, en ese momento no lo tenia tan claro, pero esa pieza fue un antecedente para los años posteriores de que salí de mi carrera.

También ahora que lo veo todo esto con tiempo, es curioso pero me gustaría que conocieras a mi pareja, es creativo también es un caso muuuuuuy peculiar, ya que el era un adolescente en ese entonces y el no ve una diferencia antes y después de Felipe, mejor aún, tiene una experiencia muy peculiar de vivir o haber vivido este narco-Estado, espero convencerlo para que hable contigo, siento que va ser interesante para lo que estas trabajando, el le late abordar el cuerpo y algunos temas que podrían tener conexión con tu estudio, esta de pensarse cuando conoces su historia de verdad a mi me ha hecho reflexionar muchísimo, es reservado con su vida personal pero vale la pena, hablare con el, también tengo un conocido bailarín que esta haciendo un estudio sobre los cuerpos y ademas conoce a el hermano que también es bailarín de la chica que mataron junto a otros chicos en un caso muy sonado en la CDMX, ella era bailarina me parece también, su hermano hasta creo que tiene una pieza que habla sobre esto, preguntare para ser mas certero, recuerdo que ahora que fui a ver cortos del FICM [*Festival Internacional de Cine de Morelia*] en esta edición también estaba muy sonado el caso de los desaparecidos en un programa, bastante intenso. Preguntare a otro amigo bailarín que participo en este programa con un corto, el suyo no es tannnn violento pero los otros si manejaron el tema desde diferentes perspectivas, ahhh también hay una artista de Morelia Eve Mora tiene una pieza que habla sobre la ausencia del cuerpo, su caso también es medio triste, tuvo un caso de desaparecido en su familia. quieres que te contacte con alguno de estos casos que te menciono?

Saludos.

ENTREVISTA A FERNANDO LLANOS (VIDEOMAN)

Artista [losmireyna@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 10 de enero de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Para ponernos en contexto, me gustaría primero preguntarte: *¿Cuál es tu definición de Videoman?*

Fernando Llanos [FLL]. Superhéroe sateluco⁴ que se dedicaba a proyectar videos por las calles. Videoman era un proyecto de Videointervenciones móviles en contextos urbanos específicos, para hacer algo que denominamos acupuntura gráfica.

Mas info:

http://fllanos.com/vi_video/

<http://fllanos.com/videoman/>

<https://rinostalgias.wordpress.com/2009/05/07/geneve/>

<https://rinostalgias.wordpress.com/2009/05/18/el-rol-del-artista/>

<https://rinostalgias.wordpress.com/2011/06/02/los-videoguerrilleros-urbanos/>

y chécate este docu, ahí hablamos también del proyecto: documental que me hizo el Canal 22.

FM. *¿Cuál es el año y el contexto en el que realizas las piezas *Por la paz y Acto de amor?**

FLL. 2008. Morelia, Michoacán, ya había cabezas cortadas, de hecho creo que acababa de pasar lo de las cabezas que aventaron en la pista de baile de Uruapan. Alguna salvajada así fue la que me hizo animar unas cabezas y ponerlas a girar mientras bajaba de Santa María.

Y la de Acto de Amor, fue desde el asta bandera de Santa María, proyectamos luz hacia la ciudad, un acto más poético que otra cosa.

⁴ Se denomina 'sateluco' al residente de Ciudad Satélite, un fraccionamiento residencial ubicado al norte de la Ciudad de México, proyectado por el despacho de Mario Pani en 1954 como una 'ciudad fuera de la ciudad', fue uno de los proyectos de urbanismo mexicano más importantes y ambiciosos del siglo XX. Las Torres de Satélite, conjunto escultórico de Mathias Goeritz y Luis Barragán, dan la bienvenida al fraccionamiento.

FM. *Videoman* irrumpe generalmente contextos polémicos que naturalmente no son vistos como espacios para el arte, tales como zonas de prostitución, plazas, exteriores de museos y hasta una taquería. En la acción *Por la paz*, recorres las calles de Morelia en patines, cargado con el cañón en mano para *disparar* imágenes de cabezas rodando sobre las calles, el espacio público; mientras que en *Acto de amor* lanzas un rayo de luz hacia Morelia desde un mirador. ¿Son estas piezas un acto de *psicomagia*, continuando la idea de Jodorowsky?

FLL. Pues se suponía que sí, no he leído tanto a Jodorowsky como para ser un experto en el tema, pero hasta donde lo entendía en ese momento me parecía la etiqueta correcta. Quizás ahorita usaría otra: Visualización creativa, invocación digital pro-activa, que se yo... [sic]

FM. En este contexto, sucedieron periódicamente muchas apariciones de cabezas humanas dejadas por los cárteles del narcotráfico en las calles de diversas ciudades mexicanas, principalmente en Veracruz. Tu acto *Por la paz* ¿Puede verse también como un antídoto? ¿Inyectar un poco de veneno, para contrarrestar el veneno?

FLL. La verdad es que dudo que alguien haya visto las cabezas rodando, porque pese a que fue un largo tramo, desde arriba de Santa⁵ hasta abajo, pues como proyectaba sobre le asfalto era una toma MUY difícil de percibir, y sobre todo la velocidad no le ayudaba también. Pero el registro estaba padre, era todo un acto extremo porque de noche y con mi proyector en la mano, si me caía se acababa la inversión. En fin, por eso nos apoyábamos mucho en la página web, ahí se contextualizaba el acto. Se le enmarcaba su significado. No importa si la vieron o no, importa que se hizo con esa intención. [sic]

FM. ¿Crees que el arte posee una capacidad sanadora que puede frenar los procesos históricos de violencia?

FLL. Por supuesto que sí, el arte, el deporte, la espiritualidad, la ciencia, etc. Tenemos una descomposición por social que hay que frenarla con inyecciones intensas de todos esos remedios... a corto, mediano y largo plazo.

FM. ¿Qué fue para ti el proceso de militarización del país durante el sexenio de Calderón? ¿Cómo viviste el atentado en Morelia del 2008?

⁵ Se refiere a la Loma de Santa María, una colina del sur de Morelia donde hay un mirador y un asta bandera que domina la ciudad.

FLL. Fue doloroso, mucho, ver como se bañaba el país de sangre, con historias cada vez mas aburras, no es casual que el BLOG DEL NARCO⁶ haya nacido en ese sexenio, material lamentablemente sobraba. Yo ya no vivía en Morelia, pero siempre he ido y venido... así que escuchaba historias del terror, y es increíble como la sociedad se vea replegando ante el miedo [sic]. Muy triste.

FM. ¿Qué reflexiones consigues recuperar de estas piezas con la distancia del tiempo?

FLL. La verdad de las intervenciones de Morelia me gusta más la de la Plaza Comercial⁷, fue muy divertida y el impacto sí fue más directo sobre los peatones. Sobre la violencia, la droga y la militarización, creo que me gusta más la peli de la Muerte de Videoman: <https://rinostalgias.wordpress.com/2011/01/01/la-muerte-de-videoman/> Que de alguna manera cierra todo el ciclo.

Abrazos.

⁶ El Blog del Narco es un sitio web mexicano de noticias que comparte información relativa a la Guerra contra el Narcotráfico en México. Fue abierto el 2 de marzo de 2010 y en él se reportan minuciosamente y sin censura los crímenes cometidos por los cárteles de la droga en México. <<https://elblogdelnarco.com/>> Recuperado el 15 de enero de 2019.

⁷ Se refiere a la acción *Compro, luego existo*, llevada a cabo en el interior del centro comercial 'Plaza Morelia [ahora Plaza Escala]', en Morelia, Michoacán, donde Videoman proyectó sobre las paredes y techo del recinto, cifras y estadísticas que critican el consumismo. <http://flanos.com/vi_video/videos/compro.mov> Recuperado el 15 de enero de 2019.

ENTREVISTA A JESÚS JIMÉNEZ

Artista [jesussuperstar@me.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 6 de febrero de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Debido a diversas conversaciones que hemos sostenido, así como a la exposición *Anagramas matemáticos* presentada en el Centro Cultural Clavijero de Morelia en 2017 comprendí que el detonante de la serie de piezas que conforman esta exposición homónima surge precisamente de una situación en la que en carne propia experimentaste el delito del secuestro en Morelia. ¿Puedes compartir algún testimonio al respecto?

Jesús Jiménez [JJ]. En Marzo de 2015 fui víctima de un secuestro en mi ciudad natal Morelia. Estuve secuestrado nueve días no recibí ningún golpe. El proceso mas traumante fue el trayecto de donde me secuestraron hacia donde estuve encerrado nueve días. Un luchar entre creer que no era cierto lo que estaba pasando y aceptar la realidad para actuar en consecuencia. Durante mi secuestro el grupo se dividió. En el noveno día quien manejo el taxi al lugar de mi secuestro, el mismo que me daba de comer y de beber, quien me decía que me tranquilizará, fue quien al ver amenazada su vida y la de su familia me ayudo a escapar junto con él. Caminamos 3 o 4 horas en la sierra hasta la población mas cercana donde conseguimos un taxi para llegar de nuevo a Morelia. Nos despedimos y cada quien tomo su camino.

FM. ¿Cuántas piezas incluyen la serie *Anagramas matemáticos*, cómo se organizan y qué medios empleaste?

JJ. Obras incluidas:

- *Anagrama matemático*, instalación: calculadora, rollo de papel y tintas de color, 2015. Requerimientos técnicos: Base y capelo de acrílico que cubra la base de presentación. Videoinstalación: proyección a 6 canales. Dos proyecciones a muro + videos reproducidos en pantallas sobre tripies o pedestales metálicos. Requerimientos técnicos: Dos videoproyectores mayores a 500 lúmenes, 4 pantallas LED de máximo 40 pulgadas y no menores a 20 pulgadas.
- *Apuntes para una negociación*, impresión digital sobre papel Bond 300 gramos, 2016.
- *Serie Dinero*, 5 impresiones fotográficas, 2015:
 - *\$19,830 pesos en billetes mexicanos*, serie dinero, fotografía digital, 2015.

- *Dinero Rosa, cien billetes mexicanos de cincuenta pesos*, serie dinero, fotografía digital, 2015.
- *Cien billetes mexicanos de veinte pesos*, serie dinero, fotografía digital, 2015.
- *\$28,430 pesos en billetes mexicanos*, serie dinero, fotografía digital, 2015.
- *\$13,930 pesos en billetes mexicanos*, serie dinero, fotografía digital, 2015.
- *Colmena*, rollos de papel para calculadora intervenidos, 2015 -2017.
- *Pirámide I*, gobelino, 2016 – 2017.
- *Empaque de reloj de pulsera*, reloj robado en secuestro, 2015.

FM. A pesar de que el tema del secuestro es muy común en México, son muy pocos artistas quienes lo han trasladado al arte. ¿Cómo decidiste hacerlo?

JJ. Antes de este evento me resistía a apreciar arte con carga violenta tenía miedo de atraer estas energías. Fue gracias a varias terapias de energía y psicología que todos coincidían en que hiciera catarsis haciendo arte sobre el evento mencionado. Retomé algunos de mis trabajos en proceso previos al secuestro como la serie Dinero y la serie Anagramas Matemáticos pero ahora con la carga de la experiencia del secuestro. Fue muy sanador y liberador tanto así que gracias a este trabajo gané el premio de adquisición en video instalación en la Bienal Nacional de las Artes de Yucatán ese mismo año. El premio se extendió a la muestra individual Anagramas Matemáticos en el Centro Cultural Clavijero en Morelia en 2017.

FM. Formalmente las piezas de la serie *Apuntes para de una negociación* adquieren la estructura de la poesía visual; precisamente mientras tomabas un taller de poesía visual en Morelia con el neólogo Felipe Ehrenberg. ¿De qué manera influyó este taller en el desarrollo de estas piezas?

JJ. Antes de sufrir el secuestro efectivamente tuve la oportunidad de volverme a encontrar con el Neólogo Felipe Ehrenberg. En el museo de Arte del Estado en Morelia dio un taller donde abordamos el tema “Poesía Visual”; dentro de los textos dados me cautivo el apartado sobre la figura de los Anagramas Matemáticos, sin embargo le dije al maestro que no me animaba a hacer una re-interpretación de esas figuras porque los artistas conceptuales de los 60’s y 70’s ya las habían trabajado mucho. A lo que él respondió –si ellos tomaron del arte prehispánico y precolombino inspiración para sus creaciones visuales ¿por qué tú no lo vas a

hacer?-. Empecé a jugar con la calculadora de mi trabajo en esos entonces como gerente de dos supermercados. La calculadora y los tickets formaban parte de mi rutina diaria para hacer cuentas y para hacer los cortes diarios, así como para contar dinero. Salieron varios ejercicios y ocurrencias, el maestro quedo fascinado luego vino la carga conceptual al ligar estas composiciones abstractas con el secuestro.

FM. ¿En qué momento decides que tus piezas se desarrollarán bajo el formato de la poesía visual?

JJ. Es poesía visual porque juega con la palabra y su abstracción no de manera como una A como A pero como una A puede ser otro símbolo y seguir siendo A. No me gusta categorizar mi práctica ya que actualmente los límites entre las prácticas creativas se están desdibujando una fotografía puede ser una escultura y una escultura una fotografía o ambas una pintura. Sin embargo efectivamente la inspiración para estas piezas es la poesía visual tienen un acabado fotográfico, de instalación e incluso textil. El momento clave para definir este proceso como poesía visual fue mi encuentro con el Maestro Felipe Ehrenberg.

FM. ¿Cómo trasladaste -y convertiste- el hecho inenarrable en poesía?

JJ. La poesía visual junto con otras prácticas está ligada a la poesía concreta Brasileña de los años setentas concatenada a la dictadura militar de esos tiempos en Brasil. La poesía concreta Brasileña en sus orígenes está cargada de violencia. Los poetas concretos encontraron un nuevo código al desdoblar símbolos para decir lo que no podían expresar. En mi caso este conocimiento vino después de empezar a hacer mis anagramas matemáticos de poesía visual; la necesidad de expresar algo sin decirlo figurativamente o literalmente me llevo a emplear códigos abstractos y conceptuales para narrar lo inenarrable por miedo a que mis captores vieran que los estaba exponiendo de cierta forma.

FM. Desde hace algunos años has trabajado con mucho interés el tema del dinero; interés lógico desde tu relación profesional con las finanzas y la economía; pero ahora lo haces de una forma implícita, pues las obras parten de sumas y restas de una calculadora electrónica. La frialdad de estas cifras hace pensar en esas crudas negociaciones donde el cuerpo se vuelve mercancía. ¿Consideras que estos tickets amplificados y modificados son una especie de mantra que visibiliza, pero a la vez redimen?

JJ. Las improntas de estos rollos de calculadora ampliados representan a nivel personal el estado mental al que estuve sometido durante el secuestro que viví, también representan el estado de las finanzas de nuestro país, México en los tres sectores de Gobierno –Federal, Estatal y Municipal – situaciones palpables para los que vivimos en un Estado como Michoacán; sumas y restas absurdas, cantidades que caen, números y cuentas imposibles de auditar, cantidades financieras vueltas corrupción, sumas impensables de acumulación de riqueza a costa de la corrupción y la violencia, a costa de la vida y de la naturaleza.

FM. ¿En qué medida el desarrollo del trabajo artístico logró tener un impacto de sanación psicológica -y recuperación- tras el delito?

La sanación continua en todos los niveles. El tiempo ayuda a sanar las heridas. El regresar a la realidad fue tan complicado como el nacer. El trabajo ayudo a la transmutación, al cambio de piel pero la gran medicina han sido las exposiciones y ante todo el diálogo con el público en torno a la exposición artística de la experiencia personal del secuestro. Estos diálogos con la audiencia cuando he expuesto ha sido lo más sanador que he tenido el verme en los demás, el que ellos se vean en mí nos sana a ambos.

FM. En la mencionada exposición en Morelia, convivían junto a tus piezas los textos del diario de Brianda Domecq, tristemente secuestrada en México a finales de los años 70's. ¿Cómo fue que surge esta simbiosis entre el diario y tu trabajo visual? ¿Estableciste alguna comunicación con Brianda?

JJ. El curador de la muestra Irving Domínguez fue parte fundamental establecer este diálogo con Brianda Domecq. No he tenido comunicación con Brianda a raíz de la exposición he conocido más de ella con personas que la han conocido.

FM. En la exposición, además de las obras de gráficas, existían también objetos expuestos, como la funda del reloj robado en el secuestro, la calculadora de donde proceden los tickets, y piezas de video. ¿Cómo llegas no sólo a la manipulación del ticket, sino a ejercicios cercanos al *ready-made*? y, ¿cómo se articulan los videos dentro de este discurso?

JJ. Desde hace varios proyectos y en especial con Anagramas Matemáticos queda entendido que me he vuelto multidisciplinario. La muestra crea un diálogo en torno a un evento personal el discurso se creo con todas las herramientas posibles para crear lo que se aprecia. El arte siempre trata de imitar a la realidad, pero la realidad

siempre es más fuerte. La intención fue crear empatía con el espectador sobre lo que viví el empaque del reloj pulsera vacío como reflejo del objeto y el tiempo robado son el clímax en este sentido. El reloj fue robado en el secuestro afortunadamente tenía el empaque original para ubicarlo en la muestra de manera estratégica. Es ready-made cargado de concepto, arte conceptual sin embargo son objetos reales trastocados por este evento entonces hay algo más aquí y es la experiencia real del objeto al cargarse por un concepto y no solamente un ready – made.

FM. ¿Conoces a algún otro artista en México que también haya trabajado el tema del secuestro artísticamente?

JJ. Recuerdo la muestra del MACAZ visible invisibilización <https://culturacolectiva.com/arte/visible-invisibilizacion-un-llamado-artistico> no recuerdo el nombre del artista pero la obra son unos pequeños bultos de tela blanca de 30 x 20 cm cada uno rellenos de monedas y desbalagados en una base de madera blanca sobre el piso. Era una pieza que representaba el rescate pagado para la liberación de un secuestrado⁸. La pieza me llamo mucho la atención fue antes de mi secuestro, no quería involucrarme mucho en esta muestra por miedo a atraer la violencia reflejada. Desconozco si el artista es mexicano.

⁸ Se refiere a la pieza *Secuestro express* de Enrique Hernández.

ENTREVISTA A CUAUHTÉMOC MEDINA.

Curador [cuauhtemoc.medina@muac.unam.mx]

Entrevista realizada personalmente en la Power Station of Art [PSA], en el contexto de la clausura de la 12a. Bienal de Shanghái, China, el 7 de marzo de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Cuauhtémoc, ¿Qué significa para ti como curador, ser el jefe curatorial de esta Bienal?

Cuauhtémoc Medina [CM]. Si, mira... A mi me encanta hacer bienales y no es el caso de que uno tiene con frecuencia la oportunidad de hacer un proyecto con las complejidades que tiende a ser la Bienal de Shanghái. Está el dato muy inmediato y creo que comprensible de que lo que está pasando en este país y en esta ciudad tiene en este momento histórico un valor taxativo; les bromeo a veces a mis amigos diciéndoles que la historia está estacionada hoy aquí, entonces está el hecho de que hacer la Bienal aquí implica esta especie de oportunidad simbólica de tratar de tener algún efecto en la cultura y el pensamiento de un lugar que está determinando muchas cosas y que las va a determinar a futuro. También está el acto de que esta es una sociedad que tiene limitaciones de discurso muy evidentes y bueno el rol que uno tiene como curador es tratar de abrir ciertos espacios y esta Bienal tiene esa digamos implicación. Es una exhibición que más allá del resultado implica una causa, en el sentido de esa batalla específica para tratar de hacer posible que cierto nivel de sofisticación, de politización y de claridad argumental estén introducidos en un lugar donde hay una circulación del arte extremadamente grande pero hay pocas Instituciones que tienen el rol como PSA [Power Station of Art] de dar albergue a un pensamiento crítico y no hay otra plataforma en toda China como la Bienal de Shanghái en tratar precisamente de introducir un campo argumental.

Entonces, tiene esa altura hacer Shanghái. Es un foro importante en el campo de lo que representa la cultura contemporánea, también en un momento además en China donde las cuestiones de qué es lo permisible y qué es lo visible son particularmente agudas.

FM. Has estado haciendo una ambivalencia entre varios opuestos binarios. Yo acabo de ver la exposición y vi estas piezas de Alexander Apóstol donde se percibe como el contexto latinoamericano no es nada ajeno a lo que puede estar ocurriendo en Asia; y

al revés, ver a Yasumasa Morimura con ciertos ecos de occidente. ¿Cuáles son estas *acupunturas* que encontraste entre Asia y América al hacer esta Bienal?

CM. Si bueno, no sé si esto es una respuesta pero el proyecto nació antes de realizarse en Shanghái, en torno a la manera en que este neologismo que inventó [E. E.] Cummings, me pareció muy pertinente para hablar de la situación histórica presente, y fue una fortuna tener como los barruntos de esta idea y ser invitado a desarrollar un proyecto aquí, lo cual representó la posibilidad de hacerlo en una dimensión amplia; por otro lado, la historia de la Bienal de Shanghái, y en general del arte en China, implica que todavía no está plenamente en una relación de sinergia con el arte del sur y las listas de artistas de las bienales pasadas me hicieron ver que había la oportunidad de tener un contingente Latinoamericano y también Español importante y eso combinado con el hecho de que para los hispanohablantes, China es un asunto muy significativo hoy, abrió la posibilidad de ir hacia una exhibición que tiene ese perfil, no fueron razones identitarias, razones de proceso histórico, proceso global, del alcance que tiene el cosmopolitismo todavía limitado que tiene la escena del arte en Shanghái, y la oportunidad de romper. Ciertamente hay algunas obras, como la de Alexander que están jugando en encontrar *el límite de lo posible que hay que decir aquí*, con la preocupación de elaborar un argumento sobre la situación política latinoamericana a partir del caso Venezuela en lo particular, que están de cierta manera haciendo dos operaciones: por un lado están asumiendo que el público local y eventualmente los visitantes van a poder encontrar analogías, van a poder establecer la posibilidad de saber que *la fábula habla de ellos*, para usar una fórmula clásica; por otra parte es también el caso de que el arte está hecho de estas calas de especificidad que están constantemente reinventando historias muy concretas en preocupaciones mundiales. A mi me parece que es bastante natural que esa sea la textura de una Bienal, solo que me puedo imaginar que el efecto de verlo en la distancia lo hace muy dramático para un latinoamericano porque usualmente encontramos todavía que una parte importante de estas acumulaciones de alusiones están hechas en América Latina, más que en otras Bienales Internacionales.

FM. ¿Cómo fue lidiar con la censura del Estado?

CM. Es un proceso muy interesante, y que tiene además el dato de que: censura en todos lados hay, pero aquí hay una censura organizada: por un lado resulta que tendría que operar una estructura legal quizá hasta sin histerias; pero PSA es una Institución con un compromiso extraordinario, que implicó el acompañamiento a

estar buscando alternativas, de estar llevando a cabo una negociación prácticamente hasta el día de la apertura; y por otro lado los artistas que estaban involucrados en el proyecto sabían que tenían que pasar por allí, y en aquellos casos –varias decenas– que encontraron algún tipo de problema, estaban dispuestos a tratar de o buscar una alternativa o una solución, entonces al final de cuentas el balance es que la exposición tiene perfiles que no han sido usuales en las exhibiciones Chinas en términos de ser políticamente muy explícita, y al mismo tiempo me parece que ha sido una experiencia muy interesante para los participantes el encontrar esos bordes que no siempre son previsibles. Una regla básica que a mi me sirvió fue entender que más allá de por motivos éticos, por razones meramente metodológicas, no era nuestra tarea censurarnos, sino que al estar esto planteado como un procedimiento externo que hemos asumido, y eso hizo que tengamos cosas que no parecieran si quiera pensables, como la participación de *Forensic Architecture*, que con la ayuda y la habilidad de la PSA se pudieran presentar aquí, en lugar de partir de la visión pesimista de que no iba a ser posible.

FM. Al respecto, ¿Has pensado en establecer futuras colaboraciones entre el PSA y el MUAC [Museo Universitario de Arte Contemporáneo]?

CM. PSA es una organización que es muy interesante y su economía es muy específica... Quizá, pero al mismo tiempo, la distancia no lo hace práctico. No permite mantener una ruta que sea accesible. Lo que estaría muy bien es hacer exposiciones que contengan artistas con los que hemos trabajado en la exposición o que hemos encontrado en el proceso de investigación.

FM. Has ido un poco en contra de la idea general de una Bienal, al trazar una línea bien definida, proponiendo en cambio un *yin-yang* de conceptos binarios; en este contexto, ¿cómo aparece el espíritu de Cummings como un ente un tanto ambiguo?

CM. No sé exactamente qué responder a la primera parte de tu aserto porque yo diría lo contrario: aquí, al haber un argumento general bastante nítido, que luego encuentra cuatro sub-argumentos que más o menos son localizables, lo que hay es una estructura que tiene grados de intensidad y claridad, y otros que están situados en una zona intermedia, de modo que desde el punto de vista temático, y a sabiendas de que el tema siempre es una reducción, la solución que encontramos aquí fue algo que me dejó muy satisfecho, o sea: tener núcleos con transiciones. Honestamente no estoy seguro de haber visto esa forma aplicada en muchos otros casos pero fue bastante emocionante trabajar sobre todo en relación con la

intervención de la arquitectura del estudio de Frida Escobedo permitió además que las secuencias de estas secciones que tienen una forma más interior –como de pasillos–, tuvieran que ser muy exactas en relación a los compartimientos entre espacios en blanco y espacios del reverso de la sala.

Ahora, la idea de Cummings es una especie de acertijo que baña todo el proyecto y también ha sido un disparador de la pregunta de cómo determinadas imágenes pueden ayudar a construir un orden argumental porque las partes acaban subordinando a los fragmentos que generaban un cierto punto de partida, y eso además acabó derivando en un elemento muy muy concreto de la experiencia de la exposición, que es el hecho de que en lugar de que haya cédulas explicativas generales –cada obra si tiene una cédula explicativa mínima–; algo que llamamos nosotros internamente *epígrafes*, en el sentido más específico de la palabra, de que la exposición está cruzada por estas frases algunas citando otros textos que nosotros creamos, que en lugar de definir un conjunto, como sucede usualmente en las cédulas de sala de un museo, se plantea como una especie de pensamiento en el camino, precisamente en el sentido clásico de *epigrafiá*, el de una escritura en el borde, o exterior. Eso lo indujo la relación de trabajar los textos de Cummings –como si fueran emblemas de un proceso de pensamiento–, lo cual naturalmente no es algo que el trabajo de Cummings recomiende *per se*, pero es una forma de acercarse al espíritu de la lectura de un poema que siempre es un espacio muy peculiar de lectura que puede ser por un lado muy evocativo y por otro lado muy frecuentemente aforístico.

FM. ¿Cuál es tu expectativa sobre este *traer a Asia algo de América Latina*? Sin duda es una Bienal con un sabor muy Latinoamericano.

CM. No sé la expectativa. Lo que si te puedo decir es que a diferencia del campo artístico, donde en las últimas ediciones de la Bienal solamente había dos artistas latinoamericanos: una pieza de Carlos Amorales y una pieza de Regina [José] Galindo. Un elemento muy satisfactorio en el proceso de ir y venir a Shanghái fue darme cuenta de la cantidad de textos, de letras hispanoamericanas y latinoamericanas que están traducidos al Chino. En una primera visita me tocó ir a una librería y encontrarme una mesa entera con todas las traducciones de Borges que están circulando como una especie de gran mesa de tentaciones y compré un ejemplar de *El Atlas*, pensando que me gustaría comenzar a comprar Atlas de Borges en distintos idiomas, y un caldero roto para regalarlo a un amigo artista

-porque allí está el poema del *I-ching*. Luego ves aquí y allá los textos de una multitud de otros autores, pero una cosa que me saltó de una forma muy especial es ver una edición bellísima de la *Universidad desconocida* de Roberto Bolaño que es treinta mil veces más hermosa como edición que la edición en español y lo mismo pasa con las ediciones de Clarice Lispector que tu encuentras en las librerías y eso me hace pensar que esa relación está echada a andar en relación con ese canon literario y por tanto no era una invasión tan arbitraria.

FM. ¿Consideraste la posibilidad de traer a Santiago Sierra o a Ai Wei Wei?

CM. Ai Wei Wei no puede exhibir en China. No me lo podría haber propuesto, en absoluto. La Bienal es un espacio difícil a la hora de querer producir una obra nueva que va a requerir una especie de acción en cierta manera escandalosa porque el proceso de censura lo hace muy difícil, entonces yo pensé que -también debido a que hay una regla [que dice] que no puedes repetir artistas [que hayan participado en cualquiera de las últimas tres Bienales]-, exhibir a alguien como Santiago, sin tener las condiciones de una obra que funcione como suelen suceder las obras de Santiago en una Bienal era algo inapropiado; era como usar a un par de artistas: Teresa Margolles, en donde la relación del tema no era tan clara y me parecía que eran artistas que no valía la pena *quemar* en la carta de traer una pieza ya existente. Eso no involucra más que la confianza de que eventualmente van a ser invitados -espero-, en condiciones para poder llevar a cabo un proyecto. Esta vez -y es algo que yo he tratado de combatir para las próximas ediciones- se trató de una Bienal que solamente tuvo un año de preparación y que, debido a los procesos de lidiar con la censura, no encuentras los proyectos aprobados sino hasta uno o dos meses antes de inaugurarlos; entonces hacer algo que requiere de un proceso de trabajo mayor, pues lo hicimos en uno o dos casos pero con mucho riesgo; por eso es que el punto que estaba limitando el hacer ciertas obras -que te digo, algo que a mi me parece útil a largo plazo, es darme cuenta que es mejor no desperdiciar cartuchos-; o sea, que... [risas] a un artista hay que invitarlo en las mejores condiciones en las que uno pueda extender las invitaciones como deben ser de acuerdo a la práctica de alguien.

FM. Sobre la pieza de Ayotzinapa, ¿Qué implicaciones políticas y hasta diplomáticas puede tener el hecho de que sea exhibida acá?

CM. Bueno diplomáticas no creo que ninguna porque el Estado Mexicano estaba en transición [risas] y el principal digamos efecto de esa pieza que afectó al Estado

Mexicano ocurrió en México y luego si quieres en Londres; todo lo contrario, aquí curiosamente, a diferencia de otras veces donde he tratado de no obtener relación con ellos; he tenido muy buena relación con el cuerpo consular tanto aquí como en Hong Kong en el proceso de trabajo de la Bienal. Yo no sabía si una pieza tan explícita acerca de abusos de violencia del Estado como es la de Ayotzinapa podía tener espacio precisamente frente a la censura. Es interesante que ellos no la objetaron. A veces lo que rige la preocupación del buró político tiene que ver con el modo en que pudiera una obra afectar las relaciones diplomáticas Chinas. Tienen una visión un poco absurda de suponer que deben cuidar esas relaciones a través de las obras de arte. ¿Qué te voy a decir? La verdad es que en este caso fue una pieza que fue aprobada. No había espacio para tener variaciones. Haber tenido esa pieza expuesta en México y en Londres previamente facilitaba mucho el tener los elementos de presentación y yo me imagino que en términos ideales debe representar (como también sucede en otros lugares, como en México mismo), un ideal de práctica que cuesta trabajo de emular. O sea, lo que representa *Forensic Architecture* en términos de desafiar las convenciones de qué es estético y del uso del campo cultural es algo tan estruendoso aquí como en Europa mismo.

FM. ¿Existió alguna diferencia entre exhibirla aquí y en México?

CM. Bueno en México ¡Por su puesto!, porque en México [al] exhibirla se articuló con las acciones de los padres de los desaparecidos; estaba en una relación de trabajo directamente involucrando al Centro Pro de Derechos Humanos⁹ y al grupo de Antropólogos Forenses y estaba haciendo una intervención en el momento en que todavía la noción de la llamada <<verdad histórica>> requería ser torpedeada, y yo creo que el evento en el MUAC y en colaboración con el Centro Pro tuvo efectos sociales medibles; reactivó la discusión. Aquí es una obra que informa sobre la posibilidad de una cierta práctica político - artística.

FM. Y ¿Crees que también pueda repercutir el arte político latinoamericano que se exhibe acá en el pensamiento asiático?

CM. Me inquieta un poco tu noción sobre <<pensamiento asiático>> y <<oriente y occidente>>. Son categorías que son muy difíciles de sostener. Me queda claro que el percibir una práctica con un tipo de valor cognitivo y eficiencia como la que hace *Forensic Architecture* pone contra la espalda el supuesto que tenemos sobre la

⁹ Se refiere al Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh).

inserción del arte en la sociedad aquí y en otros lados. Naturalmente una sociedad que tiene una estructura política centralizada y [bostezo] no democrática, no-liberal. Las implicaciones de ese tipo de producción artística son todavía más un desafío pero no sería yo capaz de describir qué es lo que esto puede significar porque no soy un ciudadano de este país y soy un visitante.

Lo que sí veo es que la gente está mirando esa pieza con mucha intensidad. Hay algo curioso que es más bien la diferencia de posiciones que esa obra produce en los reseñistas. Hay una reseña francamente muy histérica de una colega que desacredita a la Bienal en su conjunto porque percibe -este es el cargo- que la pieza de *Forensic Architecture* es una falta de respeto a los padres porque no tiene ningún momento de empatía. Eso lo puedes encontrar -no te puedo decir en qué medio, no lo tengo registrado en la cabeza-, y me parece que es interesante ver cómo la objetividad de la obra desafía las convenciones de contenido humano que a veces rigen una parte de la producción artística en torno a violencia y memoria, pero es un asunto que no está localizado en este campo geográfico [bostezo] sino que tiene implicaciones en muchos otros lugares. ¡Perdón! estoy ahorita en el ataque de *jet lag* de la tarde.

FM. ¡Sí, si sí! Pues nada, muchas gracias por la generosidad de tu tiempo. Finalmente subrayar el diálogo que creaste con el artista que trabaja con las grapas...

CM. ¡Ahhhhh! Lo de Kader [Attia] es importantísimo y es muy muy bello... No fui yo, Kader Attia estuvo registrando todo el edificio para tratar de pensar dónde colocaba su intervención... Había el acuerdo de que se haría esa intervención y es el tipo de craqueladura que hay en ese cuarto lo que lo orientó a intervenirla.

FM. ¿Fueron primero las grapas y luego Ayotzinapa?

CM. No, no. La pieza [de Ayotzinapa] no estaba terminada pero él sabía perfectamente que estaba haciendo allí.

FM. ¡Muchas gracias!

ENTREVISTA A NURIA SANTIAGO

Pedagoga y Escritora [nuriasantiago82@icloud.com]

Entrevista realizada por mensajes de voz el 30 de abril de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Primero que nada, quisiera conocer cuál fue el contexto en el que este texto fue creado, así como el detonante que te llevó a escribirlo?

Nuria Santiago [NS]. Era el año 2015 y el detonante realmente que es de donde surge este contexto fue de la desaparición de los 43 [normalistas de Ayotzinapa]; tu te acuerdas que en ese momento todos estábamos entre colapsados, entre congelados; había muchísima información al respecto, creo que fue uno de los acontecimientos que sí me plantó super de frente la realidad en la que estábamos viviendo y fue ¡Aterrorador! Esa fue la parte Nacional, y la parte personal pues yo estaba embarazada de Camile y yo creo que cuando estaba embarazada me salieron miedos que nunca en la vida sabía que podían existir, entonces ver a estos papás en las noticias, leer las noticias, y bueno, del muchacho este que lo destrozaron y que tenía una bebé¹⁰, entonces creo que fue como mucho miedo, fue como una catarsis personal que fue lo que me obligó a crearlo.

En ese entonces yo estaba trabajando en Morelia en la Primaria, y todos los adultos estaban en este contexto; pero no había quién les explicara esto a los niños. Yo tenía el grupo de segundo año y un niño me preguntó con toda la inocencia: <<Oye Nuria, y ¿A dónde va la gente cuando desaparece?>> Entonces eso fue ¡Toing! Creo que esto no lo estamos platicando a los niños y esto nos tiene que ocupar. ¿Cómo les vamos a explicar la realidad en la que también están inmersos y de lo que también forman parte. Eso fue el contexto personal y el contexto Nacional.

FM En un país de cuerpos desaparecidos como lo es México, y desde tu labor como maestra de educación primaria, ¿Cómo concluyes que escribir un cuento para niños

¹⁰ Se refiere a Julio César Mondragón, estudiante de Ayotzinapa que dio una conferencia de prensa el 27 de septiembre a las 00:30 horas para dar a conocer los hechos ocurridos aquella madrugada, y horas más tarde sería hallado muerto en las calles de Iguala, desollado, con un ojo fuera de su cráneo y con 64 fracturas en todo su cuerpo. Con su muerte dejó viuda a Marisa Mendoza, y huérfana de padre a su hija Melisa, una bebé de meses de nacida.

JOB, VANESSA., (2017). 'La búsqueda de la verdad y justicia para Julio César Mondragón'. En *Milenio*. <<https://www.milenio.com/estados/la-busqueda-de-verdad-y-justicia-para-julio-cesar-mondragon>> Recuperado el 25 de mayo de 2019.

con la temática de la desaparición de personas puede contribuir a cambiar este atroz panorama?

NS. No sé si escribir sobre esto contribuye a cambiar este panorama tan atroz como tu mismo lo dices; creo que darle ese peso a la literatura es muy fuerte, pero creo que también es muy importante abrir estas ventanas de diálogo con los niños. Bueno, tu que leíste el texto de *Olivia* no es crudo para niños –bueno, sí, toca un tema super crudo, lo que le pasa a la protagonista es super duro– pero también tiene un mensaje de esperanza; no terminar el texto como de que: todo está horrible, ya, mejor metámonos a la cama y apaguemos la luz y que ya el mundo se vaya al carajo... Porque sí es importante que estemos organizados socialmente; justo para esto, para exigir respuestas, a nosotros los adultos que nos toca para cuidar a nuestros niños y también para que ellos vayan intuyendo y vayan vislumbrando qué otras formas de hacer sociedad y qué otras formas de organización comunitaria son posibles.

Entonces bueno, desde mi formación como profesora de primaria y en mi trabajo cotidiano con niños pues eso es muy importante, no sólo a través de este texto, sino a través de la filosofía del arte, a través del trabajo con niños, a través como de todas estas herramientas pedagógicas que tenemos y que nos ayudan a vislumbrar otras realidades. Creo que eso es lo mágico de trabajar con niños y la gran responsabilidad que tenemos los formadores de infancias.

FM. En el cuento, algo ocurre en el bosque que sistemáticamente hace desaparecer a los papás de los niños que habitan la comunidad; una comunidad que por su contexto y organización política hace pensar en pueblos como Cherán, en Michoacán. ¿Es Cherán el contexto de tu historia?

NS. Sí, si es Cherán. Está inspirado totalmente en el pueblo de Cherán. En algunas otras entrevistas y en varias ocasiones lo he dicho; justo por esto, porque empieza toda esta brutalidad de la desaparición de los cuarenta y tres –bueno, no empieza–, digamos que este es como el clímax de esta brutalidad que llevábamos ya pues muchos años viviendo y surge la historia del pueblo de Cherán que es maravillosa, esperanzadora, y que pues que fue lo que me inspiró a decir: ¡Híjole!, si es cierto. ¡Sí hay otras formas de hacer sociedad! Y con esta noticia de que las mujeres son las que alertan; como todas estas aristas desde donde podemos ir conociendo como ha sido la historia de la autonomía del pueblo de Cherán. Me parece muy inspirador y totalmente está [desarrollado] en el contexto de Cherán.

FM. En un primer momento los niños creen que es el bosque el que los lastima, pero de pronto sucede que descubren lo terrible: los monstruos no existen; son las personas las que desaparecen a las personas; nada lejano de nuestra realidad. ¿A qué edad consideras necesario hacerles ver a los niños que los actos humanos pueden llegar a ser monstruosos?

NS. No lo sé. –Esta pregunta te la voy a responder como mamá–. Creo que sí es muy importante mantener como mucho diálogo con nuestros niños muy acorde a la edad. Por ejemplo, Camile tiene tres años y sí que hablamos ya con ella de: Nadie puede tocar las partes privadas –se entiende, las partes que cubre tu traje de baño–. Nadie te puede dar un beso si te sientes incómoda. Como muy hacia el abuso infantil está como mucho más presente este tipo de diálogos que son actos monstruosos de los seres humanos y creo que hablar abiertamente de estos temas de prevención y sexualidad con los niños me parece ¡Buenísimo! Bueno creo que desde que tiene dos años cada vez que la baño le digo: Camile: solamente mamá o papá te pueden limpiar para asearte. Nadie puede tocar tu cuerpo porque es tuyo y nadie puede... En estos temas creo que entre más pequeños ¡Mucho mejor!.

Los porcentajes actuales de México a nivel Latinoamérica son escandalosos: somos el primer país en abuso infantil; el primer país que produce pornografía infantil; el mayor índice de embarazos en niñas... O sea, ¡Asqueroso! Entonces eso creo que entre más pequeños, mejor... Y además con conceptos muy básicos, o sea: tu cuerpo es tuyo, nadie puede tocar tu cuerpo si tú no quieres. No tienes por qué saludar de beso a alguien si no quieres. No tienes que hablar con extraños.

Y ya cosas más monstruosas como las que se relatan en *Olivia*, la verdad es que no lo sé... Todavía no llego a ese momento de mamá y sí, todavía mi resistencia a hablar de esos temas –bueno, por su puesto, Camile es pequeña– pero mi resistencia para hablar de esos temas con alumnos es muy grande porque no hay palabras o sea como le dices a un niño: si, efectivamente el ejército desaparece personas, entonces no sé cómo hacerlo, y creo que también por eso mismo fue como esta salida de *Olivia*, como una forma de desvincularme. Muchas veces lo he repetido en entrevistas, cuando hemos hecho las presentaciones de libros, en la escuela, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL): Esto no es un manual, es una ventana a partir de la cual se puede establecer el diálogo que cada familia vaya decidiendo. Entonces no sé, no podría responder esa pregunta como

una edad promedio.

FM. Ya en el cuento se nota como los niños identifican a un soldado como sinónimo de ayuda, pero después de ver como el soldado recibe sobornos de manos los criminales, queda claro que son parte de del mismo problema. En este sentido quisiera preguntarte ¿Cómo viviste el proceso de militarización del país en el sexenio de Calderón? ¿Cómo se transformó en ti la imagen de un soldado que ayuda al ciudadano, al de un soldado cómplice de la delincuencia?

NS. Referente a los militares, sí, porque para mí era importante hacer notar en el libro cómo se va transformando esta figura, porque cualquier persona puede preguntarle a un niño de cuatro, cinco, tres, seis años, ¿Qué piensan de los policías? Incluso haz el experimento: Todos los niños pequeños te van a decir: <<Están para protegernos, nos cuidan>>. Camile ve a los policías en la calle y los saluda. En nuestro barrio hay como mucha gente, muchos policías, y los saluda y le da mucha emoción. Entonces ese pasaje en la historia era importante porque es justo cuando los niños se dan cuenta –bueno, los niños y los lectores– nos damos cuenta que dan un paso hacia la madurez. Es cuando dices: Ay, ¡En la madre! Todo esto que me habían contado y que en la escuela me dicen que el policía es bueno y que el militar es bueno, pues es puro cuento. Muchos de ellos han estado –bueno, ¿Qué te digo que no sepas?–, inmiscuidos en las cosas más atroces que han pasado en este país.

¿Cómo viví yo la militarización con Felipe Calderón? Terrible. Para mí creo que uno de los momentos más horribles que recuerdo fue cuando fueron los bombazos en Morelia porque además en ese momento yo vivía en el centro y recuerdo clarísimo hasta qué ropa traía y a dónde iba a ir yo en ese momento. O sea: terrible. De las decisiones o de los movimientos políticos más atroces fue la llegada –además, la llegada *chueca* de Felipe Calderón–, y la posterior militarización.

Y otra cosa que la vivo muy mal –y de la que no se habla tanto– es de los huérfanos de la guerra; o sea, toda la guerra que dejó la fallidísima e inventada y asquerosa guerra de Felipe Calderón contra el narcotráfico ha dejado cientos de miles de huérfanos. Y esos cientos de miles de huérfanos ¿Dónde están? Pues ya están cooptados también por la delincuencia. Entonces lo viví como terrible. Lo sigo viviendo como terrible pues todavía no tenemos contabilizados como ciudadanos

todo el alcance que esto ha conllevado y a cuántas generaciones va a seguir dañando esta guerra. Lo viví fatal y lo sigo viviendo fatal.

FM. Tanto en Cherán como en tu cuento, el pueblo pudo finalmente rescatar un bosque y encontrar la paz. ¿Cuáles son los valores y estrategias que encuentras en estas sociedades que deciden sublevarse al no encontrar ninguna otra alternativa?

NS. Creo que los valores con los que una sociedad puede enfrentarse hacia los estados fallidos es la organización comunitaria; pero la organización comunitaria pero ¡En serio! Aunque suene como trillado ¡Hacer barrio! O sea: sí realmente conocer a tus vecinos, si involucrarte, y si tomarnos en serio que sí somos agentes de cambio. Creo que eso es algo que no nos creemos, o sea muchísimas veces es como: <<¡Ah bueno, siempre hacen lo que quieren!>>; <<Bueno, pues yo voto porque pues ya qué>>. No nos consideramos agentes de cambio entonces creo que cuando nos empezamos a tomar como en serio que formamos parte de un todo que puede cambiarlo todo, o bueno, que puede cambiar lo que no está bien sí empezamos a pensar más en colectivo.

Y bueno, al final creo que lo que pretendo transmitir en el libro de *Olivia* es que la única esperanza mas latente en estos momentos tan jodidos como país, es la organización comunitaria; o sea, realmente irnos cuidando entre nosotros. Cuidando a tus vecinos. Conocer a tus vecinos, como empezar a mirar más allá de nosotros mismos y empezarnos a ver como parte de algo más, y que pues solos a lo mejor no vamos a poder hacer, pero entre más somos y más unidos estemos va a ser mucho más fácil hacernos escuchar.

FM. ¿Consideras que la sublevación es la respuesta ante la ineficacia del Estado Mexicano?

NS. No lo sé. Creo que eso no podría resolverlo; porque, sublevación: ¿A qué te refieres con sublevación? ¿Quién organizaría la sublevación? ¿Como para qué? O sea, no lo sé. No podría resolver esa pregunta.

FM. Hacia el final del cuento, la mamá de Olivia comienza a transformarse en una giganta. ¿Son gigantas todas las madres de los desaparecidos?

NS. No, no creo que sean gigantes, ni muchísimo menos me gustaría que se romantizara. Creo que ponerles sustantivos [sic] a estas mujeres o llamarlas de alguna manera, o sea, no hay palabras. Me parece que son supervivientes, o sea,

supervivientes a ese dolor. No puedo imaginarme como alguien puede seguir viviendo con ese dolor, o sea, no me lo puedo ni imaginar. Entonces no creo que son gigantes, creo que son sobrevivientes... Híjole... Es que ni siquiera sé que creo que tendrían que hacer o algo. Solamente me parecen eso: sobrevivientes. Y no me gustaría que se enalteciera o que se romantizara la figura de estas mujeres que buscan a sus hijos, porque eso es como trivializar esta situación. En el caso del cuento de Olivia, lo que yo quería transmitir es cómo ante toda esa desesperanza sigues viviendo. Eso era lo que quería mostrar, para nada es como trivializar la figura de ellas. Entonces no creo que son gigantas. Lo único que podría decir de ellas es que son sobrevivientes.

FM. ¿Por qué consideras importante que se toquen desde las artes este tipo de temáticas que naturalmente pensamos, no son para niños?

NS. Porque creo que alguien tiene que hablar con ellos. Y cuando digo alguien no me refiero nada más a mí. Creo que sí tenemos que estar atentos a lo que ellos están escuchando, a como ellos están introspectando todo esto porque a veces creo que los adultos estamos tan concentrados en todo este desasosiego de la violencia que está pasando en este país -violencia que ya ha escalado todo lo que ha escalado, que ya todos sabemos- que no estamos bajando la mirada a ver quién les está contando a nuestros niños esta violencia, y ¿Quién se los está contando? La tele, el internet, las canciones, o sea, la violencia es muy muy latente, y solamente basta ver los índices de *bullying* en México; o sea, creo que solamente hablar de la violencia en el país sin ligarlo con los temas de *bullying* o a la violencia escolar pues es una tontería, es no querer ver. Entonces por eso es que sí necesitamos hablar de estos temas y de todos los temas violentos con nuestros niños porque necesitamos ir canalizando todo este miedo social que tenemos contenido desde hace años. Entonces nosotros como adultos podemos ir teniendo -o no- tener ciertas herramientas, pero bueno somos -al final ya de adultos eres responsable de ti mismo-, y con los niños no, o sea, ¿Quién los está encaminando? ¿Quién les está explicando? ¿Quién les está diciendo: Sí, yo también me muero de miedo; la neta no sé qué hacer. Pero podemos imaginarlo, podemos imaginar otros mundos, entonces sí si creo que cuando algo nos produce tanto miedo y cuando algo es tan asqueroso socialmente como este momento tan asqueroso que estamos viviendo en México si necesitamos hablar, o sea, no lo podemos seguir metiendo debajo de la alfombra ni tampoco podemos seguir diciendo: ay no hombre, <<México no es eso, México es turismo, México es belleza>>, pues ¡No! En este

momento México es violencia. Entonces si nosotros no vamos acompañando a nuestros niños y no vamos acompañando a nuestras infancias a decirle: bueno sí, pasa esto; pero bueno, nosotros nos tenemos que ir haciendo cargo y cómo pueden ir ellos canalizando y hablando de la violencia escolar pues no tenemos salida ¿no? Porque es lo que mencionaba hace un momento, hablar de violencia social sin hablar de violencia escolar pues no tiene ningún sentido.

FM. ¿Cuáles son las reacciones que has obtenido tras su lectura por parte de niños y adultos?

NS. Fíjate que ha sido... -y lo entiendo bastante- como que ha sido muy bien acogido el libro, sin embargo... por ejemplo, el título original no era: *Olivia, el bosque y las estrellas*... si te lo digo así te puedes imaginar cualquier cosa, hasta un temario; el título original del libro que era justo donde vamos cerrando esta entrevista, con esta pregunta que me hacía el chavito este, <<¿A dónde va la gente cuando desaparece?>>; ese era el título original del libro y ¡Claro!, para la editorial es un título muy fuerte; entonces, el primer digamos como sesgo en la historia de este libro es el cambio de título.

Y fíjate que ha sido muy bien recibido sobre todo en las esferas de adultos y como más intelectuales, de gente estudiosa de la literatura, o sea ha sido un libro que gente que tiene mucho nombre en la literatura infantil que ha empezado a abrir un poco la brechita de los libros que hablan de violencia social en México. O sea, la literatura infantil que aborda estos temas sí tiene historia en Latinoamérica; por ejemplo, en Argentina sí hay mucha gente; hay muchos títulos que abordan el tema de las desapariciones, en Colombia de las guerrillas, pero en México, a pesar de que ya llevábamos un buen tiempo con un entorno social podrido hay muy pocos textos todavía que aborden esto para los niños, entonces sí ha sido como muy bien acogido por eso porque ha sido como una novelita que ha ido abriendo brechita como para hablar de esto y bueno ha sido citado con Aristegui Noticias, con Francisco Hinojosa, o sea, como que ha sido muy bien aceptado hacia allá, y en las escuelas... más o menos... por lo mismo, porque muchas veces los adultos pues sí le <<sacamos>> a contarle estas cosas a los niños ¡Claro que sí! ¡Yo misma!, claro, por ejemplo, cuando lo presenté en la FIL que era como para un público básicamente de adultos es como súper bien recibido: ¡Qué bárbara! ¡Qué valiente!,

etc. Pero cuando lo presenté en la FILIG¹¹ la editorial hizo como una <<puerita>> en escena, como una obra de teatro que yo decía: <<¿Dios mío, cómo me pudo haber salido esto? ¡Qué trágico! ¡Qué ganas de llorar! ¿Cómo les voy a explicar esto a los niños?>> Que bueno allí era el público más para niños, y allí hacían preguntas, pero bueno, no creo que todos los niños entendían muy bien hacia dónde iba... Pero ¡Claro!, eran niños de la ciudad, como del DF, no sé... a lo mejor como de otro estrato socioeconómico, entonces, creo que les costaba un poco más dimensionar, o estas analogías así de: ¿Cómo que el papá se desaparece? O sea como que les seguía pareciendo muy ajeno. Y algunas escuelas no lo quisieron meter en el plan lector, por lo mismo: porque las maestras decían: <<¡Ay! pero ¿Qué voy a hacer removiendo todo este tema si yo tampoco tengo respuestas?>>

Entonces te digo, sí ha sido como que muy bien aceptado en estas partes de estudio como de decir: ¡Ah sí claro, este libro!... Pero en la parte de que los adultos lo utilicemos como herramienta para hablar de estos temas, ha sido difícil. Ha habido gente de filosofía para niños que sí lo ha ido trabajando en sus sesiones de filosofía para niños, pero creo que sí tienes que tener uno, el interés de conversar estos temas con los niños; y dos, no quiero decir <<formación>> o <<sensibilidad>>, no lo sé, o sea, como eso, como las ganas de decir: bueno pues ¡Orale!, voy a abrir este tema y pues a ver qué sale.

FM. ¿Le has leído este cuento a Camile?

NS. Aún no, pero recuerda que Cam es chiquita, tiene tres y medio [años]. Yo creo que se lo leeré por ahí de los ocho.

FM. Quisiera terminar con algunas preguntas que tu misma planeas en tu libro de forma retórica; desde tu perspectiva, ¿dónde están los desaparecidos?, ¿qué pasa con ellos?, ¿los buscarán también? o, ¿hay que esperar a que desaparezcan más?

NS. Creo que yo también las pregunto. Y regreso a esa pregunta porque yo tampoco tengo las respuestas. O sea, cuando decimos ¿Dónde están los desaparecidos? Creo que en el fondo todos sabemos dónde están. Y te digo, yo no te voy a decir esa respuesta porque tu mismo la tienes en la cara: todos sabemos dónde están; pero es mucho más fácil decir <<los desaparecidos>>, o sea, sabes,

¹¹ Se refiere a la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil que en su edición 38 celebrada en el año 2018 incluyó la presentación del libro de la autora.

como empleamos el lenguaje para tapar otras cosas: <<los desaparecidos>>, <<hay fosas>>, pues bueno, si nosotros lo dijéramos con otras palabras, tendríamos las respuestas; ¿Necesitamos que desaparezcan más? ¡No! Pero también tenemos que exigir más seguridad, y creo que es allí donde nos encontramos porque tampoco sabemos cómo exigirlo o qué tendría que estar pasando; o sea, sabemos dónde quisiéramos estar pero, ¿Cómo podemos hacer para no estar? Y además lo puedes ver, y te voy a dar un ejemplo que a lo mejor es muy tonto: pero nadie quiere dejar de comer aguacate¹², y ya sabemos que los aguacates son los <<diamantes de sangre>> Michoacanos y nadie quiere dejar de comer aguacate; entonces como que estas preguntas son como: ¡Oigan! Si sabemos dónde están. Sí sabemos qué les pasó. Y si sabemos qué tendríamos que empezar a hacer para ir limpiando un poquito lo que podemos, y es como este juego de palabras, que para la gente es más fácil decir: *bullying* a decir: no, violencia y niños que se pegan y que los mandan al hospital.

<<Desaparecidos>>; pues no, no son desaparecidos, o no necesariamente todos están desaparecidos. Las cosas no desaparecen ni las personas desaparecemos; no se trata de magia.

¹² Con ciento veinte mil hectáreas de cultivo de aguacate certificadas para la explotación, Michoacán es considerado el líder mundial en la producción de este fruto.

ENTREVISTA A FERNANDO GARCÍA

ARTISTA [fernan2garcia@gmail.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 27 de mayo de 2019

Francisco Méndez [FM]. ¿Cómo viviste la noticia de la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa?

Fernando García [FG]. Con indignación por la gravedad del suceso

FM. ¿Qué significó para ti esa desaparición? Y ¿Qué significa para México que ese tipo de delitos se cometan impunemente?

FG. Significa la constancia sobre el nivel de impunidad y colusión entre el crimen organizado y el Estado.

FM. ¿Cómo fue que decidiste activar la pieza <<Nivel de confianza>> de Rafael Lozano-Hemmer al interior de la ENES Morelia?

FG. Cuando conocí la pieza (instalada en el MUAC) me enteré de que se ofrecía para ser activada con libertad en espacios culturales y universitarios, con acceso inmediato a todos los archivos e instrucciones necesarios. Desde ese momento supe que debía llevarla al contexto universitario en que me desenvuelvo por dos razones: una de resonancia social y otra de oportunidad de cercanía y manipulación de una obra cuyo autor es relevante para el arte electrónico actual.

FM. ¿Cuál fue el contexto en que fue realizada esta activación?

FG. El Laboratorio de la Imagen de la ENES Unidad Morelia con ayuda de los estudiantes de la asignatura “Arte Digital” de la Licenciatura en Historia del Arte.

FM. ¿Qué reacciones tuviste alrededor de la activación de esta pieza en la ENES?

FG. (Sin respuesta)

FM. ¿Técnicamente, cuál fue el procedimiento para activarla?

FG. Había que instalar en el espacio una cámara que tomara en tiempo real la imagen del espectador para ser procesada por un software de reconocimiento facial.

FM. ¿En qué medida consideras que el arte puede ser un factor que permita visibilizar y frenar este tipo de actos?

FG. En una medida mínima, sin embargo es importante interpelar y establecer diálogos a cualquier escala.

ENTREVISTA A ARTURO BETANCOURT

Fotógrafo [arturobeta@yahoo.com]

Entrevista realizada por correo electrónico el 27 de mayo de 2019

Francisco Méndez [FM]. ¿Cómo viviste la noticia de la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa?

Arturo Betancourt [AB]. En septiembre de 2014, me encontraba realizando una residencia artística en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, en España y fue justo el domingo veintiocho de septiembre cuando leí la noticia sobre el grupo de municipales y un grupo armado, que disparó en contra de los autobuses donde viajaban alumnos de la Normal Rural de Ayotzinapa, en el Estado de Guerrero, acción que hasta ese momento, registraba veinticinco heridos, seis muertos, veinticinco detenidos y la desaparición de otros veinticinco alumnos, todo eso suscitado entre la noche de veintiséis y la madrugada del veintisiete de septiembre.

FM. ¿Qué significó para ti esa desaparición? y, ¿qué significa para México que ese tipo de delitos se cometan impunemente?

AB. Conforme pasaron los días, la noticia de los hechos se fue complementado llegando a la cifra de cuarenta y tres normalistas desaparecidos, y con ello las respuestas del gobierno ante lo sucedido se fueron nublando, acciones que me generaron un estado de rabia e impotencia, pues lamentablemente a lo largo de la historia contemporánea de México se han estado repitiendo casos de desapariciones forzadas, abuso de autoridad, vejaciones y nulo respeto de los Derechos Humanos, sin que el gobierno se haga cargo de ello, al no reconocer y enfrentar la crisis de corrupción y violencia en la que se encuentra inmerso nuestro país, y que desemboca en una impunidad constante.

FM. ¿En qué consistió la acción que realizaste en torno a la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes?

AB. La pieza que realicé fue la sobre-posición de los cuarenta y tres retratos de identidad de los alumnos desaparecidos para crear el Rostro de Ayotzinapa, fotografía que identificara a cualquier estudiante. El retrato fue impreso sobre una superficie de vidrio y montado en una base de mesa para crear la idea de un objeto cotidiano, el día de la inauguración se intervino la superficie de la imagen con

esmalte rojo simulando sangre y finalmente se rompió el vidrio para alertar a los visitantes.

FM. ¿Qué reacciones tuviste en torno a la presentación de tu pieza?

AB. Algunos quisieron recoger los vidrios esparcidos, otros tomaron fotografías, otros leyeron la ficha para saber de qué se trataba la pieza, otros aplaudieron y gritaron: "¡vivos se los llevaron, vivos los queremos!". Y finalmente, se entendió el significado de la pieza y la acción.

FM. ¿Cuál fue el contexto en que se desarrolló la pieza?

AB. Se presentó en una exhibición del segundo Abierto Mexicano del Diseño en una de las Galerías del Instituto Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México, la muestra se llamó "Entremesas" (doce de noviembre de 2014) y fui como invitado especial. A la exhibición fueron invitados principalmente alumnos de diseño y arte aplicado quienes esperaban ver nuevas propuestas de diseño y objetos utilitarios.

FM. ¿Cómo obtuviste la imagen del normalista -que representaría la suma de todos-?

AB. Fue la sobre-posición digital de los cuarenta y tres retratos de identidad, que fueron utilizados por la sociedad civil para exigir la búsqueda y aparición de los estudiantes, en las diferentes manifestaciones públicas.

FM. En tu sitio web aparece un puñado de cenizas, ¿De qué se trata esa imagen?

AB. Representa la mentira de la incineración de los cuerpos manejada por el Gobierno Federal a través de la Procuraduría General de la República (PGR) quien dió su <<versión histórica>> de los hechos.

FM. ¿En qué medida consideras que el arte puede ser un factor que permita visibilizar y frenar este tipo de actos?

AB. Más que frenar, es crear consciencia a través del arte, lamentablemente al ser situaciones que se repiten constantemente en nuestro país, la gran mayoría a creado como mecanismo de defensa el olvido o el aparente <<no pasa nada>> para conservar su integridad y creo que al mostrar la problemática de una manera distinta, se puede digerir y asimilar e inclusive sentir empatía por la situación para tratar de involucrarse o apoyar de alguna manera.

ENTREVISTA A FERNANDO ORTÍZ. DIRECTOR TEATRAL. [or.fer51@hotmail.com] Y A ALEJANDRO YUSTIAZA. ACTOR. [alejandroyustiaza11@gmail.com] INTEGRANTES DEL COLECTIVO ARTÍSTICO 60 MIL.

Entrevista realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 16 de agosto de 2019.

Francisco Méndez [FM]. ¿Cuál es el origen del Colectivo 60 mil?, ¿cuál es su filosofía?

Fernando Ortíz [FO]. El Colectivo inicia en el afortunadísimo encuentro en la Licenciatura [en Artes visuales] de la UDG [Universidad de Guadalajara, México] en el que yo decido meterme a hacer la Licenciatura porque ya no me dan trabajo en las Universidades porque no tengo un título, no tengo el papel, y allí decidimos tomar un trabajo como proceso de titulación, un texto de Marco Antonio de la Parra y eso nos permitió iniciar un proceso de trabajo de un Colectivo. No éramos propiamente un grupo sino la idea de un proyecto como Colectivo, y lo digo así porque yo nunca he sido de grupos porque los grupos siempre derivan en procesos de dependencia, osea, tienes que ajustarte a fuerzas a las limitaciones de la conformación del grupo: si son cuatro, si son cinco, si son seis, si son diez, si son uno; osea, todos los trabajos tienen que ser en función de esas características. Y como una cosa que yo inicié hace muchos años, que era intentar no repetirme en los trabajos, sino estar siempre abordando de diferente manera, tanto de género, como de estilo, en cada uno de los trabajos que hago, entonces a partir de eso iniciamos el proyecto del Colectivo.

De alguna manera las gentes que iniciamos el proyecto tenemos una postura crítica al estado social en el que convivimos y esta nos permitió también tener ideas similares hacia donde podíamos trabajar y el siguiente trabajo es *Ánima Sola*, un texto que de hecho yo se lo di a leer a varios escritores y me dijeron <<oye, está interesante, pero, y eso ¿Cómo lo cuentas?>> Porque el texto de *Ánima Sola* es un texto que no trae acotaciones de ninguna índole: hablan y hablan y hablan los tres personajes que están planteados allí, no hay un diálogo como tal, algo que ahora se le ha dado por llamar <<narraturgia>>; este elemento de haber tomado el texto de

Ánima Sola nos llevó en algún momento a la discusión de ¿Qué onda con los niños?

Hay un caso aquí en Tarímbaro: se descubre una clínica clandestina donde se supone que llevaban a los niños secuestrados para quitarle órganos. La nota salió una vez y desapareció inmediatamente. Este es, digamos, el antecedente del proyecto.

FM. ¿El texto de <<¿Dónde está Rubén?>> es un texto colectivo, que ustedes fueron creando?

Alejandro Yustiaza [AY]. Sí, a partir de un texto de Elena Poniatowska <<La vendedora de nubes>>, los demás fuimos aportando, fuimos generando el texto; incluso, una cosa linda que sucedió es que digamos, los personajes no tienen nombres diferentes a nosotros: son nuestros propios nombres. Es un detallito pero eramos: yo era Alejandro en la obra, Ruth era Ruth, Eva era Eva, Abril, Laura, así... Pero sí fue un asunto colectivo.

FM. ¿Existió alguna suerte de censura por el tema?

FO. No, pero hay una anécdota que me parece muy significativa: cuando estábamos montando la obra antes del estreno invité a una maestra de Bellas Artes para que me hiciera el texto del programa de mano de presentación de la obra. Ese día que estaba citada al ensayo para que viera el ensayo e hiciera su nota para el programa de mano le tocó ver un atentado creo que mataron a alguien o asaltaron aquí en la Madero, bajando de las Tarascas, hay unos restaurantes de carnes asadas, y exactamente allí hubo una balacera o una cosa así contra alguien que iba en una combi... el caso es que ella llegó con ese antecedente a ver el ensayo. Cuando salió de ver la obra me vio y me dijo: <<Fernando, yo no quiero aparecer para nada en esto. No quiero saber nada de esto>>; y se fue. Se fue absolutamente asustada, paniqueada, pues porque *Ánima Sola* lo que nos plantea es el secuestro de tres mujeres de tres Estados que son secuestradas y destazadas, que es algo que ya es como cotidiano, pero como dos o tres días después nos llama y nos dice: oye, ya

estoy tranquila. Primero me dijo: <<Te mando el texto pero que no aparezca mi nombre>>. Ya después me dijo: <<Está bien, que aparezca mi nombre>>. Pero fueron como tres momentos lo que le provocó enfrentarse a algo que debe de ser el teatro que es un poco la reflexión.

AY. Nada más me gustaría acotar que el nombre <<60 Mil>> tiene que ver con la cantidad de muertos que dejó el sexenio de Felipe Calderón.

FM. En datos oficiales.

AY. ¡Claro!

FO. ¡Pero no fue lo que dejó!

AY. ¡Claro! Pero era en ese momento lo que se sabía...

FO. De hecho, nos dijo el finado Demetrio Olivo <<Espero que no lo vayan cambiando>>, porque ese día las cifras oficiales eran de 60 mil muertos. Entonces a partir de allí le pusimos 60 mil. Que de alguna manera nos está hablando de cuál es la filosofía del proyecto que es hablar del acontecer social desde la perspectiva crítica de lo que está pasando.

FM. Una obra dirigida a un público adulto, pero también infantil: había muchos niños que asistieron a ver *¿dónde está Rubén?*, ¿cómo toman el riesgo, cómo deciden hacer esta puesta en un tema tan sensible como la desaparición de personas a un público que puede ser infantil?

FO. Bueno, en principio creo que fue difícil pensar en hablar del asunto pensando en los niños, pero no hay manera de eludirlo; osea, yo sigo convencido de que no hay manera de eludir el asunto: a los niños hay que hablarles de las violaciones, de los secuestros, de las desapariciones, de que tienen que tener cuidado y creo que... no conozco muy bien la obra pero conozco los textos de una escritora canadiense que afirma que a los niños hay que hablarles con la verdad; pero la verdad es que lo abordamos tratando de ser cuidadosos, muy cuidadosos con el asunto pero dado el carácter de la manera de abordar los trabajos nos permitía decir que habría que montarlo, y corregir, dar marcha atrás... yo creo que el trabajo

teatral es un trabajo vivo que puede tener las modificaciones necesarias en función del tiempo... digo, no cambiarlo todo porque mejor haces otra obra, pero si puedes hacer unos ajustes, lo puedes y lo debes hacer.

FM. Tu como participante Alejandro, ¿qué impresión tuviste desde el momento de construir colectivamente la dramaturgia, hasta ya ver la puesta en escena; qué sabor de boca te deja esta puesta en escena?

AY. ¡Hombre! Fue un hallazgo, un trabajo muy enriquecedor... la retroalimentación que teníamos al final de las funciones con los niños era... yo estaba muy interesado en cómo los niños lo veían... y los niños veían mucho color, mucho movimiento, un trabajo muy lúdico, y me parece que llegaba claro el mensaje a los niños: de que los niños desaparecen. Y también con mucho contacto en el asunto de extrañar al vecinito, al amigo... osea, compartían esto de que yo como niño extraño al amiguito que ya no está. Eso, por un lado, y por el otro lado una aventura brutal que tuvimos fue que se armó una gira por Tierra Caliente con esta obra, entonces era una caravana e íbamos varios por parte de la Secretaría de Cultura, y la sede donde estábamos asentados era Apatzingán, y de allí íbamos a diferentes lugares y regresábamos. Íbamos varios días y pues iba el autobús con los técnicos, se adelantaban algunos para montar la lona, el escenario, el templete, y todos los artistas viajábamos juntos, entonces pues había que llegar a montar, presentar el espectáculo, recoger todo y regresarnos, y en una de esas vueltas yo iba muy preocupado porque delante de nosotros iba una patrulla del Ayuntamiento, y atrás iba otra; en algún momento nos acompañaron militares, como en una caravana, y luego nos dijeron: <<Bueno, pues hasta aquí los podemos acompañar>>, y se regresaron las patrullas, y avanzamos como unos 20 minutos o una media hora y luego llegamos a un retén de las autodefensas¹³ –pero todo esto alrededor de la 1 o 2 de la mañana– y nos dicen: <<No se preocupen, ya están en terreno seguro>>, osea que nos tocaron 20 minutos o media hora de tierra de nadie, y eso para

¹³ Se trata de grupos de civiles armados que tomaron las armas en los Estados de Michoacán, Guerrero y Jalisco desde el año 2013 para defenderse de los cárteles mexicanos, particularmente *La Familia Michoacana*, *Los Caballeros Templarios* y el *Cártel Jalisco Nueva Generación*. Su lucha responde a un cansancio por la inacción o complicidad de los gobiernos en su relación con el crimen organizado.

nosotros fue muy fuerte. Entonces nos aventuramos a ser eso y fuimos a dar a lugares precisamente <<calientes>>.

FM. Después de *Ánima Sola* y *¿dónde está Rubén?*, ¿cómo entiendes la desaparición?, ¿qué significa desaparecer?

AY. Me parece que es como una degradación de uno mismo. Me da una sensación similar a cuando el terremoto de 1985, que habitualmente, donde yo circulaba en la Ciudad de México, estabas acostumbrado a cierto paisaje visual, y de repente, detectar un agujero, un vacío, donde antes había un edificio; esa sensación poco racional; ese fracaso... a nivel como sensitivo, emocional, me parece que es muy similar a eso, y también la consciencia de que en cualquier momento podemos desaparecer.

FO. Yo quiero hacer... así como hicimos en algún momento una cosa que se llamaba <<Prohibido olvidar>>, que era reunirnos a bailar y a decir poemas cada cuarenta y tres días pensando en los cuarenta y tres desaparecidos [de Ayotzinapa], yo creo que tendríamos que hacer un acto luctuoso, osea, mi sensación es... yo he tenido últimamente muchos problemas emocionales derivados de una operación que me hice en la rodilla... yo entré en un proceso desde antes, y después... apenas lo estoy reflexionando, apenas me está *cayendo el veinte* de pensar que no iba a volver a caminar... después de la operación tuve... osea, yo me paraba frente al espejo y veía y decía <<esa no es mi rodilla>>, <<esa no es mi pierna>>; y luego me encontré a un amigo en el hospital sin una pierna, que le cortaron por diabetes, pero es como esa sensación que tienes de –no recuerdo cómo se llama–, pero es cuando te duele un miembro que ya no tienes.

FM. Es un síndrome ¿No?, el Síndrome del miembro fantasma.

FO. ¡Sí! Yo creo que debemos formularnos –y todavía no sé bien cómo realizarlo–, pero me gustaría armar un proyecto abierto en alguna plaza... como un momento de luto social porque lo que ha sucedido es brutal, y creo que en nada nos va a beneficiar en el futuro hacernos pendejos ¿no?, osea, mientras no tienes a un familiar cercano desaparecido, parece que no pasa nada, y no es cierto... es la sensación de miedo y bueno, en nuestro Estado es algo característico ya; finalmente

el Estado es una puerta para el tránsito de droga, entonces este conflicto por esta vía, ¿Cuándo se va a detener?, pues quién sabe, pero lo cierto es que todos los días hay desaparecidos, que además, una parte de los desaparecidos es resultado del narco, pero las variantes que hay sobre los desaparecidos son extensísimas... osea, el asunto de los órganos de niños es... no sé... pienso que un acto muy sano debería ser ese... todavía no sé cómo pero espero en algún momento acercarme a una idea de cómo podemos hacer eso, pero pensando en asumir que algo nos falta, entonces el asunto de la desaparición es una situación muy violenta, que podría compararse con la ausencia de un órgano: que te quitaron un dedo, una pata, que te quitaron el oído... no sé, me parece a mí que es algo muy muy fuerte que desgraciadamente para tener cierta sanidad existencial cerramos los ojos, nos tapamos los oídos pero allí está... osea, todos los días escuchamos esto de que las autoridades... resulta que la chica que secuestraron y violaron los policías no va a poder tener un juicio¹⁴ porque no hicieron lo que debían de hacer las autoridades; y ¿Por qué no lo hicieron? Pues porque es un mundo masculino; no hay manera... además, las mismas mujeres, la señora gobernadora de la Ciudad de México [Claudia Sheinbaum] no alcanza a comprender la violación, osea... hay ciertos actos que no te *cae el veinte* hasta que no los padeces... osea, yo entiendo que la ciudad, todas las ciudades -bueno, no conozco muchas pero las que yo conozco- son terriblemente agresivas con los minusválidos; osea, yo me di cuenta de que a la gente le vale que tengas cierta discapacidad, osea, yo empecé a salir de mi casa porque me urgía pensar -porque tenía muchísimo miedo de quedarme [en casa]-, yo caminaba super despacito y la gente ¡No mames!: tenemos una prisa -no sé de qué- pero todo mundo tiene prisa y te avientan, pasan... ¡Todo mundo en chinga! Y eso lo percibí hasta que no estaba yo jodido; pero además, las banquetas: es

¹⁴ El sábado tres de agosto de 2019, se presentó una denuncia ante el Ministerio Público de Azcapotzalco, -una de las dieciséis alcaldías de la Ciudad de México- por el abuelo y la madre de una menor de diecisiete años que acusó de violación a policías de la Ciudad de México que presuntamente la detuvieron en la madrugada cuando se dirigía a pie de regreso a su casa tras una fiesta y luego de preguntarle ¿Por qué caminaba sola, de noche?, la violaron. El Ministerio Público declaró el quince de agosto del mismo año que las pruebas genéticas del caso se perdieron y esto hace que no sea posible inculpar a los policías implicados en el caso.

FUENTES, D., (2019). 'En caso de menor que denuncia a policías por violación, pruebas genéticas se perdieron: PGJ. En: El Universal'. < <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/en-caso-de-menor-que-denuncia-policias-por-violacion-pruebas-geneticas-se-perdieron-pgj>> Recuperado el 26 de agosto de 2019.

imposible, tienes que caminar por abajo de la banqueta; yo voy pasando una calle, y a la mitad de la calle, una señora me empieza a tocar el claxon y se me avienta, osea, no se espera a que termine de pasar, y me avienta el carro y le vale madre... entonces, en esta urgencia de vida por no querernos escuchar ni ver que hay una cantidad de niños, mujeres, adultos desaparecidos... A mi me siguen cayendo <<veintes>> de los procesos de montaje que hago; y hoy, para mí, me parece que *Rubén* debería estar en escena; yo creo que es un texto -me parece que no es un texto bueno-, es un texto que se se acerca a la posibilidad de serlo; pero si ese es el material que tenemos, y la puesta en escena tiene cierto valor, debería de estar -por muchas razones no está-; pero este tipo de trabajos deberían estar en escena provocando una serie de reacciones; porque además era bonita, la gente actuaba, cantaba... las dinámicas de la escena -en un mundo tan individualista como en el que vivimos-; osea, yo todavía no alcanzo a comprender cómo es que seguimos diciendo que hacemos teatro cuando somos incapaces de ser colectivos... osea, nos puede unir un colectivo cuando hay <<lana>> de por medio; pero es tan difícil que los colectivos funcionen... somos hiper egoístas... tu llamas a cualquier grupo ahorita y hacer colectivo es prácticamente imposible... digo... el ejemplo de lo que acaba de pasar con la Muestra Estatal [de Teatro] es clarísima... finalmente lograron ponerse <<medio de acuerdo>> los universitarios... a partir de los universitarios generaron una colectividad y se pusieron... pero, los que históricamente se la pasan de <<grilleros>> son los que aceptaron todas las condiciones y tu dices... ¡puta! ¡Ya no entiendo qué pasa!... -regresando al asunto de la desaparición- sí creo que es fundamental hacer una acción de luto por los desaparecidos.

FM. Se anticipan estas dos obras, tanto la de *Rubén* como la de *Ánima Sola* al evento de los 43 desaparecidos. ¿Cómo fue la noticia para ustedes?, ¿cómo entender un país en el que pueden desaparecer de la noche a la mañana cuarenta y tres estudiantes?

FO. Bueno, yo soy de la generación de los años cincuenta y sesentas -yo soy del cincuenta y uno-, la generación digamos cuarenta, cincuenta, sesenta, están desapareciendo por edad pero después del 68' y del 71', la desaparición de la gente de izquierda es brutal, osea, hay una historia allí atrás... digo, nunca fue tan

abierta, tan clara, tan brutal, tan descarada la acción del Estado para desaparecer a estos jóvenes -que yo la verdad no sé bien qué pasó... por allí se dice que fue un asunto de que ellos estaban en el lugar y en el momento equivocado porque había droga de por medio pero no lo tengo claro- pero tienes atrás de eso Aguas Blancas, y una serie de represión pero no se ha hablado claramente de la gente que desapareció el Estado en la década de los 70's a los 90's, pero son un chingo de gente... entonces... de alguna manera cuando tomamos *Ánima sola* es por eso porque tenemos una actitud crítica y porque sabíamos de alguna manera que hay un Estado represor, injusto, violento, en todos los sentidos... el problema es que el Estado Mexicano en su proceso de prostituirse, corromperse, degradarse, se vinculó... osea, ya no es el Estado y el narco, ya es un Estado coludido totalmente o forma parte... osea, tu no entenderías si los Gobernadores del Estado de Michoacán no estuvieran coludidos como se ha venido degradando el asunto... osea, es imposible que pudiera llegar esto a tal punto sin la participación, sin la injerencia de estar coludido el Estado Mexicano. Digo... es fácil <<rascarle>> un poquito para entrarle al asunto y entender que el Estado es un <<narcoestado>>... y allí... yo no sé por ejemplo qué tanto pueda avanzar... pero la economía por ejemplo de Michoacán es una economía saturada de << lana >> del narco... no sé que vaya a pasar en los próximos años con este rollo de la <<Cuarta Transformación>>¹⁵ pero esperarí que le fuera muy bien al Presidente pensando que se mejoraran las cosas pero... pero el Estado... Michoacán, como Guerrero o Sinaloa ¡Putá! Dice uno: ¡No sé cómo vivimos aquí...

FM. Y tu Alejandro, ¿Cómo viviste la noticia [de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa]?

AY. Con muchísima indignación, con incredulidad pero... digamos, el referente que yo tenía anteriormente era el de una conocida con la que había trabajado en la Secretaría de Política Social, que hace muchos años, de repente desapareció su esposo... y nunca lo encontraron... ella lo buscó y demás... y me tocó ver cómo esta mujer se iba degradando... cómo le tocó asumir la responsabilidad de ser <<papá y

¹⁵ Se refiere a la visión del Estado Mexicano adoptada por Andrés Manuel López Obrador que iguala su actual mandato con otros tres momentos claves de la historia de México: el movimiento de Independencia, la Reforma y la Revolución Mexicana.

mamá>> con sus hijos pequeñitos... la zozobra de morgues, de búsqueda, de que no le alcanzaba el dinero, de que no podía –aunque su marido, trabajador común y corriente, legalmente no estaba desaparecido...– entonces, los recursos económicos que estaban en la cuenta del banco de su marido, ella no los podía tocar... porque faltaban ciertos papeles o cosas para que ella pudiera acceder a esos recursos para alimentar a sus hijos... y me tocó ver la degradación física, emocional, anímica de esta mujer varios años antes y este asunto de los cuarenta y tres muchachos fue totalmente indignante, de una incredulidad... ya de un dudar persistente de todo lo que nos estaban diciendo... ¡Esto huele mal!... este asunto de los cuarenta y tres es indignante, llamó mucho la atención pero... ¿Es que hay cuarenta y tres mil? ¿cuatrocientos treinta mil?... no es que no me signifiquen estos cuarenta y tres, pero es que hay muchos otros, anónimos que han pasado por situaciones similares, muchas familias que están lastimadas y que no tienen la visibilidad, ni la solidaridad ni la empatía de la sociedad porque no se conoce de ellos... y... sí, la indignación, la molestia por estos muchachos pero también pensar más allá... pensar en aquellos cientos o miles que están desaparecidos, despreciados y no hay quién los busque... o sea... yo me pregunto... ¿Yo qué estoy haciendo por tratar de resolver esto? No es falta de solidaridad con los cuarenta y tres o con las familias de estos cuarenta y tres, pero es como crecerlos a muchos otros que la gente sigue buscando... todas estas madres, hermanas... todas estas <<lisístratas>>¹⁶ que siguen buscando ya con la esperanza de encontrar los restos... conforme va pasando el tiempo se va adelgazando el sueño de encontrar a los vivos, pero siempre queda un <<hilito>> y va creciendo el asunto este de: bueno, por lo menos encontrar sus restos y darle sus honores fúnebres... esta parte que uno necesita de saber que allí ya terminó... poder tener un lugar al cual ponerle flores, o rezarle, o llorarle, o lo que necesiten

¹⁶ Se refiere a la protagonista de una obra de teatro homónima del dramaturgo Aristófanes. En comedia, el escritor describe la primera huelga sexual de la historia llevada a cabo por mujeres y que fue representada por primera vez en el año 411 a.C. Debido a las luchas que mantenían Atenas y Esparta, las mujeres de ambas ciudades deciden iniciar una huelga de sexo hasta que los hombres dejen las armas. Lisístrata consigue convencer a todas las mujeres de la polis comprometiéndose a excitar a sus maridos para luego negarles el sexo. El pacto se propaga por todas las ciudades para que repercuta en los combatientes de ambos lados.

SERRANO, M., (2015). 'Lisístrata: la primera huelga sexual de la historia'. En *SocioPolis*. <<https://sociopolish.wordpress.com/2015/10/08/lisistrata-la-primera-huelga-sexual-de-la-historia/>> Recuperado el 17 de agosto de 2019.

hacer como parte de este ritual de despedida... pero este arrancarte de cuajo... incluso la posibilidad de tener un lugar donde llorarles nos genera un ejército de lisístratas que están picando el terreno, que se han especializado en la búsqueda de cadáveres y que encuentran antes de la autoridad... ¿De qué están hechos estos hombres y mujeres que están buscando, tratando de encontrar pero con la ilusión de no encontrar? Esta paradoja o esta contradicción de: busco, pero mi intención es no encontrar... puede sonar muy egoísta pero la verdad es que así es... busco... pero si encuentro, ojalá que no sea lo mío... eso debe ser terriblemente desgastante, desgarrador... y me parece que estos seres humanos están al límite todo el tiempo... y este dolor, esta angustia, esta incomodidad... los pone en vilo... ¿Cómo dormirán estas personas? ¿Se enamorarán? ¿Qué sentirán cuando sienten un abrazo? ¿Cómo será un cumpleaños del que no está? ¿Qué será mirar su ropa, sus zapatos, su cama, su habitación? Debe ser un desgarrón brutal... y me parece que eso se ha diluido con la danza de los números que tenemos todos los días: tres colgados, tres descuartizados, cinco embolsados, números, números, números... pero todos esos tienen nombre...

FO. Es un asunto... a lo mejor es muy aventurado decirlo pero yo creo que es un asunto femenino... osea, el asunto de los hijos ¿Por qué son las madres de la plaza [de Mayo]? ¿Por qué se siguen llamando <<Las madres que siguen encontrando a sus hijos desaparecidos?>> Y no <<Los padres>> ¿por qué <<Las madres>>? La gente que está buscando son las madres, no son los padres... Esto es muy significativo el asunto de que sean las mujeres las que están a la búsqueda de lo que falta... Hay una chica de la UNAM que llegó a Tijuana para hacer una investigación y por alguna razón se encontró con un familiar de hijas desaparecidas, y le pidió que le enseñara su cuarto, entonces fue y el cuarto estaba idéntico, y empezó a sacar fotos... fotos... y entonces empezó a sacar fotos de todas las hijas desaparecidas y entonces yo dije, quiero encontrarla para ver si podíamos hacer algo juntos: *Ánima Sola* y traer esta exposición fotográfica a la vez –no se ha dado–, pero el vacío que está congelado, petrificado allí a través de las cosas... hay un texto de *Ánima Sola* donde dice que... no recuerdo el nombre del personaje... pero está planchando y sale a fumarse un cigarro a la puerta de su casa y llega una camioneta, la agarran y se la llevan, y las cosas se quedaron allí... la plancha y todo... es como eso que decía yo: la sensación de que ya no tienes mano pero la

sientes... ya no está ella pero sí está... sí está porque le duele... porque la recuerda tal cual... la sigue recordando así como está... el miembro ausente... síndrome del miembro fantasma... Y yo creo que lo que nosotros hicimos con *Ánima Sola* era construir la historia de tres fantasmas, de alguna manera los personajes que están en escena son fantasmas, no son personas... esa es la historia que nos tocó representar y que es profundamente dolorosa y... no sé para una madre que le quiten a su hijo ¡No mames!...

FM. Finalmente, ¿Hasta qué punto consideran que las artes -y en este caso el teatro- pueden ayudar a visualizar socialmente un problema?

FO. A mí me parece siempre muy arriesgado pensar en el arte como <<La panacea>> y la que va al liberar... y que va a... yo creo que hay un sector alrededor de los creadores que están convencidos del quehacer... osea, yo creo que hay gente alrededor del Corral de la Comedia¹⁷ que le encanta el asunto de de burlarse de las mujeres o de los homosexuales, que les encanta... que es parte... y creo que también hay gente que está muy cercana al trabajo del colectivo 60 mil, que está convencida del discurso que nosotros hacemos... yo creo que la labor de un artista está en la honestidad y la ética que tiene... y ese es su bastión... y la gente cercana con la que puede platicar, convivir, intercambiar... pero no es muy amplio... el arte y el teatro específicamente en los últimos años es un arte de colectivos pequeños... si tu das una función hoy en el Teatro Ocampo se llena, y la siguiente función ya... osea, entran cuatrocientas y tantas, y la que sigue vas a tener cien, y la que sigue cincuenta, y la que sigue vas a tener cinco y la que sigue ya no tiene sentido... porque el público al que tienes es... digo, nosotros con *Ánima Sola* creo que tuvimos un público interesante con *Pájaros*¹⁸ también, bastante interesante, pero el arte en general no es de masas, porque además el arte hoy por hoy está absolutamente desvirtuado... <<Todo es arte>>: una marca de cerveza es arte... digo... no sé si a partir de poner un excusado en escena, en la galería... allí inicia un proceso... pero hoy por hoy cualquier gente te dice que lo que hace es arte... y... y

¹⁷ Se refiere a un teatro de la ciudad de Morelia caracterizado por presentar obras teatrales, generalmente comedias de contenido ligero.

¹⁸ Adaptación teatral del libro 'La guerra no tiene rostro de mujer' de la periodista bielorrusa Svetlana Alexévich, premio Nobel de Literatura presentada en Morelia por el colectivo 60 mil en el mes de abril de 2017.

yo digo que ni siquiera vale la pena ponerte a discutir algo así... yo al menos cuando me dicen: <<Es que tu trabajo...>> es que no me toca a mí decirlo; yo creo que si la gente lo disfruta pues muy bien, y si le llegó, pues algo –si le sucede y le funciona pues ¡Qué bueno!–, pero no puedes llegar más allá... digo a lo mejor a veces yo me he sentido desesperado pero es lo único que sé hacer... y trato de hacerlo bien pero yo creo que el arte tiene ciertos límites y límites pequeñitos... no más... tu vas a una exposición de pintura y el día del estreno está a reventar... nadie ve las pinturas... nadie pela las pinturas... es una especie de <<convivio intelectualoide>>... de <<véanme, estoy en una exposición de pintura>>, de compartir el vino, la plática, las marcas... pero el arte no importa... las salas de pintura son verdaderos mausoleos: están ¡Solos!: osea, date una vuelta por el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ) y es una vergüenza... las instituciones... yo creo que las instituciones culturales no les pasa por aquí... nada... la incidencia del arte conforme a este discurso hoy de <<por la paz>> y <<la convivencia>> es algo que no entiende la mayoría de la estructura cultural... la gente está allí por necesidad, por el salario y por el poder, no hay más... yo no creo en absoluto que el señor este Claudio [Méndez Fernández, actual Secretario de Cultura del Estado de Michoacán] de la Secretaría de Cultura tenga una idea... nunca lo he visto en el teatro... nunca lo he visto en un concierto y si está es porque tenía que representar al Gobernador... digo... también la señora esta... la anterior [Silvia Figueroa Zamudio] jamás en su vida entendió nada... creo que el único que entendía de alguna manera era Salvador Ginori, pero Salvador Ginori no llegó allí por el interés del arte –y es mi amigo–, entró por un asunto de poder... yo creo que el 99% de los artistas que llegan a ser secretarios de cultura o un puesto tan alto es por un asunto de poder... y ya estando allí se te olvida... por más que quieras, se te olvida... porque además la estructura te imposibilita hacer cualquier cosa... por más buenas intenciones que tengas, la estructura te lo impide... aunado a eso... lo que podemos hacer los artistas... el valor que tiene es mínimo, osea, si tu te das cuenta... osea, ¿cuánto público existe para las artes? Pues es bien poquito... osea, si tu te vas al Ocampo a ver lo de los conciertos y las presentaciones, es el mismo público, no hay más... y cuando llevas a la gente a los lugares... a este asunto del teatro comunitario, que yo creo que la gente no entiende un carajo de eso... osea, llevar una obra de teatro a la comunidad sin un antecedente no te sirve de nada... por ejemplo: yo creo que

Rubén debería de estar en escena, y el lugar donde se presentara que hubiera un antecedente de información para la gente: como un asunto escolar, de educación... esa es la manera de crear nuevos públicos, tu lo llevas a una escuela pero los niños y los maestros que entiendan de qué se trata el asunto... ¡No lanzárselos así! Es como lanzarles un Shakespeare... si no los sensibilizas con una pequeña información antes les pasa de noche...

AY. Coincido mucho con Fernando... das funciones y vas viendo básicamente las mismas caras... justo ayer platicaba con Jesús Suárez del Foro Eco... apostó por una temporada larga <<larga entre comillas>>, dieciséis funciones... y la función de ayer o antier había dos personas de público... por mi parte yo apuesto, yo creo firmemente que una obra madura en una temporada, pero este asunto de la inmediatez, del egoísmo del que habla Fernando -coincido con él-, como que va bloqueando las posibilidades de madurar una obra o incluso de sostenerla en una temporada. Tampoco creo que un espectáculo artístico pueda generar un asunto de consciencia y lo vemos con lo que pasa con el gremio artístico: una vez más, el ejemplo de lo que pasa con la Muestra Estatal [de Teatro]; si se supone que es gente que lleva muchos años haciendo teatro, si se supone que hay una sensibilidad, una conexión, una realidad que conoces o modificas o intentas modificar, y salen con estas trapacerías, con estas traiciones... y se supone que es la gente que está generando cosas... ¿Cómo haces o cómo le pides al público que está en peligro de extinción para que haga una consciencia alrededor de esto, y sin embargo, no podemos dejar de hacerlo, es nuestro compromiso.... Y si me parece que hay que replantear la pregunta, resignificarla o a ver qué... porque dudo que la consciencia se dé a partir del contacto de una obra... el placer estético, el goce... contemporáneamente dudo que eso suceda... me parece que hay que trabajar en otros contextos, en otros lugares, para luego poder sensibilizarte... digo, es un discurso un poco oscuro pero eso es lo que veo... no me gustaría que fuera así pero... es lo que veo...

ENTREVISTA A FABIOLA RAYAS CHAVEZ.

ARTISTA [kokopelish@hotmail.com]

Entrevista realizada mediante grabaciones de audios de WhatsApp el 26 de agosto de 2019.

Francisco Méndez [FM]. ¿En qué consiste tu acción *La performance del caminar y las cartografías para la memoria*?

Fabiola Rayas Chávez [FR]. *La performance del caminar* surge inicialmente a partir de una silla vacía y unos zapatos; entonces yo conocía a una de las hijas de desaparecidos, a Laura Orozco y le comenté que yo quería hacer un proyecto pero que para hacer ese proyecto yo necesitaba los zapatos de los desaparecidos y ella habló con más familiares y tres personas en ese momento aceptaron trabajar conmigo; entonces, como es un proyecto de proceso creativo y producción lo importante es el proceso creativo, ¿no?... Entonces fue fundamental utilizar el arte como un medio y no como un fin. Con esto me refiero a que en ningún momento pensé o me basé en que lo que yo estaba haciendo era arte, sino planteé que era <<activismo>> y que lo que me interesaba era lo que se generara en el transcurso del trabajo.

Al final de cuentas considero que sí es arte y es una rama del arte político.

FM. ¿Cómo surge la idea de realizar este proyecto?

FR. Utilizo los zapatos de los desaparecidos como un elemento evocativo del cuerpo desdibujado del desaparecido. Con <<desdibujado>> me refiero a que el desdibujamiento es impuesto por el Estado y por las personas que no están inmersas en la búsqueda, que no tienen familiares desaparecidos y que invisibilizan esta problemática que nos concierne a todos como sociedad. Entonces las madres trabajan por sobre ese <<desdibujamiento>>... Entonces todas las acciones que realizamos... que otro planteamiento de este trabajo es la <<invisibilidad>>... Entonces la importancia de todo esto que hicimos es darle visibilidad a esta desaparición; para utilizar el arte desde distintas plataformas para generar visibilidad de estos casos.

Entonces camino con los zapatos del desaparecido como un elemento evocativo en la que, por medio de una acción imaginante –teóricamente basándome en las <<Acciones imaginantes>> de Bachelard–, que por medio de una imagen presente

generas una ausente, camino por los espacios cotidianos del desaparecido. Esto porque es una forma de volverlos a traer por a espacios por los que caminaban. En el momento de estar en el espacio público y encontrarnos con las personas que allí lo habitan, pues esa persona sigue existiendo en la memoria de ese espacio y esas personas. Entonces se separó el performance de la acción performática de caminar con los familiares porque se podía leer un <<doble discurso>> y malinterpretarse. Entonces se hacía la performance y aparte se hacían las caminatas de los familiares [de los desaparecidos]; que la importancia de estas caminatas era que la mayoría de las veces eran lugares donde habían sido desplazados forzosamente y no habían regresado hasta el momento de las caminatas.

Allí podemos observar dos cosas: 1. Que había un diálogo que se había roto desde la desaparición y que internamente la familia no había hablado. En casi todos los casos nunca se había vuelto a hablar de lo que había pasado, sino que habían tenido que ir viviendo como todas las violaciones a Derechos Humanos una tras otra, y nunca decir qué eran los que sentían, y hasta el momento de hacer las caminatas y que regresamos a sus casas fue que hablaron. Entonces en esos momentos pues era como mucha carga energética y de muchas situaciones que pasaban por esta situación de que realmente se hizo un trabajo de contención muy fuerte, porque nosotros no sabíamos que nunca habían hablado de eso sino hasta ese momento que veíamos cosas que pasaban y que decíamos ¿Por qué está pasando esto? Y los familiares decían: <<Pues es que realmente nunca se había hablado de lo que había pasado>>.

Y entonces otra cosa que sucede es que ellas se vuelven a encontrar con la comunidad que las había olvidado e invisibilizado entonces para ellos es muy fuerte porque vuelven a ver a sus familiares o a sus vecinos, se acerca la gente porque son comunidades porque todos se conocen con todos... Entonces la criminalización no tendría por qué existir porque todos saben que las cosas que dicen no son ¿no? Y vuelven a salir a hablar con ellos.

Las cartografías se utilizaron precisamente para señalar –esa es otra de las estrategias de visibilidad– porque al momento de nosotros utilizar el espacio público, también es otra forma en que se puede visibilizar ese recorrido que representa no sólo los afectos que los atraviesan, sino también todos los lugares que han sido atravesados por la violencia. Entonces fue una forma de dar visibilidad a todos estos

casos porque están en bases de datos abiertas y es un trabajo en constante desarrollo, o sea, las cartografías son algo que... la importancia de todo este trabajo es que algo que nunca había pasado antes era que dentro de una organización de familiares hubiera una persona que no tiene familiares [desaparecidos] -como en el caso mío- y al momento de empezar a trabajar con ellas, después de unos años se planeó la posibilidad de hacer una organización y que todo este trabajo que estábamos haciendo de esta propuesta estética se convirtiera en la documentación interna de la organización.

Entonces ahora parte de todo se convirtió en eso, y es otra de las partes que considero importantes... Y parte de estas cartografías nos ayudan muchísimo porque estamos creando un mapeo de las comunidades que no se había generado.

Al igual que lo de las caminatas... Platicando con distintas personas que se dedican a esto... Este performance no se había hecho antes... Si tiene esa fuerza, esa potencia de que además... La importancia de este trabajo es que, como se hace junto con los familiares... A mi me preguntaban -yo esto lo hice para mi proyecto de maestría- y una vez me preguntaron que ¿Cómo lo iba a hacer? Para no utilizar el dolor de los demás. Y precisamente una de la estrategia para no recaer en utilizar el dolor como una estrategia de la propuesta artística fue inmiscuir a los familiares en el proceso creativo, así que toda la información, todo lo que se hizo pasó por todos... Se decidió... Todas las cosas que ellos decidían que no se hicieran, no se hicieron, y las cosas que les parecían como importantes fueron las que se hicieron, entonces en ningún momento se utilizó o se hizo algo que no quisieran que se hiciera.

FM. ¿Cuál ha sido la respuesta de los familiares de los desaparecidos que han participado en tu acto?

FR. Pues la respuesta fue muy buena, se sintieron acompañados, activaron diálogos rotos y se han sentido muy conformes con el resultado, a partir de este trabajo hicimos una organización que está por cumplir 5 años y ahora trabajamos con 40 familias

FM. ¿En qué contextos se ha presentado esta acción? ¿Se ha exhibido fuera del país?

FR. La acción la performance se ha realizado en Nuevo Zirosto (lugar de alto riesgo), Llanitos de Cucha y Morelia [todos lugares de Michoacán]. Sigue en construcción así que pronto seguiré caminando en más lugares. Ahorita esta viajando en dos festivales uno en Uruguay Ahora arte activista Latinoamericano, y en España en Cuerpo Urbanos. Solo esta viajando uno de los videos de registro.

FM. Personalmente, ¿Qué te ha dejado acompañar a los familiares, pero principalmente a las madres de los ausentes en este acto?

FR. Yo no hice la performance y me fui, más bien este trabajo se convirtió en mi trabajo de vida, realmente el trabajo de acompañamiento –en la mayoría de las familias–, solamente en uno de los casos, en el caso de Nilda es el papá el que también participa en la búsqueda. Casi siempre son las mujeres las que están en la búsqueda porque los hombres se dedican a trabajar –si no están inmiscuidos en la búsqueda ayudan trabajando a los familiares que están activos en la búsqueda porque buscar a un desaparecido cuesta dinero, y es muy difícil hacerlo al mismo tiempo –también sin trabajo es difícil–. Y para mí, no fue que solamente hiciera mi trabajo e hice mi propuesta y me fui... Esto también tiene que ver con las situación esta de cómo no utilizar el dolor de los demás a beneficio propio... Y pues fue eso... Hacer que no solamente fuera algo que yo quería hacer y dejarlo... Yo tengo casi diez años trabajando con este tema, cinco acompañando a familiares... y es un trabajo que yo voy a hacer hasta encontrarlos con las demás compañeras... Lo que tengamos que hacer pero no vamos a dejar esta lucha... Para mí, lo que me ha dejado es un trabajo de vida que está en construcción y sigo utilizando nuevas plataformas para dar visibilidad. Para mí es muy importante dar este seguimiento con ellos y además la organización sigue creciendo... Ahora está conformada como una A.C. [Asociación Civil] y tenemos varios proyectos para trabajar con esta organización.

FM. ¿En qué medida crees que caminar y recorrer el camino andado ayuda a visibilizar esta problemática social?

FR. La imagen surge de una silla vacía y unos zapatos... Es una fotografía de la serie... El trabajo es: *La performance del caminar, las cartografías...* Se presentan en la exposición los videos de registro de las caminatas y de la performance, foto con testimonios, hacemos bordado y yo hago fotografía. Yo hago la fotografía de registro y allí hice una fotografía de retrato familiar en la que dentro de su estética se habla acerca de la ausencia. ¿Cómo es el peso de esta ausencia. Los retratos han dado

la vuelta a muchos lugares, se han presentado en distintos países, en distintas exposiciones esas fotografías; están en el libro de Iliana Diéguez y Caroline Perée *Cuerpos Memorables*, en la portada... Las fotografías sí se han expuesto muchas veces en muchos lugares y es como lo que más visibilidad ha dado... Las performances apenas están en dos festivales como te comentaba.

FM. ¿Cómo surge la organización <<Familiares Caminando por la Justicia>>?

FR. El caminar es muy importante porque además conceptualmente va ligado a las madres desde que les sucede la desaparición de sus hijos. Caminar es exactamente lo que las madres hacen cuando inician el camino de una desaparición forzada... Entonces caminar es un acto político y de resistencia y además es una de las cosas que nos han arrebatado por distintas situaciones de violencia... Es una de las acciones individuales de autonomía y de autoconocimiento el caminar... Yo creo que ha servido mucho de visibilidad porque los familiares han regresado a sus comunidades y han abierto un diálogo con las personas que habían dejado de hablar de la desaparición. Es importante porque la mayoría de los casos habían sido desplazadas y pues desde que había pasado eso se habían ido, entonces al momento de volver a caminar por esos lugares se activó un diálogo interno y externo de la familia.

Además yo creo que el hecho de haber documentado estas caminatas en cartografías les da más visibilidad a todo. La verdad es que todo lo que hicimos ha funcionado muy bien como estrategia de visibilidad. Entonces estamos muy contentas porque este trabajo que inicialmente surgió como una... La verdad yo no sabía que se iba a convertir en esto... Sabía que iba a hacer la performance por ejemplo y eso pero no sabía que lo iba a llevar hasta este punto, pero sí funciona y además es un trabajo que sigue en construcción... No solamente se quedó en tres familias sino que ahorita sigue avanzando a más... Entonces ahorita lo que hace falta es conseguir presupuesto para continuar haciendo lo de las caminatas pero las cartografías se siguen haciendo... La documentación de las fotografías también...

FM. Como organización, ¿Qué intereses persiguen? ¿Qué acciones han logrado llevar a cabo?

FR. La organización surge a raíz de las caminatas... Como estábamos trabajando... Como ya estábamos haciendo más cosas... Dentro de este trabajo bordamos, entonces estamos haciendo un libro que va a salir el año que entra... entonces

cuando estábamos ya que llevábamos varias caminatas y habíamos hecho el registro fotográfico y de testimonios, se me ocurrió bordar los rostros de los desaparecidos; eso como para incluirlo dentro de la exposición y del libro –porque eso es como otra estrategia de visibilidad– el libro digital y el libro físico... Entonces les comenté a las compañeras y estuvieron de acuerdo... Entonces estuvimos trabajando con los bordados y a raíz de eso fue que surgió la idea de bordar en el espacio público... Osea, es super importante eso de bordar en el espacio público... eso ya se ha hecho en otros países donde existen desaparecidos –de las dictaduras– y es una forma de hacer memoria y de generar un antecedente histórico en ese espacio en el que las madres salen a las calles a exigir; no solamente encontrar a sus familiares con vida sino a generar esta confrontación con las personas que transitan por ese espacio y activar ese discurso de memoria y de no repetición. Es una de las cosas que se ha logrado y a raíz de todo este trabajo fue que decidimos continuar trabajando juntas y que además íbamos a dar pie a que la organización no estuviera conformada por puros familiares para así poder ir generando cosas que igual ellos en algunos momentos... Están pasando por un dolor muy fuerte... Entonces las personas que somos solidarias podemos solucionar las cosas de una forma distinta y además sin ese ego que además existe en todos estos movimientos –que es muy malo, pero de todas formas existe–.

Como organización hemos logrado tener visibilidad en otros Estados, en otros países; se nos han acercado otros investigadores que trabajan temas de violencia, hemos logrado estar en varios libros: el de Iliana Diéguez, el de otros investigadores. Hicimos la quinta caravana de búsqueda –esa fue organizada por nosotros–. Actualmente estamos trabajando con cuarenta familias. Seguimos visibilizando este trabajo. Estamos por exponer en el norte –estamos esperando fecha en Tijuana y Baja California–. Ahorita estamos en dos festivales. Ahora por ejemplo, vamos a publicar nuestro libro... Todo eso ha sido una serie de esfuerzos y de trabajo con el que hemos continuado y son las cosas que queremos hacer... En algún momento vamos a seguir... Somos defensores de Derechos Humanos, entonces hacemos también murales de los desaparecidos de nuestra organización y cuando se hacen los murales la mayoría de las veces se hacen en escuelas y allí trabajamos con los niños, con clases o exposiciones de Derechos Humanos. Entonces toda nuestra labor es para hacer memoria, osea, tejer memoria y trabajar por la No repetición. Uno de nuestros puntos es que: No perdonamos, No olvidamos y No reconciliamos hasta encontrar justicia, es como uno de los lemas de nuestra organización.

Algo que se me olvidó decirte es que las caminatas son caminatas largas, de 12 kilómetros o algo así... Algunas más... E inician la caminata caminando hacia atrás. Y eso lo hago porque las madres, cuando les preguntas por sus hijos, siempre te dicen cuando nacieron, qué les gustaba, quiénes eran... Y hasta después de que te platican todo eso te dicen qué les pasó... Entonces fue una forma de regresar en el tiempo de esa persona... Y regreso caminando hacia adelante porque las cosas que me dijeron de esa persona es contada desde un nuevo <<cuerpo político>>, osea, las madres desde que vivieron la desaparición forzada ya no piensan igual y te están hablando desde su nuevo cuerpo político... Es muy fuerte pero es así... Las personas después de una desaparición cambian... Y nunca vuelven a ver las cosas como las veían... Ya no vuelven a tener... Mercedes lo dice que: se quitó una venda de los ojos y las Instituciones en las que creía ya nunca vuelve a creer en ellas... Se camina con los zapatos del desaparecido caminando hacia atrás, luego se regresa caminando hacia adelante... se recorren los caminos cotidianos del desaparecido que la mayoría de las veces son de su casa al trabajo y las puedes checar en mapilaria [sic]¹⁹... Solamente está uno de ellos completo, el de Laura Orozco, lo de los Orozco Medina... se ven hasta las huertas y todo...

FM. Para ti, ¿Qué significa desaparecer?

FR. Nadie desaparece. Nos desaparecen y es culpa del Estado.

¹⁹ PERFORMANCE DEL CAMINAR O EL EJERCICIO DE MEMORIA PARA LOS DESAPARECIDOS DE MICHOACÁN. <<https://ciudatamx.wordpress.com/2019/08/20/performance-del-caminar-o-el-ejercicio-de-memoria-para-los-desaparecidos-de-michoacan/v>> Recuperado el 3 de septiembre de 2019.

ENTREVISTA A JUAN MAÍZ

ESCULTOR [lafura1984@hotmail.com]

Entrevista realizada personalmente en su taller el 27 de agosto de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Quería comenzar por que me platicaras, ¿cómo surge esta idea? ¿Cuál fue la primera intervención?

Juan Maíz [JM]. Bueno, yo soy activista de hace como unos 12 años que empecé con esto... Los movimientos de Cherán fueron inspiradores para un buen de gente... Y hubo encuentros donde conocí gente... Otros artistas inclusive... Y el tema de la violencia siempre fue clave... crucial... Y asambleas en todas partes: en Chiapas, en Oaxaca, en el DF, en [Santa María] Ostula, en todos lados se habla de la desaparición forzada como una especie de estrategia paramilitar de terror... Y me consta porque entre estos colectivos con los que hemos trabajado hay familiares de desaparecidos y me consta que es una estrategia de terror, de castigo hacia la víctima y hacia su familia y hacia la sociedad en general... Es el miedo, es el sembrar terror a través de la esperanza, y es lo que he visto muy marcado en las familias.

Prácticamente los colectivos de desaparecidos se dividen en dos: los que los buscan con vida y los que los buscan muertos... Y -parece curioso- después de años y años y años de buscar a tu familiar con vida yo creo que la gente sabe que no los va a encontrar con vida... sabe que es una nimia posibilidad y empiezan a buscar en las fosas... se hacen buscadores de fosas... y son esos colectivos los que han encontrado 200,000 fosas clandestinas en este país...

Yo he tratado de sensibilizarme en este contexto y parece que el cráneo es una forma fuerte ¿no?, e inclusive me han dicho la gente que tiene sus desaparecidos el pensar en buscar en una fosa pero para los familiares que están buscando en fosas, quieren encontrar esos huesos de su hijo, de su tío, de su hermano, de su hija... Los huesos se vuelven una especie de esperanza... ¿Si me explico? Ya es otra cosa... Por eso tomé lo que parece lo más brutal de lo brutal... Para unos, ya no lo es para otros... Después de diez años de andar buscando a un desaparecido o a una desaparecida... Es lo que quieren encontrar...

Y bueno, a los <<de a pie>>, a nosotros en general, pues sí nos parece una figura fuerte la figura de un cráneo... Lo que simboliza, lo que representa... Y se me hizo

una forma de llamar la atención... Es como un <<gancho>>, y el real mensaje está dentro del cráneo

FM. ¿Qué diferencia puede hacerse entre la lectura de un cráneo por una persona de a pie, que como dices, <<es muy brutal>>; y como la confrontas con la lectura de un familiar de una persona desaparecida que ve un cráneo -o en este caso, tu instalación-?, ¿cómo se leen?

JM. Fíjate... Bueno... Moviéndome un poquito a otro tema pero sigue por ahí... A mí me ha llenado de indignación que la gente lo ve como muy lejano la cuestión de los desaparecidos.... Que si les pasó es por algo... Que en algo andaban... Un montón de cosas que justifican la apatía... Yo creo que es eso... Nada más justificarse por no hacer nada... El no indignarse con los número crecientes... Y nuestro trabajo con los familiares de las víctimas nos da a entender que no todo es crimen organizado, no todo es.... Que en algo andaban... Hay muchos desaparecidos y desaparecidas que no tienen <<ni vela en el entierro>>; inclusive los números nos indican cómo está el rollo: la mayoría de las mujeres desaparecidas rondan los 15 años y pues eso es muy muy claro, para dónde va la cosa ¿no?, y pues trato de hacer la reflexión por medio de esta instalación: ¿Qué pasaría si fuera un familiar tuyo? ¿Qué pasaría si fuera tu amigo o tu hijo? ¿Lo buscarías? Esta es la pregunta precisamente. Por esa pregunta empiezo: ¿Me buscarías? Como hacerlo bien personal ¿No?

Y pues he notado que la gente sí ha reaccionado *chido*... Ha reaccionado favorablemente y creo que la pregunta está sonando un poquillo [sic]... De gente que los encuentra... Me han escrito incluso a la página contestando un poquito las preguntas ¿No?

FM. ¿Dónde se han hecho estas intervenciones? Me has hablado incluso de cráneos que están en el extranjero.

JM. Sí... Un fotógrafo español se llevó unos cráneos -no sé cuántos- pero se llevó varios a España y el plantea dejarlos allá.... El texto es otro, la intención es otra... La intención allá con esas piezas es como una llamada de auxilio y a ver qué tal pega por allá...

FM. ¿Qué impresiones has tenido al hacerlo?, ¿notas alguna forma de establecer este diálogo entre las personas que visitan la exposición?, ¿o ha habido alguna expresión

que te hayas llevado en el acto de dejar estos cráneos -que se desarrollan un poco en la clandestinidad; a lo mejor también en la invisibilidad del acto de dejarlos-?

JM. Sí, ¡Exactamente!. Tratamos de hacerlo todo de noche, de un domingo para un lunes; romper un poquito la cotidianidad de la gente al ir a su trabajo... La mayoría amanece los lunes y tratamos de visitar de nuevo los lugares donde se quedaron par ver qué pasa... Y la gran mayoría desaparece... Hicimos una de tres cráneos en un puente peatonal y al día siguiente había algunos y alguien había escrito con el mismo cráneo la palabra <<paz>> en el puente. Nos llamó mucho la atención. En otras ocasiones han pasado hasta dos días y el cráneo sigue allí pero son los menos, y el cráneo se lo llevan. En general hemos notado que la instalación -o las instalaciones- han tenido muy buena aceptación tanto por la gente a las que les llega o a las gentes que las ve publicadas en un medio o en las redes sociales.... Hace poquito las dejamos en Pátzcuaro [Michoacán], y en una colonia donde yo tengo conocidos nos dijeron que al día siguiente había como <<chismes>> alrededor de esos cráneos: algunas personas pensaron que era como <<magia negra>> o cosas así... Y después platicando con vecinos se dio que leyeron los mensajes que estaban por dentro y creo que agarraron bastante la intensidad de la instalación.

FM. ¿Cómo es el proceso, te quedas a ver lo que ocurre con el cráneo?

JM. No. Volvemos al día siguiente, a tomar fotos si están o no están... O a veces llegan los rumores o las mismas fotos de otra gente que los encontró... Entonces de todo ha pasado ¡De todo!

FM. ¿Cuánto me decías que estimas has producido?

JM. Van al rededor de 180 cráneos.

FM. ¿Tienes una meta de llegar a un determinado número de cráneos?

JM. No, no en realidad... Pero sí quisiera llegar a hacer instalaciones cada vez más grandes. Ahora para el 30 [de septiembre, Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas] que es la conmemoración de los desaparecidos pues queremos poner una al menos de unos 40 o 50 [cráneos], pero todos juntos.

FM. ¿Y en qué medida crees que la instalación visibiliza, o ayuda a empezar a ver el problema?, ¿cómo lo podrías evaluar desde tu óptica?, ¿cómo ha servido?

JM. Yo creo que hay cosas que sí puedo evaluar y cosas que no. Mucha de la gente que se quedó con estos cráneos pues quién sabe qué pase con ellas... Se quedan nada más las preguntas en un papelito pero... quién sabe qué pase... Pero en mis círculos cercanos sí ha habido una muy buena respuesta. Realmente quisiera pensar que estoy haciendo un poquito y dudo mucho que haga mucho en la materia; pero sí puedo hacer en cuanto a visibilizar un problema. Yo creo que la gente que sabe de esto y la gente que está mostrando interés en el proyecto y que está sumándose inclusive, pues al menos estamos haciendo la reflexión nosotros. ¿De verdad nos buscaríamos si de repente alguno de nosotros desapareciera? Uno de mis compañeros del 132²⁰ está desaparecido y como movimiento nunca pudimos hacer nada; nos enfrentamos a la impotencia de que podríamos hacer manifestaciones en las calles y pintas y lo que quisiéramos pero a uno de nosotros no lo podíamos encontrar; simplemente hasta la fecha no lo hemos podido encontrar, y esa frustración la verdad es que se siente bien *gacha*, y es un amigo, no me imagino pues alguien más cercano...

FM. ¿Qué significa para ti desaparecer?

JM. Desaparecer... Mmmm.... ¡Esa está buena! Yo creo que es dejar un hueco en un tejido social... Un hueco de amor... Tu familia, tus amigos, todos aquellos alrededor de ti se quedan con ese vacío y yo creo que es algo, pues uno de los crímenes más horribles que hay... Alguna vez estaba viendo una película donde el sicario le dice a una mujer que la iba a desaparecer y su hija estaba cerca, en otra habitación, y le dice la mujer: no me desaparezcas... Hazme todo, todo, todo lo que quieras pero no me desaparezcas... No dejes a mi hija con ese dolor... Y se me grabó mucho esa idea. De verdad sí es... Y lo he visto en los familiares de los desaparecidos: es una esperanza que atormenta... Estuvimos de cerca en todo lo

²⁰ Fue un movimiento ciudadano conformado mayoritariamente por estudiantes de educación superior tanto de instituciones públicas como privadas en México, con eco en más de 50 ciudades del mundo. El movimiento buscaba la democratización de los medios de comunicación, rechazando la imposición mediática de Enrique Peña Nieto como candidato a las elecciones presidenciales del 2012. El nombre proviene de una autoafilización y apoyo al movimiento al formar virtualmente parte del mismo tras la publicación de un video en el que 131 estudiantes contestan declaraciones de algunos funcionarios públicos. El movimiento fue autoproclamado en sus inicios como 'La Primavera Mexicana'.

REDACCIÓN, (2012). 'Se globaliza #YoSoy132; cuenta con 52 células en distintas partes del mundo'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/315804/se-globaliza-yosoy132-cuenta-con-52-celulas-en-distintas-partes-del-mundo>> Recuperado el 31 de agosto de 2019.

que vivieron las familias de los cuarenta y tres [desaparecidos de Ayotzinapa]; estuvimos apoyándoles cuando vinieron aquí en Michoacán, en las movilizaciones, en las marchas y me sorprendió su obstinación por la presentación por vida, y eso es un acto de dignidad para mí... Todos sabemos, o todos nos percatamos de que es demasiado seguro que estén muertos; pero ellos, el exigirlos con vida es un acto simbólico muy fuerte, muy muy fuerte, de no resignación y se me hizo muy valiente eso...

FM. ¿En qué medida has trabajado con los familiares de los desaparecidos, los involucras también en tu proceso creativo, artístico?, ¿han participado también ellos en las intervenciones?

JM. Yo de cierta manera los he mantenido un poco al margen por seguridad... también por... Los he escuchado, también me ha servido ese diálogo para la creación de mi obra pero quiero que se quede como aparte de sus procesos porque cada familiar tiene ideas diferentes y yo prefiero respetar sus ideas, sus procesos... Como te decía, hay familiares que todavía no están listos para empezar a buscar en fosas a pesar de que hay familias que buscan en fosas y descubren fosas en todo el país después de diez años de estarlos buscando con vida... Hay colectivos que se dedican a buscar en penitenciarías en clínicas de rehabilitación, en manicomios, en hospitales... Incluso dan giras por todo el país buscándolos así pero normalmente es la gente que tiene a sus familiares desaparecidos desde hace poco tiempo... La gente que ya tiene más tiempo buscándolos comienzan a buscarlos en fosas... Normalmente es un proceso muy desgastante... La gente se desgasta terriblemente: se rompen matrimonios... colapsan y pues es muy fuerte...

FM. Tu trabajo visibiliza a México como una enorme fosa común... Es como si una plaza un día amanece llena de cráneos...

JM. Sí... Aquí en Morelia se han encontrado como cinco cráneos reales, humanos... y así... tirados casi como yo los dejo... Y es bien canijo que eso realmente esté pasando... y nos hemos acostumbrado mucho y muy fácil... y es lo más terrible y que más me asusta que nos hemos acostumbrado... En 1992 -se me quedó muy grabado ese año porque- sólo hubo un desaparecido en cifras oficiales en todo el país... Y estaban rondando ese número los desaparecidos ese año, no rebasaban los cinco al año -en cifras oficiales-; y de repente entra Calderón y empieza a elevarse el número increíblemente y ahora estamos superando los 5,000 desaparecidos al año en cifras oficiales -que dicen las ONG's que esta cifra puede

ser el triple porque muchos casos no se reportan entonces...- ¿Cuántos cadáveres no hay en las morgues sin identificar? De hecho las morgues tienen problemas con la acumulación de cadáveres.

FM. Como lo que pasó en Jalisco con ese tráiler...

JM. Sí... Mal refrigerados... Cadáveres echándose a perder... Es sorprendente... Nos estamos acostumbrando a niveles de violencia nunca vistos en nuestro país. Tenemos las mismas cifras correspondientes a conflictos bélicos en otros países -o a veces las superan- pero como no es una guerra convencional no se trata el tema a ese nivel; aparte las autoridades -bueno, los gobiernos que han pasado- pues no les conviene el escándalo entonces todo esto se calla a nivel Internacional.

FM. ¿Has tenido alguna especie de obstáculo o censura a la hora de presentar tu trabajo?

JM. Pues he tenido el silencio absoluto de las autoridades -eso sí-. Gente que antes era de izquierda y que ahora está en el gobierno actual, que antes estaba protestando por los desaparecidos, las muertes y la violencia ahora está calladita... Creo que es el peor momento para ser activista en este país porque ahora la misma izquierda calla a los sectores que estamos alzando la voz en este país. La izquierda institucional, pues. Pero por otro lado, no... Sólo la cuestión económica... [Risas]

ENTREVISTA A AMBRA POLIDORI

ARTISTA [ambrapolidori@yahoo.com.mx]

Entrevista realizada por correo electrónico el 18 de septiembre de 2019.

Francisco Méndez [FM]. En el año 2010, dentro de la exposición <<Espectrografías, Memorias e historia>> presentada en el MUAC pude ver el exhibidor con postales de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!* Quisiera saber cuál fue el contexto en que inició este proyecto artístico y qué la llevó a trabajar con la temática del feminicidio en Ciudad Juárez?

Ambra Polidori [AP]. Me parecía, al igual que hoy en día, una cosa atroz la violación, tortura y muerte de tantas niñas y mujeres. Algo inconcebible en estos tiempos para mí. Así que decidí viajar a Ciudad Juárez e investigar por cuenta propia que sucedía allá, dado que no podía abarcar todo el país y consideré que lo mejor era concentrarme en un solo lugar. Además, porque suelo trabajar con lo que me inquieta y con lo que me interesa realmente.

Debo confesar que no me gustó nada Cd. Juárez. Me pareció un lugar desencantado y no comprendo cómo las personas que viven allá, sobre todo las mujeres (y no necesariamente víctimas y de pocos recursos económicos), no salían en masa a las calles a gritar que no estaban de acuerdo con lo que sucedía en su ciudad y en su Estado. ¿Por qué no exigían a las autoridades que dejaran de suceder los abusos y las muertes? ¿Acaso no pensaban en sus hijas y en sus nietas? ¿Por qué no pedían mayor educación y seguridad? Pero poco después descubrí que prácticamente no les importaba –aun cuando no lo reconocieran–, dado que ellas no eran social y económicamente de una “clase inferior” –a su modo de ver– o pobres y/o que sus hijas o ellas mismas no eran morenas, no iban a antros y por tanto no corrían riesgos... En fin, ese conflicto tremendo que existe en México de clases, de racismo y de desprecio no confesado por los pobres.

Sin duda, la fotográfica asume una función crítica que nos permite hablar de la imagen, pues hay unos valores semióticos y semánticos inscritos en ella. Una producción de sentido que se genera al trabajar sobre la imagen, al ejercer una

práctica significativa e incluirle ciertos elementos, convertirla en postal y por tanto sacarla de su contexto original. Lo visible se abisma entonces en un vacío neutro, punto ciego de la retina, todo aquello que hay de más fotográfico. Podría parecer que estas postales expresan la negatividad absoluta de la condición humana. Sin embargo, si se analizan, se verá que no renuncio jamás a los efectos positivos de una praxis, pues quisiera que en mi obra exista una actitud alerta y la idea de una conciencia crítica que permite ejercer el acto de la denuncia y, quizá, —siendo muy ambiciosa— la esperanza de transformar el mundo, ante aquellos que no abogan por la preservación de la memoria de las víctimas e incluso buscan la exterminación de todo rastro.

FM. Dentro de la realización de esta pieza ¿Pudo conocer la realidad juarenses y obtener testimonios de primera mano de los familiares de las mujeres desaparecidas?

AP. Sí. Me entrevisté con diversas madres que habían perdido algunas de sus hijas como, por ejemplo, Paula Flores que perdió a su hija Sagrario y Josefina González, madre de Claudia Ivette, entre otras, igualmente con algunas hermanas. También conocí a Esther Chávez Cano, ya fallecida, que dirigió primero el “Grupo 8 de marzo” y luego “Casa Amiga”, un centro de crisis solo para niños y mujeres violados. Asimismo, entre otras personas, Rosario Acosta y Marisela integrantes de “Nuestras hijas de regreso a casa” y al periodista Armando Rodríguez de *El Diario*, quien fue el que comenzó a señalar lo que sucedía en Ciudad Juárez y la posible conexión de las muertes en las secciones policiaca y de la frontera. Armando fue asesinado con numerosos disparos en el 2008 mientras acompañaba a su hija de 8 años a la escuela. La niña salió ilesa. El mensaje era claro: callar o morir...

FM. ¿Tuvo oportunidad a su vez de trabajar con el Servicio Médico Forense para la obtención de las imágenes que aparecen en las postales?

AP. No. Yo me entrevisté con un Subprocurador de Justicia del Estado de Chihuahua, quien me mostró una serie de expedientes judiciales donde venían los nombres de varias asesinadas, cómo las encontraron, en qué estado y las fotografías de las que salen posteriormente las postales. Leyendo esos expedientes, pude darme cuenta lo mal que estaban redactados y la poca información pericial.

Dado que el Subprocurador me los mostró de prisa, hojeando rápidamente las páginas, le solicité que por favor me los prestara por unas horas, pues no podía verlos con detenimiento y eran realmente importantes. Fue muy reacio al préstamo, pero finalmente logré convencerlo que me los diera, prometiéndole que los tendría al día siguiente a las 8 de la mañana donde él me indicara. Es decir, prácticamente me apropié de las fotografías sin su autorización, re-fotografiándolas. Para mí el documento siempre ha sido importante. Además, suelo trabajar con archivos.

FM. ¿Ha tenido alguna vez algún inconveniente relacionado con la exhibición pública de las imágenes?

AP. No.

FM. Al brindar al público la posibilidad de tomar una postal y de consecuentemente poder enviarla a un ser querido, la pieza no solamente es una pieza de denuncia sino que convierte al espectador en co-partícipe de esta tragedia para que pueda también alzar la voz. Con el paso del tiempo, ¿qué reflexiones ha obtenido de la pieza misma?

AP. Para mí estas postales son un don social y político que puede ser compartido y extender “su vida” más allá de los muros de un museo. Un don (ya que son gratuitas) que permite llegar a un número mayor de personas y portar las intenciones que lleva consigo. Aunque también existe la posibilidad que únicamente alimente el fetichismo de algunos sujetos que prefieren conservarla sólo para ellos.

En esta obra la fotografía se convierte en postal como prueba de lo sucedido y como denuncia, pero sobre todo como vínculo con la víctima. Considero también que es un reconocimiento de su humanidad.

Desgraciadamente me he dado cuenta en el tiempo, que estos hechos que sucedían en gran número en sólo ciertas localidades de nuestro país –sobre todo al norte de México, hace más de veinte años–, se extendieron a todo el territorio mexicano, más en unos sitios que en otros –por ejemplo, en el Estado de México y Veracruz– y que esto es debido en buena medida a que no se hizo, hablando judicialmente, lo que debía hacerse: investigar de manera seria y a fondo cada caso, buscar y perseguir realmente a los delincuentes, procesarlos con conciencia y

aplicar la justicia. Es decir, que no quedaran en la impunidad como ha sucedido. Lamentablemente, en México se ejerce la política en ausencia de derecho y las fiscalías son inoperantes.

FM. Las postales además de la imagen explícita del feminicidio incluyen sentencias, la más evidente es una anti-invitación a visitar Ciudad Juárez, pero además se anexa la frialdad con la que son tratados los cuerpos en el Servicio Médico Forense, como si fuesen simples objetos inorgánicos. ¿Por qué decidir mostrarlo de una forma explícita?

AP. Porque quería que la experiencia del impacto que tuvieron en mí esas imágenes dolorosas cuando las vi por primera vez, la tuvieran también quienes tendrían contacto con las postales. Las implicaciones contenidas en las imágenes son numerosas y nos llevan no solo a indignarnos sino también a hacernos variadas preguntas.

Hay un tránsito del expediente de carácter judicial –al que yo tuve acceso–, legajo de papeles, a la postal. El expediente es un instrumento administrativo que recopila la documentación (descripción de la situación, del caso, fotografías, sellos, etc.) imprescindible, que sustenta un acto administrativo y al que pocas personas tienen acceso. En tanto que la postal es un objeto que circula, que puede ir de unas manos a otras, que comunica, informa, declara, desvela y tiene ciertas características que le dan diversos sentidos. Generalmente una postal muestra un lugar geográfico, su belleza y relata su historia. En *¡Visite Cd. Juárez!* hay, entre otros aspectos, una ironía implícita y sobre todo una revelación y una denuncia. Finalmente, la denuncia de un horror que se repite una y otra vez.

FM. ¿En qué medida cree que esta pieza, en su forma tradicionalmente más circulatoria -la de una postal-, ha logrado visibilizar el problema, dentro o fuera de las fronteras nacionales?

AP. Realmente no lo sé. Pero hay personas como tú que se han interesado en estas piezas y me han buscado para saber más de ellas. Y esto, para mí, quiere decir que con las postales se ha logrado visibilizar aún más el problema, esa oscura administración del terror, tanto en México como en el extranjero.

Espero que esto te sea útil. Muchas gracias por tu interés en mi trabajo y deseo que puedas llegar hasta el fondo del abismo. Realmente muchas gracias por ocuparte de esto.

ENTREVISTA A KARINA JUÁREZ

FOTÓGRAFA [karinajuareztn@gmail.com]

Entrevista realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 21 de septiembre de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Me interesa comenzar por abordar la pieza que exhibiste en la 3ª Bienal de Fotografía de Oaxaca en 2018. ¿Cuál es el título?, ¿en qué contexto surge este proyecto?

Karina Juárez [KJ]. La pieza se llama <<Lugar>> y son cuatro paneles estructurados en fotos infantiles, son en total 1,396 fotos y todas hacen referencia a los feminicidios, es decir, cada una de las fotos es uno de los cuerpos encontrados y es uno de los feminicidios del año 2017.

FM. Es una pieza que sintetiza un año de feminicidios a partir de imágenes obtenidas de internet...

KJ. Sí, todas son obtenidas a partir de una investigación que hice a partir de notas periodísticas; también el mapa de los feminicidios me ayudó mucho...

FM. ¿Cuál es este mapa?

KJ. Hay un mapa que se llama <<Mapa de los feminicidios>> y es un mapa en Google²¹ donde aparecen los feminicidios que hay en todo el país, y eso lo empecé a cruzar con datos de prensa, de internet, de anuncios en las redes sociales en las que aparecen los feminicidios, en Asociaciones Civiles, todo eso lo fui recopilando y después lo que hacía era meterme a las redes sociales de las personas de las que había nombre, que estaban identificadas, entraba a sus redes sociales o trataba de rastrear la foto de esta mujer viva y la imprimí en una foto infantil, y el segundo proceso era que toda esta base de datos, los 1,396 feminicidios están ordenados por orden de muerte; es decir, 1 de enero, 2 de enero, 3 de enero... todo eso está ordenado de tal forma que cuando tu ves el panel, lo que tu ves es un orden... o sea, estás viendo un calendario de las muertes... o sea, lo que hacía después de tener las fotos era que quien no era identificada -hice las impresiones de las fotos infantiles y lo que hacía era pintarlas de color negro y solo dejaba los ojos sin pintar... eso porque lo primero que hacen cuando encuentran a alguien es taparle

²¹ MAPA DE FEMINICIDIOS EN MÉXICO (MAF), (2019). <<https://feminicidiosmx.crowdmap.com/>> Recuperado el 21 de septiembre de 2019.

los ojos y lo que me interesaba es que estas mujeres te estuvieran mirando todo el tiempo en esta especie de <<panteón>> que estabas viendo; y donde no había cuerpo igual aparecía una fotografía infantil pero totalmente cubierta de pintura negra, lo cual quería decir que había una presencia allí aunque hubiera una ausencia... también el título de <<Lugar>> refiere a que lo primero que dicen cuando encuentran el cuerpo de una mujer de un feminicidio es el lugar donde fue encontrado el cuerpo y cómo fue encontrado, nunca dan más referencias al inicio, entonces siempre es como el primer como estatuto de ese cuerpo.

FM. ¿Qué redes sociales usaste para este proyecto?

KJ. Usé Facebook, Instagram, Twitter, también crucé con las Asociaciones Civiles que tiene su página de Facebook y que tienen toda la información de las desaparecidas y después de los cuerpos encontrados y todo eso...

FM. ¿Cuánto tiempo tardaste en este proceso y en el montaje físico de la pieza?

KJ. En el proceso de recopilación fue más o menos entre 8 meses y un año que duré haciendo todo eso. La hice en el 2018 y refiere al año anterior y más tarde, tardé como 4 meses haciendo todo el montaje de las fotografías: o sea, pintar las fotografías, ordenarlas... porque no solo es hacer la lista... ya tienes las fotos y hay que ordenar las imágenes, pintarlas, darle un orden en los lienzos para que vaya de acuerdo a la fecha y que tu las puedas revisar, comparar con la lista...

FM. ¿Qué dimensiones tiene el lienzo?

KJ. Tiene 80 x 60 cm. cada lienzo en formato vertical los cuatro, y el último lienzo no está totalmente cubierto, está a la mitad; y eso también era la intención, o sea, lo pensé así desde el inicio para que hubiera un espacio vacío que hiciera referencia a todos los cuerpos que no se han encontrado y a todas las muertes que podrían seguir el siguiente año... que no está cerrada ni la obra ni los casos.

FM. Decides en esta pieza no hacer fotografía y, ¿en qué momento te das cuenta que es más bien un ejercicio de apropiación?

KJ. Yo pensaba en hacer algo sobre feminicidios, tenía la necesidad de hacer algo y de hablar algo sobre eso pero me parecía muy abrumante tratar el tema, era demasiado abrumante, me sobrepasaba; no tenía idea de cómo acercarme; es decir, ir a los lugares, hacer las fotografías donde fueron encontrados los cuerpos, ¿cómo hago fotos con estas mujeres? ¿De qué forma las hago? No había ninguna

solución lógica para mi de ir a hacer fotografía a esos lugares... No sabía como abordarlo haciendo foto, entonces la única manera que se me ocurrió fue hacer este ejercicio de apropiación porque ya además hay imágenes que están circulando y que sin embargo no las estamos viendo, entonces necesitaba como retomar todas esas imágenes y ordenarlas... ya no era necesario que yo fuera a hacerlas, sino simplemente darles un orden.

FM. En este proceso, la imagen va a Oaxaca y allá gana la Mención Honorífica en 2018 -la única que otorga la Bienal- y una vez que presentas esta pieza, en la distancia, a un año de haberla enviado, ¿has hecho digestión? es decir, ¿qué *veintes* te han caído a partir de la presentación de esta pieza?

KJ. Es una pieza como muy contradictoria cuando la presento y cuando hablo de ella porque por un lado la gente sigue sin querer ver... Cuando tu te paras delante de esta pieza -que son los cuatro lienzos- es una especie de <<panteón>> en el que estas mujeres te están viendo y no puedes desviar la mirada ¿no? O sea, te están pidiendo que hagas algo, por lo menos mantener la mirada, tener ese tiempo para dedicárselo a mirarlas... y por el otro lado te causa un poco de rechazo mirarlo ¿no?, o sea, por un lado como que la pieza te exige la mirada en la que te detienes y necesitas una pausa; pero por el otro, como que la gente sigue sin quererse enterar de nada... como: ¡Ah, es sobre los feminicidios! ¡Pasamos!... ¡no necesitamos ver más!... Y a la distancia pues... sigo pensando que es una pieza importante en mi producción... como que es un cambio y una estrategia distinta en mi producción y creo que es necesaria también en la forma de acercarme a los temas que me interesan...

FM. ¿Me quieres platicar acerca de ese cambio?, habitualmente trabajas con tu propio cuerpo, con tu propia representación y en esta ocasión, Internet te brinda la posibilidad de sin salir de casa, llegar a todos los casos del país...

KJ. Pero al final sigo hablando del cuerpo... Sigo -aunque no esté yo allí, aunque no esté mi cuerpo- hablando de esta presencia-ausencia... sigo hablando de los cuerpos que no están, de los cuerpos que están, de los que desaparecieron... sin embargo -aunque mi estrategia es distinta y mi acercamiento al tema es totalmente distinto en la forma sigo hablando de lo mismo, de estas preocupaciones que me siguen haciendo preguntas como el cuerpo, el cuerpo femenino, la violencia sobre el cuerpo... que sigo en mi círculo... sigo preguntándome sobre las mismas cosas,

por lo tanto yo no lo considero tan alejado de mi producción, solo en la forma pero no en el tema, no en el contenido.

FM. Me contabas hace rato que tu te dedicaste a hacer toda la investigación de la pieza, es decir: la base de datos la creaste tu, ¿cómo fue ese proceso?

KJ. Pues fue como un poco encontrando las formas y las categorías, porque por ejemplo, en las categorías que tengo y que es la lista que se muestra junto con la pieza y que la gente la puede ver y que también se puede llevar y que puede como relacionar la lista con lo que va mirando e irlo conectando... fue un poco como ir probando la base de datos y como ¿Qué información le ponía a esa base de datos? Por ejemplo, lo primero que tenía es el nombre, la fecha en que apareció el cuerpo -porque evidentemente no sabemos la fecha en que murió la persona-, y más tarde, en una tercera categoría dentro de esta base de datos tiene una serie de informaciones como: ¿Dónde fue encontrada? ¿Cómo fue encontrada? ¿Qué relación tenía con el agresor? ¿Cómo se supone que fue asesinada? Como toda una serie de datos... La edad es también un factor importante y hay como ciertas tendencias como sobre la edad... Casi no pongo como características físicas porque ya tengo la foto entonces no me es necesario.

FM. ¿Con qué te has enfrentado al exhibirla?, no sé si ¿se ha expuesto en otros escenarios, además de Oaxaca? Y ¿qué recuperas de esas exhibiciones que has tenido?

KJ. Pues un poco lo que te comentaba, que hay una contradicción con la gente que no sabe si mirarla o pasar de largo porque te exige un tiempo y te exige una cierta mirada, no es como algo que veas y pases y ya; te exige que estés allí mirando a estas mujeres... Algunas personas se acercan y dicen que es una pieza muy fuerte, algunas personas no le dan la importancia pero la mayoría de las personas que se acercan son mujeres y es como que les parece que no saben reaccionar ante eso...

FM. ¿Me decías que se acompaña de la base de datos?, ¿el espectador puede tomarla y llevársela?

KJ. Sí. Hay una hoja que está pegada; es decir, hay una impresión con todos los nombres y hay otra hoja donde te puedes llevar todos los nombres... Entonces, en las exposiciones, la gente que se acerca se puede llevar los nombres -¿Para qué?, no sé, pero se los puede llevar...- Como parte de... Donde está toda esta información que te mencioné.

FM. Y a nivel emocional, ¿cómo fue este trabajo que desarrollaste?

KJ. Fue muy fuerte porque además era tenerlas de alguna forma... Como que era una especie de performance estar haciendo todo este trabajo porque: buscaba la foto en las redes sociales, hacía la impresión de la fotografía, después las pintaba... Era como tener su cuerpo, como yo darle un cuidado a ese cuerpo... ir las ordenando, ir las acomodando, era como esta cosa delicada de tenerlas allí e ir acomodando estos cuerpos -que es la fotografía-, de irlos tratando con cuidado... además cuando yo estaba pintando las fotografías eran como todas estas mujeres reunidas, todas estas muertas reunidas en un mismo espacio que era mi casa, donde yo las estaba invitando, o yo las estaba de alguna manera congregando a estar allí reunidas... Es muy fuerte esa pieza en ese sentido porque es performático todo lo que hago con estas imágenes porque las trato como si fueran un cuerpo... un cuerpo encontrado en un cierto lugar que yo traigo a una pieza y que lo pongo en exhibición y que lo pongo en cierto lugar otra vez...

FM. Es hacer una exhumación con cada imagen...

KJ. Sí, es como cuidarla, encontrarla... porque no era como cualquier foto... les iba poniendo su número, las iba relacionando con la lista... Las iba cuidando... Aunque suene un poco raro pero iba cuidando estas fotografías....

FM. Una estrategia que seguramente influirá en tu proceso creativo...

KJ. Seguramente sí, va a influir en mi siguiente producción porque ahora me interesa... bueno, ya había experimentado antes con fotografías intervenidas en otros trabajos y ahora fue como muy claro y muy directo el gesto... y muy certero el gesto que quería sobre la imagen fue sin titubeos... fue: esto quiero, esto es por tal razón... Es más preciso ahora...

FM. Y en el 20º Encuentro Nacional de Fototecas celebrado en Pachuca, Hidalgo en agosto de 2019 presentaste esta pieza en su versión digital...

KJ. Sí. No es lo mismo a verla físicamente porque las fotografías están todas pegadas sobre terciopelo negro y el terciopelo negro hace referencia a los milagros... ¿Has ido a la iglesia al sitio donde están estas fotografías -también infantiles- que están pegadas con milagritos y pegadas al terciopelo rojo? Pues hacen referencia a eso, como en espera de que suceda [el milagro]... en espera de

que se resuelva... como una latencia que está allí. Por eso es importante ver la pieza en vivo porque tiene una textura, tiene otro *peso* el ver las imágenes.

FM. ¿Están enmarcadas?

KJ. Sí. Están enmarcadas, es una tela de terciopelo y sobre la tela van pegadas las fotografías, y son cuatro paneles verticales, uno a la lado del otro.

FM. ¿Tú tienes la pieza?

KJ. Yo tengo la pieza y una de las consignas que me puse como artista es que la pieza no se puede vender. No puedo lucrar con la pieza: se puede exhibir, se puede prestar a otros lugares, se puede publicar, se pueden hacer reproducciones, pero la pieza no se puede vender porque: ¿Cómo puedes vender?... es como... como si alguien pudiera adquirir estos cuerpos, y estos cuerpos no se pueden adquirir. Me interesa que se exhiba en espacios públicos porque es como: mostrar estos cuerpos en los lugares donde se *debería* estar hablando de esto... Pero no, la pieza no se vende...

FM. ¿Espacios públicos te refieres a galerías públicas?

KJ. Galerías públicos, museos públicos... Pero me interesa que sea en espacios públicos... Bueno, en espacios privados también sería muy interesante porque es como un *statement* político que estuviera allí en estos espacios exhibido.

FM. Sería interesante hacer un recurso legal o hasta notarial de la imposibilidad de la venta de esa pieza...

KJ. Sí, sí estaría interesante... no lo había pensado pero sí..

FM. Una acta notariada

KJ. ¡Sí! ¡Una acta notariada! De que la pieza no se puede vender... Se pueden hacer reproducciones y esas se pueden mover... pero la pieza como tal no se vende... Es de las consignas que me puse.

ENTREVISTA A RICARDO ZAMBRANO

ARTISTA [ricardozambranoescutia@gmail.com]

Entrevista realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 8 de noviembre de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Ricardo, como sabes estoy trabajando en mi Tesis, abordando las representaciones del cuerpo en torno a la ausencia en México y me parece que una exposición muy interesante que ocurrió aquí a nivel local fue la exposición de *Visible Invisibilización* donde participaste con esta pieza que intervenía de forma externa el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ), y me gustaría que conversáramos al respecto; me contabas además de un par de propuestas previas para finalmente recaer en la propuesta que se ejecutó.

Ricardo Zambrano [RZ]. Sí, te mencionaba que la propuesta original parte primero de una invitación que me hace Juan Carlos Jiménez Abarca, entonces él era el director del MACAZ y me dice: -Oye Ricardo, se ha pensado en que tú participes en esa muestra debido a que tu trabajo, la mayor parte han sido unas intervenciones en el espacio abierto, el espacio público, y se ha considerado que tu pudieras trabajar en esta ocasión interviniendo el espacio museístico que era el MACAZ. Entonces el tema que ellos me plantearon, o del que fue la expo tenía que ver con la cuestión de la violencia; en ese tiempo estaba muy fuerte este asunto del narco, la violencia a través de los cárteles, todavía se trataba aquel asunto del <<granadazo>>, todas esas cuestiones que tienen que ver con el narco y las relaciones en torno a ese asunto... Entonces mi primer cuestionamiento fue que me pedían que yo trabajara una pieza alrededor de esto, cosa que me parecía muy ajena, muy distante; sí como sociedad, como parte de esta sociedad, de alguna manera me sentía involucrado pero realmente no lo sentía en carne propia; en ese sentido, mi primer cuestionamiento fue: bueno, cómo yo puedo poner o trabajar una pieza que hable de algo que me resulta un tanto ajeno y en otras palabras yo le expresaba a Juan Carlos: -Ok, déjame sentir realmente lo que es un acto violento y mi primer propuesta y de manera casi automática fue: ¡Voy a conseguir un AK-47, un <<cuerno de chivo>> y te voy a rafaguear una noche el museo, ¿no? Y voy a generar un acto violento realmente; yo quiero experimentar, yo quiero saber qué es eso para poderlo representar si quiera, o para poder decir: -¡Ah sí, sé que es la violencia!

Y de inmediato la respuesta fue: ¡No! -Por las razones que quieras ¿No?: lo institucional, no sé... no quiero meterme en esas ondas-. Se me invita a replantear la propuesta; a lo mejor de manera visceral para mí significaba también una respuesta violenta, una provocación. Sin embargo me piden que replantee mi propuesta y entonces en esa revisión, lo que hago es decir: bueno, una especie de reflexión acerca de esos actos violentos y de la violencia misma y en mi reflexión aterrizo en que -no estoy descubriendo hilos negros, quiero aclarar- pero me parece que la violencia no está allá afuera pues; no es como un fenómeno natural, como un atardecer, como el clima, como el movimiento del viento o los árboles... No es la violencia así, sino que es un producto nuestro, es interno para mí. De esa reflexión deduzco que la violencia emana de uno mismo y que todos somos en potencia violentos ¿No? -decíamos hace rato que hace falta que exista una chispa para que uno explote y se vuelva verdaderamente violento-; entonces de allí viene mi segundo planteamiento a esta muestra y entonces hago una propuesta que se llamaba <<La violencia interior>> -que ya verás en el PDF que te acabo de compartir y te darás cuenta ahorita de qué se trata-. La pieza estaba pensada para que se ejecutara en el interior del museo; cosa que fue la razón por la que me la rechazaron nuevamente; me dijeron: -¡No Ricardo! Si pensamos en ti, en tu participación es porque queremos que intervengas el espacio exterior del museo y tu estás pensando en el interior, y ya el interior estaba realmente construida la museografía, las piezas que iban a estar, bla, bla, bla... Entonces me dicen: -¡No Ricardo, piensa en algo <<hacia afuera>> y ¿en qué me metió esto? En el asunto de decir: bueno, si no me dejaste rafaguear el museo literalmente pues, lo voy a hacer entonces simbólicamente, y me di a la tarea de investigar ¿Qué es lo que pasa cuando hay una escena de violencia donde participan armas de fuego? y yo me acordaba y dije: -Bueno, cómo los peritos estos forenses y la policía y no sé qué, llegan y recrean la escena del crimen, y sobre todo cuando hay proyectiles, armas de fuego, ellos trazan unas líneas que le llaman algo así como: balística reconstructiva o balística forense²² -no recuerdo ahorita el término, también lo vas a ver-, y entonces trazan una serie de direcciones donde se supone que corrió la bala o el proyectil, y yo le hice el planteamiento a Juan Carlos, le dije: -OK, no me dejaste rafaguear el museo, pues simbólicamente lo voy a hacer, voy a generar una balística reconstructiva y voy a trazar todas esas líneas como si hubiese llegado un

²² Según la Federación Internacional de Criminología y Criminalística, el nombre correcto de la técnica es: 'Balística forense reconstructiva'.

cuerpo policíaco, un cuerpo de medicina forense y todo esto, y voy a recrear el trayecto de las balas y así fue; hubo dificultades técnicas –las que te imagines, como simplemente no poder perforar los muros del museo como para anclar estas líneas que realmente eran cuerdas, una cuerda allí de nylon tensada desde los puntos que yo determiné que habían sido <<asaltados>> por sicarios o por estos cabrones, que desde allí proyectaron esta ráfaga de proyectiles, entonces a partir de estos puntos yo conecté hacia el muro estas líneas que marcaban la dirección de un posible proyectil y fue como se fue tejiendo esta lluvia de <<balas>> y que fue inundando el exterior del museo. Hubo dificultades técnicas como te repito: ¿Cómo anclar esto?. Hubo dificultades en torno a la circulación que de pronto hubo un temor de que: ¿Qué iba a pasar con los usuarios, con los visitantes del museo que no iban a poder circular libremente porque yo estaba bloqueando el acceso?, cosa que me pareció pues absurda o como una situación contradictoria a la situación que yo tenía precisamente de hacer evidente esta situación de incomodar a un usuario de un museo; que se diera cuenta que en algún momento pudo llegar a existir esta violencia y una manera es incomodarlos; o sea, un libre acceso me parecía como <<muy suavecito>> a lo que se estaba buscando como tema además de la exposición; entonces pues hubo esas restricciones y sin embargo llevamos a cabo el ejercicio, el ejercicio me lo permitieron hacer con esas observaciones y me ayudó un grupo de jóvenes, yo no lo pude hacer solo definitivamente, entonces así fue esto, en una historia así de breve como te la platico pero con esas reflexiones alrededor de la situación violenta. Yo me sentía falso o hueco de hablar de un acto o de una situación que en lo personal yo no había vivido personalmente –que no es ajena del todo– pero en carne propia no... Entonces yo quise vivirlo en primera persona pero la negación me lleva a reflexionarlo de otra forma y la conclusión se da de esta manera, ¿Gracias a qué? A estas reflexiones.

La pieza visualmente me parecía poderosa y además –si me lo permites decir–, atiende a mis principios o líneas discursivas de lo que yo hago ¿no?; siempre me he planteado que manejo un elemento como signo que se multiplica, se hace múltiple el elemento, que visualmente sea poderoso y que lo que más me interesa es que sea interactivo con un espectador; que el espectador de alguna u otra forma termine ya sea potenciando la pieza, participando de ella o encontrándose pues en ella; son mis tres ejes si quieres decirlo, conceptuales que he buscado que se manejen en mis propuestas artísticas; y más que propuestas en mis cuestionamientos artísticos.

FM. En este último sentido, de la respuesta que pudo haber habido con los visitantes ¿Qué recuperas con el haber hecho tu pieza? Que era muy vistosa y que visualizaba una ráfaga desde el crimen organizado hacia el propio museo, un acto que aparentemente es una balacera o un altercado contra el inmueble público.

RZ. Sí, el día de la inauguración por su puesto no los dejaron entrar luego luego; a toda la gente la mantuvieron en el patio, en el acceso al museo, allí donde están las dos escalinatas estas que llegan precisamente al acceso principal y la gente se vio rodeada, o más bien, la gente se <<metió>> a la instalación de estas cuerdas, entonces lo que yo me percaté es que lo vieron como un asunto hasta lúdico, de pronto... Quizá porque no sabían de qué iba; no me interesaba tampoco explicarlo, pero el hecho de que se vieran como incomodados... porque hubo una parte que sí pudieron intervenir ellos como usuarios, pues se sentían como de: ¡Ah chirrión! [sic], ¿Esto qué? Empezaron a usarlo como cuerda como si fuera de un bajo o una guitarra, no sé, se empezaron a colgar... Repito, a mi algo que me ha gustado es que la gente se apropia de la pieza sin importarle incluso de qué va... Entonces, solamente es incomodar, irrumpir su espacio, su momento, su cotidianidad... Luego ya se enteraban de qué iba y seguramente algo pasaba por su cabeza... Después de decir: bueno, yo creía que era otra cosa... no sé... A final de cuentas, soy sincero, lo que menos me preocupa a final de cuentas es si la gente... vamos, explicarle a la gente... simplemente tener en cuenta que algo está pasando, para mi ya es importante. Que se den cuenta de que un espacio se ve modificado por un elemento si quieres muy simple, ya es importante. Y eso hace de pronto que la gente se lo tome -de la forma que se le dé la gana- pero que lo piense ya es importante. Entonces, si conectaron o no conectaron con el aspecto violento o de esa violencia repito, a lo mejor es un descuido o es un asunto irresponsable -no sé como llamarlo pero ¡Me vale madre! Simplemente se percataron de que algo estaba pasando o de que algo pasó allí, y eso ya es importante.

FM. ¿Qué hubiera ocurrido si te hubieran permitido realmente balear el museo?

RZ. Yo creo que habría sido un asunto congruente porque le encuentro una congruencia no solo conceptual sino existencial, o sea realmente si me estás pidiendo que hable de la violencia, ¡Déjame ser violento! No lo voy a decir, ¡Lo voy a hacer! Si me estás provocando a hablar de violencia, déjame ser violento, déjame mostrármelo y mostrar que todos en cualquier momento podemos caer en este asunto, en una violencia extrema. Entonces, si me lo han permitido, yo creo que

hubiese sido más congruente, y no porque yo lo haya hecho; a lo mejor ya lo han hecho otros, pero en el contexto, no solo el contexto espacial, físico, sino temporal, me parece que hubiera sido congruente.

FM. Que además era una época donde había una guerra declarada desde la República, en el 2014 cuando fue la exposición de *Visible Invisibilización* donde la violencia se vivía en una militarización en las calles donde el ejército cotidianamente circulaba en ese momento.

RZ. ¡Exactamente! Y por eso cuando yo recibí la invitación mi respuesta fue inmediata: Sabes qué, siento que cualquier discurso que yo enarbole o configure va a ser hueco porque para mí resulta ajeno; a pesar de que viva en un Estado sumamente violento o estigmatizado por este asunto del narco y la chingada, ¡Yo no lo soy pues! –a la mejor si soy violento en mi escala ¿no?: mato a una mosca o le grito a alguien o me enfado con algo y digo madres, pues–, pero no en el nivel que me estaban pidiendo que visualizara, visibilizara a la violencia... Entonces en este sentido dije: ¡Pues déjame serlo cabrón! ¡Déjame vivir un acto violento! Yo mismo te lo digo aquí sinceramente, yo mismo me lo pensé, dije: –¿Si tendría los huevos para agarrar una pinche AK-47 y rafaguear realmente? Eso ya para mi significaba un acto violento... Era un asunto de agresión para mi mismo, una auto-agresión; violentarme a mi mismo en mi pinche zona de confort o en mi modelo de vida <<light>> o no sé cómo decirlo... Entonces es cuando yo me cuestioné eso y por eso fue mi respuesta inmediata –que no se dio por lo que quieras, no quiero meterme en ondas de cuestionar a la Institución, al Director... pero bueno, me llevó a reflexionarlo y a pensarlo de otra forma...

FM. ¿Cuál era la segunda parte de este proyecto, la contrapropuesta que tu presentaste?

RZ. Fíjate que esa segunda reflexión que me movió precisamente el hecho de que no me dejaran asumirme como un ente violento realmente me llevó a pensar que afuera –como te lo dije hace rato–, afuera no está la violencia sino que es latente en mi mismo. Entonces esta pieza que no has visto, que no conoces me parece que reflejaba fielmente eso que me llevó a reflexionarlo: –Ok, no voy a ser violento hacia afuera pero sí reconocer mi violencia interior ¿no?; entonces en ese sentido creo que fue un proceso de enriquecimiento también; metido en la reflexión dije: ¡Ah cabrón!; pero bueno, las cosas pasan por algo ¿no? O sea, no me dejaste manifestarme violentamente de esa forma pero me hiciste que profundizara en esta

reflexión que además me gusta lo que presento –vamos, estoy usando una palabra que no siempre estoy de acuerdo con ello– pero me gusta el resultado que me llevó esta segunda reflexión; este segundo momento que tu mencionas que puede ser sería eso... Visibilizar que la violencia no está allá afuera sino que está aquí adentro; en cada uno de nosotros está esa violencia y repito... y más ahora con esta película de <<Jocker>>, por ejemplo, yo me permití publicar una de las frases que se le atribuyen a la película o al Jocker y que dice que <<Hace falta tener un mal día para que cualquier persona <<normal>> caiga en la locura>>. Entonces, allí está mucho de lo que yo había reflexionado en aquel tiempo y que hoy me parece que coincidimos y me alegro de saber que mi reflexión repito, no estoy descubriendo hilos negros pero para mí sí me hace decirnos: ¡Guey, somos violentos en potencia! Entonces me parece que esa propuesta, sin en algún momento alguien la viera y me apoya en lo que significa <<lana>> sería como una secuencia de esto.

FM. ¿Quisieras describir la pieza?

RZ. ¡Sí, es muy sencilla! Nosotros conocemos estos juegos, el <<push it back>>, estos inflables con una base pesada que si tu los empujas o los golpeas regresan, entonces eso fue como mi eje de la manifestación de esta violencia: los niños lo juegan, es un acto violento, imprimes una energía, imprimes un golpe, y en automático hay una fuerza que se regresa pues; para mí fue exactamente una representación de esto que estaba conceptualizando y reflexionando en mi análisis; el decir: yo golpeo y hay un asunto de reflexión donde se revierte esta fuerza; entonces la pieza consiste –soy muy dado al simbolismo y a buscar esas conexiones simbólicas–; la pieza consiste en 96 <<push it back>>, o sea 96 piezas de estas todas blancas que llevan el nombre aleatoriamente de las personas que quieran participar. Están dispuestas en un cuadrado de 10 x 10 piezas, y si tu multiplicas 10 x 10 estamos hablando de 100 <<push it back>>, pero estamos hablando de que son 96 porque en el centro hay 4 piezas que no existen y que alojan una frase que dice <<La violencia soy yo>> y son 96 porque es la suma de mis números; o sea, yo nací un 24.07.65 y sumando los números dan 96, entonces <<forzo>> [sic], ¿no? Soy muy rebuscado en estas situaciones simbólicas y entonces determiné que eran 96 ¿Por qué? Porque si estoy hablando de que la violencia soy yo estoy representándome a través de estos números 96 veces. Entonces la pieza es muy sencilla porque estoy representándome en un espacio que es un cuadrado de –no recuerdo las dimensiones exactas pero son aproximadamente 6 x 6 metros y están dispuestas las piezas equidistantemente y lo

que sucede es que se te invita a ti espectador a usarlas libremente, a golpearlas, tu llegas y manifiestas esta violencia o violencia interior; pegas y estás literalmente jugando con ellas, entonces estas se van a golpear unas a otras. Si son varios espectadores o visitantes al espacio donde se pudieran instalar pues imagínate ese asunto... Un golpeadero [sic] por todos lados que tiene sus consecuencias en la modificación del acomodo geométrico, matemático –porque están a distancias milimétricamente dispuestas– y entonces es un golpeadero [sic] que van a transformar ese espacio: todo bien alineadito, todo bien acomodadito pues se va a quedar no sé como... Y entonces es para mi como la manifestación de esos actos violentos que en pequeñas decisiones tenemos todos día con día y que de alguna u otra forma modifican nuestro entorno, y entonces con esto cierro la reflexión de decir: la violencia es interior, la violencia soy yo, y una vez que se haya modificado –eso presumo que pueda suceder– que se haya modificado todo esto a partir de la jornada –si estuviera en un museo– imagínate, todos los visitantes que puedan estar que muevan esto en algún momento se va a revelar ese mensaje: <<La violencia soy yo>>. Y es así, muy sencilla la pieza, los <<push it back>> son blancos, lechosos, transparentos [sic]; estoy pensando que la pieza esté alojada en una sala oscura con una luz cenital y que solamente se vea este movimiento a partir de la energía que tu puedas generarle al golpear el <<push it back>>.

FM. Finalmente, esto se ve reflejado en los hilos que colocaste en el MACAZ, virtualmente colocaste tu propia violencia al museo desde las posibilidades que se te permitieron.

RZ. ¡Claro! Y además una violencia en tensión, porque esos hilos estaban tensionados y era difícil que alguien se colgara y se cayera porque estaban sumamente amarrados y creo que también esa tensión me permitía reflejar esa fuerza de cualquier acto por muy pequeño que sea, pero no deja de ser un acto violento; hay una tensión que allí está... Y además es una vibración...

Algo que también quiero mencionar es que el tema de lo efímero prima mucho en mis propuestas; de hecho son cuestiones efímeras por un asunto romántico –si quieres– en el que hace tiempo yo me cuestionaba la permanencia de la obra, la trascendencia por lo físico que se tenga siempre esta obra... y me parece incongruente al hecho mismo de la existencia personal: nosotros mismos realmente somos de paso; además de que el museo, déjame decirte que desde hace mucho que busqué introducirme en el asunto del arte, yo cuestionaba al museo ya como el

espacio aurico o institucionalizado, y lo he venido diciendo fuertemente que para mi el museo es como un cementerio: tu obra se muere -no es que se muera- pero vas y la colocas allí, la dejas y no la vuelves a ver más que cuando la retiran... y al muerto igual: todo mundo está el día en que lo sepultan pero pasa un año o no se cuánto y te acuerdas: ¡Ay guey, allá está encerrado fulano! ¡Vamos a verlo! Así se me hace a mi que es un museo, un pinche cementerio donde solo lo van a ver el día que lo entierran y el día de aniversario que se acuerdan que está el muerto allá. Entonces dije: ¡Ni madre, afuera es donde tiene que rifar esto! ¡El arte está allá afuera! Y la forma de alimentarse para los que estamos metidos en el arte es allá afuera, no es adentro de un espacio sino afuera. Entonces, queriendo ser congruente yo es regresarle a ese espacio en donde yo me nutro, regresarle de lo que yo me estoy nutriendo, por eso es que me he agarrado de este asunto de lo efímero también... Sí lo documento porque me he dado cuenta de que si no lo documento tristemente para existir en los círculos o en los circuitos artísticos tiene que haber evidencia de lo que has hecho; hay muchas piezas que no tienen registro, que no existen ya, pero que se dieron; entonces en ese sentido he documentado las cosas, pero por mí pues allí estarían nada más, y quien las captó, quien las vio, las transformó porque repito, me interesa que el espectador participe de ellas... pues ya... es lo que puede trascender la pieza... lo demás me resulta a veces hasta vanidad. [Risas]

ENTREVISTA A BELSAY MAZA

ARTISTA [belsaymaza@yahoo.com.mx]

Entrevista realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 20 de noviembre de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Belsay, me gustaría que pudiéramos conversar un poco acerca de esta pieza que pude ver en la exposición *Visible Invisibilización* en el MACAZ, para poder conocer su origen, ¿cómo es que surge la idea de crear esta serie?

Belsay Maza [BM]. Bueno, la idea surge por la cuestión de la inseguridad que se estaba viviendo o que se empezaba a vivir en aquella época, que fue durante el período de gobierno de Felipe Calderón y fue sobre todo por lo que estaba sucediendo: desaparecidos, gente que luego se encontraba pero ya muerta, es decir, los cuerpos decapitados, amputados de diferentes partes de su cuerpo y yo la relacioné con obras pictóricas por la razón de que era como una herencia, una herencia que hemos tenido desde que existe América; el Descubrimiento de América es una aculturación por parte de los Europeos; en este caso fueron los Europeos, y de la misma manera ellos tienen una aculturación de otras culturas ajenas a ellas –esto parece un pleonasma pero hay que aseverarlo–; y esto obedece a las culturas ancestrales. En ese sentido la violencia siempre ha existido, y se representa en obras pictóricas de la época del Renacimiento y anteriores; siempre se ha manifestado de alguna u otra manera. Como sabemos, la pintura es una de las ramas del arte más antiguas; en este caso han habido obras pictóricas de Caravaggio, que fue uno de los pintores más exitosos o más reconocidos en donde retomé, por ejemplo, de David y Goliat, que hablaban de algunos pasajes bíblicos pero con cierta presencia de la violencia, aunque en otras circunstancias puede verse que la violencia ha existido siempre y se ha manifestado de diferentes maneras, entonces yo esto lo relaciono –la herencia cultural–, con lo que se está viviendo en la contemporaneidad de nuestro país, de nuestro Estado principalmente. Yo me enfoqué un poco más a nuestro Estado, que fue uno de los Estados más golpeados por la violencia en aquella época y bueno, no puedo hablar yo tanto de un pasado sino que es algo que sigue sucediendo aún ahora en 2019. Yo esto lo quise hacer aunque no era una temática que yo abordara o que yo estuviera abordando en aquel momento pero sí era algo que me había afectado como ciudadano, como artista; de alguna manera lo tenía yo que aflorar o expresar a través del arte. En este caso, la disciplina que yo manejé para este proyecto fue la

fotografía; era con la que más me expresaba –o me sigo expresando a través del arte–, entonces obviamente no tomé la pintura, pero sí la fotografía y es una analogía a obras pictóricas –como lo mencioné hace rato–. ¿Cuáles fueron esas obras pictóricas? Está por ejemplo Caravaggio, y está por ejemplo *El cupido*, que es de este mismo autor; está *Narciso*, que son las obras principales o que son las que te interesaron a ti Francisco, y que se presentaron en el MACAZ en el 2014 dentro de una colectiva internacional que precisamente abordaba la temática de la violencia desde diferentes perspectivas, como muy francas, a otras que eran como más indirectas y que sin embargo estaba allí presente, la violencia, desde diferentes maneras de verlo y de representarlo. Este proyecto lo pude desarrollar por una beca que da el Estado, es decir, el Gobierno aquí en el Estado de Michoacán. La idea surgió en el 2011 y se concluyó por cuestiones de falta de presupuesto del mismo Gobierno en el 2013, que fue ya cuando se presentó en la ciudad de Pátzcuaro, aquí mismo en el Estado de Michoacán. Tuve la oportunidad de presentarla en un espacio público, financiado o subsidiado por el Gobierno y que posteriormente ya no tuve la oportunidad de exhibirlo hasta el 2014 nuevamente porque era una exposición que les convenía que fuera exhibida porque era una exposición Internacional y que tenía mucho peso por los artistas que venían, venía Enrique Ježik, venía Teresa Margolles, por ejemplo, artistas ya de una trayectoria muy vista, muy marcada.

La oportunidad de exponer yo en esta ocasión fue porque los curadores de esta exposición colectiva solicitaron al director en turno de aquel entonces que presentara proyectos de artistas que estuvieran manejando la temática, entre ellos me presentaron a mi y a otros... no sé cuántos más hayan sido... de los cuales seleccionaron únicamente a 3, dentro de esos tres obviamente iba yo. Anteriormente quise presentar este proyecto completo –porque es un proyecto de 10 o 12 piezas y en el [Palacio] Clavijero fue donde me coartaron, de hecho el director que estaba en turno –no recuerdo su nombre– tachó la obra como de <<apología [de la violencia]>>; algo que me provocó risa porque de ninguna manera es apología, es otra cuestión. Hablar de apología es enaltecer los hechos de esta gente que está violentando el país y en ningún momento iba por allí la temática de la obra. La intención de la obra era inculpar o culpar a alguien en específico porque no hay un solo ente que haya provocado esto: hay todo un sistema y toda una maquinaria que al decir verdad, nosotros como ciudadanos, como civiles, desconocemos por completo. Entonces el motivo principal de la obra era hacer una señalización de lo

que estaba ocurriendo por aquel entonces, hacer un testimonio gráfico a través de la fotografía de lo que se estaba viviendo en ese momento, que fue como el auge. Desgraciadamente ahora sigue sucediendo pero al parecer la violencia se ha normalizado en nuestro quehacer diario y ya lo vemos como algo normal, algo parte de nuestro día: ¡Se encontró otro cuerpo!; pues sí, pero es el día a día. Ya no es algo como <<extra-ordinario>>, desgraciadamente está sucediendo esto.

FM. Retomas para este proyecto varios artistas Europeos principalmente y de alguna manera tu labor es, ¿actualizar estas obras? es decir, ¿reconfigurarlas en el contexto de la Guerra contra el Narcotráfico?

BM. Sí, así es. Totalmente. Fue una reinterpretación de estas obras pictóricas; plasmar una época contemporánea de lo que está sucediendo, de la violencia que está sucediendo en nuestro Estado, en nuestro país, y sí, es eso.

FM. Decías hace un momento que esta violencia a ti te marcó personalmente, en el período de Calderón donde se llegó a militarizar el país y donde se declaró una Guerra contra el Narcotráfico. ¿De qué manera te marcó esta situación? o, ¿qué fue lo que te llevó a expresarte de esta manera por medio de la fotografía?

BM. Sí, yo creo que al igual que me sucedió a mi, seguramente a la mayor parte de la población, el hecho de que se estuviera viviendo una violencia exacerbada, a tal grado de encontrar cabezas y cuerpos desmembrados en las calles de la ciudad o en parajes cercanos a la ciudad, era algo que no teníamos nosotros en la mente; no lo teníamos como algo tan cercano a nuestra cotidianidad. Era algo que se vivía tal vez en Medio Oriente y se escuchaba a lo lejos, como un eco de la noticia pero no que la viviéramos. Entonces esto me marcó obviamente a mí el hecho de estar sabiendo y viendo los noticieros con todo este tipo de información que era muy ajena y que sobrepasaba los límites de la violencia cotidiana; comparada por ejemplo con un pleito entre un ciudadano y otro donde se agarraban a golpes, un asesinato... pero no de esta manera, de una manera tan violenta.

FM. Comentabas hace un rato que había una negación por parte del Estado en exhibir la obra cuando al mismo tiempo esto es una paradoja ya que el Estado mismo te subvencionó, te becó para poder realizarla. ¿Qué significó obtener esta beca a la que pudiste acceder, el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán (PECDAM)?, ¿te encontraste con alguna contradicción similar por parte

del Estado cuando te están ofreciendo un recurso económico pero al mismo tiempo es un tema incómodo para el mismo Estado?

BM. Sí, bueno, yo entiendo que hay diferentes organismos dentro del mismo Estado y que cada uno de esos organismos se rigen por diferentes cabezas obviamente, entonces para el acceso o la facilitación de la beca para desarrollar el proyecto creo que fueron unas visiones un poco más abiertas para la aceptación de este proyecto, a diferencia de las cabezas de estos otros proyectos que se dedican a aceptar o rechazar el material resultante –en este caso de mi beca– y que fue rechazado obviamente, que tienen una visión distinta a estos otros que aceptaron. Finalmente aunque es el Estado, hay diferentes cabezas y diferentes visiones, y obviamente, diferentes maneras de pensar. Entonces sí hubo una parte que fue aceptada –y por la cual me dieron la beca– e inclusive hubo gente dentro del mismo gremio que me llegó a decir: –sabes qué, con tu proyecto, dudo que te den la beca. Pero bueno, el proyecto ya estaba hecho, estaba propuesto y al final fue aceptado.

En este otro caso del director del Clavijero tuvo una visión muy distinta; de hecho no me consta que haya pasado por filtros de curaduría como para aceptar proyectos para exhibición. Eso no lo sé. La impresión que yo tuve es que su visión fue la que pesó para que fuera rechazada. Entonces sí es una contradicción que el mismo Estado de beque para el desarrollo de un proyecto de esta temática y el mismo Estado rechace exhibirla en las instalaciones de un espacio museístico.

FM. ¿De dónde obtienes cada una de estas historias que representas?, ¿cómo llegas a estas imágenes? y, ¿cómo determinas a qué hace referencia cada una, cómo se relacionan?

BM. Si, bueno, yo escogí diez temáticas, diez obras pictóricas mejor dicho y obedecen sobre todo, digamos, la imagen resultante obedece a las imágenes que se van generando en la mente a través de las noticias: fueran de radio, de periódico, de televisión, etcétera. Y todas ellas generaban algo con lo cual yo las anclaba a obras pictóricas, por ejemplo: <<se encontró un hombre en cierto lugar de la ciudad de Morelia o en un paraje de la ciudad de Morelia amarrado a un poste o a un árbol y estaba semidesnudo>>; entonces yo empezaba a vincular con obras pictóricas y en este caso, en este ejemplo que estoy relatando ahora lo relacioné en ese momento con San Sebastián que es amarrado a un árbol y es disparado con flechas [sic]; en este otro caso, en el caso de la Violencia Contemporánea de nuestro país, de nuestro Estado, pues el hombre no había sido acribillado con

flechas sino que habían sido balazos o había sido degollado. Entonces de esa manera, era como la similitud [sic] de una imagen mental o en ocasiones una imagen descrita gráficamente con la obra pictórica ya existente y que era parte de un colectivo imaginario de obras pictóricas que son muy reconocidas. Eso era una parte importante de mi proyecto que estas obras pictóricas no fueran como <<X>>, que no fueran como tan superfluas, sino que pertenecían a un imaginario colectivo de la sociedad.

FM. Las mismas imágenes tenían una carga violenta porque muchas de ellas ejercen el punto de vista hegemónico desde Europa hacia la Conquista de América, entonces ellas mismas son violentas en muchos casos por su representación; y además tu le estás añadiendo esta otra capa de violencia en la reconstrucción de la imagen. Y hay algo muy interesante que comenta Joan Fontcuberta sobre las imágenes que <<no existen>> es decir, estás haciendo fotos de noticias que probablemente no tengan una foto porque a lo mejor no había un fotógrafo en el momento de la ejecución de este <<San Sebastián>> que tu representas. Me parece que estás construyendo este imaginario de una forma visual.

BM. Si, así es. Aunque debo decir que <<no todo surge de nada>>. Tenemos referentes dentro del arte y de todo el quehacer humano hay referentes. Nada surge de la nada. Y esto lo comento porque yo tuve referentes que también tuve de fotógrafos, al igual que de los pintores, que fue la obra pictórica que tuve como referente, también tuve referentes de otros fotógrafos. Por ejemplo, Fernando Brito quien desde su perspectiva, opuesta a la mía, y aunque aborda la misma temática, él lo hace de una manera directa: el <<hallazgo>> <<forense>>; él se acerca mucho a la fotografía forense pero sin serlo totalmente porque también hay una cuestión de autoría que él trabaja para un medio de difusión de noticias y yo lo veo desde el sentido de que él llega, hace su chamba y aparte él también en paralelo hace la chamba para él como autor, entonces da una perspectiva muy distinta a lo que es el foto-periodismo. Yo lo nombraría como un <<nuevo foto-periodismo>> que va muy de la mano de la <<fotografía de autor>>, que está documentando algo muy directo pero con una visión de autor; algo de lo que los periódicos carecen: la falta de autoría de la imagen.

FM. Sobre todo en esta nota roja que es despiadada y que no existe una sensibilidad, ni un trabajo autoral.

BM. ¡Exactamente! Es cruda, como puede ser el <<Alarma!²³>>, las fotografías del <Alarma!> y de otros medios que son muy directos, muy crudos, y que es lo que venden, esa crudeza y que es para cierto círculo de lectores que es muy diferente.

FM. ¿Cómo fue este proceso de elegir a los personajes que te ayudarían a hacer estas puestas en escena? Porque lo tuyo es reconstructivo a diferencia de Brito, pues tu reconstruyes imaginariamente la escena; y, ¿de qué manera encontraste aliados que se permitieran fotografiarse en estas reconstrucciones de crímenes?

BM. Bueno, allí fue curioso por la delicadeza del tema o del proyecto tenía que trabajar con gente cercana a mí, en este caso, con amigos, con colegas, con familiares inclusive, de que les pedía el <<favor>> ¿no? De que les decía: <<-Oye, sabes qué, tengo este proyecto y quiero que seas tal personaje de tal obra pictórica>> Entonces le hacía el planteamiento general del proyecto y de lo que iba a ser la imagen resultante. Para esto imprimí las imágenes de las obras pictóricas y era un material con el que yo me apoyaba y yo me acercaba para decirles: <<-Mira, tu vas a ser este personaje, o estas otras circunstancias de la violencia actual, contemporánea>> Y les preguntaba si les gustaba, si les parecía, y que su imagen fuera a ser exhibida en determinado momento. Ellos aceptaban. Y bueno, lo curioso es que también la final a pesar de que la imagen de su persona aparecía en las imágenes resultantes finales, mucha gente me preguntaba <<¿Quién era tal?>>, aunque la conociera no daban con la personalidad del sujeto, entonces fue algo así como tratar de ocultar la personalidad dentro de la imagen de cada uno de los participantes.

FM. ¿Eso tu lo dirigiste?

BM. Sí, eso yo lo dirigí.

FM. ¿Los maquillaste?

BM. No, no hubo maquillaje para nada, más bien fue dirección de: <<Voltea para acá>>, <<Sube la cara, baja la cara>>, <<Dirígela hacia la izquierda o derecha>> y también algo que les solicitaba yo era la vestimenta aproximada que tenían que

²³ *Alarma!* Era una revista mexicana especializada en crímenes y muerte, la cual presentaba imágenes gráficas de cadáveres. Fue publicada por primera vez el 17 de abril de 1963 y se considera la más antigua representante de la prensa roja de México, además de la publicación periódica con mayores índices de ventas a nivel Nacional con más de dos millones de ejemplares por semana. Su último ejemplar salió a la venta el 17 de febrero de 2014.

llevar. Es decir, que no llevaran colores muy encendidos, que llevaran colores más neutros para que no sobresalieran tanto para que se mantuvieran más homogénea y que no hubiera un destacamiento [sic] de color sobre alguno de los personajes.

Una de las cosas que también hay en la obra es la elección de los paisajes, yo traté de incluir paisajes Michoacanos reconocibles, lo más posible, hay algunas que no son tan reconocibles pero con una, dos o tres que sean reconocibles dentro del conjunto, denotan o llevan de la mano al espectador a pensar que son dentro del mismo Estado. Por ejemplo, hay una que se llama <<Piedad Rodríguez>>, no recuerdo bien el apellido²⁴, y que la hice teniendo de fondo la Isla de Janitzio y que es algo como muy característico del Estado de Michoacán. Quien conoce la Isla de Janitzio y ve la imagen, en seguida va a saber dónde fue tomada. Otra de las cosas que me interesaban para el desarrollo de este proyecto es que me puse a investigar los apellidos más reconocibles de la gente mexicana. Esto para anclarlo con el título de la obra pictórica; es decir, por ejemplo, trabajé la obra de *Narciso*, de Caravaggio, pero no solamente quería ponerle el nombre de *Narciso*, sino ponerle como el nombre al personaje que estaba allí que era como un anónimo y que a la par es alguien ficticio. Entonces anclaba el nombre de *Narciso* que es el nombre de la pintura y le ponía uno de los apellidos más reconocibles de mexicanos. En este caso, por ejemplo, anclé *Narciso Cruz* que era el nombre de la obra: *Narciso Cruz* y aparecía el personaje, para que la gente también se involucrara un poco y dijera: <<¡Ah! Es que esto sucede en México>>. Y con el paisaje dijera: <<¡Ah! Sucede en México y aparte está sucediendo en Michoacán>>. Entonces era como de las herramientas de las que me estaba valiendo.

FM. ¿Hubo una construcción conjunta con las personas que te ayudaban, a determinar estos aspectos de: nombre, paisaje, posición que iba a tomar en la escena?

BM. Sí, todo eso se platicó previamente; yo les planteaba: <<–Sabes qué, vas a hacer este personaje en esta imagen>>, la cual yo la mostraba físicamente; obviamente no la que había tomado yo: no de la obra fotográfica pero sí de la obra pictórica y les decía que en lugar de ser el *Narciso* que moría por sí mismo al verse [reflejado en] su propia belleza, iba [ahora] a ser el *Narciso* muerto cerca de un lago o un reflejo acuático maniatado, asesinado en este caso a manos del crimen

²⁴ Se refiere a la obra titulada *Piedad Morales*.

organizado, entonces ellos se exaltaban, llegaron a decirme: <<¡Ay cabrón, que fuerte!>>; a diferencia de cuando le mostraba la obra pictórica que era como muy romántica, a ver –o imaginar– la obra resultante con el cuerpo propio de ellos; entonces sí hubo reacciones de extrañamiento, sin embargo, la mayoría accedió. Hubieron quienes sí me dijeron: <<Oye, no puedo hacer esto>>, <<No quiero que mi imagen esté allí>>, <<No sé cómo me voy a sentir>>, pero en su mayoría aceptaron. Les decía también a la par la indumentaria que deben llevar –imaginando por ejemplo, que fuera (dependiendo la obra), alguien que había estado relacionado con el narco y que por lo mismo había sido muerto a manos de ellos, entonces con esta información yo más o menos seleccionaba la ropa y se las daba; en ocasiones se tenía que ensuciar la ropa pero era ropa que se ponían en el momento y se ensuciaba por la parte externa para aparentar, simular o representar parte de esa violencia que había vivido el personaje, entonces se ensuciaba y demás...

FM. Con la distancia del tiempo, ya que esto fue hace cinco años o seis, ¿cómo lees esa exposición que tuviste?, ¿qué reflexiones te quedan de ese ejercicio?

BM. Bueno yo quedé satisfecho en ese momento, sin embargo ahora lo veo como algo que debí de haber dejado a gente que estaba más metida en la temática de la violencia más cercana, ¿No? Y esto lo comento francamente porque el trabajo lo estuve yo llevando a talleres. Lo he estado compartiendo con gente que tiene más trayectoria; que tiene mejor experiencia mejor dicho y me llegaron a hacer comentarios y que son muy válidos, y que sí llegaron a moverme en el sentido de: <<–¡Ah bueno, claro! ¡Tienes razón!>> No lo vi en el momento, ahora lo veo. Por ejemplo, hubo alguien que me comentó: <<¡Ah, es que si te comparas por ejemplo con el trabajo de Fernando Brito, la violencia está allí, existió, y tu lo estás representando>> –que también es válido, ¿no?, porque yo no estoy en el medio que está Fernando Brito (o que estuvo)–, pero yo de alguna manera lo tenía que representar porque era algo que me había marcado. Entonces yo lo veo como algo que quise manifestar en su momento, de hecho ya no sigo trabajando sobre esa línea –tampoco fue algo con lo que yo me haya querido *colgar* que fue la temática de la violencia y el auge de esta temática–; pero sí me sentía con la necesidad de hacer el testimonio gráfico, o como diría la cantante de jazz Nina Simone: <<¿Cómo es que se quiere ser artista y no representar la época contemporánea de nuestra sociedad>> palabras más, palabras menos, pero da a entender eso: ¿Cómo es que queremos ser artistas y no reflejar lo que se está viviendo en esa sociedad?; entonces es eso fue algo que se estaba viviendo, se sentía más antes que ahora

-porque se sigue viviendo también ahora- y fue algo que yo quise manifestar de esa manera, de que quedara plasmado en un testimonio gráfico.

FM. Y de alguna manera no se estaba abordando [en ese entonces].

BM. Había poco trabajo al respecto, entonces fue algo que yo quise manifestar en su momento, en ¿Cómo yo puedo digamos <<contribuir>> desde mi trinchera como artista a esto? Porque tampoco podía pasar como por alto el hecho de que estuviera sucediendo y que nadie lo plasmara o lo gritara a los cuatro vientos; entonces dije: <<-Bueno, pues yo lo puedo hacer a través de esto>>; tampoco tengo los recursos para hacerlo -porque bueno, para ello se necesita estar invirtiéndole tu tiempo y en ocasiones dinero- entonces fue como yo metí mi proyecto para beca y fue que lo pude desarrollar. Tal vez si no hubiera tenido el proyecto de beca lo seguiría haciendo por la lentitud, o habría tardado más tiempo, no lo sé. Entonces ese fue un apoyo para seguir haciéndolo.

FM. A pesar de que esto es una ficción que realizas, ¿en algún momento te sentiste vulnerado al hacerlo?, ¿sentiste que en algún momento estabas metiéndote en terrenos indebidos?

BM. Sí, sí, sí. De hecho en más de una ocasión, digamos que son como diez escenas el proyecto en total, y en cada una de esas escenas llegué a sentir como esa <<vulnerabilidad>> que tu mencionas por el simple hecho de estar cargando mi equipo fotográfico y que había una inseguridad -sigue habiendo una inseguridad- en el Estado, ya fuera que me fueran a robar, ya fuera que llegara gente relacionada con la parte mala con los <<mafiosos>>, <<mañosos>> como les llama mucha gente, y que nos fuera a sorprender: <<¿Qué están haciendo?>> <<Quieren violencia o algo?>> y si llegué a sentir esa vulnerabilidad. En alguna ocasión trabajé también -trabajé tanto con hombres, jóvenes, mujeres y niños-, de hecho fue con un solo niño, quien era el hijo de una amiga, y entonces este niño que tenía en ese entonces 9 o 10 años, y a quién pedí <<prestado>> a mi amiga porque quería hacer la imagen de *Cupido* que es también de Caravaggio, pero representando a un niño que había sido secuestrado y olvidado en un paraje. Cuando estábamos haciendo la toma, era tanto el auge de la violencia que todo el mundo estaba como a la expectativa de qué estaba sucediendo, qué hacia cada quién de los ciudadanos, si estabas haciendo algo bien, si estabas haciendo mal, o si estabas haciendo algo que parecía algo malo. En ese momento cuando estábamos haciendo la toma, que fui acompañado aparte del modelo que era el niño que hacía

un medio desnudo, es decir, solamente salía desnudo el torso y que llevaba un pantalón puesto, íbamos acompañados de su propia madre –que es una compañera y colega– y acompañados de un amigo que me estuvo apoyando con el proyecto de unas escenas o cuadros, así que éramos solamente nosotros cuatro. Era de día y era en un paraje cercano, y para esa escena fuimos de día y estábamos haciendo la toma cuando de pronto aparecieron dos chavas (la toma fue en un lugar a donde suele recurrir mucha gente a hacer ejercicio, a hacer caminatas, a correr, etcétera). Así que estábamos instalados con el modelo, la cámara fotográfica (que era una cámara fotográfica de película, de rollo) y es más lento producir el trabajo: me llevé el equipo de iluminación, etcétera, y pasan dos chicas que iban vestidas con pants como deportistas, a hacer su rutina de ejercicio, caminata, no lo sé... Y en cuanto pasaron cerca de nosotros hubo una mirada así como de señalamiento de que algo no está bien aquí cuando ni al caso... Entonces yo lo sentí que pasó 1 minuto o 2 a lo mucho cuando se regresaron ellas ya con otro semblante; no dijeron nada pero yo lo sentí... Se regresaron hasta la entrada en donde hay un cuidador que está allí durante el día y vende cocos y comida y demás, y es el encargado... Entonces de pronto, cuando nosotros estábamos guardando todo el equipo y se estaba vistiendo el niño y ya íbamos de regreso, estábamos cruzando un riachuelo y vemos que vienen las dos chavas acompañadas de un señor y el cuidador. El cuidador y el otro señor con machetes para encararnos sobre qué estábamos haciendo y la que nos encara fue una de las chavas que sintió que estábamos haciendo algo mal con el niño y nos empezó a cuestionar preguntando que si el niño era mi hijo, a lo que yo le respondí pues que no pero que era el hijo de mi amiga que me estaba acompañando, a lo que ella le preguntó a mi amiga que si era su hijo, y mi amiga respondió que sí; no conforme, porque le ví en el semblante que no estaba conforme, le digo: <<-Bueno, si no nos crees a nosotros que somos adultos, pregúntale al niño, el niño no te va a mentir>>, le pregunta al niño que si es su mamá a lo que el niño responde y corre a abrazar a su mamá: <<-Sí, es mi mamita>>. La chica siguió con una mirada incrédula, no creía que el niño era el hijo de mi amiga, los dos señores se dieron cuenta de que no había nada raro, sino que simplemente estábamos haciendo un trabajo profesional de fotografía artística para ser exhibido en alguna galería o ser compartido y ellos se retiraron y las dos chavas quedaron como inconformes pero fue alguna de las anécdotas que llegué a tener.

FM. ¿Se ha expuesto después de la exposición en el MACAZ?

BM. No, ya no se ha exhibido esa obra porque también a mucha gente la llegó a ver como lo que te había mencionado hace rato, como una alegoría a la violencia, sin embargo después de esta obra –y no digo que haya sido por mi obra–, sino que tiempo después de esto han surgido muchas más obras con autores de pintura, de grabado, de escultura que están tocando la temática, lo cual me hace sentir un poquito más seguro de que lo que yo estaba haciendo no estaba mal, de que lo que yo hice no estaba mal. No quiero decir que haya sido algo que haya inspirado a otros pero hubo gente que siguió haciéndolo. Entonces también el tema de la violencia movió fibras muy sensibles a otros artistas y que lo están manifestando incluso a la fecha, por ejemplo, está Marco López, recién egresado de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, de la UNAM campus Morelia y que está haciendo la misma temática pero en pintura, y que tal vez mucha gente no se lo tome como una alegoría porque no tiene esa *veracidad* que tiene la fotografía comparada con la pintura; la gente tiene esa percepción de que la fotografía es un hecho más *creíble* comparada con otras disciplinas artísticas como es la pintura o el grabado, o el dibujo, etcétera. Entonces para mucha gente una fotografía es como *algo* que sí existió y que es veraz; aunque mi trabajo sea una ficción, para mucha gente –inclusive hubo gente me que llegó a preguntar: <<-Oye, ¿Te lo encontraste?>>, <<-Sucedió?>>, como si yo fuera el foto-reportero, y les digo: <<-No, es un montaje, es una escena>>. Entonces el mismo medio, que es el medio fotográfico hace dudar a mucha gente de que haya sido cierta esa escena de violencia o que sea una ficción –que en verdad lo es–.

FM. Tiene la fotografía siempre la carga de <<la verdad>>.

BM. Exactamente. Los que estamos en el medio y que usamos la fotografía como medio de expresión, sabemos que la fotografía *per se* está diseñada para mentir. Ahora yo te digo que la fotografía es un medio que sirve para mentir pero que sirve para mentir y al mismo tiempo para decir verdades.

Ahora, la fotografía no miente, es decir, la fotografía no miente *per se*, sin embargo hay mentirosos que usan la fotografía como expresión del arte.

FM. En tu caso la usaste como una denuncia.

BM. Como un señalamiento más que una denuncia. Si habría sido una denuncia habría puesto nombres o rostros, y en este caso es un señalamiento a hechos de lo

que estaba sucediendo en ese momento, y que como repito, actualmente en el año 2019 han pasado 7 años de cuando yo planteé el proyecto y que siguen sucediendo estos hechos. No sé cuánto tiempo más vaya a pasar.

ENTREVISTA A JUAN CARLOS JIMÉNEZ ABARCA. HISTORIADOR, CURADOR E INVESTIGADOR INDEPENDIENTE. [juancjimeneza@gmail.com] Y A JESÚS JIMÉNEZ. ARTISTA. [jesussuperstar@me.com]

Entrevista realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 27 de Noviembre de 2019.

Francisco Méndez [FM]. Juan Carlos y Jesús, me gustaría que habláramos en torno a la exposición *Visible Invisibilización* que se volvió un lugar importante al que recurro en mi Tesis para abordar piezas clave para mi investigación, además de tener la posibilidad de dialogar con alguien que en su momento estuvo al frente de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ), en el detrás de cámaras, y a la vez con Jesús Jiménez quién realizó una propuesta para la misma muestra que no llegó a materializarse.

Juan Carlos Jiménez Abarca [JCJA]. Te voy a platicar cómo fue el acercamiento con Gabriela [Martínez y Martínez] y Said [Dokins]: Rubén Chuela todavía tenía su Galería en el Centro de Morelia, Forvm, entonces hubo una exposición de artistas del desierto en la Galería de Rubén, y yo me acerqué, fui a la exposición y conocí a Enrique Hernández y platicamos y me preguntó: <<-¿Tu qué estás tratando de hacer en el museo?>> y ya más o menos le fui platicando en el interés que yo tenía en una línea muy concreta del programa expositivo que yo podía armar porque cuando recibí el museo no había programa de exposiciones; entonces en esa conversación me dice Enrique: <<-Oye pues yo estoy participando en una exposición grande de Arte Contemporáneo y me dijo <<-te conecto con la curadora y platican>> y yo: <<-¡Orale!->>. Afortunadamente pude hablar con Gabriela como una semana después por Skype y me explicó cómo estaba el asunto, que habían tenido una muy buena recepción en Querétaro, que habían tenido muchas sedes, que era un proyecto como muy completo. Gabriela lo describió como: <<el proyecto del Sí>>: Se lo planteaban a los artistas y los artistas decían: Sí. Se lo planteaban a otros curadores para que publicaran en el catálogo y les decían que Sí. La misma Gabriela me decía: <<-¿Yo cómo le voy a hablar así nada más a Cuauhtémoc Medina?>> Iba y hablaba con Cuauhtémoc y Cuauhtémoc le decía: Sí. Iba a hablar con Pedro Reyes y Pedro le decía: Sí. Y le hicieron la propuesta del proyecto al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para un financiamiento de aproximadamente 2 millones de pesos (aproximadamente 90 mil Euros) y el INBA dijo: Sí. Y se quedaron sorprendidos. Said en ese tiempo ya tenía mucho recorrido a nivel Nacional pero creo que todavía

no lograba esta proyección Internacional que ahora sí tiene y en eso se clavó más terminando la exposición.

Entonces platicamos y decidimos poner la exposición en el último tramo de 2014 que era mi primer año de curadurías hechas de diferente forma y a mi me quedaba muy bien el guión curatorial de 2014 porque comenzamos con el homenaje a [Alfredo] Zalce y re-abriendo el museo y hacíamos *justicia* al nombre: Empezábamos el año con Alfredo Zalce y cerrábamos el año con Arte Contemporáneo ya totalmente fuera de Zalce, y en el 2015 otra vez arrancamos con Zalce y otra vez comenzaba otro arco narrativo.

FM. Porque estuvo en restauración el museo... Estuvo cerrado...

JCJA. El museo estuvo cerrado casi todo el 2013 y se pudo abrir hasta Enero de 2014 con las salas vacías en la plata baja y en la planta alta con una exposición de bocetos y una carpeta de dibujos de figura humana.

Prácticamente todo el 2014 se nos fue en invertir esfuerzos de gestión. El museo no tenía básicamente nada que aportar en términos de <<Yo te produzco estas obras, etcétera>> sino que más bien allí la ventaja fue que tanto Said como Gabriela podían volver con antiguos patrocinadores y con esta agencia de publicidad que se llama <<Tabula Rasa>> donde trabaja o trabajaba uno de los hermanos de Said; entonces digamos que todo el diseño de imagen, todo el marketing, toda la tarea muy completa de *media kit*, de video, de ruedas de prensa, todo lo manejaron desde esa agencia de publicidad. Para mí fue una experiencia bien nueva porque obviamente eso no se volvió a repetir en ninguna exposición que yo haya realizado en el MACAZ: que haya un equipo de trabajo construido por los curadores y que además estuvieran empujando todo con un financiamiento propio y que además ofrecieran como esta cartera tan amplia de artistas en exposición y además con una publicación a la cual nosotros desde el museo aportamos con una lana para completar lo que hacía falta para incorporar artistas Michoacanos que englobaba la exposición en Querétaro y la exposición en el MACAZ.

FM. ¿Por qué fue en Querétaro la primera sede?

JCJA. Porque Gabriela vive allí y me parece que Said ya había trabajado en un Municipio de Querétaro como encargado de cultura y allí fue que se conocieron.

FM. ¿Cómo fue el trabajo con los artistas locales?

JCJA. La idea era que ya que estaban estos artistas en cartera –estaban de hecho comprometidos porque de ellas y ellos iba a haber publicación en el catálogo.

También 2014 fue el año de las *Autodefensas* aquí en el Estado. Ocurren como todos estos movimientos en la política donde *La Tuta*²⁵ y los *Caballeros Templarios*²⁶ tienen una presencia muy visible en Tierra Caliente²⁷. La estructura de Gobierno a la cual yo pertenecía estaba atravesada por un montón de tensiones diferentes: la salud de Fausto Vallejo²⁸ que termina renunciando dos veces a la gubernatura, la primera para supuestamente operarse creo que del hígado, pero además parece que lo operaron de muchas más cosas. Me acuerdo que existía la broma de que en realidad quien regresó de Chicago no fue Fausto Vallejo, fue un *alien* con pedazos de diferentes personas, entonces como que era un cuerpo distinto: un pulmón, un hígado, un no sé qué... Entonces era como una broma que circulaba dentro del funcionariado [sic] local. Luego que a Jesús Reyna²⁹ lo metieran a la

²⁵ Es el alias de Servando Gómez Martínez, fue el último líder de los *Caballeros Templarios* y líder también de *La Familia Michoacana*. En 2014 se difundió una conversación entre el Servando Gómez Martínez y Rodrigo Vallejo Mora, hijo menor del ex gobernador de Michoacán, Fausto Vallejo Figueroa. En el video se ve al hijo del ex mandatario platicar con el líder criminal por el que las autoridades federales ofrecían una recompensa de 30 millones de pesos.

²⁶ Es un poderoso cártel surgido en el estado de Michoacán en 2011. Sus líderes son Enrique Plancarte, Servando Martínez y José Antonio Gonzáles tras la muerte de Nazario Moreno González.

²⁷ Es una región de México que conforman diversos municipios de Michoacán, Guerrero y Estado de México. Esta región tiene un clima seco muy cálido con temperaturas mínimas de 34°C hasta alcanzar temperaturas máximas superiores a los 50°C.

²⁸ Fausto Vallejo Figueroa fue gobernador del Estado de Michoacán de 2012 a 2014 y presidente municipal de Morelia en tres ocasiones. Su administración como gobernador estuvo marcada por corrupción y nexos con *Los Caballeros Templarios*. En 2013 pidió licencia para ser operado de un trasplante de hígado. En su lugar quedó Jesús Reyna, ex secretario de Gobierno, quien un año después fue acusado de tener contactos con *La Tuta*. En 2014 pidió un permiso más para una revisión médica y en este lapso aparecieron dos videos donde su hijo, Rodrigo Vallejo Mora aparece bebiendo cerveza y platicando con *La Tuta*. En enero de 2019, Rodrigo Vallejo Mora fue detenido por esta relación.

²⁹ En abril de 2013, Jesús Reyna fue elegido por el Congreso del Estado como Gobernador interino de Michoacán tras la ausencia de Fausto Vallejo Figueroa y el 4 de abril de 2014 fue detenido y arraigado por la Procuraduría General de la República acusado de proteger al cártel de los *Caballeros Templarios*. Permaneció detenido, sin juicio ni sentencia durante 4 años y 8 meses hasta que la PGR se desistió de las acusaciones en diciembre de 2018, en virtud de que no pudo acreditarse su culpabilidad.

cárcel por nexos con el narco... Toda la *Tutateca* [sic] y los diferentes videos que estuvieron circulando con respecto a la relación de funcionarios con narcos. El famoso *Virrey*³⁰. Finalmente la exposición estuvo sucediendo cuando Salvador Jara³¹ ya era Gobernador, y es como parte del contexto y como esta presencia del <<Plan de Rescate de Michoacán>> con Centros Culturales, con un financiamiento Federal muy fuerte...

Jesús Jiménez [JJ]. ¡Que desapareció!

JCJA. ¡Sí! Y que además se despilfarró de una forma absolutamente innecesaria. Entonces como que el 2014 fue <<El año de la violencia en Michoacán>> en ese contexto y para nosotros fue muy afortunado tener una exposición que cerrara el año con el tema de la violencia. Todas las piezas de la exposición que ya manejaban ellos como <<proyecto>> eran piezas que tenían como ubicaciones muy concretas o algunas eran ubicaciones indeterminadas. Por ejemplo la de Teresa Margolles era un video donde ella en una ciudad fronteriza excavaba los escombros de una casa³² para sacar un sillón. Las piezas de Yuri Forero eran billetes cocidos de diferentes países³³. La pieza de Yorchil Medina³⁴ no tenía una geografía en particular; él a pesar de ser artista plástico y pintor planteó una pieza de instalación que era este como habitáculo de malla ciclónica del tamaño de una persona y

³⁰ Se refiere al funcionario Alfredo Castillo Cervantes, apodado como *El Virrey*, quién es nombrado titular de la recién creada *Comisión para la Seguridad y el Desarrollo Integral en el Estado de Michoacán*, por Enrique Peña Nieto en una comisión creada el 15 de enero de 2014 con la intención de tener un Procurador de Justicia Federal de planta en Michoacán que pudiera mediar los conflictos regionales en relación al narcotráfico, civiles y gobierno.

³¹ Físico, filósofo y académico michoacano. Fue nombrado Rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo el 8 de enero de 2011, cargo al que renunció el 20 de junio de 2014 al ser nombrado Gobernador de Michoacán ante la solicitud de licencia por motivos de salud de Fausto Vallejo Figueroa. Permaneció en el cargo hasta la conclusión del Gobierno el 30 de septiembre de 2015.

³² Se refiere a la obra *El exhumado*, abordado en el capítulo 3 de la presente investigación.

³³ Se refiere a la pieza *Transacción*, de Yuri Hernando Forero.

³⁴ Se refiere a la pieza *Estructuras de blindaje* de Yorchil Medina.

abajo con un letrero luminoso que decía <<Protégete a ti mismo>>³⁵ La pieza de Enrique Ježík³⁶ con una frase no estaba localizada.

Entonces como que la exposición podía ocurrir más o menos en los términos en que lo dijo Gerardo Mosquera en esta charla que tuvimos en Guadalajara, que parece que el Arte Contemporáneo muchas veces puede ser como un OVNI: baja el OVNI, aterriza en un lugar donde todos se sorprenden, bajan unos marcianitos que no hablan el mismo lenguaje, van, recogen cosas, hablan en un código extraño, se interesan por cosas como muy particulares y de repente se van, hacen una intervención allí con unos signos en el campo y se fueron y ya nada más queda como la noticia de: <<Alguna vez fuimos visitados>>. Este Arte Contemporáneo como que no se relaciona con la localidad. Incorporar para ese ejercicio artistas de Michoacán a través de invitaciones como muy concretas: <<-A ver Juan Carlos, recomiéndanos como artistas locales de los cuales podemos recibir propuestas>>, <<¡Ah, pues tal y tal y tal y tal...>> Uno de ellos fue Jesús. No recuerdo ahora mismo qué otros artistas participaron proponiendo y que finalmente no se hayan incorporado. Hubo más pero ahorita no recuerdo...

FM. Está Elivet Aguilar...

JCJA. ¡Ah sí! Ella, pero creo que a ella no se le contactó... O no recuerdo... Pero sí eran cosas como que estaban allí... Creo que una cosa que yo tengo que reconocer es que después de los *granadazos* hubo una curaduría hecha en función de la violencia en el Estado y la hizo Erandi Ávalos. Me acuerdo que fue en el Museo de la Ciudad³⁷, llamada *Elektroshocks para Morelia* pero la integración de los artistas locales a *Visible Invisibilización* tuvo un cariz como más diverso. La de *Elektroshocks para Morelia* tenía que ver con violencia pero estaba motivada muy directamente por

³⁵ La pieza contiene originalmente esta frase escrita en inglés: Protect yourself.

³⁶ Se refiere a la pieza *Cita editada* de Enrique Ježík. Un texto encontrado por el artista y al ser expuesto en una lona en la parte exterior del museo queda descontextualizado. La frase dice: <<La guerra revolucionaria es una antitoxina que nos depurará de toda inmundicia>>, fragmento tomado del libro *Citas del Presidente Mao Tse-tung*, ampliamente conocido como *El libro rojo*, proveniente a su vez de un escrito de 1938, *Sobre la guerra prolongada*. La lona se colocó al exterior del MACAZ para la exposición *Visible Invisibilización* durante los más de dos meses que duró la muestra.

³⁷ La exposición se llevó a cabo en el Archivo Histórico y Museo de la ciudad en diciembre de 2008 y se aborda en el capítulo 2 del presente trabajo.

el *granadazo*. En el caso de los artistas de *Visible Invisibilización* había aproximaciones como más diversas. En el caso de Ricardo [Zambrano] pues esta instalación de la fachada³⁸ donde en realidad trabajaba sobre la idea de las balas y entonces el cuerpo de los visitantes se veía involucrado al momento de tener que entrar agachándose o justamente como si fueras una especie de *Matrix*, ¿No?, o sea, vas como en cámara lenta esquivando las balas que te pasan por arriba o por un costado, etcétera. Había piezas que involucraban directamente al cuerpo como las fotos de Belsay³⁹ que era una carpeta que él había realizado en función de hacer visible la violencia sin que necesariamente fuera algo como tan contundente pero que sí fuera lo suficientemente evocativo como para producir <<escalofríos>>. Una de las piezas que se exhibió fue esta de *David y Goliat* donde Luis Gabino Alzati está levantando la cabeza de alguien del suelo...

JJ. Bueno, yo la que recuerdo muy bien... Bueno, fíjate que yo no quería ir a esa exposición porque regresaba de Londres y todo lo que estaba aquí en México –no solamente en Michoacán–, tenía que ver con violencia. Entonces para que fueras parte del <<programa curatorial>> en la mayoría de los casos en cualquier Institución o concurso, tenías más suerte cuando tocabas los temas de violencia como ahora lo es lo de género y lo transgénero y los pueblos originales. Entonces en aquel momento, como dice Teresa Margolles: <<no teníamos otra cosa de qué hablar>>, y al parecer aún no porque seguimos hablando de lo mismo. Entonces yo andaba en una onda como muy cuántica de que lo que veía lo atraía y tenía un *repele* para todas estas exposiciones para no traerlo a mi vida –según eso–; y el arte lo veía como para algo <<bonito>>, alguna experiencia estética de placer, acceder a un nuevo conocimiento y aunque estaba presente, me negaba mucho a los temas de violencia, y de esa exposición la pieza que más resuena en mí –que no sé el autor–, pero son estos bolsos de manta con monedas que son el rescate pagado por una persona de un secuestro.⁴⁰

³⁸ Se refiere a la pieza *Fuego cruzado* de Ricardo Zambrano abordada en el capítulo 4 de esta Tesis.

³⁹ Se refiere a la serie de obras reunidas bajo el título *Presente de una sociedad distópica*, de Belsay Maza, abordada en el capítulo 4 de esta Tesis.

⁴⁰ Se refiere a la pieza *Secuestro express* de Enrique Hernández, abordada en el capítulo 2 de esta Tesis.

JCJA. Sí, son las de Enrique Martínez, el chico que yo conocí en la exposición. Allí propuso estas instalaciones en tres vitrinas⁴¹.

JJ. Yo ahorita estoy hablando como espectador y también como creativo puede ser porque eso fue en diciembre de 2014 o enero del 2015 y luego yo fui secuestrado en marzo de 2015 que ya hablamos de eso contigo en esa entrevista.⁴² Entonces no creo que haya sido una cuestión cuántica de atraerlo porque ya no estoy en esa lectura pero si me llama la atención de como algo así se relacionó así [sic] y como a partir de eso yo cree piezas que tuvieron que ver con violencia; la primera vez la violencia personal y real y eso me llevó a ganar un concurso como la Bienal de las Artes en Yucatán. Y bueno la de Ježik que era imposible no ver porque estaba en la entrada del museo y no sentirla. La de Teresa también era una video–instalación de una casa abandonada donde estaban sacando escombros y había vestigios de violencia pero sin el cuerpo. Entonces hablando de tu tema para tu Tesis: tienes acá el valor del cuerpo en monedas sin que esté el cuerpo, y es como el cuerpo traducido a lo monetario, a lo financiero que es otro tema que me llama la atención y que está muy ligado a la violencia que ahorita vivimos porque puede ser por X, Y o Z, el secuestro es una realidad, las desapariciones forzadas también por razones económicas, tal vez... Y acabo de ver la última exposición de Gerardo Suter ya así desafinado de todo este concepto cuántico de <<atraer la violencia>> pero su exposición <<Origen y destino>> es de una extrema violencia, de una manera muy poética y está claro que en Latinoamérica y México vivimos una situación de tráfico de órganos, de tráfico de personas muy seria que a lo mejor *acá* estaba muy encaminado a la Guerra contra el Narco pero todo esto ya se ha desvirtuado a otras cosas que a lo mejor yo no tengo las pruebas para decirte de qué se trata pero por lo que he visto o sentido de las situaciones últimamente como la de Gerardo Suter, la Guerra contra el Narco ya rebasó la violencia y ahora son otros los temas como los feminicidios, como la trata, que a lo mejor estuvieron presentes allí en *Visible invisibilización* pero que ahora son más evidentes por estos artistas que están trabajando en todo eso.

FM. ¿Dónde fue esta exposición?

JJ. Esa estuvo en el Museo de Arte Carrillo Gil. [MACG]. Creo que viene para *acá*.

⁴¹ Se refiere además a las obras: *Derecho de piso* y *La mordida*.

⁴² Cfr. MÉNDEZ, F., (1987). 'Entrevista a Jesús Jiménez'. *Op. cit.*

JCJA. Sí, viene para Clavijero. Sí, yo le dije, tu exposición por el tema de la migración, la violencia, tiene que estar en Michoacán. Se viene un proyecto muy fuerte como la Bienal Femsa que ya se anunció que va a ser en Pátzcuaro. Y le dije: <<-Creo que tu debes estar por allí>> y me dijo que iba a ver... Pero que el Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH] se iba a encargar de eso que es quien está encargada de la exposición. Osea él me dijo: <<-Yo no tengo nada que ver con la itinerancia, lo ve el INAH>>.

JCJA. ¿Y por qué con el INAH?

JJ. No sé...

JCJA. ¿Maneja piezas arqueológicas?, ¿históricas?

JJ. Sí pero no de México... Tiene libros de anatomía y de la Biblioteca de Oxford o de The British Library, pero son facsimilares.

JCJA. Que de todas formas la exposición responde al tipo de <<préstamos>> o cuestiones que se están realizando. Otro ejemplo de una exposición de artista contemporáneo que maneja el INAH y no el INBA por la cualidad de las piezas que acompañan esa muestra es la de *Piedas sagradas* de [Jorge] Yázpik, el escultor que tenía piezas del museo Anahuacalli, entonces supongo que algo más o menos parecido aparecerá en el museo de Gerardo.

JJ. No sé cuál sea la relación con el INAH pero lo que sí sé es que es el Director de Bellas Artes en la Universidad de Morelos y él es el primer graduado del Doctorado que tú estás estudiando y que gracias a ti yo también he empezado, entonces por eso es interesante. Y no nada más por eso sin por los temas que ya te comenté. A mi lo que me llama la atención es... ¿No tuviste algún momento de censura o que te dijeran: <<-Oye, bájale tres rayitas>>. Yo te hablé de mi experiencia como visitante, lo que pasó, lo que ví y aún resuena en mi la exposición...

JJ. Y lo de [Felipe] Ehrenberg, el Aniversario del MACAZ ¿Fue antes o después?

JCJA. El aniversario fue antes, porque fue para el 40 aniversario del MACAZ.

JJ. Porque allí puso una maqueta de la quema del Casino en Monterrey⁴³, y unos dibujos en acuarela o gráfica...

JCJA. Sí, eran acuarelas...

JJ. Si traían ese programa ya pero allí si estaba el cuerpo presente...

JCJA. No, fíjate que en cuanto a censura, no... Porque además fuimos muy cuidadosos... [Risas] Bueno sí y no...

FM. Estuviste en el límite de lo que se podía decir...

JCJA. Es que... ¿Sabes que?, allí jugamos como con esta <<moneda al aire>>... Osea por ejemplo... Cuando se inaugure... ¿Qué va a pensar el funcionario en turno? A mí me preocupaba cómo fuera a reaccionar este Marco Antonio Aguilar que era el Secretario de Cultura y un poco jugamos al rollo de: <<No lo van a ver>>, <<No se van a dar cuenta>>. El Secretario de Cultura no se va a fijar realmente en lo que está en la exposición. Fue así de: <<-Bueno, si hay que echarse un *tiro*, yo me echo el *tiro*>>. Vamos a inaugurarla y Marco Antonio Aguilar no fue a la inauguración. Osea, en la inauguración no tuvimos funcionarios de alto nivel. El más alto nivel era Argelia Martínez (mi jefa), porque también esta libertad de programar exposiciones la tuve porque a partir de que Mizraim Cárdenas dejó de estar en el MACAZ, Marco Antonio Aguilar Cortés retiró su interés del MACAZ.

Si tu te das cuenta, por muy pequeñita que hubiera sido la actividad en el Museo Alfredo Zalce, -incluso cuando se hacían actividades que no tenían público, Marco Antonio Aguilar estaba allí-. Cuando yo entré, poco a poco hubo más público en las actividades y cada vez hubo menos funcionarios [risas]. Entonces digamos que revirtiendo los papeles y revirtiendo las presencias hubo cada vez mayor libertad para programar cosas. Entonces con una persona tan hipersensible a cualquier cosa que tuviera que ver con menciones a partidos políticos -como de hecho es Aguilar

⁴³ Se refiere a una masacre ocurrida el veinticinco de agosto de 2011 en Monterrey, que produjo la muerte de cincuenta y dos personas tras la provocación de un incendio en el Casino Royale; entre las víctimas se encontraba una mujer embarazada. El crimen fue presumiblemente perpetrado por el cartel conocido como *Los Zetas*. Es uno de los ataques más letales contra la sociedad en México desde la declaratoria de Guerra contra las Drogas emprendida por Felipe Calderón.

Cortés-, pudimos tener en la planta alta tres lápidas de César Martínez⁴⁴ hablando sobre el PRI, el PAN y el PRD, en un ataque super directo y muy duro, grabado en lápidas de mármol y no tuvimos problema porque ningún funcionario de alto nivel se fue a parar allí.

FM. ¿Y esto ya lo suponías?

JCJA. Ya, ya lo calculábamos. Porque además había sido como un año de esa tendencia, entonces yo dije: en Diciembre no va a ser diferente. Y ya. Entonces digamos que la misma gente que podía ser sensible a eso nos esquivó. Tuvimos un montón de cosas enfrente como para que recibiera yo una observación por el tipo de contenidos que estábamos poniendo en el museo pero fue una apuesta valiente de muchas personas y al final resultó.

JJ. La Bienal [Alfredo Zalce] también tuvo mucho de eso ¿No?

JCJA. También tuvo mucho de eso pero el jurado como que más bien tomó la lectura de los artistas de una forma distinta, a pesar de que incluso Gustavo Monroy que es un pintor que aborda la violencia en México de una forma tan directa, él mismo como que no aportó a esa lectura en la Bienal. Que es la exposición inmediatamente anterior a *Visible invisibilización* bajo la idoneidad de que inaugurábamos la Bienal, se utilizaba todo el museo y una vez que nosotros entrábamos a desmontaje y logística de vuelta de obra a nivel Nacional, entraba todo el montaje a ambas plantas del museo, y de allí hasta 2015. Hubieron muchas cosas logísticas que pudimos empatar para que los contenidos estuvieran allí, que el montaje estuviera bien, y que al final de cuentas pudiéramos desarrollar este programa de actividades que también nos consumió muchísima energía. Por ejemplo, los instrumentos que se exhibieron de Pedro Reyes⁴⁵ se hicieron en la Facultad Popular de Bellas Artes. Y bueno, los estudiantes estaban alucinados con el hecho de trabajar en el taller de soldadura con armas. Había un miedo de que algún arma en el momento de soldarse se disparara. Pero no había posibilidad para eso. Ya todas las cachas estaban allí *volando*. Eso sí, me contaron que cuando hicieron los instrumentos que se exhibieron en Querétaro, ahí sí se les detonó una pistola, pero para esta exposición o para este taller se cercioraron de cuáles eran las armas que se estaban trayendo y ya todas estaban prácticamente vacías. Y lo

⁴⁴ Se refiere a la serie *El amor es eterno mientras dure*, de César Martínez.

⁴⁵ Se refiere a la obra *Disarm* de Pedro Reyes, abordada en el capítulo 4 de esta Tesis.

bueno también es que pudimos generar un concierto con un ensamble hecho *ex profeso* para esos instrumentos. Fue en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS] y lo coordinó Joao González Grácio.

FM. Jesús, ¿Quieres retomar lo de tu performance del que hablábamos hace un ratito?

JJ. Fíjate que como todos tenemos a veces muchas propuestas que luego ya no recuerdas porque no es el momento, pero... ¿Fue una convocatoria o invitación?

JCJA. Fueron invitaciones directas.

JJ. OK. Estamos hablando de que yo no estaba trabajando con la violencia y que le tenía un repele a eso. Tal vez por eso no quedó... Aquí en Morelia tenemos unos malabaristas en los cruceros que se pintan [el cuerpo] de color plata, se platinan ellos con pintura y se ponen a hacer malabares con piedras, machetes, fuego y sus lentes cromados, o sea... hay una producción... Y dije: <<-Aquí hay una producción minimalista-conceptual pero me hace falta el tema, entonces ¿Qué le pondría?>> y siempre he querido hacer esa pieza de tres calaveras que ellos hacen los malabares [sic] y esos cráneos son... representan la Bandera de México por que cada cráneo estaría pintado de un color de la Bandera de México: uno verde, uno rojo y uno blanco... Y ya ahorita ya me estoy *elevando* un poquito más porque entonces al malabarista le pondría unos lentes con la Bandera de Estados Unidos [de América] -tal vez-.

FM. ¿Originalmente pensabas estos cráneos como esculturas de yeso...?

JJ. No, mi hermana es cirujano y ellos tienen sus proveedores... Hay algo que les quiero contar... Puedes ir a los centros médicos a comprar tu esqueleto, tu cráneo, tu brazo, lo que sea, pero no son cráneos, son resinas, moldes, etc. Pero mi papá le llevó una calavera a mi hermana que le trajeron del cementerio... En broma o lo que sea: <<-Ten, para que estudies medicina>>. Pero hay un proceso que tienen que hacer para que eso se utilice para el conocimiento, como antes... Entonces lo tienen que hervir en cal, curar, secar, bla, bla, bla... Mi mamá se ponía a rezarle a la *calaverita*... No sé qué pasó con esa calavera... Voy a preguntar si la enterraron o qué pasó... pero yo creo que de allí viene... Porque yo no tengo una fascinación por la muerte y los cráneos pero esa historia es real. Voy a preguntar qué pasó con eso... De repente mi papá es así ¿no? Y entonces hubiera sido muy fuerte poner cráneos reales bajo este proceso... No me animaría, la verdad, prefiero algo artificial... Un proveedor farmacéutico con una resina... Yo he ido a preguntar dónde los venden, cuánto cuestan y todo pero no se ha hecho porque he pensado esa pieza como un video. Creo que el performance sería muy fuerte y para que pase -también depende el lugar donde pase para que sea memorable. Y creo que también los bombazos en el centro de Morelia por la conmemoración del 16 de Septiembre fueron muy fuertes pero creo que el momento violento en Michoacán en las noticias, cuando aún veía noticias del periódico y todo, que cimbró mi mente fue cuando salieron seis cabezas rodando de un palenque, a un lado de la pista. Eso fue... Fue de las primeras memorias violentas... Bueno, ahí está el cuerpo presente ¿no?...

JCJA. Hubo un momento importante que era como un bar de Uruapan⁴⁶, que aventaron a la pista así las cabezas y todo el mundo así como: ¡Aaaaaaaa!!!! Y es como un momento como muy señero de ese ciclo de violencia tan fuerte.

FM. En tu performance las cabezas estaban consideradas a que eventualmente se cayeran, y que se rompiera alguna...

JJ. Fíjate que no había pensado en eso porque ya es tan fácil hacer un *Loop* para que no se caigan, pero estaría padre hacerlo incluso en un cruce, o en mi

⁴⁶ REDACCIÓN, (2006). 'Arrojan 5 cabezas humanas en centro nocturno de Uruapan' En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2006/09/07/index.php?section=estados&article=037n1est>> Recuperado el 29 de noviembre de 2019.

estudio... -es que estos chicos *aguantan* un montón- más bien sería un performance que dure lo que tenga que durar por lo que el malabarista aguante. Tres intentos tal vez si es muy corto ¿no?, para dejar también a la suerte, al azar: <<ok, tienes todo pero no estás en un crucero>>, pero sí estos chicos como que les pones un telón blanco atrás y ya son parte de una exposición contemporánea. Y bueno también las piedras tienen una carga, todos ellos ya tienen de por sí una carga, pero poner... Hubo una *documenta*, la primera que he visto y la única porque yo quisiera ver todas pero no he podido fue en 2007. Si te digo *documenta Kassel* es una redundancia -la verdad- pero allí había un artista que... Yo creo que esa pieza se conecta con esto... Era un artista que estaba en un lugar violento como Palestina o puede ser otro... No recuerdo... Pudo haber sido Palestina, Afganistán... Y estaba un chico que no era futbolista en medio de estas ruinas devastadas por las bombas y jugando con un cráneo. Lo aventaba para arriba y lo recibía con el pie otra vez, como un futbolista. Fue de las piezas más impactantes esa *documenta* entonces a mí que no me gusta trabajar con la muerte o la violencia eso sí que me marcó, y las cabezas que ya hablamos... Allí dices tu: <<-¿Qué haría yo para re-contextualizar esto en mi contexto?>> Y ahí viene a la mente estos cráneos...

FM. Volviendo un poquito al *backstage* de la exposición, ¿Cómo fue esa selección de artistas o cómo finalmente se eligen?

JCJA. Said y Gabriela deciden -por vía nuestra- las propuestas de artistas y a partir de cómo esas piezas pueden irse incorporando al resto de la colección entonces es allí donde se <<adoptan>>, entonces hablan con Belsay y ven la serie de fotografías que él había hecho y dicen: <<Sí, la queremos>>. Reciben la propuesta de Ricardo y dicen: <<Sí, la queremos>>. Reciben la propuesta de Carol Borja y dicen: <<Sí, esto lo queremos>>. Esto de Carol Borja⁴⁷ me parece bien interesante porque Carol está como en el límite de lo que es ser artista y no artista. Para ese tiempo ella era diseñadora del área de difusión cultural de la Secretaría de Cultura pero tenía muchas experiencias de performance presentados en diferentes tiempos, que yo sepa, desde esa exposición que tuvo de performance en la inauguración de la exposición, después de eso ya no ha hecho nada más. Me parece interesante porque ella tiene *chance* de presentarle la propuesta [al equipo curatorial] después

⁴⁷ Se refiere a la pieza *#AyotzinapaSomosTodos* de Carol Borja, abordada en el capítulo cuatro de esta Tesis.

de que acaba de ocurrir lo de Ayotzinapa, entonces ella decide: <<voy a trabajar sobre esto>>, y voy a hacer un video y va a estar involucrada mi mamá y va a estar involucrado un espejo, cuarenta y tres rosas que le vamos a entregar al público mientras hacemos la procesión al centro del patio y se creó un momento muy tenso, muy mágico, muy escalofriante, y fue que... el performance empezaba en la entrada del Museo, recorrían las diferentes salas de la planta baja, entregaban las cuarenta y tres flores y después Carol y su mamá terminaban en una mesita alta que estaba en el patio interior con un florero, como en una cuña colocaban el espejo y allí se terminaba el performance.

Resultó que la gente que había recibido flores, rosas durante el trayecto, los fue siguiendo y todos estábamos reunidos [en el patio], de repente no había gente adentro del Museo. Todos estábamos afuera y todos estábamos alrededor de esta mesa. Un silencio sepulcral... Incluso me acuerdo que [a] las piezas de video se les bajó el sonido y todo el Museo estaba como en silencio y de forma muy espontánea y no estaba previsto, la gente que había recibido una rosa fueron a dejarla una por una a un florero que estaba allí. Y cuando ya nadie tenía una rosa, Said Soberanes que traía mucho como ese rollo de <<el teatro, la vida, la actualidad>>, me acuerdo que era un momento muy intenso para él y espontáneamente gritó: <<¡Vivos se los llevaron!>> y un montón de gente respondió así al unísono: <<¡Vivos los queremos!>> entonces recuerdo mucho ese momento de la inauguración, fue una manera de prestar foro a algo que estaba ocurriendo reciente. Entonces creo que este tipo de cosas–mas otras–, constituyeron lo que yo pensé en algún momento: sí, nos planteamos a principio de año hacer esta exposición... Cada mes que pasaba de ese año [2014], nos iba dando razones para, con mayor peso [decir]: <<¡Hay que hacer esta exposición!>>. Como que el futuro nos fue alcanzando.

FM. ¿La exposición de Querétaro fue igual que la del MACAZ [realizada en Morelia]?

JCJA. Hubo otros performances, hubo piezas que no estuvieron acá por falta de presupuesto para volverlas a producir, por ejemplo, me acuerdo que en el Centro [Cultural Manuel] Gómez Morín, Adela Goldbard con coheteros construyó el helicóptero y lo detonaron y lo que presentó Adela Goldbard acá fue un video de esa detonación⁴⁸ en el Gómez Morín y una fotografía de una avioneta con la misma

⁴⁸ Se refiere a la obra *Helicoptearazo (Bell 412 XC-PFI)* de Adela Goldbard.

estrategia ¿No? Entonces hacía alusión al *helicopterazo* [sic] donde se murió el Secretario de Seguridad Pública que ahorita no me acuerdo cómo se llamaba⁴⁹ pero fue el que también produjo lo de la detención de Florence Cassez⁵⁰.

JJ. En el arte está muy marcados los accidentes en auto ¿no?

FM. Como lo que hace Gonzalo Lebrija...⁵¹

JJ. Sí, pero a nivel Internacional, en el cine, etc... Pero accidentes reales ¿No?, y luego *acá* tenemos avionetas y helicópteros, y luego no sé si fue primero el accidente y después la obra de arte o viceversa, pero como sea... porque también... ¿Cómo se llamaba esta empresa que trabajó mucho con Peña Nieto?... Pero bueno, ese es otro tema... También estaría *padre* platicar de que se hizo un taller con Gaby y con Said sobre *Visible Invisibilización* pero sobre la producción. A lo mejor no es tema para tu Tesis pero está muy interesante platicarlo porque nos enseñaron el ¿Cómo produjeron la exposición? ¿Cómo bajaron fondos? ¿Cómo se hizo? Y ¿Cómo lograron financiarlo?

FM. ¿Allí mismo en el MACAZ?

JJ. ¡Sí!

⁴⁹ Se refiere a Ramón Martín Huerta, Secretario de Seguridad Pública Federal, fallecido el veintiuno de septiembre de 2005 cuando el helicóptero Bell 412-EP en el que se dirigía al penal de máxima seguridad La Palma, se estrelló en un paraje montañoso del municipio de Xonacatlán, Estado de México. El informe pericial del accidente fue clasificado por el Gobierno Federal como información reservada por doce años, lo cual incrementó las sospechas generalizadas respecto a que podría tratarse de un atentado perpetrado por grupos criminales.

⁵⁰ Es una ciudadana francesa acusada en 2007 por tribunales mexicanos a sesenta años de prisión en base a la presunción de la comisión de los delitos de secuestro, delincuencia organizada y posesión ilegal de armas de fuego de uso exclusivo del ejército. Permaneció recluida en distintos centros de readaptación hasta el veintitrés de enero de 2013 cuando fue liberada tras un fallo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación después de habersele concedido un amparo debido a vicios en su proceso judicial. Su condena y su posibilidad de extradición crearon un severo conflicto diplomático entre México y Francia, suspendiendo las actividades culturales de ese año denominadas <<El año de México en Francia>>.

⁵¹ Me refiero a la obra *Entre la vida y la muerte* de Gonzalo Lebrija.

JCJA. Fue una sesión de tres días...

FM. Yo asistí más bien al taller impartido por Guillermo Pereyra

JCJA. En el Centro de Investigación [del Centro Cultural Clavijero]

JJ. Entonces también los eventos educativos [son importantes]. Y nos explicaron cómo hicieron esto, que ya llevaban dos años con la idea y que era muy puntual hacer algo con violencia. Estaba presente y no se había hecho antes, o sea, contemporáneamente hablando.

JCJA. Yo tengo una pregunta, ¿El tema de la desaparición del cuerpo en términos de soportes lo has trabajado así como una especie de <<categorizado>>?

FM. Más bien el origen de la ausencia ese es mi eje de la Tesis; o sea, cómo se ha trabajado en el arte la ausencia natural, la ausencia, violenta, la ausencia inesperada, como un migrante o la propia desaparición forzada. Ahora estoy en la ausencia violenta que es esta Guerra contra el Narcotráfico y las conclusiones seguramente estarán en ese tema, en la materia.

JJ. ¿También vas a tomar como la <<ausencia poética>>?

FM. Yo creo que toda ausencia tiene poesía. Y creo que hay una capa en toda la Tesis.

FM. En este sentido, me gustaría saber su punto de vista como artista e investigador de este cambio que ha surgido a partir precisamente de la violencia en términos de representación del cuerpo a partir de los fenómenos violentos que ha vivido México. Si es algo evidente, si ha cambiado la forma de entender el cuerpo...

FM. A lo mejor me hace falta tener más contexto pero yo siento que hay una reflexión sobre el cuerpo que está ocurriendo desde hace un montón de tiempo y ahorita no es que se estén inaugurando <<temas>>, sino más bien hay mucha gente inaugurándose en el tema. Como que es una oleada más bien del interés con respecto a un tema que ya lleva un montón de tiempo. Por ejemplo, Mónica Nepote desde la parte de la escritura y el performance ha estado trabajando últimamente el cuerpo pero desde la noción de máquina de Deleuze y Guattari. Se están dando talleres de esto en diferentes áreas de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y cada vez vemos más exposiciones que están trabajando ese tema de las

ausencias y los cuerpos y las consecuencias de la violencia. Entonces siento que es como: hay un montón de literatura que ha estado allí durante mucho tiempo y ahora es más frecuente que se estén tomando estas fuentes. En general creo que son cosas que vienen de los 60's o 70's, en realidad creo que están incluso metidas en los movimientos estudiantiles, etcétera. Las mismas siluetas que se ponen [en las conmemoraciones de] las marchas del 68' en Tlatelolco son una cosa. Los *siluetazos* argentinos y chilenos son como otro tema. El tema de los cuerpos se está visibilizando en la última documenta donde Paul Preciado armó esta madre que le llamó *El parlamento de los cuerpos...* Se ha estado reflexionando más en torno a la *necrofarmacopolítica* [sic] o *parmacopornografía* [sic] o algo así... Entonces como que está en muchas mesas el tema del cuerpo. También hay como estrategias distintas que se pueden como reducir, o más bien, aterrizar en un catálogo de opciones producidas por artistas diferentes. O sea, la ausencia puede ser una huella... Me acuerdo mucho por ejemplo de las huellas en los muros, la exposición de Carlos Amorales⁵² que fue en el MUAC, con el aerosol... Entonces como que eso es una huella. En el caso por ejemplo de la exposición de *Visible Invisibilización* lo que decían hace rato ¿no?: El dinero contenido en una vitrina y que tenía puesta la palabra <<secuestro express>> es así como: <<esa es la *lana* que cuesta pagar un rescate en México>>

FM. Que además, si no me equivoco, este valor se relacionaba con la cantidad de dinero que te puede proporcionar un cajero automático en un día [en pesos mexicanos].

JCJA. ¡Exacto!

JJ. ¡Y monedas! –perdón por interrumpirte– Porque si hubieran sido billetes, hubiera sido más sutil, más efímero, pero él quería sacos de monedas.

FM. Como el imaginario que tenemos del dinero contenido en forma de saco.

⁵² Se refiere a la exposición *Axiomas para la acción (1996–2018)* que revisaba los veintidós años de trayectoria de Carlos Amorales presentada en el MUAC entre febrero y septiembre de 2018. Utilizando aerosol negro, el artista utiliza el cuerpo humano para dejar marcadas sus propias huellas en forma de silueta al muro en la obra *El estudio por la ventana*.

JCJA. Y en las otras dos vitrinas pues había como otras dos referencias: uno era el de <<rescate>>, otro era una <<mordida>> y el otro era <<cuánto te costaba pasar una noche con una *chavita* que estaba en trata, una menor de edad>>. Entonces ¿Cuál es la referencia que hay con el cuerpo? Pues cuánto cuesta. El cuerpo como valor de intercambio: expones el valor de intercambio, de transacción y el cuerpo se hace presente en consecuencia. En el caso de Yorchil con esta reja de tamaño natural el espacio contenido dentro de esta reja se vuelve las dimensiones del cuerpo. La dimensión de corporalidad que sugiere Ricardo con la instalación de los cables es diferente... Los mismos instrumentos de Pedro Reyes mucho en el discurso que esas armas alguna vez le habían quitado la vida a una persona y que ahora esa resonancia del disparo ahora venía a representarse de una forma distinta con la música. El objetivo era... La mística de esos instrumentos provenía de que las armas habían sido utilizadas por el narco. Naturalmente habían sido accionadas. Entonces a veces las referencias son directamente proporcionales a la fisonomía de una persona o a veces sencillamente la referencia al cuerpo viene más bien de cuestiones indirectas, como lo de las monedas... Te imaginas a una persona pero no estás haciendo tanto la alusión a el cuerpo particular en sus dimensiones de una persona.

Y es que por ejemplo, recuerdo mucho las telas que exhibía Margolles y SEMEFO que eran: hacer presente el cuerpo en sus dimensiones y sus formas por las impresiones de las telas.

FM. ¡Como un monotipo!

JCJA. ¡Ándale!

JJ. ¡Con sábanas del Instituto Mexicano del Seguro Social [IMSS]!

JCJA. Entonces a veces la referencia al cuerpo es una huella y a veces es una mediación ya un poco más lejana.

JJ. Fíjate que en términos de representación estética del cuerpo para mí es muy importante mencionar el tema del dinero porque como saben yo estoy ahorita trabajando mucho con el dinero en su representación... Uso el dinero físico pero para hacerlo digital y esto habla de que el dinero se está volviendo digital. Y

también hablo –sin que lo mencione– de monedas digitales. Y es que la estética del cuerpo está ligado a cómo –me van a odiar en términos feministas pero es algo cierto, que no podemos negar– por ejemplo, en el feudalismo la representación del cuerpo está ligada a la riqueza, y en la mayoría de las riquezas el hombre es el que sostiene esa riqueza. Entonces en el feudalismo el hombre tenía su riqueza representada por las tierras, todo era voluptuoso y por lo tanto en el arte la mujer era representada voluptuosamente. No había talla cero. Pero si nos ponemos ahora en el 2019, el canon de belleza es diferente porque la riqueza ahora es digital, no es física: no necesitas un guajolote, un chivito –bueno en pueblitos aquí cerquita todavía tienes que llevar tu puerco o tu becerro para casarte– pero ya el dinero es digital ¿no?, y entonces el cuerpo de la mujer o el cuerpo que él quiere poseer o ella quiere poseer se representa así: talla cero, digital.

Y a lo que voy es que ya me voy a ir a otro nivel más elevado porque para tener ese cuerpo en muchos aspectos tienes que recurrir a implantes de otros cuerpos, como el del gobernador que ya hablamos que regresó siendo otro, y hay varias películas en este respecto donde la presencia y la ausencia del cuerpo ya va más allá ahorita –creo yo– del narco, incluso por cuestiones estéticas... no sé. Creo que las desapariciones de cuerpos humanos está muy ligada al tráfico de órganos, como ese camión que quedó abandonado en Jalisco... ¿Por qué tanta gente desaparece? ¿Para qué si no piden rescate? Y en el fondo tal vez sea eso, un mercado negro de órganos porque el canon de belleza ahora es algo digital, algo cero, artificial y que solamente lo consigues teniendo algo externo que te sostenga así.

Porque yo voy al gimnasio cuatro o cinco veces a la semana pero créeme que si no te metes algo extra, no estoy hablando de un implante o así, pero una pastilla, proteína, aminoácidos, no lo vas a lograr. Entonces la gente que no hace gimnasio y que quiere estar así puede recurrir a otro tipo de cosas artificiales y de casos extremos, como en estas películas donde para mantenerte joven te tienes que meter un hígado, y luego otro, y luego un corazón...

FM. ¡Como Fausto Vallejo! [Risas]. Pero ¡Qué interesante! A lo mejor la evolución del dinero físico a lo digital ha hecho también que el cuerpo cambie de uno real a uno virtual o incluso a talla cero...

JJ. Bueno, tenemos las monedas digitales y estamos a un paso de enamorarnos de cuerpos digitales.

JCJA. Yo te podría decir que ya hay... Yo tengo una prima que tu la ves en sus fotos y es una *muñequita* y mi prima es una muñeca, o sea está preciosa, pero su cuerpo digital es más esbelto de lo que ella es en realidad. Tengo una amiga en Zacatecas, editora, y en sus redes sociales es preciosa, de rasgos super finos, pero ya platicas con ella y ya ves los rasgos de su familia, que tienen quijada un poquito más cuadrada, los pómulos un poco más salidos y son como rasgos que se van escondiendo de acuerdo a la calidad de la cámara que tiene el teléfono. Entonces para mí sí es muy visible el tema del cuerpo digital porque a pesar de que deriva de una corporalidad física, análoga, en su transición a personalidad digital adquiere otras características que no se sostienen en la realidad.

Y eso se monetiza también. El cuerpo digital se monetiza y de hecho depende de que puedas seguir existiendo en la medida en la que el cuerpo análogo va teniendo sus propios derroteros ¿no?.

JJ. Y este tipo de violencia es de lo que trata Elivet Aguilar en *Bella de día*, o sea la violencia en la que se tiene que meter en su tiempo a sistemas análogos para tener un canon de belleza aceptable y ahora puede ser *Photoshop* tal vez, la *inyección* o puede ser otra cosa, pero la violencia de ese <<cuerpo que no existe>> en realidad es muy fuerte. O sea, el cuerpo no existe en realidad... El cuerpo de estas personas es una máscara en las redes sociales. No existe en realidad. Es una ausencia pero esa ausencia causa una molestia dentro de ellas por no ser así... Que en el extremo de los casos lleva a hacerse cirugías impensables pero porque tienen dinero las pagan y terminan muy mal. Y ya me estoy yendo a otros temas que a lo mejor no... Pero yo estoy hablando de la ausencia de un cuerpo que no tienes.

JCJA. ¡Sí! Y yo pienso que eso en algún momento deriva también en el trabajo de *Fantasmagorías*.

FM. ¿En la exposición del MUAC?⁵³

⁵³ Me refiero a la exposición *Espectrografías. Memorias e historia*, llevada a cabo en el MUAC entre diciembre de 2010 y mayo de 2011.

JCJA. [En la exposición del MUAC] Y como un constructo teórico que trabaja sobre eso ¿No? O sea no solamente en curadurías que han estado en el MUAC, sino también en el tipo de lecturas que se hacen sobre el manejo del cuerpo de los próceres con los que se funda la Nación ¿Se acuerdan que en el 2010 en el Bicentenario se hizo como toda esta parafernalia de <<sacar las osamentas de los próceres de la Columna de la Independencia, pasearlos hasta Campo Marte, hacerles un acto de Estado y luego volverlos a meter a la Columna>>? Y luego también la prensa se dedicó a desmenuzar el tema así como de: <<Pues dicen que estos son los restos de Hidalgo y de Morelos y de no se qué...>> Pero ya se sabe que los de Morelos están *acá*, entonces como que esta osamenta no es creíble; pero lo importante es el <<Acto del Estado>> en términos simbólicos: sean o no, el acto se hace y tiene relevancia para el Estado de ahora y por ejemplo, hay otro caso de manejo cultural del cuerpo que tiene que ver con Ixcateopan⁵⁴ [de Cuauhtémoc], un pueblo en un Estado, no me acuerdo si es Morelos o Guerrero, el caso es que en los años 70's creo, hubo un programa de Gobierno dirigido a reactivar el mito de Cuauhtémoc, entonces se crearon murales, el INAH hizo investigaciones, se crearon exposiciones y libros y hubo una antropóloga que estuvo encargada, así, la misión era: <<-¡Dinos dónde están los huesos de Cuauhtémoc!>> porque los Españoles no conservaron el cuerpo de Cuauhtémoc, la osamenta terminó siendo conservada por indígenas y depositada en quién sabe dónde. Entonces, mientras no hubiera en términos jurídicos la posesión del cuerpo del enemigo entonces en realidad la causa de la defensa indígena en la colonia no estaba perdida. De eso dependía que el cuerpo de Cuauhtémoc siguiera en manos de indígenas mexicanos. Y finalmente dijeron: <<-¡Sí encontramos los huesos de Cuauhtémoc!>> Entonces, pedirle a la comunidad que dieran *chance* de excavar en este sitio y la comunidad se opuso pero finalmente sí, y luego resultó que no porque le hicieron pruebas de carbono-14 a la osamenta y digamos que el <<cuerpo del pasado>> que simbólicamente e identitariamente es relevante, el comprobar la procedencia es súper importante, pero de todas maneras, el mito que fundan esos cuerpos está allí, sea indígena o sea del Estado y sus estructuras. Te voy a pasar ese documento que narra este rollo de Ixcateopan y que tiene mucho que ver con la necropolítica, o sea en función del manejo que hagamos de las osamentas del pasado podemos usufructuar las narrativas que fundan en país. Entonces ahora que hay tanto muerto civil esa <<Soberanía Nacional>> entra en

⁵⁴ Cabecera Municipal del Municipio homónimo perteneciente al Estado de Guerrero.

entredicho; o sea, cuando son demasiados muertos y no se puede manejar en términos de una narrativa entonces la narrativa se vuelve contra el Estado que trata de fundar algo sobre esos cuerpos.

JJ. Es interesante porque es el imaginario que ellos quieren crear y se vuelve contrario.

JCJA. ¡Sí! Yo hace un par de semanas me acordé de este programa... Yo lo veía en internet, se llamaba *El almohadazo* con Fernanda Tapia y era fuerte porque además incluía el conteo de los asesinatos ocurridos diariamente⁵⁵, entonces iban haciendo un recuento de cuántos muertos había; pero además Fernanda lo contaba así como contaba todo el programa, decía: <<¡Bueno, pues aparecieron tres muertos!>> Y todo con una especie de sonrisa como este lugar sórdido al cual se aproximan estos programas de revista de la televisión que son ridículos pero en *El almohadazo* era escalofriante, no solamente por la frivolidad con la que se contaba –que era parte de la sátira que hacía Fernanda Tapia– pero, también por lo agolpado de los números, cómo se iban armando bloques de 70, 80 muertes cada programa y la estadística iba subiendo, subiendo, subiendo...

FM. Además [Fernanda] lo celebraba ¿No? Era como: <<¡Hoy aumentamos 40!>>

JCJA. ¡Sí! Hoy si hubo un avance bueno... No, hoy no estuvo tan chido... Además creo que también el tema del manejo de los muertos tiene también una vigencia distinta que no está exenta de tragedia. Y a pesar de que dicen que la corrupción en la construcción de viviendas es también violencia, el hecho de que en 2017 haya habido tanta gente afectada con los terremotos, etcétera, pues también implica el rescate de los cuerpos debajo de los escombros... Es otro tipo de ausencias a las cuales se les requiere crear una materialidad y digo esto porque además me

⁵⁵ En el programa al aire con una distribución pública a nivel Nacional se contabilizaba diariamente la cifra de personas asesinadas en México. A esta cifra se le conoce en el programa como *El Ejecutómetro*.

acuerdo de este caso de esta niña <<ficticia>> que se llamaba Frida Sofía⁵⁶ que era esta niña que se quedó atrapada debajo de los escombros y que está rodeada de cadáveres y necesitamos rescatarla y ya la escuchamos, ya hablamos con ella, etcétera, y hubo un manejo mediático allí de una niña que nunca existió. Entonces también como esta necesidad de recuperar el cuerpo debajo de los escombros permite ficciones porque las necesidades simbólicas son más fuertes que la materialidad de las cosas.

JJ. Y luego también tiene que ver mucho... Voy a hablar de otra cosa... En Inglaterra tienen la desaparición de Madeline McCann en 2007, una niña que aparentemente sus papás tiraron o se cayó en un *resort* de vacaciones... No sé si fue en México⁵⁷... No recuerdo... Pero ha sido un solo caso de desaparición en Inglaterra y resuena todavía ocho años acá... aún... una... y aquí tenemos ¿Cuántas?... Y no resuena... Lo que resuena en Estados Unidos no son nombres pero son: ¿Cuánta gente muere por disparo de arma cada minuto o cada momento? Pero también es otro discurso. Tiene que ver mucho con los discursos de cada país.

JCJA. Sí, por ejemplo en Estados Unidos los casos de desapariciones no resueltas tienen –incluso en la televisión–, este término: <<caso sin resolver>>, pero el discurso no es de las desapariciones, es una narrativa bien diferente...

JJ. No sé por dónde vaya que nos vaya creando ese imaginario para pensarlo así [sic], para sentirlo así, porque cada país el cuerpo ausente de la desaparición y el concepto que manejan, conceptualmente hablando es muy diferente. Aquí se ha vuelto algo como de cantidades...

⁵⁶ Es el nombre dado a una supuesta niña que yacía bajo los escombros de una escuela derrumbada en el sismo del año 2017 en la Ciudad de México. Televisa, la mayor cadena de televisión mexicana dedicó muchas horas de cobertura a este evento construyendo así un mito y fomentando la esperanza de que en los próximos minutos aparecería un menor con vida de entre los escombros. Al poco tiempo la escuela declaró que ningún menor de la escuela llevaba el nombre de <<Frida Sofía>>.

REDACCIÓN, (2017). 'El caso de <<Frida Sofía>> en la escuela derrumbada por el terremoto en México revive la historia de <<Monchito>>, el niño del sismo de 1985 que tampoco existió' En *BBC Mundo*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41363083>> Recuperado el 30 de noviembre de 2019.

⁵⁷ La desaparición ocurrió en Algarve, Portugal mientras la familia vacacionaba.

JCJA. Bueno, hay otra cosa que podríamos mencionar allí y es ¿Cuál es la relación de la narrativa de cada país con respecto a sus desaparecidos en función de si se reconocen en una dictadura o no?

Por ejemplo, países que tienen una tradición narrativa de los desaparecidos y de injusticias y todo esto son países que vivieron en dictadura: Chile, Argentina, Brasil, Haití, República Dominicana... Y en México el llamar <<Dictadura perfecta>> fue una metáfora de Vargas Llosa que mucha gente se ha tomado al pie de la letra. En realidad a mi me parece que comparativamente lo que vivimos en México nunca fue nada, ni cercano a una dictadura, fue como un sistema distinto. Entonces como la narrativa de las desapariciones empieza en los conflictos estudiantiles de los años 60's pero ahora tiene el cariz del narcotráfico y a pesar de que sí hay narcotráfico en estos países de Sudamérica, el tema de los desaparecidos está más asociado a conflictos de Estado. O sea, eventualmente creo que la lectura de las obras de los artistas que manejan el tema de la desaparición podría hacerseles a partir de una lectura de procedencia: <<¿A qué tradición de narrativa sobre la desaparición responde esta obra concreta?>>. El caso de Teresa Margolles casi siempre es cuerpo desaparecido por narco no por dictadura, no por conflicto del Estado. En el caso de Enrique Ježik, sí hay una narrativa sobre el conflicto de Estado.

JJ. Y es otro el caso de Doris Salcedo... Pero sí, está muy ligado al imaginario del cuerpo ausente, dependiendo del gobierno del que venimos o donde estamos o a dónde vamos... Aquí todavía no tenemos esa dictadura. En Chile sí es evidente, en Argentina también lo fue y en Brasil también tuvieron su política militar pero no fue tan fuerte como en Chile. Más bien allí es cuestión de otros asuntos que van más por el racismo, la cuestión imperial y todo eso...

FM. Lo sorprendente es que en México la cifra de desaparecidos oficiales supera la cifra oficial de Argentina y Chile juntos. O sea, hay una <<dictadura>> aparente, volátil.

JCJA. Volátil, yo diría porque es inaprensible, no tiene asideros, por eso es tan problemática. Y además eso, siempre marca una diferencia si te desapareció el Estado o si te desapareció el narco.

JJ. O ¿Quién te desaparece? Porque mira, lo que pasa -ya me voy a ir a otro lado en cuestión de violencia-: Los Judíos con Palestina que para mí es un genocidio pero para los Israelitas no lo es. O sea nosotros los mexicanos somos lo que

Palestina es para los Israelitas [sic]. El sionismo extremo... Entonces los conceptos cambian en esto de la violencia y la ausencia...

JCJA. Yo me acuerdo mucho de este manejo conceptual que hacía [Guillermo] Pereyra⁵⁸ sobre la diferencia entre la <<violencia moderna y la violencia contemporánea>> entonces como que cada tipo de violencia también marcaba una diferencia en la construcción conceptual de la víctima. Había un texto específicamente sobre la construcción conceptual de la víctima y de alguna forma eso también... Es decir, a partir del marco conceptual que estableces el tema de la violencia, si es moderna o contemporánea, el papel de la víctima cambia.

Un poco como para decir: en la violencia moderna la víctima es el desaparecido -la persona desaparecida-; en el caso de la violencia contemporánea la víctima se extiende a los deudos de esa desaparición quienes se quedan con esa ausencia y tratan de encontrarla, abrir fosas, identificar los cuerpos, etcétera... Y crear una narrativa de eso pero porque la narrativa ya no la construyen las víctimas que ya no están, sino las víctimas que se quedan. A lo mejor estaría bueno re-visitar esos textos allí...

JJ. Y allí entra pues muchas cosas, incluso la religión. En un país tan católico como el que tenemos -ya no tanto-, pero te queda el sentir de que a lo mejor está en algún lugar mejor... Digo, yo tengo el caso de un desaparecido que por andar en cosas malas... El confort de la familia es pensar que está en algún lugar mejor o algo así...

JCJA. ¡Sí! Osea, en medio de tantos números está cabrón decir con paz en el pecho: <<Fue llamado ante la presencia del Señor>>; ¿Fue llamado? <<¡Madres!>> Nos lo arrancaron... Entonces, un poco lo que decías ahorita... Tal vez no somos un país tan católico, de hecho la gran sorpresa es que un gran contingente del país se está considerando como Evangelista, por ejemplo.

⁵⁸ Doctor y Maestro en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) con sede en México. Impartió el taller *Discutiendo la violencia contemporánea* en Morelia en noviembre de 2014 como una actividad paralela de la exposición *Visible Invisibilización*.

JJ. ¡Y eso es muy malo! Yo lo ví en Brasil o sea, los Evangélicos están ya en el poder con Bolsonaro y si se está volviendo en una extrema derecha no es por el catolicismo es por los Evangélicos y ahí los artículos que he leído es que los Estados Unidos ha encontrado... ¡Siempre saben cómo hacerla, cómo meterse! Ahora que el catolicismo va a la baja la gente se está refugiando en otras religiones: Cristianismo, Evangelismo y nos metemos por allí y llegan por acá... tienes el caso de este señor que era pederasta aquí en México y que ahora está en Estados Unidos preso...

JCJA. Naasón Joaquín García.

JJ. O sea, que tampoco sean puros y dioses, tampoco.

JCJA. Pero finalmente yo creo que sí hay un acierto en mencionar como a partir de ciertas hegemonías marcadas desde la influencia religiosa la narrativa de la gestión pública se modifica. O sea no es lo mismo establecer un Estado laico tomando como diferenciación a lo católico a crear una nueva esfera pública desde la perspectiva de la incidencia en lo público desde la religión y entonces la gestión de los cuerpos también se vuelve distinta no solamente porque es <<moral>> y de que la desaparición es <<inmoral>> pero hay una narrativa distinta, no estoy seguro de estar diciendo algo correcto pero seguro dentro de estas diferencias ideológicas habrá la capacidad de decir: <<Hay ausencias que son necesarias. Hay que sustraer a esta persona del espacio público>>, desaparecerla porque eso permite una paz general mayor.

JJ. Como al hijo del *Chapo*.

JCJA. Bueno, lo que decía es que a partir de cierta perspectiva ideológica, habrá ideologías que se planteen la *validez* de ciertas desapariciones. O sea esta persona me está creando muchos problemas: la desaparezco y esto va a crear <<paz social>>, como la justificación de ciertas violencias desde cierta perspectiva ideológica.

JJ. Bueno ahora lo que hacen aquí es meterlos a la cárcel un sexenio y luego sacarlos, a los corruptos, a los enemigos del sistema pero descongelan sus bienes y se los regresan: Raúl Salinas de Gortari, Elba Esther Gordillo...

JCJA. Sí, sí sí... No sé qué tanto estemos ayudado o comunicando el tema...

JJ. Bueno estábamos hablando de esa exposición que tu siendo director tuviste en el MACAZ en un momento álgido, o sea, era el momento...

JCJA. Sí, era el momento y a mi nunca me va a dejar de parecer sintomático ¿Por qué alguien como Gabriela [Martínez y Martínez] se enfermó de lo que se enfermó después de este proyecto.

JJ. Pues es que yo ya no quiero pensar en eso la verdad pero ya te conté del secuestro entonces... Es que también trabajando en estas cosas tienes que ser muy consciente de lo que trabajas para también soltar, depurar, sabes... Porque -tu tienes más experiencia que yo como curador y trabajar estos temas... Estás en conexión con el contexto de acuerdo a los temas que trabajas.

JCJA. Sí, y te atraviesa el cuerpo... Un proyecto te puede enfermar o te puede sacar de un estado que te disminuye, o sea, dedicarte a lo que te dedicas y ciertos temas te pueden fortalecer o limitar. A veces no sé, justo pienso de una forma... No me quiero clavar mucho pero sí o sea, tratar estos temas de violencia y *apersonarselos* [sic] tanto... Gabriela no sé qué tanto haya afectado a su cuerpo al grado de enfermarse de lo que ahora tiene.

JJ. A mí me llama mucho la atención que los artistas que trabajan violencia como Martínez en esta exposición, es que cuando lo trabajan... Si a mí me trastocó ver la exposición otras cosas... de repente a las mujeres que trabajan estos temas como curadoras, historiadoras o artistas las trastoca más que a un hombre. Allí tal vez pueda haber una diferencia de género en cuestión de arte o biológica que existe ¿no?

JCJA. Pues es que allí también se involucra un poco lo que hablábamos acerca de cómo se conceptualiza a la víctima. Es decir en términos de violencia hay como una violencia más directa que una mujer puede reflejar o representar atravesándole sus experiencias. Por su puesto que hay hombres víctimas pero al menos en términos de violencia machista el sitio más usual para el hombre es el del hombre violento. Entonces no sé, pienso en Sayak Valencia que estuvo involucrada en la exposición de *Visible* en Querétaro con un performance -me parece que estaba presentado allí

en la exposición del MACAZ en un video y es Sayak arrastrando por la calle a unas personas con correas. Sayak en ese momento si era como la especie de <<promesa>> o era como una especie de <<hija pródiga de lo contemporáneo>> y de la reflexión sobre la violencia y las hegemonías y el ejercicio del poder... Y en Querétaro ella tenía una complexión física. Hoy día Sayak Valencia tiene otra complexión física. En Querétaro en la exposición su cuerpo era un poco más <<lleno>> y ahora, a muchos años de trabajar en temas de violencia y de poder ahora es una chava súper flaquita... En la medida en que se ha ido profesionalizando y se ha involucrado más en el tema, su campo de trabajo le modifica su fisionomía, y mientras más intensa se vuelve, más se consume...

Y por ejemplo hablando de todo lo que tiene que ver con la *farmacopolíticapornográfica* [sic], Beatriz Preciado en la medida en que más se involucra en su trabajo más el cuerpo se le modifica... Más toma decisiones sobre su cuerpo y ahora es Paul Preciado y forma parte de una continuidad de trabajo teórico-conceptual de prácticas activistas pero como que el cuerpo de Paul no puede permanecer igual en un momento de reflexión que en otro...

JJ. Si un actor se prepara para hacer un personaje creo que un artista también en la medida de cuanto sea honesto con su proyecto también termina reflejando ese proyecto en su biología. Hay artistas que yo admiro como Teresa Margolles... Ella tiene <<eso>> para estar allí y sigue allí... Yo la admiro por eso. Yo creo que yo no [podría] y creo que otros tampoco y creo que otros sí... Ella está allí para ver los cuerpos ausentes y eso la hace pues incluso una <<santa>> para revelarnos lo que no podemos ver porque otras personas no seríamos capaces de acceder a ese conocimiento como ella... Ese tipo de artistas o de seres son de respetarse mucho porque yo no podría entrar en el contexto [en el] que ella entra.

JCJA. Es parte de la <<Transfiguración>>, el tomárselo en serio... Es algo que le critica Avelina [Lésper], el arte contemporáneo es tomárselo en serio y si hay...

JJ. ¡No! Pero es que Avelina dice que ella trabaja con sangre y no puedes tirar la sangre al caño... Que no puedes trabajar con tejido vivo porque la ley no te lo permite y hay documentales de violencia en México de SEMEFOS en pueblitos que no tienen las condiciones ni las cámaras de refrigeración ni las condiciones sanitarias y allí están en bolsas...

FM. O en un tráiler en Jalisco.

JJ. ¡Exacto! Entonces la realidad de que puedes aventar la sangre humana al río que está aquí a dos cuadras siendo un hospital, es real.

JCJA. ¡Sí!, y lo que me acuerdo es del reclamo este de que si se comprueba que Teresa en museos y bla bla bla... está utilizando agua y está utilizando sangre y está utilizando qué... Es un delito... O sea, emplear estos tejidos es delito en el espacio público: ¡Procésenla! Y si no es verdad, entonces nos está mintiendo a todos... Tiene el argumento Avelina de estar tratando o trató de meter a un callejón sin salida a Teresa y a Cuauhtémoc como curador del Pabellón [de México en Venecia].

JJ. Pero ¿Sabes qué? Ella se va con las estrellitas... Hay buenas estrellas mexicanas y se va con ellos cuando estamos nosotros también... O sea, en un sentido anti-sistema se va con Cuauhtémoc, con Teresa, con Gabriel [Orozco]; bueno a Francis Alÿs no lo ha tocado pero a otros muchos sí. Pero es que yo no puedo hablar de Avelina porque para mí es una farsante... De verdad, maneja fechas mal, nombres mal, da *copy paste* en sus artículos en Milenio... Entonces si viene a la Bienal FEMSA lo primero que le voy a decir es: <<Yo no puedo hablar con una farsante>>.

LÍNEA DEL TIEMPO

1 9 8 8

2 0 1 8



En Boston, EUA., científicos del Instituto Whitehead logran aislar el TDF (gen responsable del sexo humano), localizado en el cromosoma Y, que está presente sólo en los hombres.

En Míchigan, EUA., nacen los primeros quintillizos probeta del mundo.

Osama Bin Laden crea en Pakistán el grupo terrorista Al Qaeda.

El Congreso de Estados Unidos, por 219 votos contra 211, rechaza la propuesta del presidente Ronald Reagan de conceder 26 millones de dólares a la contra[rrrevolución] nicaragüense.

En Santo Tomé y Príncipe, el Frente Nacional de Resistencia (FNRSTP) da un golpe de Estado contra el presidente Manuel Pinto da Costa.

En el Mar Negro —en aguas jurisdiccionales de la URSS— barcos soviéticos de guerra atacan a barcos de guerra invasores estadounidenses.

El Politburó soviético destituye a Borís Yeltsin en la pugna sostenida por la implantación de la Perestroika.

El Sistema Monetario Europeo propone el ECU (unidad de cuenta europea) como moneda común.

En Madrid, la ETA secuestra al empresario Emiliano Revilla.

Entre las ciudades de Aomori y Hakodate (Japón) se inaugura el túnel Seikan, el túnel submarino más largo del mundo.

En Irak se produce el ataque químico a Halabja, produciendo alrededor de 7000 muertos y 10.000 heridos.

En Sapoá (Nicaragua) se firma un acuerdo de alto el fuego entre el Gobierno y la resistencia nicaragüense, con presentación de programas para la pacificación del país.

Los Estados Unidos lanzan la Operación *Mantis Religiosa* contra la armada Iraní, lo que es el ataque naval más importante desde la Segunda Guerra Mundial.

En Wistard, EUA., investigadores obtienen (mediante técnica de ingeniería genética) la primera vacuna contra la rabia.

El papa *Juan Pablo II* inicia un viaje a América Latina, en el que visita Uruguay, Bolivia, Perú y Paraguay.

Las tropas soviéticas inician la retirada de Afganistán después de ocho años de ocupación.

Los presidentes Ronald Reagan (estadounidense) y Mijaíl Gorbachov (soviético), ratifican en el acuerdo para la eliminación de misiles de alcance intermedio.

Elecciones Federales. Carlos Salinas de Gortari (PRI) sucede a Miguel de la Madrid Hurtado (PRI).

Irán acepta sin condiciones la resolución 598 de la ONU (Organización de las Naciones Unidas), que exige un inmediato alto al fuego en la guerra que Irán mantenía contra Irak desde 1980.

Primer trasplante de corazón en México en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS); el paciente fue José Tafoya Chávez.

En Brasil se aprueba una nueva Constitución con grandes innovaciones, a pesar de la oposición del presidente José Sarney.

En Afganistán, las tropas soviéticas abandonan Kandahar, antigua capital de ese país.

En Estados Unidos se estrena la polémica película de Martin Scorsese *La última tentación de Cristo*.

En la guerra entre Irán e Irak se declara el alto el fuego después de ocho años de guerra.

I T N V P S E A

A 289 m bajo tierra, en el área de pruebas atómicas de Nevada (a unos 100 km al noroeste de la ciudad de Las Vegas), a las 10:30 a.m. (hora local), Estados Unidos detona simultáneamente sus bombas atómicas Harlingen 1 y Harlingen

En el área de pruebas atómicas de Nevada (a unos 100 km al noroeste de la ciudad de Las Vegas), a las 10:00 (hora local), Estados Unidos detona a 489 m bajo tierra su bomba atómica n.º 1081, Bullfrog, de 33 kilotonnes.

Se celebra la XXIV Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Seúl, Corea.

En Moscú, Mijaíl Gorbachov es elegido por unanimidad jefe del Estado Soviético.

En Chile se realiza el plebiscito nacional, por el cual el pueblo rechaza la continuidad y permanencia en el poder de Augusto Pinochet hasta 1997. Al año siguiente se convocan elecciones para elegir un nuevo Presidente y un nuevo Congreso Nacional.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos, George H. W. Bush sucede a Ronald Reagan.

Proceso Pentágono presenta *La grieta*, una propuesta de intervención para la Plaza de las Tres Culturas, idea que resultó ganadora pero nunca se ejecutó.

El Consejo Nacional Palestino declara el Estado de Palestina.

En Pakistán, Benazir Bhutto jura como primera ministra, convirtiéndose en la primera mujer que gobierna un Estado dominado por el islamismo.

En Armenia ocurre el terremoto de Spitak, que destruye varias ciudades y causa más de 70 000 muertos.

1 9 8 9

En Canadá entra en vigor el Protocolo de Montreal, ratificado por 29 países y la CEE para proteger la capa de ozono.

El ejército Mexicano ocupa las instalaciones petroleras y encarcela al dirigente sindical Joaquín Hernández Galicia «La Quina», quien fuera dirigente del Sindicato de Trabajadores Petroleros, por presuntas acusaciones de lavado de dinero y malversación de fondos del sindicato.

En Francia, la policía detiene a Josu Urrutikoetxea, máximo dirigente de ETA.

En Estados Unidos se autoriza el primer trasplante de genes a humanos para tratar el cáncer.

En Paraguay es depuesto el general golpista Alfredo Stroessner como consecuencia de un golpe de estado liderado por su consuegro, el general Andrés Rodríguez Pedotti, acabando así con la dictadura más larga de América del Sur

El cirujano y urólogo español Aurelio Usón ha finalizado con éxito el cambio integral del sexo a una mujer mediante la «técnica Shanghái», nuevo método quirúrgico.

Treinta mil soldados soviéticos abandonan Afganistán, mientras la capital, Kabul, queda sumida en el caos.

En un bar de Tarapoto (Perú), miembros de la banda terrorista MRTA asesinan a ocho travestis. Pocos días después, declararon que los homosexuales eran «lacas sociales utilizadas para corromper a la juventud».

En Italia, varios biólogos descubren el mecanismo para crear animales transgénicos en laboratorio.

En Pekín (China), el Gobierno ordena la represión de estudiantes en la plaza Tian Anmen. Mueren entre 800 y 2400 personas.

El «rebelde desconocido» detiene por cerca de media hora a una columna de tanques durante la Revuelta de la Plaza de Tiananmen.

El Gobierno de la Alemania Federal prohíbe el partido neonazi (NS).

Tim Berners-Lee redacta el primer borrador que definió la web y el hipertexto, propuesta que sentará las bases de la red global de conocimiento colectivo

Una tormenta solar azota Quebec (Canadá), seis millones de personas se ven afectadas por un gran apagón que dura 90 segundos, al paralizarse la red eléctrica de Montreal durante más de nueve horas, provocando pérdidas por valor de cientos de millones de dólares.

En París se inaugura la Pirámide del Louvre como nueva entrada al museo

En Cuba, el líder soviético Mijaíl Gorbachov llega a La Habana, para encontrarse con Fidel Castro en un intento por enmendar las deterioradas relaciones entre ambos países.

En Argentina, Carlos Menem asume la presidencia de la nación. En sus diez años de Gobierno, debido a que reinició las medidas económicas de corte neoliberal que habían sido instauradas durante la Dictadura de Videla (1976-1983), el desempleo alcanzó su punto máximo, llegando al 21.5%.

Centenares de alemanes del Este cruzan la frontera entre Hungría y Austria durante el Picnic paneuropeo, parte de los hechos que contribuyeron a la caída del Muro de Berlín.

Dinamarca es el primer país que reconoce las uniones entre personas del mismo sexo.

En Berlín oriental (Alemania del Este), un millón de personas reclaman la caída del Muro de Berlín.

En Praga el Gobierno envía a la policía a reprimir duramente las manifestaciones estudiantiles. Comienza la Revolución de Terciopelo, que hará caer al Gobierno comunista el 29 de diciembre.

En Malta, George H. W. Bush y Mijaíl Gorbachov dan por terminada la «guerra fría».

En Berlín se abre la puerta de Brandeburgo, acabando con 30 años de división de las dos Alemanias.

1 9 9 0

Desde 1986 y hasta el 2000, Ana Casas construye su proyecto fotográfico *Álbum*.

Se forma la Comisión Nacional de Derechos Humanos.

Se inician las negociaciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Estados Unidos de América y Canadá.

Se renegocia la deuda externa y se logra así reducir el capital y los intereses hasta en un 35%.

El presidente de Estados Unidos de América, George H. W. Bush declara que es el mejor momento en la historia de las relaciones bilaterales entre México y EUA.

Joel-Peter Witkin realiza en Los Ángeles, California la obra *Woman once a bird*.

Nelson Mandela es liberado en Sudáfrica.

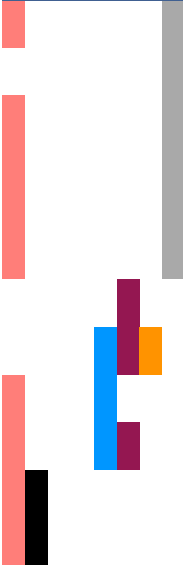
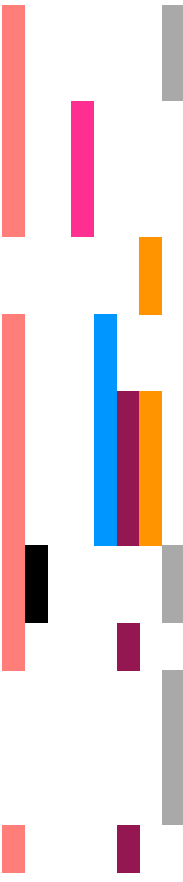
El Papa Juan Pablo II visita México por segunda vez, recorriendo: Distrito Federal, Valle de Chalco, Solidaridad, Veracruz, Aguascalientes, San Juan de los Lagos, Durango, Chihuahua, Monterrey, Tuxtla Gutiérrez, Villahermosa, Zacatecas, Tlalnepantla, y Cuautitlán.

Vida Yovanovich inicia la obra *La cárcel de los sueños*, que concluirá en 1996.

El grupo SEMEFO inicia su actividad artística, disolviéndose en 1999.

Félix González-Torres crea la obra *Untitled (Perfect lovers)*.

Helen Chadwick realiza la serie fotográfica: *Viral landscapes*.

	<p>El poeta mexicano Octavio Paz recibe el premio Nobel de literatura.</p> <p>Pedro Meyer inicia su serie fotográfica <i>Fotografía para recordar</i>.</p> <p>El fotógrafo norteamericano Joel-Peter Witkin realiza un viaje al Distrito Federal para trabajar en una serie de fotografías de cadáveres en morgues mexicanas.</p> <p>Se celebra la 45ª Bienal de Venecia dirigida por Giovanni Carandente. Se decide hacer una pausa de cinco años en la Bienal para asegurarse que la edición 1995 coincida con el centésimo aniversario de la Bienal.</p> <p>Se crea el Instituto Federal Electoral (IFE).</p> <p>Se privatizan varias empresas, como la telefónica (Telmex), y las autopistas.</p> <p>Alberto Fujimori se convirtió en presidente del Perú, derrotando al escritor Marios Vargas Llosa.</p> <p>Lech Walesa asume la presidencia de Polonia. El socialismo se desmorona en el Este.</p> <p>Sale a la luz el Proyecto del Genoma Humano en el que participan seis naciones.</p> <p>Se dispara la popularidad de los teléfonos y dispositivos móviles.</p>
1 9 9 1	
	<p>Miroslaw Balka realiza la obra <i>2x /ø3.5 x 167 x 12/</i>.</p> <p>Félix González-Torres crea la obra <i>Untitled (Portrait of Ross in L.A.)</i>.</p> <p>Comienza la <i>Operación tormenta del desierto</i>, la 'Madre de todas las batallas' como la llama Saddam Hussein, cuando una coalición de fuerzas internacionales encabezada por los Estados Unidos y estacionada en el Golfo Pérsico, inicia la campaña de bombardeos aéreos contra Bagdad, para obligarlo a abandonar el emirato de Kuwait.</p> <p>Se crea el Fondo Bancario de Protección al Ahorro (FOBAPROA) para rescatar las deudas de los bancos.</p> <p>El presidente de Estados Unidos de América, George H. W. Bush declara la victoria en la primera guerra del Golfo Pérsico.</p> <p>Se disuelve la URSS.</p> <p>Tras la desaparición de la URSS, Boris Yeltsin resulta elegido como primer presidente de Rusia, siendo el primero en ser electo democráticamente por el pueblo ruso. Su mandato estará marcado por la corrupción, el colapso económico y la guerra de Chechenia.</p> <p>Marc Quinn realiza su serie <i>self</i>, un conjunto de autorretratos donde involucra su propia materia orgánica.</p> <p>Muere de VIH Ross Laycock, pareja de Félix González-Torres.</p> <p>Pedro Meyer lanza en un pequeño tiraje el primer CD-ROOM interactivo del mundo, el cual contiene el proyecto <i>Fotografía para recordar</i>.</p> <p>El grupo SEMEFO comienza a recuperar cabello humano de la morgue para ser exhibido en la pieza <i>Sin título (Cabello humano recuperado de la morgue)</i>, ocho años después.</p> <p>Muere de VIH la estrella de Rock Freddy Mercury.</p>
1 9 9 2	
	<p>El grupo SEMEFO realiza la obra <i>Larvarium (Fase I, II y III)</i>. La obra se presentó en el XII Encuentro Nacional de Arte Joven, en la Casa de la Cultura de Aguascalientes.</p>

I T N V P S E A

Félix González-Torres exhibe en diversos espectáculos de Nueva York las fotografías tomadas a la cama vacía que dejó su pareja, Ross Laycock tras su muerte. Esta pieza se titula *Untitled (Billboard of an empty bed)*.

Hannah Wilke inicia la serie fotográfica *Intra-Venus*, que terminará en 1993.

Se celebra la XXV Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Barcelona, España.

Se firma el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Estados Unidos de América y Canadá.

Se reanudan las relaciones diplomáticas entre México y el Vaticano, después de 15 años de distancia. Se acredita en el país a Girolamo Pirigione, como nuncio apostólico.

1 9 9 3

El grupo SEMEFO realiza la obra *Necrozooñilia* en el *Encuentro de Primavera*, dentro de los jardines del Museo de Arte Moderno (MAM).

Devaluación de la moneda. El peso mexicano es sustituido por el 'Nuevo peso mexicano', con tres ceros menos.

El Papa *Juan Pablo II* visita México por tercera vez, recorriendo únicamente el Estado de Yucatán, para luego viajar a Denver, EUA.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. William Jefferson Clinton sucede a George H. W. Bush.

Se efectúa un plebiscito por los derechos políticos de los habitantes del Distrito Federal. El resultado es a favor de convertir al Distrito Federal en el Estado 32, tener un congreso local propio y elegir a su propio gobierno.

El capo mexicano Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* es capturado en la frontera de Guatemala y México. Es aprehendido en el penal de máxima seguridad de Puente Grande, Jalisco.

Asesinato del Cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en el Aeropuerto de Guadalajara.

Estalla una bomba casera en un estacionamiento subterráneo de las Torres Gemelas de NY.

1 9 9 4

Entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Estados Unidos de América y Canadá al entrar en vigor el procedimiento de ratificación por parte del poder legislativo de cada país que lo suscribió.

Levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Se aprueba la propuesta 187 contra los migrantes en el Estado de California, EUA, afectando a todos los mexicanos que viven en ese país.

Asesinato de Luis Donaldo Colosio Murrieta, candidato a la Presidencia de la República.

Se acuerda reestructurar la deuda externa de México.

Elecciones Federales. Ernesto Zedillo Ponce de León (PRI) sucede a Carlos Salinas de Gortari (PRI).

Asesinato de José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del PRI.

Sylvia Gruner realiza la pieza *The middle of the road* en el inSide 1994.

Joel-Peter Witkin realiza en México la obra *Glassman*.

Terry Allen realiza la obra *Cross the razor* en el inSide 1994

Durante los primeros días de la presidencia de Ernesto Zedillo, el peso mexicano se devalúa un 15% y se desata la peor crisis económica de los últimos años. En el contexto internacional las consecuencias de esta crisis se denominaron 'Efecto Tequila'. En México se le conoce a este episodio como el 'Error de diciembre', una frase acuñada por el expresidente mexicano Carlos Salinas de Gortari para atribuir la crisis a las presuntas malas decisiones de la nueva administración de Ernesto Zedillo, y no a la política de su sexenio.

Da inicio la Primera Guerra Chechena que durará de 1994 a 1996.

Yoshua Okón y Miguel Calderón inauguran el espacio alternativo *La panadería*, activo hasta el 2002.

El grupo SEMEFO exhibe la obra *Lavatio corporis* en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil (MACG), en el Distrito Federal.

Se registra un ataque con gas sarín en el metro de Tokio, Japón. Murieron 13 personas.

La Secretaría de Salud reconoce que el SIDA es la cuarta causa de muerte en jóvenes en México entre 25 y 34 años.

Nelson Mandela es elegido como el primer presidente de raza negra en Sudáfrica.

1 9 9 5

Se acepta el incremento del 10 al 15% del Impuesto al Valor Agregado (IVA)

Se recrudecen las cifras nacionales de desempleo.

Inician las negociaciones entre el Gobierno de México y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN),

Se celebra la 46ª Bienal de Venecia dirigida por Jean Clair.

El 1º de Mayo se suspende el desfile del día del trabajo y los sindicatos independientes toman el Zócalo del Distrito Federal.

Un grupo de campesinos de la Organización Campesina de la Sierra del Sur que se dirigían rumbo a Atoyac de Álvarez, fueron detenidos y asesinados por Policías Estatales de forma injustificada en Aguas Blancas, Guerrero, por orden del gobernador de la entidad, Rubén Figueroa Alcocer. El saldo fue de 17 muertos y 23 heridos.

El grupo SEMEFO realiza el video *Muerte*, grabado en la morgue y musicalizado por ellos mismos. La obra es presentada en la Muestra de Video Independiente, en la Cineteca Nacional. La obra actualmente se encuentra desaparecida.

El grupo SEMEFO graba en Pesaro, Italia, el CD de música death metal *Laervarium*.

Jake Chapman y Dinos Champan comienzan a producir piezas escultóricas que visualizan las modificaciones genéticas del cuerpo.

Son privatizados los fondos de pensión de los trabajadores, lo que favorece a los bancos.

Es inaugurado el Centro Nacional de las Artes (CNA) en el Distrito Federal.

1 9 9 6

El Gobierno de México y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) firman los Acuerdos de San Andrés Larráinzar con el fin de comprometerse a modificar la Constitución nacional para otorgar derechos y autonomía a los Pueblos Indígenas de México, y atender las demandas en materia de justicia e igualdad para los pueblos indígenas del país, pero en términos reales el diálogo se estancó y la solución de las demandas fue pospuesta por el Gobierno de forma indefinida, alegando que los términos del acuerdo ponían en peligro la unidad del país.

El grupo SEMEFO realiza la pieza *Catafalcos*, recuperando materia orgánica de la morgue.

El grupo SEMEFO realiza la pieza *Dermis*, recuperando sábanas hospitalarias con fluidos corporales.

El grupo SEMEFO realiza la pieza *Fluidos*, recuperando fluidos corporales de la morgue. La pieza es presentada en *Enviromex*, *Art Deposit*, en el Distrito Federal.

El grupo SEMEFO realiza la pieza *Estudio de la ropa de cadáver*, recuperando prendas de vestir de la morgue.

El volcán Popocatepetl reinicia su actividad de manera constante hasta la fecha.

El Instituto Federal Electoral (IFE) se convierte en una Institución independiente del gobierno.

Se recuperan los niveles de empleo.

La inflación, medida con el Índice Nacional de Precios al Consumidor, baja alrededor de la mitad observada el año anterior.

Aumenta el programa de apoyo directo a los productores mexicanos (Procampo).

Se obtiene un nuevo récord nacional de producción de granos básicos y de azúcar.

Un año después de la matanza de Aguas Blancas, surge el Ejército Popular Revolucionario (EPR), organización guerrillera mexicana que continúa operando en la actualidad..

El Congreso aprueba la Ley Federal contra la Delincuencia Organizada, para delitos cometidos por tres o más personas que se organicen para delinquir.

Las autoridades policiacas arrestan a diversos líderes de cárteles de droga que operan en México, como los de Tijuana, Sinaloa y el Golfo. Se apresa a Juan García Ábrego, uno de los narcotraficantes más buscados.

Nace Doly, la primera oveja clonada.

Se celebra la XXVI Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Atlanta, EUA.

1 9 9 7

México liquida por adelantado la deuda que contrajo con Estados Unidos de América para resolver la crisis de 1994.

El Banco de México adelanta pagos al Fondo Monetario Internacional (FMI) para ahorrarse los intereses.

El huracán Paulina causa daños en la costa del Pacífico mexicano.

Vida Yovanovich publica el libro *La cárcel de los sueños*.

El grupo SEMEFO exhibe la obra *Catafalcos* en la muestra colectiva *Diálogos insólitos* en el Museo de Arte Moderno (MAM).

Gabriel Orozco realiza la fotografía *Path of Thought* y trabaja en la pieza *Papalotes negros*.

El grupo SEMEFO exhibe la obra *Estudio de la ropa de cadáver* en la exposición colectiva *Así está la cosa: instalación y arte objeto en América Latina*, en el Centro Cultural Arte Contemporáneo Televisa, en el Distrito Federal.

Se celebra la 47ª Bienal de Venecia dirigida por Germano Celant.

La galería Art&Idea México organiza la exposición colectiva donde participan el grupo SEMEFO, junto a los iconos del accionismo vienés: Günter Brus, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Es en esta exposición donde el grupo SEMEFO exhibe la obra *Sin título (ocho contenedores)*.

El grupo SEMEFO realiza la obra *Mineralización estéril*. La obra es exhibida en el Primer Salón Nacional de Artes Visuales, Sección Bienal Tridimensional, en el Centro Nacional de las Artes, en el Distrito Federal.

El grupo Proceso Pentágono lleva a cabo la acción *Acteal*, en conmemoración de las víctimas de Acteal en el Zócalo Capitalino.

Francis Alÿs realiza la acción *The loop* para el inSite 1997.

Francis Alÿs realiza la pieza *Paradox of praxis 1*.

El grupo SEMEFO organiza la exposición individual *Dermis* en el espacio alternativo *La Panadería*.

El grupo SEMEFO lanza exclusivamente para el mercado europeo el CD de música death metal *Laervarium*, con una edición limitada a 500 copias físicas.

Cuauhtémoc Cárdenas asume su mandato como Jefe de Gobierno del Distrito Federal.

En la elección federal, el PRI pierde, por vez primera en la historia, la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados.

Se suspende el embargo que había prohibido la venta de aguacate a Estados Unidos de América y que duró 83 años.

Muere la princesa Diana de Gales en un accidente automovilístico.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. Es reelegido William Jefferson Clinton.

1 9 9 8

México y Canadá firman convenios en materia de educación, ecología, salud, telecomunicaciones y combate al narcotráfico.

El Fondo Bancario de Protección al Ahorro (FOBAPROA), un fondo creado para rescatar las deudas de los bancos se convierte en deuda pública, cuyo monto ascendió a 552,000 millones de pesos. Con ello se puede afirmar que las decisiones económicas tomadas durante el gobierno de Ernesto Zedillo tendrían un impacto de tres generaciones.

Se crea el Instituto para la Protección del Ahorro Bancario (IPAB), como un intento de lanzar 'un nuevo sistema de protección al ahorro bancario'.

Hay una caída en los precios internacionales del petróleo.

Aumenta un 15% el precio de la gasolina.

El Gobierno Federal reduce el gasto público y hay un aumento de precios en productos y servicios públicos.

Muere el poeta Octavio Paz.

El periodista y escritor Carlos Monsiváis recibe el premio Príncipe Claus por sus logros en el campo de la cultura.

El investigador Kevin Warwaick se implanta una astilla de silicio en la parte superior del brazo izquierdo que le permite abrir puertas de manera remota.

Teresa Margolles realiza una serie de *Autorretratos* fotográficos dentro de la morgue, autorretratándose con cadáveres.

El Papa *Juan Pablo II* visita Cuba.

El grupo SEMEFO exhibe en la exposición colectiva *Después del cuerpo*, presentada en el Espacio Cultural *unodosiete*, la obra *Sin título (Cabello humano recuperado de la morgue)*, una instalación compuesta por cabello humano recuperado de la morgue durante ocho años, dispuesto sobre el suelo del espacio.

El premio Nobel de Literatura, José Saramago visita Chiapas.

En México es secuestrado el padre del cineasta mexicano Guillermo del Toro.

1 9 9 9

El Papa *Juan Pablo II* visita México por cuarta vez, recorriendo únicamente el Distrito Federal.

Estalla en la Universidad Nacional Autónoma de México la huelga estudiantil mas larga que haya habido en la historia, como rechazo al aumento de las cuotas. El conflicto se solucionó un año después.

Teresa Margolles, separada de SEMEFO realiza la obra *Bañando al bebé*.

El grupo SEMEFO realiza su última obra firmada en colectivo: *Entierro*, un ataúd de concreto para el bebé que bañó Margolles en la obra *Bañando al bebé*. La obra es presentada en la exposición colectiva *Rotación I*, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA Roma), en el Distrito Federal.

Regina José Galindo realiza el performance *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, en la galería Bella de Vico, en Guatemala.

El grupo SEMEFO crea la pieza *Memoria fosilizada* con la que ganarían la IV Bienal de Monterrey FEMSA.

Se suscitan las peores inundaciones del siglo, que afectan a varios estados del país.

Ocurre el secuestro en la Iglesia *La María*, en Cali, Colombia, donde miembros del Ejército de Liberación Nacional (ELN) toman como rehenes a 285 feligreses de todas las edades. Al menos tres personas fallecieron.

Se celebra la 48ª Bienal de Venecia dirigida por Harald Szeemann.

César Martínez realiza la obra *El desgaste de la clase media en México o Geografía de la devaluación transpirada*.

César Martínez presenta su exposición individual *A vuelta con los sentidos* en la Casa de América, en Madrid, España, donde realiza el performance *Amé-Rica Ge Latina*.

Da inicio la Segunda Guerra Chechena que durará de 1999 a 2009.

Por primera vez el PRI somete a votación a los precandidatos a la Presidencia de la República.

Raúl Salinas de Gortari, hermano de Carlos Salinas de Gortari es sentenciado a 50 años de cárcel como autor intelectual del asesinato de Francisco Ruiz Massieu, secretario general del PRI.

Comienza la especulación sobre el fenómeno informático conocido como Y2K.

Se unifica el tipo de moneda en Europa: nace el Euro, usado oficialmente en 11 países.

El niño cubano Elián González llega a Miami. Su madre muere en el intento por llegar a EUA, su padre cubano, respaldado por Fidel Castro lo reclama desde Cuba

El último día del milenio, el presidente de Rusia Boris Yeltsin renuncia debido a su delicado estado de salud y Vladimir Putin se convierte en presidente interino. El cargo de Presidente de Rusia lo ha ejercido Putin ininterrumpidamente desde 1999 hasta la actualidad.

Se estrena la película *La ley de Herodes*, de Luis Estrada, que critica el sistema político de México.

2 0 0 0

		El fantasma del Y2K no se materializa.
		El niño Elián González es devuelto a Cuba.
		Se realiza la Primera Cumbre entre las dos Coreas.
		El avión supersónico Concorde se estrella en las afueras de París.
		Fernando Botero pinta el óleo sobre tela <i>Un secuestro</i> .
		Fernando Botero pinta el óleo sobre tela <i>Un consuelo</i> .
		Gustavo Artigas crea <i>Las reglas del juego</i> en el inSite 2000.
		La Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos aprueba y adopta el Protocolo de Estambul, un Manual de Investigación y Documentación Efectiva sobre Tortura, Castigos y Tratamientos Crueles, Inhumanos o Degradantes que sirve como guía internacional para la evaluación de las personas que han sido torturadas, a fin de investigar casos de posible tortura y reportar los hallazgos a la justicia o a las agencias investigadoras.
		Se celebra la XXVII Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Sídney, Australia.
		Elecciones Federales. Vicente Fox Quesada (PAN) sucede a Ernesto Zedillo Ponce de León (PRI). Por primera vez en 71 años ininterrumpidos, la oposición (PAN) derrota al PRI.
		César Martínez comienza a producir sus esculturas humanas de cera, trabajo en conjunto titulado <i>El espesor del presente</i> .
		Gerardo Montiel Klint comienza su serie fotográfica titulada <i>Cicuta</i> .
		Alfredo Jaar realiza la acción <i>La nube</i> en el inSite 2000.
		Muere Omama, la abuela de Ana Casas.
		Teresa Margolles realiza la pieza <i>Lengua</i> .
		La primera tripulación residente asciende a la Estación Espacial Internacional.
		2 0 0 1
		El capo mexicano Joaquín Guzmán Loera <i>El Chapo Guzmán</i> se fuga del penal de máxima seguridad de Puente Grande, Jalisco escondido en un carro de lavandería. Posteriormente se determinaría que en su fuga participaron 71 personas, entre ellas 15 funcionarios del sistema penitenciario.
		Teresa Margolles realiza la obra <i>Vaporización</i> .
		En Afganistán, son destruidos los Budas de Bamiyán por extremistas islámicos.
		Al reingresar a la atmósfera de la Tierra, se estrella la Estación Espacial Rusa 'Mir'.
		Se registra el primer turista en el espacio.
		Richard Serra y Cy Twombly reciben el León de Oro al mejor artista de la en la 49ª Bienal de Venecia. Antes de esta fecha la Bienal otorgaba premios en categorías tradicionales como: pintura, o escultura.
		Estados Unidos de América solicita la captura y extradición de Joaquín Guzmán Loera <i>El Chapo Guzmán</i> para enfrentar cargos de lavado de dinero y narcotráfico.
		Atentados a las Torres Gemelas de Nueva York.
		Tras los atentados terroristas del 11 de Septiembre, el presidente George W. Bush incluye a Irak, Irán y Corea del Norte en el denominado 'eje del mal'. Lo que generaría dos años más tarde la invasión a Irak.
		Se registran ataques con ántrax en los Estados Unidos de América.

<p>2 0 0 2</p>	<p>Fuerzas de coalición invaden Afganistán.</p> <p>Elecciones presidenciales en Estados Unidos. George W. Bush sucede a William Jefferson Clinton.</p>
<p>2 0 0 2</p>	<p>El Papa <i>Juan Pablo II</i> visita México por quinta vez, recorriendo únicamente el Distrito Federal.</p> <p>César Martínez realiza la obra <i>Cuerpo murmullo</i>.</p> <p>Gerardo Montiel Klint comienza su serie fotográfica titulada <i>Desierto</i>.</p> <p>Luis Miguel Suro realiza la pieza <i>Cúpula</i>.</p>
<p>2 0 0 3</p>	<p>Crisis de Rehenes en el Teatro Dubrovka en Moscú, Rusia, donde más de 40 terroristas chechenos secuestraron por 57 horas a 850 rehenes, terminando con la muerte de 170 personas, 130 de ellos rehenes.</p>
<p>2 0 0 3</p>	<p>Fuerzas de coalición invaden Irak.</p> <p>Se completa el Proyecto del Genoma Humano.</p> <p>Cuatro coches bomba estallan en Estambul, Turquía, dejando 58 muertos y más de 700 heridos.</p> <p>La Revolución de las Rosas desplazó del poder al presidente de Georgia, Eduard Shevardnadze.</p> <p>Ambra Polidori comienza el trabajo artístico <i>¡Visite Ciudad Juárez!</i></p>
<p>2 0 0 3</p>	<p>Arnold Schwarzenegger es elegido gobernador del Estado de California en dos mandatos, desde 2003 hasta 2011.</p> <p>México se convierte en el primer país a nivel Mundial en incorporar a su legislación interna el Protocolo de Estambul, un conjunto de pautas formuladas por especialistas y avaladas por las Naciones Unidas para evaluar e investigar denuncias de torturas.</p> <p>Saddam Hussein es capturado durante la Invasión de Irak.</p> <p>Un terremoto en Irán con una magnitud de 7.3 Mw mata a más de 25,000 personas.</p> <p>David Weiss y Peter Fischill reciben el León de Oro al mejor artista de la en la 50ª Bienal de Venecia.</p> <p>Alejandro González Iñárritu estrena la película <i>21 gramos</i>.</p>
<p>2 0 0 3</p>	<p>Para la 50ª edición de la Bienal de Venecia, Santiago Sierra, artista español radicado en México es seleccionado para exponer en el pabellón de España, el mexicano Carlos Amorales que reside en Holanda es invitado para exponer en el pabellón holandés, y Pedro Reyes e Iñáqui Bonillas llevaron piezas a distintas secciones de la Exposición Internacional. Gabriel Orozco es uno de los diez curadores invitados por Francesco Bonami, curador en jefe de la muestra. Para esta exhibición, Orozco presentó en una sala a seis artistas: los mexicanos Fernando Ortega, Demián Ortega, Daniel Guzmán, Abraham Cruz Villegas, el francés Jean-Luc Moulène y el estadounidense Jimmie Durham, que vivió siete años en México. Orozco dió las siguientes condiciones a sus artistas: no usar las paredes para colgar nada, no presentar fotografías, videos, dibujos, pedestales ni vitrinas. Este es el contexto en el que Orozco participa en la Bienal presentando su polémica <i>Caja de zapatos vacía</i>, además de intervenir el pabellón italiano dentro de la exposición titulada 'Retrasos y revoluciones', curada por Bonami y Daniel Birnbaum; aquí Orozco hace una réplica exacta en madera de una techumbre sólida construida en los años cincuenta por el arquitecto italiano Carlo Scarpa. La pieza de Orozco se titula <i>La sombra entre aros de aire</i> y es concebida por Orozco como una obra portátil y nómada.</p> <p>Teresa Margolles realiza la obra <i>En el aire</i>.</p>

I T N V P S E A

2 0 0 4

Protestas generalizadas en contra de la guerra en Irak.

La OMS emite una alerta global por el Síndrome Respiratorio Agudo Severo (SARS).

2 0 0 5

César Martínez presenta su exposición individual *El imperdurable mente presente* en el Centro Cultural Conde-Duque, de Madrid, España, donde realiza el performance *Neuroeconomía antropófaga*.

Se celebra la XXVIII Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Atenas, Grecia.

Ataque terrorista en cuatro trenes de la red de Cercanías de Madrid. Fallecieron 193 personas.

Ataque terrorista en la escuela de Beslán, Osetia del Norte (Rusia). Fallecieron 334 personas.

Luis Miguel Suro es asesinado en Guadalajara.

Neil Harbisson obtiene un pasaporte británico con la fotografía de identificación que incluye un tercer ojo biónico, obteniendo así el estatus oficial de reconocimiento como *cyborg*.

En el Estado de México es asesinado Enrique Salinas de Gortari, hermano del ex-presidente de México Carlos Salinas de Gortari.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. El presidente George W. Bush es reelegido.

2 0 0 5

Gabriel de la Mora realiza la obra *Cobrando doce años de la muerte de mi padre*.

Jill Magid realiza la obra *Autorretrato pendiente*, que consiste en la tramitología para hacer que a la muerte de la artista, sus cenizas sean convertidos en un diamante.

Regina José Galindo recibe el León de Oro a la artista joven en la 51ª Bienal de Venecia.

Regina José Galindo realiza el performance *Perra*, en la galería Prometeo, en Milán, Italia.

Se efectúa la operación paramilitar en la localidad de Acteal, Chiapas, donde perdieron la vida 45 indígenas Tzotziles incluidos niños y mujeres embarazadas.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. Es reelegido George W. Bush.

Ataque terrorista en el transporte público de Londres. Murieron 56 personas y hubo 700 heridos.

Jesús Jiménez comienza la serie *Dinero*, en la que sigue trabajando a la fecha.

Santiago Sierra crea la pieza *La visita*.

Jesús Jiménez realiza la pieza *\$96,230 pesos*.

Judi Wertheim crea los zapatos *Brinco*, para el inSite 2005.

Javier Téllez crea la pieza *One flew over the Void (Bala perdida)* para el inSite 2005.

El huracán Katrina, de categoría 5 impacta contra Nueva Orleans, EUA. Fallecieron 1833 personas.

Muere el Papa *Juan Pablo II*. Se convoca al cónclave y es elegido el alemán Joseph Ratzinger como su sucesor.

Un terremoto en Cachemira, con una magnitud de 7.7 Mw en el norte de la India mata a más de 80 mil personas.

2 0 0 6

	<p>Elecciones Federales. Felipe Calderón Hinojosa (PAN) sucede a Vicente Fox Quesada (PAN).</p> <p>Descontento social generalizado con el resultado de la Elección Presidencial. Se presume un fraude electoral nacional.</p> <p>El Presidente de la República hace una declaración de guerra en contra del crimen organizado.</p> <p>Ernestina Sodi publica el libro <i>Libranos del mal. El estremecedor relato del secuestro más impactante de los últimos años</i>, donde aparecen las memorias de su secuestro.</p>
	<p>Teresa Margolles crea la pieza <i>Encobijados</i>.</p> <p>Teresa Margolles exhibe la pieza <i>127 cuerpos</i> en Düsseldorf, Alemania.</p> <p>Teresa Margolles crea la pieza <i>Recados Póstumos</i>.</p>
	<p>Se suscita una crisis magisterial entre los sindicatos de trabajadores de la educación en Oaxaca, y el gobernador del Estado, Ulises Ruiz.</p>
	<p>Álex Dorfsman edita el libro <i>La panadería</i>, que recopila la historia del emblemático lugar.</p> <p>Regina José Galindo realiza el performance <i>Peso</i>, en Santo Domingo, República Dominicana.</p> <p>Javier Marín realiza la obra <i>Grupo B88X</i>.</p> <p>Rafael Lozano-Hemmer realiza la obra <i>Almacén de corazonadas</i>.</p>
	<p>Muere Félix González-Torres.</p>
<p>2 0 0 7</p> 	<p>Preocupación generalizada a raíz de la gripe aviar.</p> <p>Gabriel de la Mora realiza las obras <i>1951- G.M.25-1993, GMM 2007 GCM y Memoria III</i>.</p>
	<p>Teresa Margolles expone individualmente en la galería Salvador Díaz de Madrid, un proyecto titulado <i>21 (Ajustes de cuentas)</i>.</p> <p>Tras una ausencia de más de 50 años, México participa en la Bienal de Venecia. Rafael Lozano-Hemmer representa a México en la edición 52 de la Bienal.</p> <p>León Ferrari recibe el León de Oro al mejor artista de la en la 52ª Bienal de Venecia.</p> <p>Gabriel de la Mora realiza la obra <i>Memoria I</i>.</p>
	<p>Miguel Rojas realiza la obra <i>Caquetá</i>, presentada en la exposición colectiva <i>Visible Invisibilización</i>.</p> <p>Santiago Sierra realiza la pieza <i>1549 crímenes de Estado</i>, actuando en el interior de la Secretaría de Relaciones Exteriores de la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.</p>
	<p>Teresa Margolles crea la pieza <i>Herida</i>.</p> <p>Teresa Margolles crea la pieza <i>Decálogo</i>.</p>
	<p>Regina José Galindo realiza el performance <i>Confesión</i>, en la galería Caja Blanca, en Palma de Mallorca, España.</p> <p>Regina José Galindo realiza el performance <i>Cepo</i>, en la galería Spazio Volume, en Roma, Italia.</p>
	<p>Enrique Ježík exhibe su pieza <i>Práctica</i> en el Centro Cultural Tlatelolco.</p>
	<p>Regina José Galindo diseña el <i>Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos</i>, en la Ciudad de Guatemala.</p>
	<p>Se legalizan en el Distrito Federal los matrimonios homosexuales.</p>

2 0 0 8

Saddam Hussein es ejecutado en la horca. Tras su ejecución una cadena de atentados sacudió Bagdad.

Masacre en el Tecnológico de Virginia, EUA. Murieron 33 estudiantes y 29 personas heridas.

Ola de calor e incendios en Grecia.

Javier Marín realiza la obra *Chalchihuites - Dos gotas*.

Carlos Amoraes realiza la pieza *Dark Mirror*.

Se celebra la XXIX Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Pekín, China.

Ataque terrorista en la capital financiera de la India, Bombay.

Se pone en marcha el Gran Colisionador de Hadrones.

En Estados Unidos se pone en marcha el Plan de rescate financiero, otorgando gastar 700 mil millones de dólares de dinero público para comprar activos basura, respaldando a los bancos nacionales para salvarlos de la quiebra.

Raúl Castro sucede en el poder a su hermano, Fidel Castro.

Miles de opositores ocupan el Aeropuerto Internacional de Bangkok y agravan la crisis en Tailandia.

En el Distrito Federal se inaugura el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) con un edificio realizado por el arquitecto mexicano Teodoro González de León. El inmueble pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Rafael Lozano-Hemmer crea la pieza *En voz alta*, en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.

Pedro Reyes realiza la obra *Palas por pistolas*.

Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman crean el largometraje *Los que se quedan*.

El juez Baltasar Garzón se declaró competente para investigar la desaparición de las víctimas del franquismo. El magistrado atribuyó al dictador Francisco Franco y a otros 34 jefes que dirigieron la rebelión contra el Gobierno de la República, un plan de exterminio sistemático de sus oponentes y de represión que terminó con al menos 114,266 desaparecidos de los que no se ha dado razón de su paradero, y que se enmarca en un contexto de crímenes contra la humanidad. Garzón añadió que al estar muertos los implicados no existía responsabilidad penal, por lo que los juzgados territoriales correspondientes tendrían que hacerse caso del caso.

Fernando Llanos realiza el performance *Por la paz*.

Fernando Llanos realiza el performance *Acto de amor*.

En la ciudad de Morelia, el cartel de *La Familia Michoacana* lanza dos granadas de fragmentación a civiles durante la ceremonia del Grito de Independencia.

Ricardo Zambrano realiza las obras: *Campañas para mí mismo*, incluida entre ellas la acción *No tengas miedo*, que consiste en crear una campaña con impresos autoadheribles pegados en la ciudad, con la frase: No tengas miedo. Espontáneamente, una de estas frases terminó posicionándose en el lugar del atentado, entre las veladoras.

El colectivo Tercerunquinto desmonta el Escudo Nacional al exterior del Edificio de Tlatelolco durante 24 horas para luego volver a colocarlo en su lugar, en la acción titulada *Desmantelamiento y reinstalación del Escudo Nacional*.

Surge la Operación Plomo Fundido, una ofensiva militar israelí desde aire, tierra y mar contra la Franja de Gaza.

En Diciembre, Erandi Ávalos cura la exposición *Elektroshocks para Morelia*, que reúne a una docena de artistas que trabajan con el tema de las granadas detonadas en Morelia tres meses antes. La exposición colectiva se presentó en el Archivo Histórico y Museo de la Ciudad de Morelia.

Rodrigo Treviño presenta su pieza *El pueblo que nos entregan*, un tríptico al óleo con encausto que muestra un hombre con una imagen de Morelia ensangrentada y accesorios de vestir, dentro de la exposición colectiva *Elektroshocks para Morelia*, presentada en el Archivo Histórico y Museo de la Ciudad de Morelia.

Tsade Trigo presenta su pieza *El creyente, el ateo y el farsante*, una instalación que incluía un niño Jesús destruido en tres partes, dentro de la exposición colectiva *Elektroshocks para Morelia*, presentada en el Archivo Histórico y Museo de la Ciudad de Morelia.

2 0 0 9

Teresa Margolles representa a México en la 53ª Bienal de Venecia.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. Barack Obama sucede a George W. Bush.

Se detecta el primer caso de gripe porcina en México. Se suscita una paranoia generalizada a causa del virus de la influenza AH1N1.

El vuelo 447 de Air France entre Río de Janeiro y París se estrella en el océano Atlántico. Hay 228 fallecidos.

Tobias Rehberger recibe el León de Oro en la 53ª Bienal de Venecia.

Enrique Jezik escala el exterior del edificio de Tlatelolco con su *Acción dos de octubre*.

Francis Alÿs crea la pieza *Linchados*.

Teresa Margolles realiza la pieza *Muro baleado*.

Enrique Jezik realiza la pieza *Seis metros cúbicos de materia orgánica* en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Teresa Margolles crea la pieza *Sonidos de la muerte*.

Marcela Armas crea la pieza *Resistencia*.

La revista Forbes, enfocada a los negocios y famosa por sus listas de las personas más influyentes, poderosas y millonarias del mundo, pone a Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* en el lugar 701 de *The World's Billionaires List*, contando con el mínimo de riqueza necesaria para aparecer: poseer mil millones de dólares'.

Ciudad Juárez, Chihuahua, en México, se convierte en la ciudad más insegura del mundo, donde se cometieron más asesinatos ese año que en todo el territorio de Afganistán.

General Motors se declara en banca rota.

2 0 1 0

Ana Casas Broda publica el libro *Álbum*.

Se celebra en México el Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia.

Terremoto en Haití con una magnitud de 7.0 Mw deja 316,000 muertos y 350,000 heridos.

Terremoto en Chile con una magnitud de 8.8 Mw deja 525 muertos y 23 desaparecidos.

Wikileaks filtra 250,000 documentos de carácter extraoficial. Julian Assange se refugia en la embajada de Ecuador en Londres para impedir ser entregado a la justicia de Suecia.

Muere el escritor mexicano Carlos Monsiváis.

Tania Bruguera crea el *Movimiento Migrante Internacional*.

Tania Bruguera crea el *Partido del Pueblo Migrante*.

El político y ex candidato a la Presidencia de la República, Diego Fernández de Cevallos es secuestrado durante siete meses y seis días.

Son asesinados dos estudiantes del Tec de Monterrey campus Monterrey dentro de las propias instalaciones del Instituto, a manos del Ejército Mexicano, quienes los confundieron con narcotraficantes. El Gobierno Mexicano siempre respaldó la versión falsa de que se trataba de sicarios, manchando sus nombres y convirtiéndolos en parte de las estadísticas en la lucha del crimen organizado; un concepto llamado 'falso positivo' surgido en Colombia durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, para incentivar la productividad letal de la milicia, otorgándoles premios en efectivo por cada 'caído en combate'.

El juez Baltasar Garzón es suspendido por el Poder Judicial debido a sus investigaciones en torno a los crímenes del franquismo.

Se inaugura el *XII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas*, en la Casa de la Cultura de Morelia.

Pablo Querea presenta su pieza *100 – 200 nos seguimos matando entre nosotros. De la serie: sicario morir-matando*, en el *XII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas*, que representa la escena violenta de diversos cuerpos mutilados. Esta pieza resultó ser la ganadora del certamen.

Francisco Méndez presenta sus obras: *Independencia: Sentimientos de la nación* y *Revolución: Adelita se fue con otro*, en el *XII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas*, que representan la escena de hombres colgados de puentes peatonales, y trenes llenos de militares hechos con cianotipia. Esta pieza resultó ser la ganadora de la Mención Honorífica.

María Salguero comienza a mapear los feminicidios ocurridos en México en el *Mapa Nacional de Feminicidios*.

Arturo Betancourt crea la serie fotográfica *Exile*.

Fernando Brito comienza la serie fotográfica *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.

Se inaugura la exposición colectiva *El Bicentenario y el Centenario: México en los imaginarios de los artistas contemporáneos de Michoacán*, en el Centro Cultural Clavijero, en Morelia, Michoacán.

Luis Estrada estrena la cinta *El infierno*.

Francisco Méndez expone la pieza *La Cucaracha*, un videoarte en la exposición colectiva *El Bicentenario y el Centenario: México en los imaginarios de los artistas contemporáneos de Michoacán*, en el Centro Cultural Clavijero, en Morelia, Michoacán.

Erandini Adonay Figuero Próspero exhibe el lienzo *El bombazo en Morelia del 2008*, una pintura que muestra un Morelos herido, en la exposición colectiva *El Bicentenario y el Centenario: México en los imaginarios de los artistas contemporáneos de Michoacán*, en el Centro Cultural Clavijero, en Morelia, Michoacán.

Se recrudece la narcoviencia por los cárteles de la droga. 72 inmigrantes latinoamericanos son asesinados en Tamaulipas por la organización delictiva 'Los Zetas' en su travesía hacia EUA.

En Túnez, comienzan las revueltas sociales conocidas como la 'Primavera árabe'.

Es lanzada al espacio la sonda 'Curiosity', con la misión de explorar Marte.

Vida Yovanovich realiza la obra *Mi madre, yo misma I* y *Mi madre, yo misma II*.

Melanie Smith representan a México en la 54ª Bienal de Venecia.

Humberto Ríos inicia su serie *Tránsito*, que concluirá en 2013.

Osama Bin Laden es asesinado por las tropas estadounidenses.

La crisis económica golpea la Unión Europea. España, Chipre, Italia y Grecia son las naciones más afectadas.

Un maremoto y tsunami con una potencia de 9.1 Mw se producen en Japón. Hay 15,893 muertos y 6,152 heridos.

En Juitepec, Morelos es secuestrado y ejecutado Juan Francisco Sicilia Ortega, junto con otras seis personas más. Juan Francisco era hijo del poeta Javier Sicilia, quien a partir de este hecho alzó la voz y comenzó a liderar el 'Movimiento por la paz con justicia y dignidad'.

El Fondo de Cultura Económica publica *Antología poética* de Jaime Sabines, donde reúne la poesía más emblemática del poeta Chiapaneco.

Regina José Galindo presenta una exhibición individual en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

La asociación Human Rights Watch publica un informe donde se analizan los abusos perpetrados por las fuerzas de seguridad mexicanas en los Estados de Nuevo León, Baja California, Chihuahua, Guerrero y Tabasco. En él quedó documentado el uso sistemático de la tortura en más de 170 casos, con técnicas que incluían golpizas, descargas eléctricas, asfixia, amenazas de muerte y agresiones sexuales, siendo los torturadores tanto policías federales, estatales, municipales, soldados, marinos y agentes de Ministerio Público Federal y Estatal.

Christian Marclay recibe el León de Oro al mejor artista de la en la 54ª Bienal de Venecia.

Las escritoras Patricia Monrreal y Verónica García Magaña presentan el libro *Los gritos de Morelia. Memoria del Terrorismo en Michoacán*, que recoge los testimonios de las víctimas del atentado terrorista de 2008 en Morelia.

Enrique Jezik realiza la pieza *La fiesta de las balas*.

Se estrena la serie de televisión británica *Black mirror*, que se transmitiría desde el 2011 hasta el 2013. El primer episodio de la primera temporada es *El himno nacional*.

Son encontrados 35 cadáveres humanos abandonados en dos camionetas sobre el boulevard Adolfo Ruiz Cortines de Boca del Río, Veracruz, frente a una conocida plaza comercial a las 17 hrs.

Son identificados 28 de los 35 cuerpos de Boca del Río, casi todos jóvenes entre 15 y 28 años sin vínculos con el narcotráfico.

12 millones de personas se ven afectadas por una hambruna generalizada en Somalia.

Muere asesinado el dictador libio Muammar Al Gaddafi.

El grupo separatista vasco ETA anuncia el 'cese definitivo de su actividad armada' tras 52 años de terrorismo.

Barack Obama manda retirar las tropas estadounidenses de Irak.

Elecciones Federales. Enrique Peña Nieto (PRI) sucede a Felipe Calderón Hinojosa (PAN).

Jorge Rosano Gamboa realiza la obra *Hueco*.

Arturo Betancourt crea la serie *Migrants*.

El Papa *Benedicto XVI* visita México por vez primera, recorriendo únicamente las ciudades de León, Silao y Guanajuato, en el Estado de Guanajuato.

Rafael Lozano-Hemmer realiza la obra *Last breath*, conservando los alientos de la cubana Omara Portuondo y de la estadounidense Pauline Oliveros.

Teresa Margolles investiga el entorno de Ciudad Juárez y realiza la pieza *La promesa*.

Teresa Margolles presenta en el MUAC la exposición individual *La promesa*.

Said Dokins crea su pieza *Apariciones*.

El *Colectivo 60 mil* pone en escena la obra de teatro *Anima sola*.

Teresa Margolles realiza la obra *PM*.

Taniel Morales realiza la obra *Colaterales*.

Pedro Reyes realiza la pieza *Imagine*.

Francisco Mendez inicia la serie *El libro de las desapariciones 2012-2018*.

Se celebra la XXX Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Londres, Inglaterra.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. Es reelegido Barack Obama.

Es descubierta 'La partícula de Dios', por el físico inglés Peter Ware Higgs.

La sonda espacial 'Curiosity' se realiza un autorretrato en la superficie de Marte.

2 0 1 3

El Papa alemán Joseph Ratzinger, conocido como *Benedicto XVI* renuncia a su cargo. Se convoca el cónclave y es elegido Jorge Mario Bergoglio, *Francisco I* como su sucesor.

Jill Magid inicia un largo intercambio de correspondencia con Federica Zanco.

Brianda Domecq publica el libro *Once días y algo más...*, donde aparecen las memorias de su secuestro.

Javier Marín realiza la obra *El muro*.

Se realiza la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de la Ciudad de Querétaro, Querétaro, México.

Belsay Maza crea la serie fotográfica *Presente de una sociedad distópica*.

Francis Alys crea la serie de postales *Ciudad Juárez*. Comienza su indagatoria sobre Ciudad Juárez.

Pedro Reyes realiza la pieza *Disarm*.

Julio Gaeta y Luby Springall realizan el *Memorial a las víctimas de la violencia en México*.

Francis Alys crea la pieza *Children's game #15*, en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Amat Esclante presenta en Cannes la cinta *Heli*.

Francis Alys crea la pieza *Paradox of praxis 5* en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Fausto Gracia crea la pieza *Una mirada al cielo ¡Suertuda, vives en Querétaro!*

Enrique Hernández realiza la obra *Virgen*, exhibida en la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de la Ciudad de Querétaro.

Tino Sehgal recibe el León de Oro al mejor artista de la en la 55ª Bienal de Venecia.

Estreno en México de la obra de teatro *Noreste*, con dramaturgia de Torsten Buchsteiner, adaptada por Ignacio Flores de la Lama, presentada por la compañía de teatro Caja Negra.

Ariel Guzik representan a México en la 55ª Bienal de Venecia.

Jorge Rosano Gamboa realiza la obra *Impermanencia*. Con esta obra el artista es seleccionado en la XVI Bienal de Fotografía.

Humberto ríos crea la serie fotográfica *Forensic documents*.

Rafael Lozano-Hemmer realiza la obra *Respiración circular y viciosa*.

La Asociación Civil 'Alta Marea' invita al catedrático de la Escuela de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Dr. Pedro Celedón Bañados a impartir el Taller 'Intervención del arte en espacios públicos', dentro de las actividades del XVI Festival Internacional de Danza Contemporánea de Michoacán.

El presidente de Venezuela, Hugo Chávez, muere tras una larga agonía por el cáncer.

El presidente de Egipto Mohamed Mursi es derrocado por el ejército, lo que pone fin a la llamada *Primavera árabe*.

Se aprueba en México la llamada 'Reforma Energética', entregando los hidrocarburos nacionales a inversionistas privados.

En el Distrito Federal se inaugura el Museo Jumex, con un edificio realizado por el arquitecto británico David Chipperfield. Se trata de un museo privado creado por la empresa mexicana Jumex, con especial interés en el arte contemporáneo.

2 0 1 4

Se desatan revueltas sociales en Ucrania y Crimea se anexa a Rusia.

Se desatan revueltas sociales en Venezuela.

Se realiza la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán, México.

Enrique Hernández realiza la obra *Secuestro express*, exhibida en la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán.

Enrique Hernández realiza la obra *Derecho de piso*, exhibida en la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán.

Lagartijas tiradas al sol estrena la obra de teatro *Está escrita en sus campos*, haciendo una gira por diversos países.

Enrique Hernández realiza la obra *La mordida*, exhibida en la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán.

Ricardo Zambrano realiza la obra *Fuego cruzado* al exterior del MACAZ.

Carol Borja realiza el performance #AyotzinapaSomosTodos, en la inauguración de la exposición colectiva *Visible Invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán.

El *Colectivo 60 mil* pone en escena la obra de teatro *¿Dónde está Rubén?*

El capo mexicano Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* es detenido por elementos de la Marina Armada de México en Mazatlán, Sinaloa. En su captura ayudaron elementos de la DEA y los Marhalls de EUA. Fue aprehendido en el Centro Federal de Readaptación Social no. 1, conocido popularmente como 'El Altiplano' o 'Almoloya'. Es actualmente la cárcel de mayor seguridad de México.

El ébola se esparce por África Occidental.

El grupo terrorista Boko Haram secuestra a 276 niñas en Nigeria.

Desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero.

Se ejecuta una masacre en la que 22 civiles perdieron la vida en San Pedro Limón, municipio de Tlatlaya, en el Estado de México, a manos del Ejército Mexicano.

Autoridades encuentran tres fincas en Tijuana donde fueron deshechos 300 cuerpos humanos en ácido.

Aparece el grupo terrorista Estado Islámico (ISIS).

Olga Simón realizar la instalación *223 tears*, en alusión al secuestro de niñas en Nigeria.

Tania Bruguera crea la pieza *The Francis Effect*, solicitándole al Papa Francisco otorgue la ciudadanía de la Ciudad del Vaticano a todos los inmigrantes del mundo.

Regina José Galindo realiza la obra *Exhalación (estoy viva)*.

Francisco Toledo crea 43 papalotes con los rostros de los desaparecidos en Ayotzinapa.

Jill Magid inicia la pieza *La propuesta* que implica transformar en diamante las cenizas de Barragán.

El Museo Universitario del Chopo organiza el sarau eslamero México-Brasil. Edgar Khonde lee en este evento su poema *Hoy tendría que haberse detenido este país*.

Regina José Galindo crea la acción *Combustible*, en Santo Domingo, República Dominicana.

Jesús Murillo Karam presenta a varios supuestos sicarios como los autores materiales de la desaparición forzada de Ayotzinapa, Guerrero.

El Equipo Argentino de Antropología Forenses (EAAF) visita México para realizar un dictamen sobre el caso Ayotzinapa.

César Martínez participa en el *Hemispheric Institute of Performance and Politics* celebrado en Nueva York, EUA, donde realiza el performance *Xipe Totec Punk*.

El Instituto Nacional de Bellas Artes anuncia la restauración de la iglesia de San Lorenzo, en Venecia, para así garantizar un espacio permanente en la Bienal de Venecia por los próximos 20 años.

Arturo Betancourt crea *El rostro de Ayotzinapa*.

Arturo Betancourt crea *Ayotzinapa*.

Arturo Betancourt crea *Verdad histórica*.

César Martínez crea la pieza *Ya me cansé*.

César Martínez crea la pieza *Igual-a Muerte*.

Cuba y EUA retoman relaciones diplomáticas.

- El entonces procurador general de México, Jesús Murillo Karam dijo en una rueda de prensa que los 43 estudiantes desaparecidos en 2014 estaban muertos. Según esta versión oficial, la policía de Iguala detuvo a los estudiantes y los entregó a un grupo de sicarios, quienes los mataron y los quemaron en un basurero. A esta versión se le conoce como *La verdad histórica*.
- El neólogo Felipe Ehrenberg imparte los talleres teórico-prácticos *Poesía visual* y *Causa y efecto* en Morelia.
- Los terroristas Said y Cherif Kouachi, atacan las oficinas en París de la revista francesa Charlie Hebdo dejando un saldo de 12 personas muertas y 11 más heridas.
- La esperanza de vida en México aumentó a 75.3 años, en comparación de los 49.7 años en 1950.
- Marcha por el esclarecimiento del caso Ayotzinapa. Evento que se ha repetido anualmente.
- Rafael Lozano-Hemmer crea la pieza *Redundant assembly*.
- Tania Candiani y Luis Felipe Ortega representan a México en la 56ª Bienal de Venecia.
- El capo mexicano Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* se fuga del penal de 'El Altiplano' por medio de un túnel construido debajo del centro penitenciario de 1.5 kilómetros de longitud.
- Es abierta oficialmente la Embajada de Estados Unidos en Cuba tras 54 años de confrontaciones.
- Adrian Piper recibe el León de Oro al mejor artista de la en la 56ª Bienal de Venecia.
- Tania Bruguera crea la pieza *Referendum*.
- El colectivo Proceso Pentágono se reúne nuevamente y crea la pieza =A.
- Exposición retrospectiva de Proceso Pentágono en el MUAC. Con esta muestra, el grupo siempre fluctuante de integrantes llega a su fin y liberan su archivo. Con la ayuda de los artistas se reconstruyen algunas piezas icónicas de este grupo que estaban destruidas.
- Ivonne Ramírez crea el mapeo georreferenciado de feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez.
- Nuria Santiago publica *Olivia, el bosque y las estrellas*.
- Francis Alÿs presenta la exposición *Relato de una negociación* en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México.
- Mariela Sancari crea la pieza *Moisés*.
- Fabiola Rayas realiza la serie de obras *#perofrmancedelcaminar*.
- Francis Alÿs presenta la exposición *Hotel Juárez* en la Sala de Arte Público Siqueiros.
- La Asociación Civil 'Alta Marea' invita al catedrático de la Escuela de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Dr. Pedro Celedón Bañados a impartir el Taller 'Convergencia(s): Arte, Espacio Público y Vida Cotidiana', en la Casa de la Cultura de Morelia.
- Comienzan las obras de construcción del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México (NAICM).
- Francisco Méndez expone la pieza *Sin título (Michoacán)*, una instalación que muestra un mapa del Estado de Michoacán, con división política, sin nombres, usado para la enseñanza de Geografía en una escuela primaria, cubierto por una tela negra, en señal de luto, dentro de la exposición colectiva *Horizontes Michoacán*, en el Centro Cultural Clavijero, en Morelia, Michoacán.
- Rafael Lozano-Hemmer realiza la obra *Nivel de confianza*.

Rafael Lozano-Hemmer realiza la obra *Zoom pavilion*.

Santiago Sierra expone de forma individual en la Galería Labor de la Ciudad de México.

Tres equipos armados de terroristas suicidas de ISIS atacan seis ubicaciones alrededor de París. 130 personas mueren y cientos resultan heridas.

El Papa *Francisco* visita Cuba.

Un grupo de expertos internacionales es designado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para revisar la llamada *Verdad histórica* presentada por el gobierno. La investigación reveló que la *Verdad histórica* fue afectada por torturas y encubrimiento. También se descartó que los estudiantes hubieran sido quemados, al menos no en el basurero de Cocula, situado a 22 kilómetros al sureste de Iguala, Guerrero.

Se lleva a cabo el juicio de desaparición forzada en contra del Estado Mexicano en la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH), conocido como 'El caso Rosendo Radilla'.

La Corte IDH emitió una sentencia sobre el caso Rosendo Radilla condenando al Estado Mexicano por graves violaciones a los derechos humanos.

Rafael Lozano-Hemmer expone individualmente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

Un terremoto en Nepal con una magnitud de 7.8 Mw mata a más de 8,000 personas. Sólo semanas después, un segundo terremoto de magnitud 7.3 Mw azotó al país dejando a otras 228 víctimas mortales y 3,680 heridas.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) informa que el brote de ébola ha terminado.

Jesús Jiménez realiza la pieza *Composición con billetes mexicanos*.

Jesús Jiménez realiza la pieza *\$13,679 pesos en billetes mexicanos*.

Jesús Jiménez realiza la pieza *Anagrama matemático*.

Jesús Jiménez realiza la pieza *Empaque de reloj de pulsera*.

Jesús Jiménez gana el Premio de Adquisición de la VII Bienal Nacional de Artes Visuales Yucatán.

2 0 1 6

El capo mexicano Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* es capturado por tercera vez en un operativo de la marina mexicana en Los Mochis, Sinaloa. En el operativo murieron cinco defensores del narcotraficante y seis más resultaron heridos. El capo es aprehendido en el penal de 'El altiplano', del cual se fugó 181 días antes.

Jesús Jiménez realiza la pieza *Composición con dólares americanos*.

Jesús Jiménez realiza la pieza *Pirámide I*.

Jesús Jiménez realiza las piezas *Apuntes de una negociación I, II y III*.

Trisha Ziff realiza el largometraje documental *El hombre que vio demasiado* sobre la vida y obra de Enrique Metinides.

Jesús Jiménez es seleccionado en la XVII Bienal de Fotografía, en el Centro de la Imagen.

César Martínez realiza la acción *Narco Gourmet* en San Francisco, California.

El terrorista de ISIS Omar Mateen ataca el interior del club nocturno Pulse en Orlando, Florida, EUA. El saldo fue de 50 muertos (incluido el agresor) y 53 heridos.

El terrorista de ISIS Mohamed Lahouaiej dejó casi 90 muertos tras un atropello masivo en Niza, Francia.

Es entregado formalmente el avión presidencial adquirido por el Gobierno mexicano durante el sexenio de Felipe Calderón, un Boeing 787-8 Dreamliner XC-MEX 'José María Morelos y Pavón' con un costo total de 218.7 millones de dólares.

La Asociación Civil 'Alta Marea' convoca públicamente a realizar la acción *Llamado de Paz. In memoriam.*, llevado a cabo el 14 de septiembre, una caminata y homenaje artístico a las víctimas del atentado terrorista de 2008 en Morelia, ocho años después.

Contra los pronósticos, el 51.9% de los británicos votan a favor de la salida del Reino Unido de la UE.

Dilma Rousseff es destituida de su cargo como presidenta de Brasil. Es señalada por corrupción.

Jill Magid exhuma 525 gr. de las cenizas de Luis Barragán de la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres.

Jill Magid obtiene un diamante de 2.02 quilates con las cenizas exhumadas de Luis Barragán.

Teresa Margolles crea la pieza *La sombra (The shade)*.

Teresa Margolles crea la pieza *Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro*.

Jill Magid realiza la pieza *Ex-voto*.

Jill Magid realiza la pieza *Ex-voto: Milagro del legado*.

El Presidente de la República Enrique Peña Nieto promulga un decreto para que el Distrito Federal sea la Ciudad de México, convirtiéndose así en la entidad número 32 del país.

Tras cuatro años de negociaciones, el Gobierno de Colombia y las FARC llegan a un acuerdo de paz.

Emilio Santisteban realiza un *Performance de cuerpo ausente*, colgando una lona con la frase: *¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?* En la UAM Cuajamalpa, en el Encuentro de familiares desaparecidos en México.

Durante las celebraciones del día de muertos en México, Jill Magid habita la Casa Luis Barragán.

Estreno del documental *El charro de Toluquilla*, de José Villalobos.

Se celebra la XXXI Olimpiada con la inauguración de los Juegos Olímpicos en Río, Brasil.

Exposición individual en México de los hermanos gemelos Joel y Jerome Witkin en el Fotomuseo Cuatro Caminos.

A los 90 años de edad muere el líder cubano Fidel Castro.

Al menos 5,000 personas han perdido la vida en la travesía del Mar Mediterráneo para llegar a Europa.

2 0 1 7

El capo mexicano Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* es extraditado a Nueva York, EUA para hacer frente a cargos por narcotráfico. Actualmente permanece detenido bajo aislamiento en el Centro Correccional Metropolitano de Nueva York, cárcel federal en el distrito de Manhattan.

El Papa *Francisco* visita México por vez primera, recorriendo la Ciudad de México, el Estado de México, Chiapas, Michoacán y Chihuahua.

Ruptura de todos los récords históricos de cifras de asesinatos anuales en México.

Jesús Jiménez presenta su exposición individual *Anagramas Matemáticos* en el Centro Cultural Clavijero, en Morelia, México.

Carlos Amoraes representa a México en la 57ª Bial de Venecia.

El neólogo Felipe Ehrenberg fallece en Ahuatepec, Morelos.

Gerardo Suter exhibe individualmente en el Laboratorio de Arte Alameda (LAA) en la exposición titulada *neoTrópico*.

32 años después del gran sismo de México (8.1 Mw.) ocurrido en 1985, se produce un terremoto igualmente devastador, exactamente el mismo día: 19 de septiembre, con una magnitud de 7.1 Mw.

Un concierto de la cantante estadounidense Ariana Grande en la Manchester Arena terminó en tragedia, luego de que Salman Adebí, perteneciente al grupo terrorista ISIS, detonara una bomba en uno de los pabellones del recinto. El atentado dejó 20 muertos y 116 heridos.

Franz Erhard Walther recibe el León de Oro al mejor artista de la en la 57ª Bial de Venecia.

Una camioneta arrolló a una multitud en las ramblas de Barcelona, provocando la muerte de 14 personas y unos 100 heridos.

El cineasta mexicano Guillermo del Toro consigue el León de Oro en la Bial de Venecia.

Jill Magid exhibe individualmente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

Teresa Margolles crea la serie fotográfica *Pistas de baile*.

Sebastián Portillo realiza una serie de obras agrupadas bajo el título *Documento de un suceso inexplicable*, que aborda el tema de las granadas detonadas en Morelia en 2008.

Tania Bruguera crea la *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante*.

Carles Puigdemont es cesado de su cargo como Presidente de la Generalidad.

Corea del norte aumenta su amenaza nuclear y realiza pruebas con misiles.

Elecciones presidenciales en Estados Unidos. Donald Trump sucede a Barack Obama.

En una sesión plenaria de más de doce horas de debate, la Cámara de Senadores aprueba en lo general y particular el dictamen de la Ley de Seguridad Interior, que autoriza el uso legítimo de la fuerza a las Fuerzas Armadas y se prevé la utilización racional y proporcional de técnicas, tácticas y métodos, armamento y protocolos de sus elementos para controlar, repeler o neutralizar actos de resistencia, según sus características y modos de ejecución.

Un referéndum desata una gran crisis política en España. Por una mayoría del 90%, el Gobierno de Cataluña declaró la victoria de la independencia de España

Tras meses de violentas manifestaciones, Venezuela elige una Asamblea Constituyente, dotada de poderes ilimitados. Venezuela es declarada en default parcial (cesación de pagos por el incumplimiento con sus acreedores) por varias agencias de calificación internacional debido a la caída de los precios del petróleo.

El colectivo Forensic Architecture investiga el caso Ayotzinapa y presenta una exposición individual en el MUAC de la Ciudad de México.

El huracán Irma de categoría 5 impacta el caribe, siendo el huracán más devastador desde *Katrina*.

México se posiciona en el último lugar de la tabla comparativa de corrupción entre países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE).

México se posiciona en el primer lugar de los países que pagan más sobornos, entre los países de América Latina y el Caribe, según Transparencia Internacional.

3 estudiantes de cine de Guadalajara, Jalisco, México, son secuestrados, asesinados y disueltos en ácido.

Según el último reporte sobre delitos de alto impacto publicado por el Observatorio Nacional Ciudadano, en México, en promedio, cada 5 horas y 19 minutos una persona es secuestrada.

Llega a las salas de cine mexicano el documental *Hasta los dientes*, del cineasta Alberto Arnaut Estrada, que reconstruye la irrupción de una partida de militares al campus central del Tec de Monterrey que culminó con la ejecución de dos estudiantes. El documental muestra como para las autoridades de la institución educativa, era más importante conservar la buena imagen del Tec, que exigir justicia.

El artista chino Ai Wei Wei visita México para comenzar su investigación en torno a Ayotzinapa, y comienza a elaborar los videos de las entrevistas con los familiares de los desaparecidos.

Por cuarta vez es reelegido Vladimir Putin como Presidente de Rusia, en un período comprendido del 2018 al 2024.

Carles Puigdemont es detenido en Alemania cuando viajaba desde Finlandia hacia Bélgica. España lo busca por los delitos de sedición, rebelión y malversación de fondos públicos.

Raúl Castro deja de ser el Presidente de la Nación Cubana y es elegido Miguel Díaz-Canel como su sucesor.

Rafael Lozano-Hemmer crea la pieza *Vanishing Points*.

La Bienal de La Habana es pospuesta para el 2019 debido a la devastación causada en la Isla por el huracán Irma en el 2017. Los artistas locales se organizan para realizar la *00 Bienal de La Habana* en el 2018 y el gobierno mira el evento como un acto *contrarrevolucionario*, censurándolo. Luis Manuel Otero Alcántara, artista y principal organizador de la bienal independiente es detenido.

Proyecto Defacto realiza en la *00 Bienal de La Habana* la acción *¿Quién nos desaparece?*.

Francisco Méndez realiza en la *00 Bienal de La Habana* la acción *Ya me cansé*.

Marco López Valenzuela presenta la exposición individual *Aquí no pasa nada* en el MACAZ.

Tania Bruguera exhibe individualmente en el MUAC, en una exposición titulada *Hablándole al poder*.

El presidente de España Mariano Rajoy es destituido de su cargo, luego de que el Congreso de los Diputados votó a favor de la moción de censura.

Un incendio derivado de la falta de mantenimiento del edificio, consume la totalidad del Museo Nacional de Brasil, en la ciudad de Río de Janeiro.

Elecciones Federales. Andrés Manuel López Obrador (MORENA) sucede a Enrique Peña Nieto (PRI).

México se posiciona en el último lugar de la tabla comparativa de salarios mínimos ante los países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE.).

En Brasil son convocadas Elecciones Federales y Jair Bolsonaro sucede a Michel Temer.

En la vía pública de la zona metropolitana de Guadalajara, Jalisco, aparece una caja refrigeradora de tráiler que contenía 157 cadáveres humanos perteneciente al Instituto Jalisciense de Ciencias Forenses (IJCF), que había sido rentado en en 2016 ante la falta de infraestructura para el resguardo de cuerpos no identificados del mismo Instituto.

Empujados por la pobreza en sus países, diversas caravanas de migrantes centroamericanos, conformadas por más de 3,000 personas viajan a pie con rumbo a Estados Unidos de América, atravesando México de sur a norte.

Se estrena en el Festival de Cine de Venecia la película *Roma*, de Alfonso Cuarón.

Alfonso Cuarón gana El León de Oro en el Festival de Cine de Venecia por su largometraje *Roma*.

Erandini Adonay Figueroa Próspero obtiene el Primer Lugar en el 4º Concurso Estatal de Escultura *Palomas Mensajeras*, con la obra *Paloma mensajera detén tu vuelo, si vas al paraíso sobre el volando estás*.

Pablo Vargas Lugo es seleccionado para representar a México en la 58ª Bienal de Venecia que se realizará en 2018 con la propuesta 'Actos de Dios', curada por Magali Lara.

Como presidente electo, Andrés Manuel López Obrador (MORENA) convoca a un plebiscito para determinar la situación del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México (NAICM), anunciando su cancelación en favor de la ampliación y modernización del aeropuerto militar de Santa Lucía.

Jeffrey Litchman, abogado del capo mexicano Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* aseguró al jurado en Estados Unidos de América que los Presidentes de México: Enrique Peña Nieto y Felipe Calderón Hinojosa recibieron sobornos millonarios por parte del Cártel de Sinaloa.

La Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) declara inconstitucional la Ley de Seguridad Interior, invalidándola, lo que dará paso a su derogación. Esta ley repleta de vaguedades, buscaba regular la actuación de las fuerzas armadas en la lucha contra el crimen organizado, pero a la vez podía permitir una presencia permanente del ejército en las calles, lo que conllevaría a generar un efecto amedrentador en la ciudadanía.

Humberto Ríos gana el Primer Concurso de Fotografía Contemporánea de Latinoamérica de Luz del Norte con su serie *Futurum*.

La evaluación final del presidente saliente, Enrique Peña Nieto, realizada en noviembre de 2018, lo posiciona con un porcentaje de aprobación de la ciudadanía del 18%, según la casa de encuestas Consulta Mitofsky; lo cual significa que al cierre de su administración fue reprobado por el 82% de los mexicanos. Se trata de uno de los niveles de aceptación más bajos en la historia reciente de los expresidentes mexicanos: al tener Felipe Calderón el 72% de aprobación y Vicente Fox con el 51% de aprobación cuando concluían respectivamente sus sexenios.

El avión presidencial Boeing 787-8 Dreamliner XC-MEX 'José María Morelos y Pavón' realiza su último vuelo al servicio de la Presidencia de la República, luego de traer de regreso a México al presidente Enrique Peña Nieto (PRI) tras participar en la Cumbre del G20 en Buenos Aires, Argentina.

El presidente electo de México, Andrés Manuel López Obrador (Morena), toma posesión como Presidente de la República Mexicana, iniciando así la llamada Cuarta Transformación del País.

Por decreto presidencial, se crea una *Comisión de la verdad*, para castigar los abusos de autoridad en el caso de los jóvenes desaparecidos en Ayotzinapa.

El Boeing 787-8 Dreamliner XC-MEX 'José María Morelos y Pavón' sale del hangar presidencial con rumbo al condado de San Bernardino, California, Estados Unidos, para comenzar el proceso de licitación para su venta.

La Corte Internacional de La Haya acepta la demanda interpuesta por el activista Gilberto Lozano (fundador del Congreso Nacional Ciudadano) en contra Enrique Peña Nieto por los crímenes de *lesa humanidad* ocurridos en Tlatlaya y Ayotzinapa, dando inicio a la investigación.

Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán* aseguró al jurado en Estados Unidos de América haberse reunido a finales de 2007 (durante el mandato de Felipe Calderón Hinojosa) con ejecutivos de Petróleos Mexicanos (PEMEX) para trasladar cocaína desde Ecuador hacia una refinería mexicana, dentro de los buques petroleros de PEMEX.

México se corona como el número uno entre los países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) en lo que respecta a embarazos de niñas menores de 15 años. El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) informó que en 2018 se reportaron cada día dos partos de madres entre 10 y 11 años de edad.

Se anuncia un incremento en el salario mínimo en México de un 16.2% en el centro, sur y sureste del país, y de 99.18% en la frontera norte a partir del 1 de enero de 2019. Este incremento cubrirá por vez primera en México la Línea de Bienestar establecida por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL).

La Secretaría de Gobernación se comprometió a reparar el daño y hacer una disculpa pública por el asesinato de Jorge y Javier, ejecutados extrajudicialmente por elementos del Ejército Mexicano en el interior del Tec de Monterrey el 19 de marzo de 2010, al ser confundidos por narco traficantes.

La Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) comunicó una sentencia en la que determinó que el Estado Mexicano es responsable por las torturas sexuales y violaciones sufridas por mujeres en el año 2006.

El Estado Mexicano declaró estar dispuesto a acatar las tres sentencias emitidas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), de manera concretada con las víctimas y sus representantes. De este modo, el gobierno de Andrés Manuel López Obrador deberá disculparse y garantizar la no repetición de delitos y actos denigrantes que cometieron sus antecesores en el poder.

El 8 de diciembre fue lanzada la sonda Chang'e 4 al espacio exterior desde el Centro de Lanzamiento de Satélites Xichang en la provincia de Sichuan, China; para alunizar correctamente el 2 de enero de 2019 en el lado oscuro de la Luna, siendo la primera vez que una sonda logra posarse exitosamente en esa zona incomunicada, y sin vista directa de la Tierra. Es también la primera vez que el hombre envía adecuadamente semillas plantadas de papas y arabis, además de gusanos de seda, como experimento para estudiar las posibilidades de cultivo de plantas en la Luna.

Mediante la plataforma de video Netflix, se estrena en streaming la película *Roma*, de Alfonso Cuarón.

Roma, de Alfonso Cuarón, gana el Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa.

Karina Juárez gana la Mención Honorífica en la 3ª Bienal de Fotografía de Oaxaca con la pieza *Lugar*.

Itzel Martínez Betancourt, una joven de 24 años fue secuestrada. Su familia intentó hacer todo lo posible por reunir el dinero del rescate, pero su madre no pudo pagar la cantidad que le fue exigida, por lo que fue ejecutada. Al enterarse, su madre escribió: 'Hija te amo, descansa en paz. Perdóname por no haber tenido suficiente dinero para pagar'.

Cauhtémoc Medina es comisionado para curar la 12a. edición de la Bienal de Shanghái, China.

El colectivo Forensic Architecture es seleccionado para exhibir la pieza *Ayotzinapa* en la 12a Bienal de Shanghái, China.

Betsabeé Romero trabaja con artesanos de Michoacán para producir las piezas de su exhibición *Huellas que florecen*.

La plataforma de video Netflix lanza la primer película interactiva: *Black Mirror Bandersnatch*, donde la audiencia toma decisiones que afectan la trama de la película. Estas decisiones provocan distintos finales posibles.

En la corte de Nueva York, Joaquín Guzmán Loera *El Chapo Guzmán*, declara que estaban involucrados en actos de corrupción, para facilitar las labores del narcotráfico, todos los niveles de gobierno, el sistema penitenciario, personal de los aeropuertos, procuradores y miembros del Ejército Mexicano.



© Rafael Lozano-Hemmer

FUENTES CONSULTADAS

ANTROPOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA

[LIBROS]

- AGUILAR, M., SOTO, P. (2013) *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*, Ciudad de México: Porrúa/Universidad Autónoma Metropolitana.
- BAUMAN, Z., (2005) *Vida líquida*, Ciudad de México: Paidós.
- CARERI, F., (2016) *Pasear, detenerse*, Barcelona: Gustavo Gili.
- DÍAZ, A., GIMÉNEZ, F., (2015) *Ficciones del cuerpo*, Ciudad de México: La cifra.
- HARAWAY, D., (1991) *Manifiesto Cyborg*, Mar del Plata: Letra Sudaca.
- LE BRETON, D., (1997) *El silencio*, Madrid: Sequitur.
- LE BRETON, D., (1999a) *Adiós al cuerpo*, Ciudad de México: La cifra.
- LE BRETON, D., (1999b) *Antropología del dolor*, Barcelona: Seix Barral.
- LE BRETON, D., (2002) *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires: Nueva visión argentina.
- LE BRETON, D., (2013) *El tatuaje*, Madrid: Casimiro libros.
- LE BRETON, D., (2016) *Desaparecer de sí: una tentación contemporánea*, Madrid: Ediciones Siruela.
- LE BRETON, D., (2017) *El cuerpo herido*, Buenos Aires: Topía Editorial.
- LE BRETON, D., (2018a) *La piel y la huella*, Ciudad de México: Paradiso Editores.
- LE BRETON, D., (2018b) *La sociología del cuerpo*, Madrid: Ediciones Siruela.
- MEJÍA, I. (2014) *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura*, Ciudad de México: FAD/UNAM.
- MUÑIZ, E., (Coord.), (2016). *El cuerpo: estado de la cuestión*. Ciudad de México: La cifra.
- THOMAS, L., (1983). *Antropología de la muerte*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

[PONENCIAS]

ANALÍA, C., (2007) 'El hombre ante la muerte: una mirada antropológica'. En: *Segundas Jornadas de Psicooncología. XII Congreso Argentino de Cancerología*. Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, España. <http://www.socargcancer.org.ar/actividades_cientificas/2006_hombre_ante_la_muerte.pdf> Recuperado el 6 de junio de 2018.

[ARTÍCULOS]

BAÑOS, A., (2005) 'Antropología de la violencia'. En: *Estudios de antropología Biológica*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Asociación Mexicana de Antropología Biológica. Vol. XII. 2005.

CASTAÑEDA, M., TORRES, P., (2015) 'Concepciones sobre la violencia: una mirada antropológica'. En: *El cotidiano. Revista de la realidad Mexicana actual*. Universidad Autónoma Metropolitana. Número 191. Mayo - Junio 2015.

ARTE INTERNACIONAL

[LIBROS]

CHUECA, F., (1999) *El ABC del arte del siglo XX*, Londres: Phaidon.

JONES, A., WARR, T., (2010) *El cuerpo del artista*, Londres: Phaidon.

OSBORNE, P., (2011) *Arte conceptual*, Londres: Phaidon.

PARRY, E., (2008) *Joel-Peter Witkin (Photofile)*, Estados Unidos de América: Thames & Hudson.

[PONENCIAS]

FONTCUBERTA, J., (2017) 'Postfotografía: Imágenes que sobran, imágenes que faltan'. En: *Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Fotomuseo Cuatro Caminos. Ciudad de México <<https://www.facebook.com/>>

FotoMuseo4Caminos/videos/746346448887830/> Recuperado el 25 de noviembre de 2019.

[CAPÍTULOS DE LIBROS]

BECCE, S., (2010) 'Somewhere / Nowhere', en *Félix González-Torres. Somewhere / Nowhere. Algún lugar / Ningún lugar*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

FRAGA, C., (2017) 'En las moradas de Barragán', en: En *Jill Magid. Una carta siempre llega a su destino. Los Archivos Barragán*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

STEYERL, H., (2014) 'Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación', en: En *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

[CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES]

BRUGUERA, T., FALCONI, J., SANROMÁN, L. (2018). *Tania Bruguera. Hablándole al poder*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

FRAGA, C., MAGID, J., MEDINA, C. (2017). *Jill Magid. Una carta siempre llega a su destino. Los archivos Barragán*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

MACÍAS, E., CRUZ, G., ZÁRATE, M., *et al.*, (2019). *La frontera nos cruzó a nosotros: Autodefiniciones de lo mexicano y lo latino migrante en artistas en Estados Unidos*. Morelia: UNAM Centro Cultural Morelia.

SANTAMARINA, G., LABASTIDA, A., (2010) *Ergo, materia: arte povera*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. <<http://muac.unam.mx/publicacion-62-ergo-materia.-arte-povera>> Recuperado el 6 de junio de 2018.

SIERRA, S., (1997) *Semefo, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch*: Folleto de exposición. Ciudad de México: Arte&Idea.

WEIZMAN, E., Feher, M., Medina, C., *et al.* (2017). *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo <https://muac.unam.mx/assets/docs/Folio_055_Forensic_Architecture.pdf> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

WEIWEI, A., Medina, C., Gibler, J., *et al.* (2019). *Ai Weiwei. Restablecer memorias*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo <https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_073_ai_weiwei.pdf> Recuperado el 3 de junio de 2019.

[TESIS]

BADÍAS, A., (2004) *Del sentido particular a la información compartida: La producción fotográfica de Félix González Torres sobre ejemplares limitados (Fotografías sobre papel, rompecabezas y acetato)*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Arte: Investigación-Producción. Valencia: Universitat Politècnica de València.

[ARTÍCULOS]

GUERRA, M., (2010), 'Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano'. En *Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), Guaraguao*, Verano 2010, año 14, Núm. 34, pp. 71-88. <<https://www.jstor.org/stable/25703235?seq=1>> Recuperado el 13 de agosto de 2020.

KESSELS, E., (2015) *Moisés by Mariela Sancari by Erik Kessels*. Inédito <<http://marielasancari.com/text-about-moiss>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

MAGID, G., (2017), 'The guidebook: A Guide to Casa Barragán'. En: *The White review*. 19 de febrero de 2017.

SAND, M., (1996), 'Joel-Peter Witkin'. En *World Art 1/96*. <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html>>
Recuperado el 20 de noviembre de 2018.

[VIDEOS]

ALFREDO JAAR. 'La nube'. Registro documental de la ejecución de la pieza en la frontera México-EUA. En: <<http://www.alfredojaar.net/cloud/cloud.html>>
Recuperado el 17 de junio de 2019.

[PÁGINAS WEB]

ALFREDO JAAR. <<http://www.alfredojaar.net/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

APERTURE. <<https://aperture.org/>> Recuperado el 4 de diciembre de 2019.

ARLES. LES RENCONTRES DE LA PHOGORAPHIE. <<https://www.rencontres-arles.com/>>
Recuperado el 4 de diciembre de 2019.

DIGNITY HAS NO NATIONALITY. <<http://dignityhasnonationality.net/sign>> Recuperado el 19 de junio de 2019.

FORENSIC ARCHITECTURE. <<https://forensic-architecture.org/>> Recuperado el 25 de mayo de 2019.

HELEN CHADWICK. <<http://www.mercerunion.org/exhibitions/west-gallery-helen-chadwick-viral-landscapes-east-gallery-martin-pearce/>> Recuperado el 26 de junio de 2018.

INSITE. <<http://insite.org.mx>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

JILL MAGID. <<http://www.jillmagid.com/>> Recuperado el 11 de junio de 2018.

MUSEUM OF MODERN ART. <<https://www.moma.org/>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

REGINA JOSÉ GALINDO. <<http://www.reginajosegalindo.com>> Recuperado el 6 de junio de 2018.

TANIA BRUGUERA. <<http://www.taniabruquera.com>> Recuperado el 19 de junio de 2019.

ARTE MEXICANO

[LIBROS]

DAVID, M., (2011). *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana.

DORFSMAN, A., OKON, Y., (2006). *La panadería. 1994-2002*. Madrid: Turner / CONACULTA.

MONTERO, D., (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

MONTIEL, K., ALANÍS, S., (2007). *De cuerpo presente*, Ciudad de México: Artes de México.

OROZCO, G., (2009). *Gabriel Orozco*, Nueva York: Museum of Modern Art.

SUTER, G., LA FERLA, J., (2018). *neoTrópico. Cajanegra y otros Microrrelatos*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.

[CAPÍTULOS DE LIBROS]

DAVID, M., (2011) 'Necropsia: historiando al colectivo Semefo', en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana.

FER, B., (2006) 'Spirograph: The circular ruins of drawing', en *Gabriel Orozco*. Ciudad de México: CONACULTA / INBA/ Turner.

GARCÍA, R., (2011) 'La música de Semefo. Entrevista a Carlos López', en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana.

ORTIZ, M., (2013) 'Prólogo', en: *El cuerpo, la vida, la fotografía*, Ciudad de México: CONACULTA.

RODRÍGUEZ, S., (2010) '¡Visite Ciudad Juárez! La sublimación siniestra como mecanismo sacralizador', en: *Espectrografías, memorias e historia*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

GARCÍA, R., (2011) 'La música de Semefo. Entrevista a Carlos López', en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana.

VÁZQUEZ, A., (2014) 'Los Grupos: una reconsideración', en: *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner.

VILLELA, P., (2011) 'El recuerdo de un cadáver que nunca estuvo allí', en: *Semefo 1990-1999 de la morgue al museo*. Ciudad de México: El Palacio Negro A.C. y Universidad Autónoma Metropolitana.

[CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES / DOSSIER / LIBROS DE ARTISTA]

ALEJO, M., DE LA GARZA, M., GODED, M., *et al.*, (2014). *XVI Bienal de Fotografía*, Ciudad de México: Centro de la Imagen.

BARRIOS, J., CHÁVEZ, H., HENARO, S., *et. al.* (2010). *Espectrografías memorias e historia*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

BARRIOS, J., CANCLINI, N., MEDINA, C., *et. al.* (2011). *Obstruir, Destruir, Ocultar. Enrique Ježik*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

DEBROISE, O., MEDINA, C., (2014) *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner.

DIDI-HUBERMAN, G., MIZRAHI, E., (2018) *Sublevaciones*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) / Jeu de Paume.

DOKINS, S., MARTÍNEZ, G., (2015). *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, Ciudad de México: Pneuma.

DOWNEY, A., (2009). *127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration*, Farnham: Lund Humphries.

- FIGUEROA, E., (2018). Documentación relativa a la pieza *Paloma mensajera detente en tu vuelo, si vas al paraíso sobre el volando estás*. Inédito.
- GARCÍA, P., GARCÍA, J., (2015). *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969 - 1976 - 2015*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) / UNAM / Fundación Alumnos47.
- JIMÉNEZ, J. (2014a). *Ludens: De lo ordinario a lo extraordinario*. Curaduría: Ernadi Ávalos. Inédito.
- JIMÉNEZ, J. (2014b). *After Move*. Curaduría: Juan Carlos Jaurena Ross. Inédito.
- JIMÉNEZ, J. (2015). *Carpeta de artista del Premio en la Bienal Nacional de las Artes Visuales de Yucatán 2015*. Inédito.
- JIMÉNEZ, J. (2017). *Anagramas Matemáticos*. Morelia: Alternativa Ediciones.
- JIMÉNEZ, J. (2018). *Ludens*. Inédito.
- LLANOS, F. (2010). *Videoman. Una exhibición de Fernando Llanos*. Inédito.
- LOZANO-HEMMER, R., BARRIOS, J., LABASTIDA, A., (2015). *Pseudomatismos*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- MARGOLLES, T., REGUILLO, R., RODRÍGUEZ, M., (2012) *La Promesa*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARGOLLES, T., BARENBLIT, F., GARDENA, O., et. al. (2014) *El Testigo*. Madrid: CA2M.
- MAZA, B., (2011). *Presente de una sociedad distópica*. Inédito.
- MEDINA, C., (2009) *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Ciudad de México: RM.
- MORALES, T. (2012). *Colaterales. Delfín del Mundo*, Ciudad de México: Chicago Arte Público.
- PORTILLO, S. (2017). *Documento de un suceso inexplicable*. Inédito.
- RAYAS, F. (2018). Dossier. Inédito. <https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/35/196635/dossier_2018_fabiola_rayas__1_.pdf>
Recuperado el 20 de agosto de 2019.

[TESIS]

ABELLÁN, T., (2015) *La sutura imposible: muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte: Universidad de Murcia. <<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/362650/TTAA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

MENESES, J., (2016) *La imagen expandida. Cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana (1994-2014)*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62591>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

SUTER, G., (2010) *Análisis teórico-práctico del vacío y el silencio en la producción artística contemporánea*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14977/tesisUPV3441.pdf?sequence=1>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

[PONENCIAS]

ESPINOZA, E., (1997) 'Las aboliciones de Semefo'. En: *La abolición del arte. Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM*. Oaxaca, México. Septiembre de 1997.

[ARTÍCULOS]

BALTAZAR, E., (2018). 'Enrique Metinides: el fotógrafo que hizo de la tragedia un arte'. En: *infobae*. <<https://www.infobae.com/america/mexico/2018/01/20/enrique-metinides-el-fotografo-que-hizo-de-la-tragedia-un-arte/>> Recuperado el 4 de diciembre de 2019.

BLANCO, C., (2013). 'Francis Alÿs: Ciudad Juárez Projects'. En: *Lupita. Arte de América Latina en Europa*. <<https://revistalupita.art/expo/francis-aly-s-ciudad-juarez-projects/>> Recuperado el 1 de mayo de 2019.

- DÍAZ, M., (2011). 'Visite Cd. Juárez' En *Espacio crítico 11*. <<https://espaciocritico11.wordpress.com/2011/01/31/%C2%A1visite-cd-juarez/>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.
- FUSCO, C., (2001). 'La insoportable pesadez de los seres: El arte de México después de NAFTA'. En: *Atlántica: revista de arte y pensamiento*. <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/1026>> Recuperado el 20 de noviembre de 2018.
- GALINDO, G., (2009). 'A sangre y lodo. Reflexiones al hilo sobre la instalación de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia' En *Réplica 21*. <https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/568_galindo_margolles.html> Recuperado el 13 de noviembre de 2019.
- GREEN, J., (2006). 'El arte del relato <<Fotografía para recordar>> de Pedro Meyer'. En: *Pedro Meyer*. <<http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/acota.html>> Recuperado el 26 de junio de 2018.
- JIMÉNEZ, A., (2007). 'Indaga artista las secuencias de la violencia del narcotráfico' En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2007/11/10/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>> Recuperado el 18 de noviembre de 2019.
- LOZANO-HEMMER, R., BARRIOS, J., LABASTIDA, A., (2015). 'Conversación frente a una maqueta con la disposición de las obras'. En: *Pseudomatismos*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- MARTÍNEZ, C., (2008). 'La joya en la llaga'. En: *Réplica 21*. <https://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/537_martinez_margolles.htm> Recuperado el 19 de noviembre de 2019.
- MATÍAS, P., (2014). 'Arma Toledo papalotes con rostros de los 43 normalistas'. En: *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/390778/arma-toledo->

- [papalotes-con-rostros-de-los-43-normalistas](#)> Recuperado el 3 de junio de 2019.
- MEDINA, C., (2008). 'Entre el superhéroe y el gadget'. En: *Reforma*. Ciudad de México 3 de septiembre de 2008. <http://www.fllanos.com/videoman/revision_videoman.pdf> Recuperado el 28 de noviembre de 2018.
- MONREAL, I., (2014). 'Brindan doce funciones de la obra *Ánima sola*'. En: *Cambio de Michoacán*. Morelia, 22 de julio de 2014. <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-229818>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.
- MONREAL, I., (2013). 'Participación del artista es pobre y limitada'. En: *Cambio de Michoacán*. Morelia, 24 de julio de 2013. <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-202830>> Recuperado el 28 de noviembre de 2018.
- PATRÓN, M., (2015). 'Está escrita en sus campos de Lagartijas Tiradas al Sol'. En: *Time Out*. <<https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/esta-escrita-en-sus-campos-de-lagartijas-tiradas-al-sol>> Recuperado el 28 de septiembre de 2019.
- PERRÉE, C., (2017). '<<Performance del caminar>> de Fabiola Rayas Chávez'. En: *Migr'ART Territorios y desplazamientos*. <<http://www.cemca.org.mx/migrart/fabiolarayas.html#cemca>> Recuperado el 20 de agosto de 2019.
- PÉREZ, J., (2014). 'Vuela Toledo 43 papalotes con rostros de los estudiantes desaparecidos'. En: *La Jornada*. <<http://semanal.jornada.com.mx/ultimas/2014/12/15/volaron-43-papalotes-de-francisco-toledo-con-los-rostros-de-los-estudiantes-desaparecidos-7474.html>> Recuperado el 3 de junio de 2019.
- PONIATOWSKA, E., (1996). 'La fotógrafa Vida Yovanovich'. En: *El Nacional*. Ciudad de México 19 y 20 de mayo de 1996. <<http://vidayovanovich.com/wp->

- <content/uploads/2016/03/La-fotografa-Vida-Yovanovich.pdf>> Recuperado el 11 de junio de 2018.
- REDACCIÓN, (2007). '<<Herida>>, proyecto para Ecatepec'. En: *Fundación Jumex*. <<https://www.fundacionjumex.org/en/exposiciones/48-herida-proyecto-para-ecatepec>> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.
- POLIDORI, A., (2007). '<<La herida>> de Teresa Margolles'. En: *Réplica 21*. <https://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/530_polidori_margolles.html> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2010). 'Bicentenario, en imaginario michoacano'. En: *La razón*. Ciudad de México. 7 de agosto de 2010. <<https://www.razon.com.mx/cultura/bicentenario-en-imaginario-michoacano/>> Recuperado el 8 de diciembre de 2018.
- REDACCIÓN, (2014). '<<Ánima Sola>> y <<¿Dónde está Rubén?>> Dos puestas en escena para disfrutar en Morelia' . En: *Revolución 3.0*. <<https://revolucion.news/anima-sola-y-donde-esta-ruben-dos-puestas-en-escena-para-disfrutar/>> Recuperado el 20 de agosto de 2019.
- REDACCIÓN, (2015). 'Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer'. En: *Código*. Ciudad de México. 9 de abril de 2015. <<https://revistacodigo.com/arte/nivel-de-confianza-de-rafael-lozano-hemmer-ayotzinapa/>> Recuperado el 29 de mayo de 2019.
- REDACCIÓN, (2017). 'Teresa Margolles: Pistas de baile'. En: *Artishock*. <<https://artishockrevista.com/2017/06/09/teresa-margolles-pistas-baile/>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2019). 'Presenta Francis ALyS video y poéticas políticas con su obra Hotel Juárez'. <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/presenta-francis-aly-video-y-poeticas-politicas-con-su-obra-hotel-juarez>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

RIVAS, Q., (2002). 'La emocionante vida de los cadáveres'. En: *ABC, Cultura*. Madrid, 26 de enero de 2002.

SAUTTO, I., (2011). 'Visite Cd. Juárez' En *Reflexiones marginales*. <<http://reflexionismarginales.com/3.0/18-visite-ciudad-juarez/>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.

SILVA, R., (2004). 'El arte revulsivo de Teresa Margolles'. En: *La insignia*. <https://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm> Recuperado el 20 de noviembre de 2018.

TORRE, W., (2007). 'La morgue es termómetro de una sociedad: Margolles'. En: *El Universal*. <<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/52129.html>> Recuperado el 20 de agosto de 2019.

[ENTREVISTAS]

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Jorge Rosano Gamboa'. Realizada por correo electrónico el 5 de septiembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Sebastián Portillo'. Realizada por correo electrónico el 23 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Humberto Ríos'. Realizada por correo electrónico el 25 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Teresa Chavira Leal'. Realizada por correo electrónico el 26 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Rodrigo Treviño [Rotre]'. Realizada por correo electrónico el 26 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandi Ávalos'. Realizada por correo electrónico el 29 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Mizraim Cárdenas'. Realizada por correo electrónico el 30 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Pablo Querea'. Realizada personalmente en el taller de gráfica de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM campus Morelia el 30 de noviembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Rafael Flores Correa'. Realizada por correo electrónico el 3 de diciembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Erandini Adonay Figueroa Próspero'. Realizada por correo electrónico el 5 de diciembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2018). 'Entrevista a Tsade Trigo'. Realizada por correo electrónico el 6 de diciembre de 2018. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Llanos (Videoman)'. Realizada por correo electrónico el 10 de enero de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Jesús Jiménez'. Realizada por correo electrónico el 6 de febrero de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Cuauhtémoc Medina'. Realizada personalmente en la Power Station of Art [PSA], en el contexto de la clausura de la 12a.

- Bienal de Shanghái, China, el 7 de marzo de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Nuria Santiago'. Realizada por mensajes de voz el 30 de abril de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando García'. Realizada por correo electrónico el 27 de mayo de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Arturo Betancourt'. Realizada por correo electrónico el 27 de mayo de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fernando Ortiz y a Alejandro Yustiaza. Integrantes del colectivo 60 mil'. Realizada personalmente en la ciudad de Morelia el 16 de agosto de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Fabiola Rayas'. Realizada mediante grabaciones de audios de WhatsApp el 26 de agosto de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Juan Maíz'. Realizada personalmente en su taller el 27 de agosto de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Ambra Polidori'. Realizada por correo electrónico el 17 de septiembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.
- MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Karina Juárez'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 21 de septiembre de 2019. La entrevista

Íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Ricardo Zambrano'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 8 de noviembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Belsay Maza'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 20 de noviembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

MÉNDEZ, F., (2019). 'Entrevista a Juan Carlos Jiménez Abarca y Jesús Jiménez'. Realizada personalmente en Morelia, Michoacán, México el 27 de noviembre de 2019. La entrevista íntegra puede consultarse en el apartado 'Entrevistas', al final de este documento.

[VIDEOS]

FILMIN LATINO. 'Los que se quedan'. En: <<https://www.filminlatino.mx/pelicula/los-que-se-quedan?origin=searcher&origin-type=unique>> Recuperado el 18 de junio de 2019.

RAFAEL LOZANO-HEMMER. 'Nivel de confianza'. Registro documental de la ejecución de la pieza en Montreal, Canadá. En: <<https://www.filminlatino.mx/pelicula/los-que-se-quedan?origin=searcher&origin-type=unique>> Recuperado el 29 de mayo de 2019.

TELEVISIÓN ESPAÑOLA. 'El imperdurable mente presente'. Una entrevista en video para Miradas II. En: <<https://vimeo.com/12271814>> Recuperado el 21 de junio de 2018

VIMEO. 'Paradox of Praxis 5'. En: <<https://vimeo.com/150223150>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

VIMEO. 'Paradox of Praxis 1'. En: <<https://vimeo.com/130838361>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

VIMEO. 'El desgaste de la clase media en México, o geografía de la devaluación transpirada'. En: <<https://vimeo.com/191538473>> Recuperado el 21 de junio de 2018

VIMEO. 'Ame Rica G-Latina'. En: <<https://vimeo.com/1327623>> Recuperado el 21 de junio de 2018

VIMEO. 'YA ME CANSE'. En: <<https://vimeo.com/269930983>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

VI-VIDEO. 'Compro, luego existo'. En: <http://fllanos.com/vi_video/videos/compro.mov> Recuperado el 15 de enero de 2019.

VI-VIDEO. 'Por la paz'. En: <http://fllanos.com/vi_video/videos/paz.mov> Recuperado el 15 de enero de 2019.

VI-VIDEO. 'Acto de amor'. En: <http://fllanos.com/vi_video/videos/amor.mov> Recuperado el 15 de enero de 2019.

YOUTUBE. 'La fiesta de las balas'. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nHIXw5-nzkk>> Recuperado el 25 de octubre de 2019.

YOUTUBE. 'Children's Game #15: Espejos: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rveh7W-puQ8>> Recuperado el 10 de junio de 2019.

[PÁGINAS WEB]

ANA CASAS BRODA. <<http://www.anacasasbroda.com/>> Recuperado el 11 de junio de 2018.

ARTURO BETANCOURT <<https://arturobetafoto.wixsite.com/arturobetaphoto>> Recuperado el 18 de septiembre de 2019.

BETSABEÉ ROMERO. <<https://www.betsabeeromero.com/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

CÉSAR MARTÍNEZ SILVA. <<http://www.martinezsilva.com/>> Recuperado el 16 de junio de 2018.

ENRIQUE JEŽIK. <<http://www.enriquejezik.com>> Recuperado el 10 de abril de 2019.

FAUSTO GRACIA. <https://faustogracia.wixsite.com/fgracia?fbclid=IwAR3UM4_dLJ2I5wZ5RivZECXvFH-m3Zdb3qJPu4pGz09AB25GdsBbpY2Q0o0> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

FERNANDO LLANOS. <<http://www.fllanos.com/>> Recuperado el 27 de noviembre de 2018.

FRANCIS ALÿS. <<http://www.francisalys.com>> Recuperado el 10 de junio de 2019.

GABRIEL DE LA MORA. <<http://gabrieldelamora.com>> Recuperado el 16 de junio de 2018.

GERARDO SUTER. <<http://unblogtemporal.blogspot.com/>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

GUSTAVO ARTIGAS. <<https://gustavoartigas.com>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

HUMBERTO RÍOS RODRÍGUEZ. <<http://humbertoriosrodriguez.com/>> Recuperado el 25 de junio de 2018.

JORGE ROSANO GAMBOA <<http://rosanogamboa.com/>> Recuperado el 25 de junio de 2018.

LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL. <<http://lagartijastiradasalsol.com>> Recuperado el 28 de septiembre de 2019.

MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. <<https://muac.unam.mx/>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

MARCELA ARMAS. <<https://www.marcelaarmas.net>> Recuperado el 17 de junio de 2019.

MARIELA SANCARI. <<http://marielasancari.com/>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

MUSEO AMPARO. <<https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2792/desmantelamiento-y-reinstalacion-del-escudo-nacional>> Recuperado el 2 de abril de 2019.

MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. <<https://muac.unam.mx/>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

PEDRO MEYER. <<http://www.pedromeyer.com>> Recuperado el 26 de junio de 2018.

PEDRO REYES. <<http://pedroreyes.net/>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.

PERFORMANCE DEL CAMINAR O EL EJERCICIO DE MEMORIA PARA LOS DESAPARECIDOS DE MICHOACÁN. <<https://ciudatamx.wordpress.com/2019/08/20/performance-del-caminar-o-el-ejercicio-de-memoria-para-los-desaparecidos-de-michoacan/v>> Recuperado el 3 de septiembre de 2019.

PLATAFORMA AYOTZINAPA. <<https://www.plataforma-ayotzinapa.org/>> Recuperado el 25 de mayo de 2019

RAFAEL LOZANO-HEMMER. <<http://www.lozano-hemmer.com>> Recuperado el 25 de junio de 2018.

RICARDO ZAMBRANO. <<http://riczambrano.blogspot.com>> Recuperado el 28 de noviembre de 2018.

SAID DOKINS. <<https://www.saidokins.com>> Recuperado el 10 de abril de 2019.

SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS 'LA TALLERA'. <<https://http://saps-latallera.org>> Recuperado el 16 de junio de 2019.

SANTIAGO SIERRA. <<http://www.santiago-sierra.com>> Recuperado el 29 de marzo de 2019.

ZONE ZERO. <<http://v2.zonezero.com>> Recuperado el 26 de junio de 2018.

HISTORIA DEL ARTE

[LIBROS]

DEBRAY, R., (1994) *Vida y muerte de la Imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós.

[BLOG]

MOSQUERA, G., (2007) 'Ana Mendieta'. En *Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/ana-mendieta-gerardo-mosquera.html>> Recuperado el 6 de junio de 2018.

HISTORIA, POLÍTICA Y ECONOMÍA MEXICANA

[CAPÍTULOS DE LIBROS]

ESPINOZA, R., (1994) 'El PRI y la Reforma del Estado en México. Del intervencionismo estatal al liberalismo social', en: En *El fin de Siglo y los Partidos Políticos en América Latina*, Ciudad de México: UAM-Iztapalapa.

[TESIS]

SALAS, M., (2009) *Migración y Feminización de la Población rural 2000-2005. El caso de Atitanac y la Encarnación, Villanueva, Zacatecas*. Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Ciencia Política. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

[ARTÍCULOS]

ARANDA, J., (2006). 'Injerencia de Fox, Irregularidad mayor del proceso: magistrados'. En *La Jornada*. <<https://web.archive.org/web/20071012072944/http://www.jornada.unam.mx/2006/09/06/008n1pol.php>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

- BECERRIL, A., (2011). 'Último Informe sin la sombra del sucesor'. <<https://www.excelsior.com.mx/2011/09/01/nacional/765450>> Recuperado el 24 de enero de 2019.
- CALVA, J., (2005). 'México: La estrategia macroeconómica 2001-2006. Promesas, resultados y perspectivas'. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0301-70362005000400004> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- DURAND, J., (2007). 'El programa bracero (1942-1964)'. <<http://www.redalyc.org/html/660/66000902/>> Recuperado el 8 de junio de 2019.
- DOMÍNGUEZ, A., (2015). 'Solidaridad, Oportunidades y Prospera no disminuyeron la pobreza'. <<https://www.milenio.com/politica/solidaridad-oportunidades-y-prospera-no-disminuyeron-la-pobreza>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- FUENTES, Y., (2018). 'AMLO Presidente: ¿Qué es la <<Cuarta Transformación>> que propone Andrés Manuel López Obrador para México'. En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45712329>> Recuperado el 3 de diciembre de 2018.
- NAVARRO, V., (2015). 'Las consecuencias negativas de los anteriores tratados de libre comercio'. En *Público*. <<http://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2015/06/15/las-consecuencias-negativas-de-los-antiguos-tratados-de-libre-comercio/>> Recuperado el 17 de junio de 2018.
- OLIVARES, E., (2014). 'Desaparecer FEMOSPP fue un mensaje de impunidad'. En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2014/02/14/politica/005n2pol>> Recuperado el 2 de agosto de 2020.
- OLVERA, G., (2005). 'La reforma al artículo 27 constitucional y la incorporación de las tierras ejidales al mercado legal de suelo urbano en México'. En *Scripta*

- Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona. <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-33.htm>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- REDACCIÓN, (1990). 'Vargas Llosa: <<México es la dictadura perfecta>>'. En *El País*. <https://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html> Recuperado el 21 de mayo de 2018.
- REDACCIÓN, (2009). 'El ex presidente Echeverría, absuelto de los cargos de genocidio por la matanza de Tlatelolco'. En *El País*. <https://elpais.com/internacional/2009/03/27/actualidad/1238108412_850215.html> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- REDACCIÓN, (2000). 'El crimen del cardenal Posadas sigue siendo motivo de controversia'. En *ACIPRENSA*. <<https://www.aciprensa.com/reportajes/casoposadas.htm>> Recuperado el 18 de junio de 2018.
- REDACCIÓN, (2007). 'Ex Presidente Salinas de Gortari dice que masonería asesinó al Card. Posadas'. En *ACIPRENSA*. <<https://www.aciprensa.com/noticias/ex-presidente-salinas-de-gortari-dice-que-masoneria-asesino-al-card-posadas>> Recuperado el 18 de junio de 2018.
- REDACCIÓN, (2010). 'El secuestro de Diego: contradicciones y falsedades'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/104184/el-secuestro-de-diego-contradicciones-y-falsedades/>> Recuperado el 1 de noviembre de 2018.
- REDACCIÓN, (2014). '<<Ya me cansé>>: Murillo Karam explica esa frase tres días después'. En *Animal político*. <<https://www.animalpolitico.com/2014/11/ya-canse-murillo-karam-explica-esa-frase-tres-dias-despues/>> Recuperado el 3 de junio de 2019.
- REDACCIÓN, (2015). 'México, el país con el salario mínimo más bajo en la OCDE'. En *Forbes*. <<https://www.forbes.com.mx/mexico-el-pais-con-el-salario-minimo-mas-bajo-en-la-ocde/>> Recuperado el 24 de junio de 2018.

- REDACCIÓN, (2018). 'Segunda caravana de migrantes sale de Guatemala'. En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/10/21/segunda-caravana-de-migrantes-sale-de-guatemala-9527.html>> Recuperado el 18 de junio de 2019.
- REDACCIÓN, (2018). '<<Ténganme paciencia y confianza, nos entregan un país en quiebra>>, dice AMLO'. En *Animal político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/12/amlo-presidente-obrador-mensaje-zocalo/>> Recuperado el 3 de diciembre de 2018.
- REDACCIÓN, (2019). 'Desechan en comisiones 6 de 9 delitos que serían <<graves>>'. En *ADN40*. <<https://www.adn40.mx/noticia/poder/nota/2019-01-15-18-00/desechan-en-comisiones-6-de-9-delitos-que-serian--graves-/>> Recuperado el 21 de enero de 2019.
- REDACCIÓN, (2012). 'La economía que entrega Felipe Calderón Hinojosa a Enrique Peña Nieto'. En *El financiero*. <<https://inecex.com.mx/la-economia-que-entrega-felipe-calderon-hinojosa-a-enrique-pena-nieto/>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- SALDAÑA, I., (2018). 'A 30 años de la caída del sistema; elecciones 1988'. En *Excelsior*. <<https://www.excelsior.com.mx/nacional/a-30-anos-de-la-caida-del-sistema-elecciones-1988/1250619>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- URIBE, M., (2016). 'En tiempo de don Felipe Calderón'. En *El economista*. <<https://www.eleconomista.com.mx/politica/En-tiempos-de-don-Felipe-Calderon-20161030-0040.html>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.
- VARGAS, R., (2006). 'En acto castrense, Calderón asume el Poder Ejecutivo'. En *La Jornada*. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/12/01/index.php?section=politica&article=003n1pol>> Recuperado el 4 de junio de 2018.

VILLEGAS, R., (2019). 'Economía de México creció más con EPN que con Calderón y Fox'. En *Forbes*. <<https://www.forbes.com.mx/pib-mexico-pena-nieto-sexenio/>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

[VIDEOS]

YOUTUBE. '<<Ya me cansé>> dice Murillo Karam en conferencia' En: <<https://www.youtube.com/watch?v=eByZ4Ividul>> Recuperado el 3 de junio de 2019.

NARCOTRÁFICO, TERRORISMO, DESAPARICIONES FORZADAS, MIGRACIÓN Y VIOLENCIA

[LIBROS]

AGUAYO, S., (2018). *El 68, los estudiantes, el Presidente y la CIA*. Ciudad de México: PROCESO.

COVARRUBIAS, G. (Coord.), (2012). *Violencia y cultura en México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

DIÉGUEZ, I., (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA / Escénicas.

DOMECQ, B., (1998). *Once días... y algo más*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

HACHER, S., (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea, 2012.

HERNÁNDEZ, A., (2016). *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar*. Ciudad de México: Grijalbo.

MASTROGIOVANNI, F., (2015). *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Penguin Random House.

MONREAL, P., GARCÍA, V., (2011). *Los gritos de Morelia. Memoria del terrorismo en Michoacán*. Ciudad de México: Ediciones Eón.

SANTIAGO, N., (2015). *Olivia, el bosque y las estrellas*. Ciudad de México: Conaculta: Ediciones SM.

SODI, E., (2006). *Líbranos del mal*. Ciudad de México: Aguilar.

YOUNGERS, C., ROSIN, E., (2005). *Drogas y democracia en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.

[ARTÍCULOS]

ALEDEKOA, X., (2018). 'Cuatro años del secuestro de Chibok: 10 preguntas y respuestas sobre las niñas secuestradas por Boko Haram'. <<https://www.lavanguardia.com/internacional/20180413/442516895367/secuestro-ninas-chibuk-boko-haram-cuatro-anos.html>> Recuperado el 2 de octubre de 2018.

ALMARAIZ, L., (2018). '¿Qué pasó el Jueves de Corpus, del que Cuarón habla en <<Roma>>?'. En *CC News*. <<https://news.culturacolectiva.com/mexico/que-es-jueves-de-corpus-del-que-cuaron-habla-roma/>> Recuperado el 8 de abril de 2019.

ÁNGEL, A., (2018). 'A 10 años de los granadazos en Morelia, las víctimas siguen esperando reparación y justicia'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/09/granadazos-morelia-victimas-10-anos/>> Recuperado el 16 de noviembre de 2018.

ÁNGEL, A., (2018). 'Aumentan accidentes de tránsito en México: diario matan a 32 personas y 81 resultan heridas'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/11/aumentan-accidentes-transito-muertos/>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

BAGLEY, B., (2015). 'El mercado ilegal de la cocaína en América Latina y el Caribe'. En *Perfil Criminológico*. <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/8242/1/BFLACSO-PC21-02-Bagley.pdf>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

- BONILLA, M., (2015). 'Desaparecidos. <<Guerra sucia>> deja 480 víctimas'. En *El Universal*. <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2015/08/16/desaparecidos-guerra-sucia-deja-480-victimas>> Recuperado el 24 de enero de 2019.
- CAVARERO, A., (2009). 'Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea'. En *Anthrophos*. <https://ddd.uab.cat/pub/lectora/lectora_a2010n16/lectora_a2010n16p255.pdf> Recuperado el 13 de agosto de 2020.
- CIENFUENTES, J., (2007). 'Yo sobreviví al secuestro de la María'. <<http://www.soho.co/historias/articulo/secuestrados-por-la-guerrilla-yo-sobrevivi-al-secuestro-de-la-maria/1362>> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.
- CLAVEL, T., (2016). 'México tiene más muertes que países en guerra, como Irak y Afganistán'. <<https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/mexico-tiene-mas-muertes-que-paises-guerra-como-irak-y-afganistan/>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.
- CORBETT, E., (2018). 'The legal marijuana markets is catching up to beer and wine'. En *Fortune*. <https://fortune.com/2018/08/22/legal-marijuana-market-size/?utm_campaign=fortunemagazine&utm_medium=social&xid=soc_socialflow_twitter_FORTUNE&utm_source=twitter.com> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.
- DÁVILA, P., (2018). 'Abarca y Pineda, a un paso de la libertad'. <<https://www.proceso.com.mx/552215/abarcay-pineda-a-un-paso-de-la-libertad>> Recuperado el 20 de mayo de 2019.
- DÍAZ, G., (2019). 'México tiene cifras de muertes violentas propias de un país en guerra: Bachelet'. <<https://www.proceso.com.mx/578949/mexico-tiene-guerra-bachelet>>

- [cifras-de-muertes-violentas-propias-de-un-pais-en-guerra-bachelet](#)>
Recuperado el 27 de septiembre de 2019.
- EL CLARÍN, (1999). 'La violencia en Colombia: secuestro masivo en Cali'. <https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/colombia-guerrilla-tomo-iglesia-llevo-100-personas_0_BJ9zYTeCKe.html> Recuperado el 28 de septiembre de 2018.
- ESQUIVEL, J., (2012). 'Juárez, la ciudad más peligrosa del mundo: EU'. <<https://www.proceso.com.mx/302624/juarez-la-ciudad-mas-peligrosa-del-mundo-eu>> Recuperado el 1 de mayo de 2019.
- ESTRADA, C., (2015). 'La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad'. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/ep/n37/n37a3.pdf>> Recuperado el 11 de agosto de 2020.
- FRANCO, S., (2015). 'Reaparece el terror en la vida de Guillermo del Toro'. <<https://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/09/30/1048495#view-1>>
Recuperado el 1 de noviembre de 2018.
- FUENTES, D., (2019). 'En caso de menor que denuncia a policías por violación, pruebas genéticas se perdieron: PGJ'. En: *El Universal*. < <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/en-caso-de-menor-que-denuncia-policias-por-violacion-pruebas-geneticas-se-perdieron-pgj>> Recuperado el 26 de agosto de 2019.
- GABINETE TÉCNICO DE LA GUARDIA CIVIL. CENTRO DE ANÁLISIS Y PERSPECTIVA, (2012). 'Grandes atentados: Teatro Dubrovka, Moscú, Octubre 2002'. <https://intranet.bibliotecasgc.bage.es/intranet-tmpl/prog/local_repository/documents/5474.pdf> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.
- HERNÁNDEZ, M., (2018). 'Estrategia fallida: 250,000 asesinatos en México desde el inicio de la <<guerra contra el narco>>'. En *RT*. <<https://actualidad.rt.com/>>

actualidad/272788-mexico-llega-250000-asesinatos-inicio-guerra-narcotrafico> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

HERNÁNDEZ, V., (2016). 'Una mirada desgarradora al macabro mundo de los secuestros en México'. En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160311_mexico_secuestro_especial_vh> Recuperado el 31 de octubre de 2018.

JOB, V., (2017). 'La búsqueda de la verdad y justicia para Julio César Mondragón'. En *Milenio*. <<https://www.milenio.com/estados/la-busqueda-de-verdad-y-justicia-para-julio-cesar-mondragon>> Recuperado el 25 de mayo de 2019.

KRECHETNIKOV, A., (2012). 'Moscow theatre siege: Questions remain unanswered'. En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/news/world-europe-20067384>> Recuperado el 28 de septiembre de 2018.

LÓPEZ, A., (2013). '¿Qué diferencia hay entre cometer un asesinato y un homicidio?'. En *20 minutos*. <<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/que-diferencia-hay-entre-un-asesinato-y-un-homicidio/>> Recuperado el 21 de agosto de 2019.

MALDONADO, C., (2019). 'Una nueva caravana de migrantes parte de Honduras hacia Estados Unidos'. En *El País*. <https://elpais.com/internacional/2019/04/10/america/1554918875_800216.html> Recuperado el 18 de junio de 2019.

MANDUJANO, I., (2017). 'A 20 años de la masacre de Acteal, <<justicia del gobierno mexicano es una falacia>>: sobrevivientes'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/516111/20-anos-de-la-masacre-de-acteal-justicia-del-gobierno-mexicano-es-una-falacia-sobrevivientes>> Recuperado el 10 de abril de 2019.

- MARTÍNEZ, H., (2018). 'En 25 años van 1,779 feminicidios en Ciudad Juárez'. En *El Heraldo de México*. <<https://heraldodemexico.com.mx/estados/en-25-anos-van-1775-femicidios-en-ciudad-juarez/>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.
- MARTÍNEZ, R., (2011). 'Abandonan 35 cadáveres frente a centro comercial en Veracruz'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/281919/abandonan-35-cadaveres-frente-a-centro-comercial-en-veracruz>> Recuperado el 21 de enero de 2019.
- MENDOZA, E., (2011). 'Cinco años de guerra, 60 mil muertos'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/290774>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.
- MENTADO, P., (2012). 'Washington analiza cómo aplicar la iniciativa 502'. En *Unión*. <<http://archivo.unionguajuato.mx/articulo/2012/11/13/gobierno/washington-analiza-como-aplicar-la-iniciativa-502>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.
- MONGE, Y., (2011). 'Niños que mueren jugando con armas'. En *El País* <https://elpais.com/elpais/2011/09/27/actualidad/1317106800_131710.html> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.
- MORENO, T., (2018). 'México, noveno lugar mundial en muertes por accidentes de tránsito: UNAM'. En *El Universal*. <<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/mexico-noveno-lugar-mundial-en-muertes-por-accidentes-de-transito-unam>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.
- NÁJAR, A., (2014). 'México: el hombre que disolvió en ácido a 300 personas'. En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140821_mexico_desaparecidos_pozolero_an> Recuperado el 27 de marzo de 2020.

- NÁJAR, A., (2018). '<<Roma>>, de Alfonso Cuarón: quiénes eran Los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la aclamada película'. En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46562349>> Recuperado el 8 de abril de 2019.
- OFICINA DEL ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS DERECHOS HUMANOS, (2016). 'Desaparición forzada'. <http://www.hchr.org.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=653:desaparicion-forzada&Itemid=269> Recuperado el 21 de enero de 2019.
- OLIVARES, E., (2014). 'Desaparecer FEMOSPP fue un mensaje de impunidad'. En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2014/02/14/politica/005n2pol#>> Recuperado el 3 de abril de 2019.
- PRESSLY, L., (2016). 'Cherán, el pueblo de México que expulsó a delincuentes, políticos y policías'. En *BBC News* <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37644226>> Recuperado el 1 de mayo de 2019.
- RAMÍREZ, J., (2016). 'Los números rojos'. En *Reporte índigo*. <<https://www.reporteindigo.com/reporte/seguridad-pgr-inegi/>> Recuperado el 4 de junio de 2018.
- REDACCIÓN, (1978). 'La policía mexicana rescata de manera espectacular a Brianda Domecq'. En *El País*. <https://elpais.com/diario/1978/11/12/ultima/279673201_850215.html> Recuperado el 29 de octubre de 2018.
- REDACCIÓN, (2006). 'Arrojan 5 cabezas humanas en centro nocturno de Uruapan' En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2006/09/07/index.php?section=estados&article=037n1est>> Recuperado el 29 de noviembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2011). 'Acteal: Impunidad y perspectivas de esclarecimiento' En *La Jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2011/12/30/edito>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

- REDACCIÓN, (2008). 'Terrorismo, ataque en Morelia'. En *El siglo de Torreón*. <<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/379480.terrorismo-ataque-en-morelia.html>> Recuperado el 16 de noviembre de 2018.
- REDACCIÓN, (2008). 'Arrestan a 3 presuntos Zetas autores del ataque en Morelia'. En *La Jornada*. <<https://web.archive.org/web/20080927162710/http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2008/09/26/presenta-siedo-a-presuntos-responsables-de-atentado-en-morelia>> Recuperado el 16 de noviembre de 2018.
- REDACCIÓN, (2011). 'La <<guerra contra las drogas>> cumple 40 años entre abucheos' En *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/america/2011/06/17/estados_unidos/1308298343.html> Recuperado el 25 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2011). '10 claves y dudas sobre la masacre de Boca del Río, Veracruz'. En *Sin embargo*. <<https://www.sinembargo.mx/30-09-2011/48720>> Recuperado el 21 de enero de 2019.
- REDACCIÓN, (2011). 'Fueron torturados 34 de los 35 ejecutados en Veracruz'. En *La jornada*. <<https://www.jornada.com.mx/2011/09/22/politica/012n1pol>> Recuperado el 21 de enero de 2019.
- REDACCIÓN, (2011). 'Identifican a 28 de los muertos en #BocadelRío; no tenían vínculos con la delincuencia'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2011/09/identifican-a-28-de-los-35-muertos-en-bocadelrio/>> Recuperado el 21 de enero de 2019.
- REDACCIÓN, (2011). 'Revelan que en el asesinato de los 35 muertos de Boca del Río se usaron técnicas castrenses'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2011/09/revelan-en-el-asesinato-de-los-35-muertos-de-boca-del-rio-se-usaron-tecnicas-castrenses/>> Recuperado el 21 de enero de 2019.

REDACCIÓN, (2012). '¿Cómo fue y en qué falló el plan <<Rápido y Furioso>>' En *CNN En Español*. <<https://cnnespanol.cnn.com/2012/09/22/como-fue-y-en-que-fallo-el-plan-rapido-y-furioso/>> Recuperado el 23 de agosto de 2019.

REDACCIÓN, (2012). 'Se globaliza #YoSoy132; cuenta con 52 células en distintas partes del mundo'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/315804/se-globaliza-yosoy132-cuenta-con-52-celulas-en-distintas-partes-del-mundo>> Recuperado el 31 de agosto de 2019.

REDACCIÓN, (2014). 'Le Pen: <<Tres meses de ébola solucionarían los problemas migratorios'. En *Télam*. <<http://www.telam.com.ar/notas/201405/64024-le-pen-tres-meses-de-ebola-solucionarian-los-problemas-migratorios.html>> Recuperado el 19 de junio de 2019.

REDACCIÓN, (2015). 'Por qué Alejandro González Iñárritu no vive en México'. <<https://www.caras.com.mx/donde-vive-alejandro-gonzalez-inarritu-quien-es-el-papa-de-gonzalez-inarritu/>> Recuperado el 1 de noviembre de 2018.

REDACCIÓN, (2017). 'El caso de <<Frida Sofía>> en la escuela derrumbada por el terremoto en México revive la historia de <<Monchito>>, el niño del sismo de 1985 que tampoco existió' En *BBC Mundo*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41363083>> Recuperado el 30 de noviembre de 2019.

REDACCIÓN, (2017). 'Fechas que enmarcan la guerra de México contra el narco' En *Excelsior*. <<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/01/19/1140968>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

REDACCIÓN, (2017). 'México, a punto de romper todos los récords de asesinatos en 2017'. En *El País*. <https://elpais.com/internacional/2017/10/22/mexico/1508640864_470522.html> Recuperado el 21 de mayo de 2018.

- REDACCIÓN, (2017). 'Cada hora desaparecen 2 personas en México'. En *Milenio*. <http://www.milenio.com/estados/cada-hora-desaparecen-2-personas-en-mexico> Recuperado el 21 de mayo de 2018.
- REDACCIÓN, (2018). 'En México, más desaparecidos que en las dictaduras de Chile y Argentina'. En *Posta*. <http://www.posta.com.mx/nuevo-leon/en-mexico-mas-desaparecidos-que-en-las-dictaduras-de-chile-y-argentina> Recuperado el 21 de mayo de 2018.
- REDACCIÓN, (2018). 'La legalización de la marihuana en nueve estados de EEUU dispara el sector: 340,000 puestos de trabajo y 50,000 millones de dólares.' En *Libre Mercado*. <https://www.libremercado.com/2018-09-04/la-legalizacion-de-la-marihuana-en-nueve-estados-de-eeuu-dispara-el-sector-340000-puestos-de-trabajo-y-50000-millones-de-dolares-1276624307/> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2018). '305 desapariciones se registran en el estado' En *El Universal Querétaro*. <http://www.eluniversalqueretaro.mx/sociedad/02-01-2018/305-desapariciones-se-registran-en-el-estado> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2018). 'Estas son las 50 ciudades más violentas del mundo (y 42 están en América Latina)' En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43318108> Recuperado el 10 de junio de 2019.
- REDACCIÓN, (2018). 'ONU: En el 2017 se cometieron seis feminicidios por hora en el mundo.' En *El Comercio, Perú*. <https://elcomercio.pe/mundo/actualidad/onu-2017-cometieron-seis-feminicidios-hora-mundo-noticia-581188> Recuperado el 13 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2018). 'Los restos de Alexander Mora eran tan pequeños que quedaron destruidos durante su identificación'. En *Sin embargo*. <https://>

- www.sinembargo.mx/27-09-2018/3476639> Recuperado el 22 de mayo de 2019.
- REDACCIÓN, (2018). 'Peritos argentinos rechazan conclusiones de CNDH sobre restos hallados en el basurero de Cocula'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2018/11/equipo-forense-argentino-ayotzinapa-cndh/>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.
- REDACCIÓN, (2019). 'Alerta de género tiene eficacia limitada en ausencia de otras acciones'. En *20 minutos*. <<https://www.20minutos.com.mx/noticia/839497/0/alerta-genero-tiene-eficacia-limitada-ausencia-otras-acciones/>> Recuperado el 13 de septiembre de 2019.
- REDACCIÓN, (2019). '<<Se acabó la guerra contra el narco>>: AMLO'. En *Agencia Fronteriza de Noticias*. <http://www.afntijuana.info/nacionales/92206_se_acabo_la_guerra_contra_el_narco_amlo> Recuperado el 17 de agosto de 2020.
- REDACCIÓN, (2019). 'Los 5 países que exportan el 75% de las armas del mundo (y cuáles son los que más las compran)' En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47490873>> Recuperado el 23 de agosto de 2019.
- REDACCIÓN, (2019). 'El país feminicida: 1,199 mexicanas fueron asesinadas en lo que va del 2019'. En *Infobae*. <<https://www.infobae.com/america/mexico/2019/05/30/feminicidio-en-cifras-rojas-en-mexico-asesinan-diariamente-a-nueve-mujeres/>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.
- ROJAS, A., (2018). '<<Monstruo de Ecatepec>>: ¿Por qué este municipio de México es el más peligroso para ser mujer'. En *BBC News*. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45821520>> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.

- ROLDÁN, N., (2014). 'Es científicamente imposible que los normalistas hayan sido incinerados en el basurero de Cocula'. En *Animal Político*. <<https://www.animalpolitico.com/2015/09/normalistas-de-ayotzinapa-no-fueron-incinerados-en-el-basurero-de-cocula-expertos-independientes/>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.
- ROSAGEL, S., (2014). 'Científicos de la UNAM: <<No los quemaron en el basurero, el gobierno está en problemas>>'. En *Sin embargo*. <<https://www.sinembargo.mx/11-12-2014/1190680>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.
- ROSEN, J., ZEPEDA, R. (2014). 'La guerra contra el narcotráfico en México: Una guerra perdida'. En *Reflexiones*. <<https://www.redalyc.org/pdf/729/72941346011.pdf>> Recuperado el 21 de mayo de 2019.
- RUBÍ, M., TORRES, R. (2017). 'Descubren tráfico de 513 migrantes'. En *El economista*. <<https://www.economista.com.mx/estados/Descubren-trafico-de-513-migrantes-20110517-0136.html>> Recuperado el 19 de junio de 2019.
- SALDÍVAR, A., (2018). 'Memorial a las víctimas de la violencia: un tufo a guerra, a despilfarro y lo peor... a olvido.'. En *Proceso*. <<https://www.proceso.com.mx/536565/memorial-a-las-victimas-de-la-violencia-un-tufo-a-guerra-a-despilfarro-y-lo-peor-a-olvido>> Recuperado el 4 de noviembre de 2019.
- SÁNCHEZ, F., (2013). 'Inauguran el Memorial a las Víctimas de la Violencia'. En *Obras*. <<https://obrasweb.mx/arquitectura/2013/04/05/inauguran-el-memorial-a-las-victimas-de-la-violencia>> Recuperado el 4 de noviembre de 2019.
- SEGATO, R., (2014). 'Disección de la violencia de género'. <<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53543/>>

[Documento_completo__.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](#)> Recuperado el 12 de agosto de 2020.

SUÁREZ, A., (2019). 'Ecatepec, el municipio con mayor índice de pobreza urbana: CONEVAL'. En *El sol de México*. <<https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/valle-de-mexico/ecatepec-el-municipio-con-mayor-indice-de-pobreza-urbana-coneval-3812593.html>> Recuperado el 7 de septiembre de 2019.

TORRES, C., (2018). 'Alaíde Foppa: mujer crítica del arte, poeta y precursora del feminismo en México'. <<https://www.elindependientedehidalgo.com.mx/alaide-foppa-mujer-critica-del-arte-poeta-y-precursora-del-feminismo-en-mexico/>> Recuperado el 9 de abril de 2019.

TURATI, M., (2018). 'La cifra de desaparecidos es más alta que la que admitió Peña Nieto'. <https://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=421340> Recuperado el 20 de enero de 2019.

US DEPARTMENT OF STATE, (2001). 'Comprehensive list of terrorist and groups identified under executive order 13224'. <<https://web.archive.org/web/20020606002828/http://www.state.gov/s/ct/rls/fs/2001/6531.htm>> Recuperado el 28 de septiembre de 2018.

VENTAS, L., (2016). '¿Por qué los hombres se suicidan más que las mujeres?'. En *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160330_salud_suicidio_tasa_mas_alta_hombres_lv> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

VICENTEÑO, D., (2014). 'Perfil de María de los Ángeles Pineda Villa: él administraba; ella tenía el mando.' <<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/11/04/988934>> Recuperado el 20 de mayo de 2019.

WILKINSON, D., (2018). 'HRW: lecciones de un sexenio perdido. Tortura y verdad histórica'. En *El Universal*. <<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/hrw-lecciones-de-un-sexenio-perdido-tortura-y-verdad-historica?fbclid=IwAR2SHtQDY8xrzZE-PURpLfMhpSe30oERFJV55pdxzPa3mCICMjTBbemxPEA>> Recuperado el 1 de noviembre de 2018.

YNESTROZA, L., (2019). 'Feminicidio: El lugar más peligroso para una mujer es su hogar'. En *Vatican News*. <<https://www.vaticannews.va/es/mundo/news/2019-02/feminicidio-a-nivel-mundial-grunda-angel-alas-rotas.html>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

ZÚÑIGA, A., (2004). 'Intentan un atraco y cometen asesinato.' En *Mural*, Guadalajara. <<https://mural-guadalajara.vlex.com.mx/vid/intentan-atraco-cometen-asesinato-79523354>> Recuperado el 8 de septiembre de 2019.

[VIDEOS]

DISCOVERY NETWORKS EUROPE. 'Rehenes en Moscú. Asalto al teatro Dubrovka' En: <<https://www.youtube.com/watch?v=z4TOF2u8f9E>> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.

[PÁGINAS WEB]

CENTRO PRODH. <<http://centroprodh.org.mx/>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS [CIDH]. <<http://www.oas.org/es/cidh/>> Recuperado el 27 de mayo de 2019.

FILOSOFÍA, PSICOLOGÍA Y TEORÍA DE LA IMAGEN

[LIBROS]

AGAMBEN, G., (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Valencia: Pre-textos.

- AGAMBEN, G., (2003). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ARENDT, H., (1974). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Santillana ediciones.
- BUTLER, J., (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, J., (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, R., (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BORRIAUD, N., (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CLEMENT, R., (2008). *El principio de la crueldad*. Valencia: Pre-Textos.
- CRUZ, J., REYES, M., CORONA, I., (2017). *Duelo. Tratamiento basado en la terapia de aceptación y compromiso (ACT)*. Ciudad de México: Manual Moderno.
- DEWEY, J., (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G., (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- ESPOSITO, R., (2012). *Diez pensamientos acerca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M., (1976). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- HOBBS, T., (1980). *Leviatán*. Madrid: Editora Nacional.
- JODOROWSKY, A., (2010) *Manual de Psicomagia*, Barcelona: Random House.
- JODOROWSKY, A., (2004) *Psicomagia*, Madrid: Ediciones Siruela.
- KÜBLER-ROSS, E., (1972). *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona: Grijalbo.
- NIETZSCHE, F., (2012). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- PAPALIA, D., FELDMAN, R., MARTOTELL, G., (2012). *Desarrollo humano*. Ciudad de México: McGraw-Hill.
- SONTAG, S., (2004) *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana ediciones.
- ŽIŽEK, S., (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

[ARTÍCULOS]

- FREUD, S., (1996). 'Duelo y melancolía'. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- MARUGÁN, J., (2016). 'Las cinco fases de la intervención psicoterapéutica frente al trauma'. En: *Revista Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*.
- STEYERL, H., (2017). 'Desaparecidos: lugares de indeterminación'. En: La Tempestad. David Lynch. La vida después del cine. Periscopio Media. Número 124. Julio de 2017.
- Tamés, G., (2009). 'Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica'. En: *Historia y grafía*. Número 33. <<https://www.redalyc.org/pdf/589/58922949008.pdf>> Recuperado el 14 de agosto de 2020.
- WIEVIORKA, M., (2016). 'Salir de la violencia. Una obra pendiente para las ciencias humanas y sociales.'. En: *revista Mexicana de Ciencias Políticas y sociales*. Vol. LXI, Núm. 226, enero-abril 2016.
- WIEVIORKA, M., (2003). 'Violencia y crueldad'. En: *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*. Número 37.
- WIEVIORKA, M., (2001). 'La violencia: Destrucción y constitución del sujeto'. En: *Espacio Abierto*. Vol. 10, núm. 3, julio-septiembre, 2001.

FOTOGRAFÍA

[LIBROS]

- CARRERAS, C., (2007). *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOETZLE, H., (2011). *50 fotografías míticas: su historia al descubierto*. Colonia: Taschen.

LITERATURA UNIVERSAL

[LIBROS]

DE SAINT-EXUPÉRY, A., (2017). *El Principito*. Ciudad de México: Editorial Mirlo.

ENDE, M., (2006). *Momo*. Ciudad de México: Punto de lectura.

GARCÍA, G., (2017). *Cien años de soledad (Edición 50 aniversario)*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana.

JARDIEL, P., (2003). *La tournée de Dios*. Madrid: Biblioteca Nueva.

RULFO, J., (2017). *Pedro Páramo*. Ciudad de México: RM.

SABINES, J., (1995). *Antología poética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

[ARTÍCULOS]

SERRANO, M., (2015). 'Lisístrata: la primera huelga sexual de la historia'. En *SocioPolis*. <<https://sociopolish.wordpress.com/2015/10/08/lisistrata-la-primer-huelga-sexual-de-la-historia/>> Recuperado el 17 de agosto de 2019.

PELÍCULAS

[LARGOMETRAJES]

21 gramos, (2003). (Dir. Alejandro González Iñárritu). This is that corporation.

El charro de Toluquilla, (2016). (Dir. José Villalobos Romero). FOPROCINE/IMCINE.

El hombre que vio demasiado, (2016). (Dir. Trisha Ziff). 212 Berlin Films.

El infierno, (2010). (Dir. Luis Estrada). Bandidos Films/IMCINE.

La libertad del diablo, (2017). (Dir. Everardo González). Animal de Luz Films / Artegios / Bross al cuadrado.

Los ladrones viejos: las leyendas del artegío, (2007). (Dir. Everardo González). IMCINE / FONCA / Filmoteca UNAM.

Helj, (2013). (Dir. Amat Escalante). Mantarraya Producciones.

[SERIES DE TELEVISIÓN]

Black Mirror, 'The National Anthem', (2011). (Prod. Charlie Brooker). Endemol Shine UK.

El Chapo, (2017). (Prod. Andrés Calderón). Entertainment Dynamo Producciones.

TEORÍA Y TEXTOS TEATRALES

[DRAMATURGIA]

FUCHSTEINER, T., (2009). *Nordost / Tango Sólo / Spieler*, Berlín: Henschel Schauspiel.

ROMÁN, A., (2014). *Anima sola*, Ciudad de México: Espejo de Godot.

[NARRATURGIA]

SANCHIS, J., (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad de México: Paso de gato.

DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS Y ARTÍCULOS DE CIENCIAS EXACTAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, (2016). *Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales*, (5ª ed.). Arlington, EUA.

CHANG, R., (2011). *Fundamentos de química*, Ciudad de México: McGraw-Hill.

LÓPEZ, P., (2018). 'Producen por primera vez en México el condensado de Bose-Einstein'. En *Gaceta UNAM*. <<https://www.gaceta.unam.mx/producen-por-primera-vez-en-mexico-el-condensado-de-bose-einstein/>> Recuperado el 31 de marzo de 2020.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2014). *Diccionario de la lengua española*, (23ª ed.). Madrid, España.

REDACCIÓN, (2004). 'Una nueva clase de la Materia: Segunda parte'. En *Ciencia NASA*. <https://ciencia.nasa.gov/science-at-nasa/2004/12feb_fermi>
Recuperado el 31 de marzo de 2020.

STERN, D., (2000). 'El Plasma'. En *NASA: La exploración de la magnetósfera terrestre*. <<https://www-istp.gsfc.nasa.gov/Education/Mplasma.html>>
Recuperado el 31 de marzo de 2020.

VÁZQUEZ, A., (2017). 'El estado supersólido de la materia, logrado en un experimento'. En *Agencia ID*. <<https://invdes.com.mx/ciencia-ms/el-estado-supersolido-de-la-materia-logrado-en-un-experimento/>>
Recuperado el 1 de abril de 2020.

REPORTES, INFORMES, CASOS, DOCUMENTACIÓN JURÍDICA, LEYES, MAPAS Y ESTADÍSTICAS

ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA, (2014). 'Los accidentes como problema de salud pública en México. Retos y oportunidades.'. <<https://www.anmm.org.mx/publicaciones/CANivANM150/L9-Los-accidentes-como-problema-salud-publica.pdf>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

BANCO MUNDIAL (OMS). (2016). 'Tasa de mortalidad por suicidio (por cada 100 000 habitantes)'. <https://datos.bancomundial.org/indicador/SH.STA.SUIC.P5?most_recent_value_desc=true> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

CÁMARA DE DIPUTADOS DEL HONORABLE CONGRESO DE LA UNIÓN, (2015). 'Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia'. <https://web.archive.org/web/20160421230907/http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGAMVLV_171215.pdf> Recuperado el 13 de septiembre de 2019.

CÁMARA DE DIPUTADOS DEL HONORABLE CONGRESO DE LA UNIÓN, (2015). 'Punto de acuerdo por el que se exhorta a la Comisión de Puntos Constitucionales a dictaminar la iniciativa que reforma los artículos 10, 20 y 73 de la Carta Magna, en materia de desaparición de personas, a cargo de la diputada Raquel Jiménez Cerrillo, del Grupo Parlamentario del PAN'. En *Gaceta Parlamentaria*, Número 4240.-VII, martes 24 de marzo de 2015. <<http://gaceta.diputados.gob.mx/Black/Gaceta/Anteriores/62/2015/mar/20150324-VII/Proposicion-17.html>> Recuperado el 02 de agosto de 2020.

CARTOGRAFÍA DIGITAL DE FEMINICIDIOS. <<http://www.ellastienennombre.org/>> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (CIDH). ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. (1998). 'Informe No. 49/97. Caso 11.520 Tomás Porfirio Rondin <<Aguas blancas>>'. <<https://www.cidh.oas.org/annualrep/97span/Mexico11.520.htm>> Recuperado el 3 de agosto de 2020.

COMISIÓN MEXICANA DE DEFENSA Y PROMOCIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS (CMDPDH), (2011). 'Caso Rosendo Radilla Pacheco'. <<http://cmdpdh.org/casos-paradigmaticos-2-2/casos-defendidos/caso-rosendo-radilla-pacheco-2/>> Recuperado el 24 de enero de 2019.

COMISIÓN MEXICANA DE DEFENSA Y PROMOCIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS (CMDPDH), (2015). 'Violaciones graves a derechos humanos en la Guerra contra las Drogas en México'. <<http://www.cmdpdh.org/publicaciones-pdf/cmdpdh-violaciones-graves-a-ddhh-en-la-guerra-contra-las-drogas-en-mexico.pdf>> Recuperado el 27 de septiembre de 2019.

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS (CNDH). OFICINA ESPECIAL PARA EL 'CASO IGUALA', (2016). 'Estado de la investigación del <<Caso Iguala>>

- (Observaciones y propuestas formuladas a distintas autoridades)'. <http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/OtrosDocumentos/Doc_2015_002.pdf> Recuperado el 21 de mayo de 2019.
- COMISIÓN NACIONAL PARA PREVENIR Y ERRADICAR LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES, (2016). '¿Qué es el feminicidio y cómo identificarlo?'. <<https://www.gob.mx/conavim/articulos/que-es-el-feminicidio-y-como-identificarlo?idiom=es>> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.
- CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN (CONAPO). FUNDACIÓN BBVA BANCOMER A. C., (2018). 'Anuario de migración y remesas México 2018'. <https://www.bbva-research.com/wp-content/uploads/2018/09/1809_AnuarioMigracionRemesas_2018.pdf> Recuperado el 5 de junio de 2019.
- EQUIPO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE (EAAF), (2016). 'Dictamen sobre el basurero Cocula'. <<https://www.eaaf.org/files/dictamen-sobre-el-basurero-cocula-feb2016.pdf>> Recuperado el 21 de mayo de 2019
- GOBIERNO DE MÉXICO, (2016). 'Migración centroamericana en tránsito por México'. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/232085/10_Fagoaga_Zapata_Anguiano.pdf> Recuperado el 18 de junio de 2019.
- GOBIERNO DE MÉXICO, (2018). 'SEDENA realiza Ceremonia de Destrucción de Armas de Fuego'. <<https://www.gob.mx/sedena/prensa/sedena-realiza-ceremonia-de-destruccion-de-armas-de-fuego-151459>> Recuperado el 5 de noviembre de 2019.
- GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (GIEI), (2015). 'Informe Ayotzinapa. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa'. <<https://drive.google.com/>>

<file/d/0B1ChdondilaHNzFHaEs3azQ4Tm8/view>> Recuperado el 20 de mayo de 2019.

GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (GIEI), (2015). 'Recomendaciones generales en torno a la desaparición en México'. <https://docs.wixstatic.com/ugd/3a9f6f_d949d60f56864a57bdc2a4dffda49416.pdf> Recuperado el 20 de mayo de 2019.

GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (GIEI), (2016). 'Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas'. <<https://drive.google.com/file/d/0B3wuz7S3S9urNFFIZUNMSldQUlk/view>> Recuperado el 20 de mayo de 2019.

HUMAN RIGHTS WATCH (HRW), (2011). 'Ni seguridad, ni derechos. Ejecuciones, desapariciones y tortura en la <<guerra contra el narcotráfico>> de México'. <<https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/mexico1111spwebwcover.pdf>> Recuperado el 10 de noviembre de 2018.

INSTITUTE FOR ECONOMICS & PEACE. (2018). 'Índice de datos sobre homicidios. Resultados 2018'. <<http://economicsandpeace.org/wp-content/uploads/2018/08/Indice-de-Datos-sobre-Homicidios-2018.pdf>> Recuperado el 23 de agosto de 2019.

INSTITUTE OF HEALTH METRICS AND EVALUATION (IHME). (2019). 'Global, regional, and national burden of suicide mortality 1990 to 2016: systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2016'. <<https://www.bmj.com/content/364/bmj.i94>> Recuperado el 14 de agosto de 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), (2017). 'Estadísticas a propósito del día de muertos (2 de noviembre)'. <<http://www.inegi.org.mx/>>

- [saladeprensa/aproposito/2017/muertos2017_Nal.pdf](#)> Recuperado el 8 de junio de 2018.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), (2018). 'Estadísticas a propósito del Día Mundial para la Prevención del Suicidio (Datos Nacionales)'. <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/suicidios2018_Nal.pdf> Recuperado el 20 de agosto de 2019.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), (2018). 'Encuesta nacional de victimización y percepción sobre seguridad pública (ENVIPE)'. <http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSegPub/envipe2018_09.pdf> Recuperado el 31 de octubre de 2018.
- INSTITUTO DE PLANEACIÓN DEL ESTADO DE GUANAJUATO, (2004). 'Reporte sobre el <<Número de migrantes que participaron en el programa bracero>>'. <<http://seieg.iplaneg.net/indicadores/plugins/mig/Reporte%20Braceros%20Gto.pdf>> Recuperado el 8 de junio de 2019.
- MAPA NACIONAL DE FEMINICIDIOS EN MÉXICO REPORTADOS POR LA PRENSA, (2019). <<https://femicidiosmx.crowdmap.com/>> Recuperado el 21 de septiembre de 2019.
- MARTÍNEZ, G., DAVID, S., NARVÁEZ, J., (2015). 'Trazando rutas de migración de tránsito irregular o no documentada por México. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-76532015000100006&script=sci_arttext> Recuperado el 18 de junio de 2019.
- MILENIO. (2017) 'Números y estadísticas del SIDA en México'. En: <<http://www.milenio.com/ciencia-y-salud/numeros-y-estadisticas-del-sida-en-mexico>> Recuperado el 26 de junio de 2018.
- OBSERVATORIO DE IGUALDAD DE GÉNERO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE DE LA COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). (2017).

- 'CEPAL: Al menos 2,795 mujeres fueron víctimas de feminicidio en 23 países de América Latina y el Caribe en 2017'. <<https://www.cepal.org/es/comunicados/cepal-al-menos-2795-mujeres-fueron-victimas-feminicidio-23-paises-america-latina-caribe>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.
- OBSERVATORIO DE IGUALDAD DE GÉNERO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE DE LA COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). (2018). 'Feminicidio'. <<https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.
- OBSERVATORIO NACIONAL CIUDADANO SEGURIDAD, JUSTICIA Y LEGALIDAD, (2018). 'Reporte sobre delitos de alto impacto. Julio de 2018'. <http://onc.org.mx/wp-content/uploads/2018/09/Final_jul18.pdf> Recuperado el 2 de octubre de 2018.
- OFICINA DE LAS NACIONES UNIDAS CONTRA LA DROGA Y EL DELITO (UNODC), (2013). 'Estudio Mundial sobre el Homicidio'. <https://www.unodc.org/documents/gsh/pdfs/GLOBAL_HOMICIDE_Report_ExSum_spanish.pdf> Recuperado el 21 de agosto de 2019.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2004). 'The global burden of disease (2004 update)'. <https://www.who.int/healthinfo/global_burden_disease/GBD_report_2004update_full.pdf?ua=1> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2013). 'Comprender y abordar la violencia contra las mujeres. Feminicidio'. <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/98828/WHO_RHR_12.38_spa.pdf?sequence=1>
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2016). 'Informe mundial sobre ahogamientos'. <<https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/251498/9789243564784->

[spa.pdf;jsessionid=6386F5A0E5343258D4B1C30C75A0DA59?sequence=1](http://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/the-top-10-causes-of-death)>

Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Las 10 principales causas de muerte'. <<http://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/the-top-10-causes-of-death>> Recuperado el 26 de junio de 2018.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Suicidio'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/suicide>> Recuperado el 14 de agosto de 2019.> Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Accidentes de tránsito'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/road-traffic-injuries>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Caídas'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/falls>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Ahogamientos'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/drowning>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Quemaduras'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/burns>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2018). 'Quemaduras'. <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/burns>> Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2011). 'Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, CEDAW'. <<https://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20mexico/>>

[documentos/publicaciones/2011/convenci%C3%B3n%20pdf.pdf?la=es](https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures)

Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2016). 'Informe de la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias'. <<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2016/10562.pdf>>

Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), (2017). 'Hechos y cifras: Acabar con la violencia contra mujeres y niñas'. <<https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>>

Recuperado el 12 de septiembre de 2019.

ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (OEA), (1994). 'Convención Interamericana para Prevenir, sancionar y Erradicar la Violencia contra la mujer (Belém do Pará)'. <<https://www.oas.org/es/mesecvi/docs/Folleto-BelemdoPara-ES-WEB.pdf>>

Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE LA SALUD (OPS). (1993). 'Prevención de accidentes y lesiones: conceptos, métodos y orientaciones para países en desarrollo'. <[http://lilddbi.fcm.unc.edu.ar/lilddbi/tesis/Prevenci%C3%B3n%20de%20accidentes%20y%20lesiones%20Conceptos,%20m%C3%A9todos%20y%20orientaciones%20para%20pa%C3%ADses%20en%20desarrollo%20\(1\).pdf](http://lilddbi.fcm.unc.edu.ar/lilddbi/tesis/Prevenci%C3%B3n%20de%20accidentes%20y%20lesiones%20Conceptos,%20m%C3%A9todos%20y%20orientaciones%20para%20pa%C3%ADses%20en%20desarrollo%20(1).pdf)>

Recuperado el 2 de diciembre de 2019.

PROGRAMA NACIONAL DE SOLIDARIDAD DE MÉXICO PARA LA OFICINA REGIONAL DE LA FAO PARA AMÉRICA LATINA. (1999). 'El Programa Nacional de Solidaridad y el combate a la pobreza rural'. <http://www.fao.org/tempref/GI/Reserved/FTP_FaoRlc/old/prior/desrural/desrural/pobreza/solidar.pdf>

Recuperado el 3 de agosto de 2020.

- REDACCIÓN. (2014) 'El tortuoso camino para el <<bien morir>>'. En: *Proceso*: <<https://www.proceso.com.mx/386095/el-tortuoso-camino-para-el-bien-morir-en-mexico>> Recuperado el 26 de junio de 2018.
- SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CUIDADOS PALIATIVOS (SECPAL). 'Definición de enfermedad terminal'. En: *Guía de Cuidados Paliativos*. <<http://www.secpal.com//Documentos/Paginas/guiacp.pdf>> Recuperado el 8 de junio de 2018.
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (SEGOB), (2017). 'La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2016'. <<https://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20mexico/documentos/publicaciones/2017/10/violenciafeminicidamx%2007dic%20web.pdf?la=es&vs=5302>> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (SEGOB), (2017). 'Resolución de la Secretaría de Gobernación respecto a la solicitud de Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres para el Estado de Querétaro'. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/197055/Resoluci_n_AVGM_QUERETARO.pdf> Recuperado el 17 de septiembre de 2019.
- SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO (SHCP), (1988). 'La venta de empresas del sector público. Fundamentos, procedimientos y resultados 1983-1988'. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- SECRETARÍA DE SALUD. (2017). 'Cáncer, tercera causa de muerte en México'. En: <<https://www.gob.mx/salud/prensa/318-cancer-tercera-causa-de-muerte-en-mexico>> Recuperado el 26 de junio de 2018.
- SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DE LA NACIÓN (SCJN). (2013). 'Amparo en revisión 554/2013 (Derivado de la solicitud de ejercicio de la facultad de atracción 56/2013). Quejosa: Irinea Buendía Cortez (Madre de Mariana Lima Buendía)'. En: <<https://www.fiscaliatapasco.gob.mx/Content/Descargas/>>

Normatividad/caso_mariana_lima.pdf> Recuperado el 10 de septiembre de 2019.

UNAM, (2018). 'Secuestros en México'. <<https://www.unam.mx/medidas-de-emergencia/secuestros-en-mexico>> Recuperado el 29 de septiembre de 2018.

U.S. ENERGY INFORMATION ADMINISTRATION, (2015). 'World Shale Resource Assessments'. <<https://www.eia.gov/analysis/studies/worldshalegas/>> Recuperado el 24 de enero de 2019.

WOMEN'S LINK WORLDWIDE, (2009). 'Amicus curiae presentado por Women's Link Worldwide ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos en base al artículo 41 del Reglamento de la Corte Interamericana'. <<https://www.womenslinkworldwide.org/en/files/3031/amicus-submitted-in-the-case-gonzalez-and-others-v-mexico-only-in-spanish.pdf>> Recuperado el 20 de septiembre de 2019.