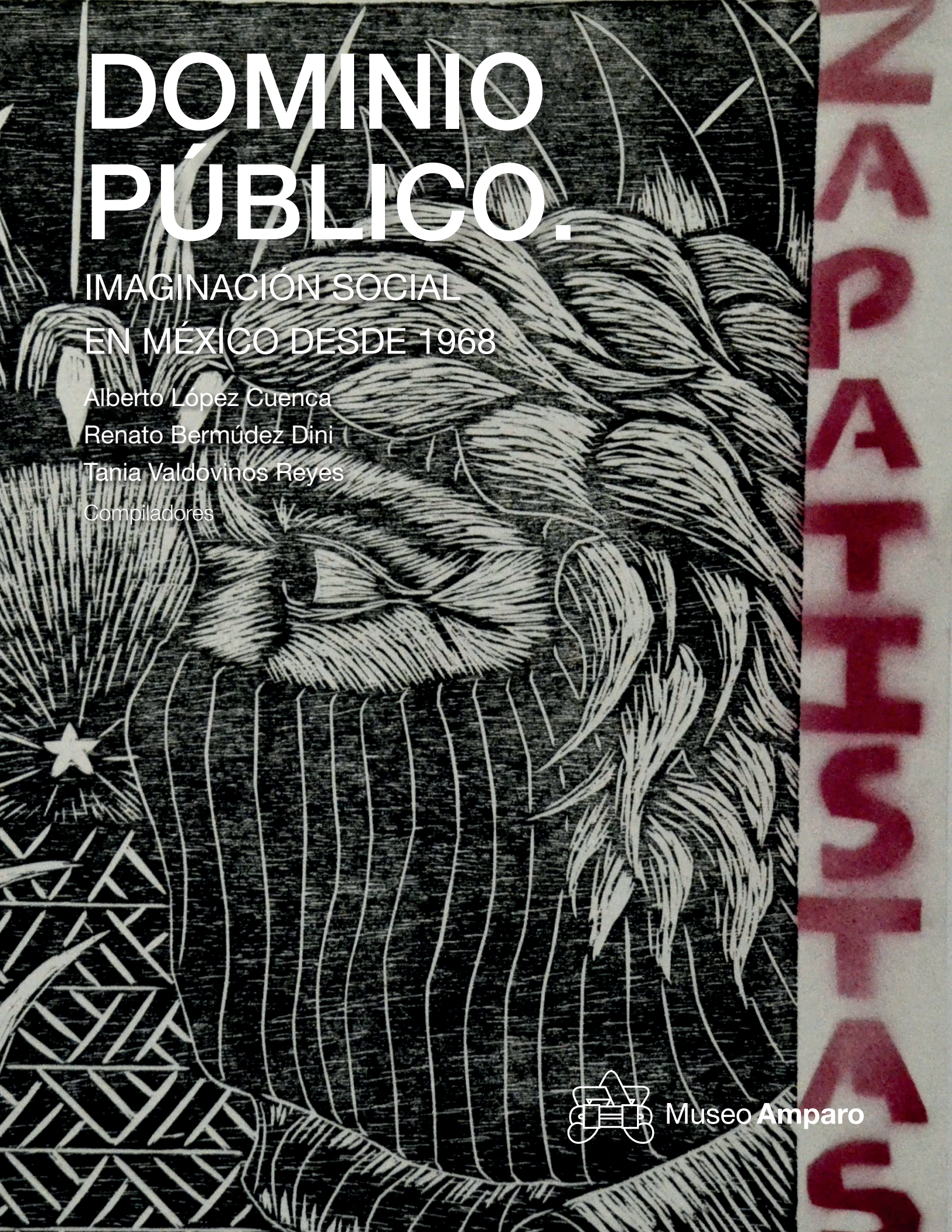


DOMINIO PÚBLICO.

IMAGINACIÓN SOCIAL EN MÉXICO DESDE 1968

Alberto López Cuenca
Renato Bermúdez Dini
Tania Valdovinos Reyes
Compiladores

Museo Amparo

DOMINIO PÚBLICO.

IMAGINACIÓN SOCIAL EN MÉXICO DESDE 1968

Publicación realizada en el marco de la exposición temporal
La demanda inasumible

Alberto López Cuenca
Renato Bermúdez Dini
Tania Valdovinos Reyes
Compiladores

Museo **Amparo**

Directorio Museo Amparo

Directora General
Lucia I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo
Ramiro Martínez Estrada

Administración
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones
Carolina Rojas Bermúdez

Interpretación y Difusión
Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento
Agustín Reyero Muñoz

Museografía
Andrés Reyes González

De esta publicación

Compiladores
Alberto López Cuenca
Renato Bermúdez Dini
Tania Valdovinos Reyes

Coordinación
Silvia Rodríguez Molina

Diseño
Deborah Guzmán

Cuidado editorial
Claudia Cristell Marín Berttolini
Arely Ramírez Moyao

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
+52 222 229 3850

D.R. © 2019 Fundación Amparo IAP
ISBN: 978-607-98306-9-4

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Portada y contraportada:
Todos con los zapatistas
Sin fecha
Colectivo de Artistas Independientes (CAÍN)
Cartel

Contenido

5 Presentación

7 Introducción. Del museo como archivo o cómo repensar la potencia política del pasado
Renato Bermúdez Dini

31 Deseos y prefiguraciones en genealogía, espejo y constelación. Mujeres en defensa de la vida
Mina Lorena Navarro

39 El caso de *Vendedores ambulantes* (1973): un cruce entre movimientos sociales y cultura universitaria en Puebla
Enrique Moreno Ceballos

51 La acción comunicacional anarco-subur-punk
Pablo Gaytán Santiago

63 Arte, estética y política en el movimiento zapatista contemporáneo
Francisco De Parres Gómez y Alessandro Zagato

81 Pañuelos bordados: más que hilo sobre tela
Rosa Borrás

95 ¿Para qué las resistencias 2.0? El movimiento #YoSoy132 y las redes de colaboración de la multitud
Tania Valdovinos Reyes

107 Escribir Ayotzinapa
Guillermo Espinosa Estrada

117 Imaginarios sociales en la disputa por el territorio. El caso del *Parque Intermunicipal o de las Siete Culturas* en Cholula, Puebla, 2014-2017
Fátima Lucero Frausto Cárdenas

131 Vencer en la derrota. Autoría esquiva y tiempo sobrante en la gráfica de protesta a partir del movimiento estudiantil de 1968
Alberto López Cuenca

145 Imaginarios sobre la memoria o relatoría de un llamado a vencer al espectro y ocupar nuestra memoria
Alba Rosas Flores

Presentación

El movimiento estudiantil de 1968 representa un momento angular en la historia del México moderno, a partir del cual se generaron diferentes formas de expresión artística que, cincuenta años después, aún resuenan.

Dominio Público. Imaginación social en México desde 1968 es el registro escrito de la participación de diversas figuras convocadas a la Jornada de *Dominio Público* realizada en el Museo Amparo como parte del programa complementario de la exposición *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018* presentada del 27 de octubre de 2018 al 14 de enero de 2019.

La exposición concentró a través de diversos actores las variadas formas creativas y colaborativas de producción gráfica de los diferentes movimientos que surgieron a partir de 1968, desde Tlatelolco hasta las marchas feministas en Puebla de los últimos años, pasando por el levantamiento del EZLN y el mediático #YoSoy132, y su impacto en el imaginario social.

Deseamos reconocer a todos quienes formaron parte de la exposición liderada por el equipo curatorial conformado por Alberto López Cuenca, Tania Valdovinos Reyes, Renato Bermúdez Dini y Dunahí Aquino, así como a los participantes en la Jornada, cuyo resultado queda reflejado en esta publicación. Agradecemos también a todos los involucrados, demasiados para nombrar aquí, que con su trabajo hicieron posible la presentación de este proyecto en el Museo Amparo.

Lucia I. Alonso Espinosa
Directora General

Ramiro Martínez
Director Ejecutivo


LA DEMANDA INASUMIBLE
Imaginación social y autogestión
gráfica en México, 1968-2018

Introducción

DEL MUSEO COMO ARCHIVO O CÓMO REPENSAR LA POTENCIA POLÍTICA DEL PASADO

Renato Bermúdez Dini

La presente publicación es el resultado de distintas intervenciones de periodistas, académicos y artistas invitados a participar en la jornada *Dominio Público: imaginación social en México desde 1968*, llevada a cabo el día 15 de noviembre de 2018 en el auditorio del Museo Amparo en Puebla, así como de otras colaboraciones que complementaron de diversas formas el programa de activaciones de la exposición *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018*, presentada en el mismo Museo desde octubre de ese año hasta enero de 2019.[1]

La exposición se planteó como un ejercicio de lectura crítica de los últimos cincuenta años de algunas de las luchas sociales en México, tomando como punto de partida el movimiento estudiantil de 1968. Este proyecto buscaba rastrear las distintas formas de producción gráfica de los movimientos sociales mexicanos posteriores al 68 haciendo énfasis en la escena de Puebla a partir de una perspectiva que privilegiara procesos de colaboración y autogestión. Así, la muestra propuso un recorrido amplio y heterogéneo que iba desde la Escuela Popular de Arte en la Universidad Autónoma de Puebla a comienzos de los años setenta hasta el movimiento #YoSoy132; pasando por las luchas indigenistas desde el alzamiento del EZLN en 1994 y la escena

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

1 Más que un programa de actividades, esta exposición buscó plantear una serie de *activaciones*, es decir, otros modos de desplegar su discurso a través de formas que no pasaran necesariamente por el espacio expositivo y que detonaran otras posibles reflexiones más allá de la muestra en sí misma. Algunas de estas activaciones consistieron en la producción de fanzines y carteles, la organización de talleres y ciclos de cine, una curaduría musical y una tocada de rock-punk y anarcofeminismo. El programa completo de activaciones y materiales complementarios de la exposición puede consultarse en el sitio web del Museo Amparo: https://bit.ly/2Z4Znsw

del rock, el punk y el anarquismo entre fines de los años ochenta y comienzos de los noventa; hasta los movimientos feministas en Puebla en la última década y las más recientes formas de violenta regulación y privatización del espacio público en la misma ciudad.[2]

La exposición rastreó las formas de producción gráfica que acompañaron a estos movimientos pero no en un sentido artístico tradicional (a la manera de grandes creadores solidarizándose con estas luchas), sino a partir de las estrategias de autoorganización que cobraron tanto la sociedad civil, como distintos agentes individuales y colectivos del sector cultural nacional y local, para desplegar diversas formas de disidencia y resistencia a partir del trabajo visual, musical, performativo, etcétera. Por ello, la exposición puso el acento en nociones como la "imaginación social" y, sobre todo, la "autogestión gráfica", ya que en su mayoría se trató de materiales producidos de forma colaborativa, desde el anonimato, partiendo de la invitación a la reapropiación, empleando técnicas y soportes precarios para posibilitar su fácil acceso y, así, procurar su máxima circulación, que por lo general era en las calles, en medio de manifestaciones populares y a través de circuitos clandestinos.

A la luz de estas particularidades conceptuales, la exposición presentaba una problemática crucial: la naturaleza de casi todos los elementos que reunía no se caracterizaba por ser de interés para los circuitos legitimados de las instituciones artísticas y, en ese sentido, en su mayoría no fueron concebidos para ser reunidos y expuestos en un museo sino, al contrario, para propiciar su constante y libre circulación en el espacio y el dominio públicos. Esto significaba una tensión importante entre aquello que la exposición pretendía mostrar y la forma como lo hacía. Dicho de otro modo, se trataba del problema sobre el rol que puede jugar una institución museística en la relectura de materiales gráficos de luchas sociales, si es que acaso ésta sería capaz de desempeñar en verdad algún papel en este ejercicio de desplegar nuevos modos para pensar el pasado y reactivarlo críticamente en el presente.

Todas estas aparentes contradicciones no buscaban más que interrogar profundamente el tipo de relaciones que guardamos, o podríamos guardar, con la producción gráfica de resistencia social, no sólo como material documental del pasado sino, sobre todo, como un detonador de cuestionamientos actuales. A partir de esta encrucijada,

Páginas siguientes:
Vistas de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

2 En el sitio web antes citado puede encontrarse con detalle el planteamiento curatorial de la exposición, así como los distintos núcleos temáticos en los que se dividía y los eventos que examinó.


A LOS FAMILIARES DE LOS MUERTOS
INDEMNIZACION
EXIGIMOS!
¡UNION!!
GRAN MANIFESTACION POPULAR


IMPONDREMOS LA RAZON CON LA HUELGA ELECTRICISTA
ANTE LA INTERFERENCIA...
RADIO UNIVERSIDAD PUEBLO
LEGISLACION UNIVERSITARIA
REVISION TABULADORES


NO MAS AGRESION!
LA POLICIA Y EL EJERCITO MATAN A TUS MEJORES HIJOS
SI SEÑORA, SU MUCHACHO ESTA MUERTO. PERO
PIENSELO BIEN...
Si abre la boca
está expuesta
PERDER SUS OTROS HIJOS
LIBERTAD PRESOS POLITICOS
DICTADURA ¡NO!
Este es el Gobierno Mexicano
ALTO
ASI NO SE CONTESTAN LAS DEMANDAS DEL PUEBLO CNED
CORRUPTO NO
A LA
ORDEN
MEXICO 68


MÉXICO 68
EL GOBIERNO NIEGA EL DIALOGO POR TEMOR A LA VERDAD
PUEBLA
NUESTRA LUCHA NO CLAUDICARA JAMAS!!
¡OBRERO! PONTE DE PE Y ¡LUCHA!

la jornada *Dominio público* pretendió, precisamente, explorar algunas estrategias de investigaciones discursivas y artísticas que permitirían trazar vínculos de tensión y continuidad entre el acotamiento institucional de un museo y la esfera pública: entre su mera exhibición y su desbordamiento hacia su libre reapropiación. Ahora bien, creo que tras esta intención podrían vislumbrarse al menos dos cuestiones importantes que permitirían un punto de partida para las reflexiones reunidas en dicha jornada, dos cuestiones que son en realidad interrogantes nada fáciles de responder: por una parte, ¿qué papel puede desempeñar un museo contemporáneo respecto a este tipo de discursos de reactivación de la memoria política? y, por otra, ¿qué implicaría exactamente esa reactivación del pasado, si lo que se busca es entablar un diálogo crítico y actual con él, sin caer en las posturas reduccionistas de la conmemoración oficial o su mero recuerdo nostálgico?

¿Para qué llevar la gráfica autogestiva y de denuncia social a un museo?

Una de las observaciones críticas más frecuentes en exposiciones que pretenden abordar desde el campo de la producción artística este tipo de conflictos tiene que ver con preguntarse qué sentido tendría desplazar esos materiales al espacio aséptico y muchas veces despolitizador del museo. Se trata de una crítica que cuestiona cuán pertinente sería ingresar estos materiales en un sistema de exhibición que los fetichizaría y volvería inofensivos, opacando toda su capacidad crítica de intervención social al estar circunscritos a las salas de un museo.[3]

El problema sería preguntarse qué tipo de funciones creemos que puede desempeñar la institución museística ante iniciativas expositivas como éstas. Por una parte, si creemos que se trata únicamente de alojar momentáneamente una exhibición cuyo único fin es el de legitimar los materiales reunidos para cosificarlos y hacerlos circular en términos comerciales dentro del mercado y la institución artística, entonces, en efecto, la función del museo resultaría meramente instrumental. Es decir, si éste sólo puede reducirse a su "complejo expositivo",[4] claramente no podría entonces articularse crítica y

3 Para un recuento más detallado de las contradicciones entre la práctica política del arte y su institucionalización oficial en grandes eventos internacionales, se recomienda: Panos Kompatsiaris, "Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials", *Communication, Culture and Critique*, vol. 7, núm. 1 (2014): 76-91, consultado el 30 de marzo, 2019, https://doi.org/10.1111/cccr.12039

4 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (New York: Routledge, 1995).

propositivamente con experiencias políticas de ese tipo. Sin embargo, si el museo puede fungir como un agente de mediación sociocultural para traducir, desplegar y dinamizar sus proyectos en otros soportes, plataformas y locaciones, entonces sí sería una institución con un papel fundamental en la reactivación de las potencias políticas del pasado, porque podría propiciar dinámicas colaborativas de discusión e intercambio de experiencias, funcionando como "un instrumento para el autodespliegue de sociedades democráticas y plurales".[5]

Una pista sugerente a este respecto la ofrece el crítico y activista Brian Holmes cuando en una entrevista es interrogado sobre cuál cree que sería la labor política del museo contemporáneo. Frente a esta cuestión, Holmes responde problematizando los modelos más o menos legitimados (o, más bien, concebidos a la ligera como ejemplos *cool* a seguir) para el arte político como, por ejemplo, la "estética relacional". Al repensar críticamente estos modelos que sólo hacen de la política una escenificación limitada a los confines de la institución artística, Holmes prefiere reflexionar sobre otras operaciones que la institución museística podría poner en marcha para replantear su función política y su capacidad de intervención social:

> Un papel mucho más interesante para el museo sería el del "archivo", enfocándose a documentar los experimentos asimismo de una forma experimental, de tal manera que el experimento no se objetualiza, sino que se deja en una situación en la que puede ser reconstruido, reactivado por cualquiera que esté interesado en ello. Otro aspecto muy interesante de lo que puede hacer un museo hoy en día es el momento del "debate", en el que se discuten acciones pretéritas para averiguar algunos de los elementos que todavía pueden ser reactualizados. Creo que ese es el papel del museo contemporáneo, acoger debates y producir archivos.[6]

La respuesta que propone Holmes sobre cómo podrían los museos desplegar sus potencias políticas no concuerda con la que suele pensarse como su función principal, que es la de exhibir y custodiar un acervo de materiales de distintos órdenes. Por el contrario, se trata de una actividad que pocas veces suele ligarse a la figura del museo: la circulación y la traducción de saberes. Cuando Holmes

5 Bennett, *The Birth…,* 102.

6 Brian Holmes, "Estética de la Igualdad. Jeroglíficos del futuro", entrevistado por Marcelo Expósito, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, núm. 2 (2005): 231-232, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2WZ7kyC

propone la producción de archivos y la generación de debates como las funciones más sugerentes del museo contemporáneo creo que está apuntando, en realidad, a pensar cómo podría propiciarse el desbordamiento del conocimiento que se aloja celosamente entre sus muros para ser apropiado de forma libre y colectiva en su reactivación actual.[7]

Claro está, no podemos obviar que la figura del archivo carga en buena medida con los mismos lastres de cercamiento y oclusión que el museo. El archivo entendido en un sentido tradicional también apunta a una práctica de organización y compartimentación cuyo único fin es almacenar de forma restringida un conjunto de materiales que no pueden más que ser consultados de forma vigilada, permaneciendo ahí retenidos en pos de su supuesto cuidado y conservación. Sin embargo, frente a esta concepción, el archivo del que habla Holmes no sería uno cualquiera, sino aquel capaz de concebirse a sí mismo como un reservorio activo y dinámico de conocimientos generados colectivamente en la práctica y, sobre todo, siempre inacabado, es decir, abierto y proclive a su constante continuación y reactualización.[8]

Pienso, por ejemplo, en estrategias de archivos como las generadas por proyectos como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg o el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, que desplegaban lecturas polifónicas sobre fenómenos culturales complejos y que, precisamente por ello, se han convertido en ejemplos paradigmáticos de la articulación de formas de conocimiento a partir ya no de la originalidad o la excepcionalidad creativa, sino de la recombinación, las citas y el montaje de

7 Me parece importante aclarar que la propuesta de Holmes para pensar al museo desde la práctica del archivo no debe confundirse con toda una importante y cada vez más legitimada práctica dentro del campo del arte contemporáneo. Ésta concibe el trabajo artístico y curatorial como formas de generar memorias y registros a través de complejos dispositivos de creación y exhibición, los cuales recurren a estrategias que suelen combinar imágenes, objetos y textos en sistemas heterogéneos y fragmentarios, a manera de *collages* o instalaciones, en un intento por organizar y administrar el "ver" y el "saber". El crítico e historiador del arte Hal Foster ha denominado esta práctica como un "impulso de archivo". Hal Foster, "An Archival Impulse", *October*, núm. 110 (2004): 3-22, consultado el 30 de marzo, 2019, https://doi.org/10.1162/0162287042379847 Este paradigma apunta más bien a una práctica formal o expositiva y no, como en el caso de Holmes, a una práctica institucional y sociocultural. Una revisión de estas relaciones entre cierto arte contemporáneo y la forma del archivo puede encontrarse en Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011).

8 Creo que sería mucho más sugerente pensar ese "otro tipo de archivos" en los términos en los que lo hace Michel Foucault: "El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar por accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extremada palidez". Michel Foucault, *La arqueología del* saber (México: Siglo XXI, 1979), 219-220.

saberes, prácticas y experiencias previas. Otro ejemplo más contemporáneo de este tipo de archivos construidos desde una perspectiva de la colectividad y la transdisciplinariedad podría ser el proyecto *Archivos en uso*, gestionado por la Red de Conceptualismos del Sur, en el que se almacenan en línea y se estudian materiales documentales de las prácticas políticas en la escena artística latinoamericana de los años setenta y ochenta con el fin de hacerlos volver a circular libremente en la actualidad de su potencial crítico.[9]

Entonces, partiendo de esta noción específica de archivo y teniendo este tipo de ejemplos en cuenta, pienso que entre el acotamiento institucional del museo y la libre circulación en el dominio público podrían generarse tensiones y continuidades que permitan una lectura más flexible sobre cómo propiciar debates y reactivaciones críticas de experiencias políticas a partir de producciones artísticas. Lo que se entendería aquí por "dominio público" no sólo sería aquella condición legal en la cual entran las producciones culturales que han dejado de operar bajo las lógicas y normativas de la propiedad intelectual. Se trata también, y, sobre todo, de ese terreno cultural, tanto físico como simbólico, en el que convivimos conflictivamente y en el que podemos intervenir a partir de la reapropiación de experiencias pasadas por medio de estrategias de recombinación y modificación que nos permitan experimentar nuevas formas de concebir y compartir el conocimiento. Dicho de otra forma, el dominio público, así entendido, sería un "espacio semiótico abierto y no comercial que es indispensable para nuestra sociedad democrática",[10] donde objetos, experiencias e ideas puedan itinerar libremente bajo otras lógicas de trabajo colaborativo tanto para el arte como para el terreno político.

Plantear esta reflexión sobre el dominio público junto con la propuesta de Holmes sobre la labor del archivo y el debate posibilitaría una lectura crítica que interrogue la pertinencia de un proyecto como *La demanda inasumible*, en el que se hacen presentes tensiones entre el espacio del museo y producciones de autogestión gráfica. Estas propuestas conceptuales ayudarían a repensar la frecuente pregunta

Páginas siguientes:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

9 *Archivos en uso* (http://archivosenuso.org/) es una plataforma web de la Red de Conceptualismos del Sur, impulsada junto con el Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente, radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Su peculiaridad no sólo trata de activar estrategias de archivo como las hasta ahora aquí planteadas sino, sobre todo, de hacerlo en el entrecruzamiento con las tecnologías digitales y el acceso a internet, potenciando la condición pública y de libre acceso al uso de los materiales en ella albergados.

10 David Bollier, *Why the Public Domain Matters. The Endangered Wellspring of Creativity Commerce and Democracy* (Washington: New America Foundation & Public Knowledge, 2002), 3.


FRENTE ROCKERO
FRENTE ROCKERO
AMOR Y RABIA
¡ABORTO LIBRE Y GRATUITO!


AÑOS DE RESISTENCIA
QUINIENTOS AÑOS
1492 AMERICA 1992
AMERICA 1992
500 Resistencia
NI FRONTERAS NI BANDERAS
ALERTA AL NOTARIADO
BASTA YA!
PONGA LA BASURA EN SU LUGAR

de muchos visitantes a la exposición: ¿qué hacen esos materiales callejeros y de denuncia social dentro de una institución artística? Esta inquietud en realidad pone de manifiesto una preconcepción que el proyecto intentaba poner en crisis: la imposibilidad del museo para experimentar con sus posibles funciones políticas. Frente a esta suposición, el proyecto intentaba activar el museo como archivo del dominio público al hacer circular a través de él materiales cuyo propósito no era su exhibición en una institución artística pero que, al hacerlo, permitía explorar otras plataformas que podrían resultar efectivas para el debate e intercambio de saberes y experiencias. Desde entrevistas con artistas, investigadores, gestores culturales y activistas locales y nacionales, pasando por visitas a talleres de colectivos gráficos autogestivos, hasta el intercambio de materiales entre distintos colaboradores externos a la escena del arte, esta exposición procuró activar estrategias de reapropiación y reactivación que dinamizaran la potencia política del 68 a lo largo de estos últimos cincuenta años y la hicieran resonar en "el aquí y el ahora".

Quizá convendría que estas prácticas pudieran explorarse cada vez con mayor profundidad, al punto de llegar a activar más bien un "archivo sin museos", como propone Hal Foster al hablar de una cultura visual que puede ser ampliamente reapropiada sin necesidad alguna de soportes institucionales o de circuitos oficiales que programen sus flujos en el tejido sociocultural.[11] Esto no tendría por qué tratarse de pensar literalmente en prácticas de archivo que no requieran ya de un soporte institucional sino de aprovechar las redes y plataformas que puede proveer una institución como el museo para preguntarse si acaso no sería necesario articular nuevas formas para difundir y compartir el conocimiento y las prácticas creativas con el ánimo de formar sociedades cada vez más libres, plurales y democráticas. Todo esto no sólo rememoraría las demandas desplegadas en las protestas de 1968 sino que, sobre todo, evidenciaría la vigencia de sus potencialidades políticas en nuestro presente.

¿Cómo reactivar la potencia política del pasado?

El año 2018 estuvo marcado por diversas conmemoraciones oficiales de las distintas luchas sociales que cobraron cuerpo en la convulsa fecha de 1968. El Mayo Francés, la Primavera de Praga, el movimiento estudiantil de México, las protestas contra la guerra de Vietnam en diferentes ciudades de Estados Unidos y el mundo, así como la

11 Hal Foster, "The Archive without Museums", *October*, núm. 77 (1996): 97-119, consultado el 30 de marzo, 2019, www.jstor.org/stable/778962

aparición de grupos de guerrillas en el sur de Latinoamérica son tan sólo algunos de los eventos más destacables de un año en el que demandas estudiantiles, revoluciones culturales y revueltas armadas sacudieron la cotidianidad del orden político mundial.

A lo largo de cincuenta años, todos estos eventos habían removido de forma latente sus respectivos contextos sociales, pero en 2018 lo hicieron de forma especialmente notoria por tratarse de medio siglo de historia. En la mayoría de los casos, los gobiernos de los países donde tuvieron lugar esos sucesos idearon extensos programas conmemorativos. En Francia, por ejemplo, instituciones como el Centre Georges Pompidou, la Biblioteca Nacional y la Cinemateca francesa, entre otras, presentaron un programa de seminarios, conferencias, debates y *performances* públicos, exposiciones y proyecciones audiovisuales que se desplegaron en distintos espacios y que también quedaban registrados en una plataforma web diseñada especialmente para rememorar esta fecha (soixantehuit.fr).[12] Por su parte, Estados Unidos vivió diversas manifestaciones especiales que conmemoraban tanto el asesinato de Martin Luther King Jr. como los movimientos estudiantiles antibelicistas de la época.

México no fue la excepción. Para recordar las luchas de estudiantes y sociedad civil a lo largo de varios meses de 1968, así como la fatídica masacre de Tlatelolco, en varias instituciones y sedes se programaron eventos que iban desde coloquios, ciclos de cine y seminarios, pasando por publicaciones de libros y reportajes periodísticos especiales, hasta exposiciones y *performances*. Distintas universidades y centros de investigación como la UNAM, la UAM, la IBERO o el COLMEX, así como espacios de exhibición como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, el Museo del Estanquillo, la Galería Abierta de Rejas de Chapultepec y el Complejo Cultural Universitario Tlatelolco, entre otras instituciones, se sumaron a los homenajes que buscaban rememorar la historia del 68 mexicano.

Páginas siguientes:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

En Puebla, específicamente, también se presentaron algunas iniciativas, sobre todo desde instituciones como la BUAP, en donde se realizaron publicaciones, seminarios y exposiciones en sitios como el Museo de la Memoria Histórica Universitaria y la Galería del Complejo Cultural Universitario. A pesar de la diversidad de formatos escogidos para recordar los sucesos de ese año, detrás de todas estas conme-

12 Aunque actualmente la página web oficial del proyecto no se encuentra activa, en el siguiente enlace se puede descargar un dossier de prensa publicado en colaboración por todas las instituciones involucradas, en el que se describen detalladamente todas las actividades y plataformas del proyecto: http://mediation.centrepompidou.fr/mai68/dossierdepresse.pdf


¡LIBERTAD A LOS PRESOS POLITICOS!
Y EL PUEBLO OFENDIDO ABRIRA LOS OJOS...
DESLINDE DE RESPONSABILID


LA LUCHA SIGUE, ¡SIGUE EN LA LUCHA!
LA LUCHA SIGUE
MEXICO 68


¡PUEBLO Y ESTUDIANTES UNIDOS POR UNA EDUCACION PARA TODOS!
LA VIOLENCIA ESTA CONTRA LAS OLIMPIADAS ¡NO LOS ESTUDIANTES!
29 DE JULIO
CONSTITUCIÓN '68
GRAN MANIFESTACION POPULAR
CITA: MARTES 27 4 P.M.
MUSEO DE ANTROPOLOGIA
¡ASISTAN TODOS!
UNETE PUEBLO...
TODOS UNIDOS
ST. MIENZO SIGUEME
SI ME DETIENGO EMPUJAME
SI ME TRAICIONO MATAME
SI ME ASESINAN VENGAME
HASTA LA VICTORIA... SIEMPRE!
UNAM
IPN
CELEBREMOS
5 P.M. MITIN 5 P.M.
VIERNES 25 JULIO
CASCO STO. TOMAS
UNIDOS... ADELANTE!!
LA LUCHA SIGUE... ¡ESCUELAS PARA TODO EL PUEBLO!

moraciones yace un problema común: ¿qué tipo de relación crítica se guarda con la potencia política del 68? Para ponerlo en términos de Holmes, se trataría de preguntarse qué tipo de archivo están intentando construir estos programas de celebración. ¿Se trata de archivos en un sentido tradicional, es decir, de objetos, documentos, testimonios, remembranzas que se van catalogando y almacenando en carpetas que pueden ser consultadas sólo en momentos de especial importancia como un quincuagésimo aniversario o, por el contrario, de archivos abiertos y activos, ensamblados colaborativamente desde las experiencias actuales que permiten revigorizar la aparentemente inactiva potencia política del pasado para entablar un diálogo crítico y flexible con el presente?[13]

La solemnidad con la que se ha recordado 1968 es algo común a través de sus distintas manifestaciones. Sin embargo, resulta poco revelador abordar esta fecha únicamente en términos de memoria pasada y no de experiencias contemporáneas. Quizá valdría la pena mencionar un caso que permitiría repensar las estrategias de conmemoración del pasado de eventos tan relevantes como éstos sin caer en estériles conmemoraciones oficiales o en apologéticas celebraciones que no hacen sino despolitizar, aplacar y clausurar sus posibilidades críticas actuales. Se trata de un caso latinoamericano que también tensionó profundamente el contexto cultural de este mismo año: la experiencia artístico-política de Tucumán Arde, en Argentina.

Tucumán Arde fue una fugaz experiencia artística de intervención política que giró en torno a la clausura arbitraria desde 1966 de varios ingenios azucareros en la provincia de Tucumán, al norte de Argentina, por parte de la dictadura del general Juan Carlos Onganía. Frente a esta situación que generó inestabilidad económica en el sector trabajador, diversos artistas de vanguardia se dispusieron a encarar el conflicto a través del despliegue de distintos medios: intervención urbana con calcomanías, carteles, panfletos y grafitis, publicación en prensa de comunicados, recopilación de documentos y grabaciones que tanto artistas como distintos profesionales de áreas sociales habían conseguido en numerosos viajes hacia la comunidad tucumana, y una exposición que mostraba todos estos materiales y experiencias. Se trató de un episodio que marcó la escena artística y política

13 Un caso que merece mención aparte es la plataforma *M68: Ciudadanías en movimiento*, un proyecto alojado en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, con el apoyo de varias universidades nacionales, archivos privados y públicos, medios de comunicación e instituciones públicas que han sumado esfuerzos para disponer en línea de distintos materiales relacionados con la memoria histórica del 68 mexicano y el movimiento estudiantil (https://m68.mx/#/). M68 también se complementó con un extenso programa de actividades que puede consultarse en el siguiente enlace: https://memorial68.com.mx/

de la época, recordado como un referente de las luchas políticas y el arte de ánimo activista. Sin embargo, a pesar de su carácter disidente y de confrontación institucional, la conmemoración de Tucumán Arde se hizo año con año más oficial, al punto de llegar a formar parte de programas de grandes exposiciones internacionales dedicadas a los vínculos entre arte y política.[14] Poco a poco esta experiencia de rebeldía y denuncia social terminó legitimándose dentro del canon occidental de la Historia del Arte y se convirtió en un mito.[15]

La memoria de Tucumán Arde ha resonado en los últimos cincuenta años ligada al convulso contexto de luchas globales de 1968 y, en ese sentido, ha sido objeto de homenajes igualmente encomiásticos. Sin embargo, entre estas experiencias destaca una del año 2008 en la que el artista argentino Roberto Jacoby organizó una exposición en el marco de los cuarenta años de este evento. La muestra llevaba por título *1968, el culo te abrocho*; trataba de un despliegue de distintos facsimilares fotocopiados y escaneados de documentos que habían circulado en Argentina originalmente en ese año y con los que los artistas involucrados en Tucumán Arde tuvieron contacto directo, pero con la particularidad de estar intervenidos (o incluso maltratados) con frases o gestos burlones similares a los del título de la exposición.[16] Con este acto irreverente, Jacoby no sólo se mofaba del halo mítico que cubre a ese año tan significativo, sino que también desacralizaba una serie de experiencias políticas cuyo fin último no era ingresar a la Historia del Arte ni al circuito oficial de la política institucional. Creo que esta experiencia sería un ejemplo notable y muy sugerente del tipo de actitudes que se podrían tomar frente a la acartonada y vetusta lógica conmemorativa de episodios políticos tan potentes como los de 1968. En lugar de perpetuar la mitificación, se trataría de escapar de ella propiciando dinámicas de interferencia del pasado que lo sometan a un proceso de extrañamiento para que, desde su distancia histórica, paradójicamente, agiten de forma inesperada la intensidad política del presente.

Frente a ejemplos como éste, repensar el 68 en México sería un ejercicio que tendría que pasar por su despliegue activo en el ahora, no como

14 Tucumán Arde ha sido objeto de múltiples estudios en los últimos años, internacionalizándose en el circuito de grandes exposiciones y bienales. Aunque son muchos los materiales que podrían consultarse para una revisión más detallada, para ahondar en estas tensiones entre su potencia política y su mitificación se recomienda especialmente Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a* Tucumán Arde*: Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000).

15 Ana Longoni, "El mito de Tucumán Arde", *Artelogie*, núm. 6 (2014): 1-11, consultado el 30 de marzo, 2019, http://journals.openedition.org/artelogie/1348

16 Longoni, "El mito…", 8.

un hecho que es simplemente recordado, sino como un suceso que sigue generando continuidades y tensiones con los conflictos actuales. En este sentido, sería pertinente releer el movimiento mexicano de 1968 en la clave interpretativa que ofrece el filósofo Giorgio Agamben cuando se pregunta "qué es lo contemporáneo". Para Agamben, la contemporaneidad "es aquella relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo".[17] Es decir, un suceso contemporáneo sería aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio sino de una exigencia a la cual no puede no responder. Es como si aquella invisible luz que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora.[18]

Visto desde esta perspectiva, el 68 mexicano sería un evento profundamente contemporáneo, porque desde su pasado histórico sigue siendo capaz de hacer corto circuito en los flujos políticos del presente interrogando las dinámicas de la memoria. En este sentido, "1968" puede ser mucho más que una mera cifra que condense metonímicamente una fecha estremecedora: podría ser, más bien, un archivo vivo y abierto al dominio público, al que todos podríamos acceder para reinventar la historia, repensar nuestra actualidad e imaginar otros futuros.

Dominio Público. Imaginación social en México desde 1968

Esta publicación busca contribuir al debate sobre las formas que podrían activarse para repolitizar la memoria histórica del movimiento mexicano de 1968 a través de sus diversas posibilidades de articulación crítica con el presente. Para hacerlo, reúne distintas reflexiones que giran en torno a formas de imaginación social y procesos autogestivos de trabajo colaborativo que permitirían releer críticamente los últimos cincuenta años de movimientos sociales en México. A continuación, se resume su estructura.

En primer lugar, se encuentra un conjunto de textos que aborda distintas formas de protestas que reactualizan las luchas del 68 en episodios posteriores de protestas. Mina Lorena Navarro construye

17 Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? And Other Essays* (California: Stanford University Press, 2009), 41. La traducción del inglés es del autor.

18 Agamben, *What is an Apparatus?*..., 53. La traducción del inglés es del autor.

puentes entre la lucha de las mujeres en el movimiento del 68 y otros torrentes de rebeldía actuales en los que las mujeres siguen jugando un papel fundamental en la defensa por la vida frente a múltiples despojos propiciados por políticas neoliberales. A renglón seguido, Enrique Moreno Ceballos estudia el cine militante como manifestación de los vínculos entre movimientos sociales y la cultura universitaria en la Puebla de los años setenta, centrándose específicamente en el caso de la película documental *Vendedores ambulantes* (1973), de Arturo Garmendia. Abordando la década de los ochenta, Pablo Gaytán relata las distintas formas que adquirió la estética rebelde de la escena del anarquismo y el punk suburbanos en la Ciudad de México por medio de la acción directa y estrategias comunicacionales disidentes. En lo que respecta a los noventa, Francisco De Parres Gómez y Alessandro Zagato revisan los vínculos entre arte, estética y política en los movimientos zapatistas contemporáneos, por medio de un análisis genealógico del rol que ha desempeñado la cultura en las demandas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional desde su alzamiento en 1994.

Seguidamente, en el marco del período de intensificación de la violencia abierto en México a partir de la llamada guerra contra el narcotráfico, declarada por el gobierno federal en 2006, se presentan cuatro textos que abordan distintas respuestas de autoorganización y autorrepresentación para hacer frente a estos conflictos más recientes. Primero, Rosa Borrás reconstruye la historia del movimiento Bordando por la paz, haciendo énfasis en su presencia en Puebla y su trabajo en torno a problemáticas locales que van desde el apoyo a las comunidades LGBTI, pasando por la denuncia del alarmante incremento de feminicidios en la entidad, hasta la desaparición y asesinato de periodistas. En segundo lugar, Tania Valdovinos Reyes reflexiona acerca de las redes de colaboración digitales que podrían tramarse entre movimientos sociales tan heterogéneos e indeterminados como los que reaccionan actualmente a las lógicas del capitalismo global, concentrándose específicamente en el caso del movimiento #YoSoy132, que respondió en 2012 a la amañada cobertura mediática de las elecciones presidenciales de ese año.

A continuación, Guillermo Espinosa Estrada relee críticamente tres publicaciones recientes que, desde la escritura documental, procuran reconstruir lo sucedido la noche del 26 de septiembre de 2014, en la que se dio la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. Finalmente, Fátima Frausto Cárdenas estudia las disputas por el territorio en torno al caso del *Parque Intermunicipal o de las Siete Culturas* en Cholula, entre 2014 y 2017,

haciendo un seguimiento del movimiento por la defensa del espacio público a partir de las luchas de la sociedad civil organizada desde sus pluralidades.

Para finalizar se presentan dos textos como reflexiones generales que permiten repensar en conjunto todas las temáticas hasta ahora abordadas. Por una parte, Alberto López Cuenca revisa el concepto de dominio público y sus tensiones con la noción del derecho de autor para articular una propuesta crítica sobre la pertinencia de abordar el trabajo creativo y las prácticas artísticas desde este espacio para el intercambio libre de información y experiencias; poniendo en perspectiva el trabajo desplegado por el movimiento estudiantil de 1968 y por los diversos movimientos que lo sucedieron en las siguientes cinco décadas y que también activaron estrategias de reapropiación cultural como arma de confrontación política. Por otra parte, Alba Rosa Flores contribuye a esta publicación con una relatoría que muestra el desarrollo de la jornada *Dominio público* como un ejercicio de experimentación escritural para pensar en la reconstrucción y ocupación de la memoria a partir de estrategias rituales que invoquen los espectros del pasado. Evitando esbozar una conclusión para todo este amplio y complejo debate, estos textos funcionan como puntos de fuga que, en lugar de clausurar, traducen y hacen públicas esas discusiones.

Colofón

En un café de la ciudad de Puebla, parte del equipo curatorial de una exposición conversaba sobre sus detalles finales: con preocupación recordaban que faltaba esto y aquello y que no quedaba claro cómo resolver la exhibición y articulación crítica de tantos materiales dispares en un museo sin sacralizarlos. Mientras estaban absortos en su discusión, se dio de pronto un momento de silencio que insinuaba la manifestación de esperadas decisiones importantes que no terminaban de llegar. En ese momento, en la mesa contigua se escuchó la conversación de dos jóvenes que hacían planes para su fin de semana. Una de ellas preguntaba a la otra si iría a la tocada de rock-punk en el Foro Karuzo el sábado. La otra había escuchado algo al respecto, pero no tenía muy claro de qué se trataba. Ambas creían que tenía que ver con una exposición de algo sobre el 68 que habría en algún museo. Sin darle mucha importancia a eso, acordaron sin duda que no se perderían la tocada de aquel día.

Esta anécdota revela –aparte de que la curaduría siempre implica una escucha atenta y furtiva de las ideas de alguien más– que el potencial

éxito del proyecto expositivo no podría estar del todo en sí mismo, sino en su capacidad de traducirse en otras formas de experimentación que permitiesen conectarse con otros cómplices para reactivar las memorias en él reunidas. Las formas de experimentación musical, digital y editorial de *La demanda inasumible* fueron algunos intentos por complejizar el ejercicio expositivo para volcarlo al dominio público, a ese espacio de potencialidad política de libre experimentación y reapropiación en el que podemos construir colectivamente otras formas de "ver y saber juntos". En esa lógica, lo que sigue son, pues, algunas propuestas para repensar el pasado político de los últimos cincuenta años en México a través de formas sociales de imaginación que quizá sirvan para activar nuevas complicidades inesperadas como las de aquella vez en ese café. ■

REFERENCIAS

Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus? And Other Essays*. California: Stanford University Press, 2009.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Nueva York: Routledge, 1995.

Bollier, David. *Why the Public Domain Matters. The Endangered Wellspring of Creativity Commerce and Democracy*. Washington: New America Foundation & Public Knowledge, 2002.

Foster, Hal. "The Archive without Museums". *October*, núm. 77 (1996): 97-119. Consultado el 30 de marzo, 2019. www.jstor.org/stable/778962

_____. "An Archival Impulse". *October*, núm. 110 (2004): 3-22. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://doi.org/10.1162/0162287042379847

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal, 2011.

Holmes, Brian. "Estética de la Igualdad. Jeroglíficos del futuro", entrevistado por Marcelo Expósito. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, núm. 2 (2005): 225-241. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2WZ7kyC

Kompatsiaris, Panos. "Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials". *Communication, Culture and Critique*, Vol. 7, Núm. 1 (2014): 76-91. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://doi.org/10.1111/cccr.12039

Longoni, Ana. "El mito de Tucumán Arde". *Artelogie*, núm. 6 (2014): 1-11. Consultado el 30 de marzo, 2019. http://journals.openedition.org/artelogie/1348

Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a* Tucumán Arde*: Vanguardia artística y política en el 68 argentino.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000.

Página siguiente:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía


LA DEMANDA INASUMIBLE
Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018
EL ARTE DEL PUEBLO ★ POPULAR ★ EDUCACION
El Arte Resiste
#VIVAS NOS QUEREMOS
Por Vestir como Queramos
AYOTZINAPA
MEXICO 43
¡NO SE OLVIDA!


MARCHA
DE LAS
PUTAS
¡NI VICTIMAS NI PASIVAS!
¡MUJERES COMBATIVAS!
MARCHA DE LAS PUTAS
Rucia
PUTAS
LESBIANAS

Deseos y prefiguraciones en genealogía, espejo y constelación. Mujeres en defensa de la vida

Mina Lorena Navarro

La invitación a participar en el evento *Dominio público: imaginación social en México desde 1968* en la ciudad de Puebla, me ha permitido pensar en nuestra relación con los contenidos de la lucha de aquellos años y, en particular, en los puntos de encuentro y puente con las renovadas luchas de las mujeres en defensa de una vida digna.

Las experiencias de disidencia y creación del 68 hacen parte de nuestra lucha en términos genealógicos, y no como una herencia rígida sino como proceso abierto y vivo que reclama su realización y que, a la vez, nutre nuestros propios horizontes de sentido. Las luchas actuales son continuidad, expansión y desborde de lo que hace 50 años aquellas mujeres plantearon, anhelaron y también lograron.

En las últimas décadas han proliferado múltiples esfuerzos críticos por recordar, abrir los sentidos más profundos del 68 y visibilizar lo que ha quedado oscurecido por las miradas dominantes. La filósofa Susana Draper nos plantea que dos de los encuadres más importantes son: el que remite a la predominancia de voces, recuerdos, testimonios y disputas de algunos (muy pocos) líderes masculinos, que eran estudiantes universitarios y figuras cruciales en el Consejo Nacional de Huelga; y el otro, que remite a la primacía que tiene la masacre de Tlatelolco a la hora de hablar y pensar el 68, casi convirtiéndose en una figura metonímica en la que muchas veces "el movimiento del 68" pareciera adquirir el nombre de "la masacre de Tlatelolco".[1]

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

1 Susana Draper, *México 1968. Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia* (México: Siglo XXI, 2018), 13.

Pensar más allá de estas miradas, entre otras cosas, nos lleva a reconocer la polifonía de voces, la diversidad de capas y experiencias subjetivas al interior del movimiento, así como las distintas temporalidades y espacialidades que habitaron el 68, es decir, los tiempos y espacios más explícitos de la lucha, pero también los más íntimos, los menos visibles, los de la micropolítica, los de la vida cotidiana, los del cuidado y sostenimiento del movimiento.

Bajo estas claves destaca la centralidad de las mujeres en el mismo y más allá de él. Me refiero a la energía y el trabajo desplegados para sostener las diferentes tareas, así como el conjunto de desplazamientos y rupturas que ellas vivieron y produjeron en todas las escalas y ámbitos de la vida: la familia, la pareja, el espacio de clases, el ámbito laboral. Poco tiempo después, toda esa fuerza y energía subversiva daría forma a un nuevo y radical movimiento feminista.

Figura 1.1
Imagen documental de la manifestación del 13 de agosto de 1968
1968
Óscar Menéndez Zavala
Fotografía



Algo interesante que muchos testimonios de las mujeres del 68 afirman es "haber experimentado una sensación de igualdad democrática durante su proceso de participación, que contrasta con la forma de desigualdad que parece haber dominado los procesos de rememoración de la historia". Como plantea Susana Draper, esto genera una paradoja intrigante en la que el momento de emancipación abierto durante el 68 es seguido por una memoria rígida de formas invisibles de desigualdad.[2] (Figura 1.1)

Sin duda, un desafío de la producción de memoria crítica es precisamente abrir esas formas rígidas y recuperar los flujos de rebeldía, esperanza y prefiguración de aquellos años. Evocar el 68 como momento negativo y a la vez creativo, nos convoca a mirarnos hoy y reconocernos en genealogía y en constelación. Esto es, reconocer los sentidos disidentes y prácticas prefigurativas que en ese tiempo se habilitaron en el flujo de nuestras propias pulsiones, deseos, tensiones, contradicciones y prácticas emancipatorias. Al menos, ese es el ejercicio al que me siento convocada cuando imagino la posibilidad de producir un puente y tejido entre nosotras y las luchas de las mujeres del 68.

2 Draper, *México 1968*…, 187.

En las luchas renovadas y presentes de las mujeres, Raquel Gutiérrez nos sugiere reconocer al menos dos torrentes o flujos de rebeldía, que en América Latina vienen emergiendo con gran fuerza: el primero de ellos es el de las luchas de mujeres que se han presentado en el espacio público contra todo tipo de violencias: madres y familias que luchan contra los feminicidios que azotan este país, junto con otras mujeres que se organizan, se apoyan, producen justicia y toman las calles contra las violencias machistas.[3] El segundo torrente, en el que quisiera detenerme, es aquel que protagonizan las mujeres de las luchas en defensa de la vida: luchas indígenas, campesinas, comunitarias y socioambientales contra los despojos múltiples sobre sus medios de existencia y todos aquellos ámbitos que han asegurado la reproducción de la vida humana y no humana.

Para entrar en contexto, en los últimos treinta años el neoliberalismo ha radicalizado y reconfigurado múltiples violencias, para despojar y explotar intensiva y extensivamente el trabajo vivo y en general, la naturaleza humana y no humana. Ante estos proyectos de muerte (carreteras, gasoductos, presas hidroeléctricas, emprendimientos de minería a cielo abierto y *fracking*, desarrollo de monocultivos, entre otros), como los llaman en la Sierra Norte de Puebla, se encuentra la persistente lucha de mujeres y hombres de comunidades indígenas y campesinas, y la más reciente autoorganización de habitantes o afectados ambientales en las ciudades y otros tipos de asentamientos urbanos.[4]

Si bien no todos estos procesos de resistencia han logrado la plena defensa de sus territorios o resolución de sus reivindicaciones, muchos de ellos, mediante la articulación de una serie de estrategias, han sido capaces de retrasar o paralizar temporalmente la implementación de tales megaproyectos. Esto se ha logrado a partir de

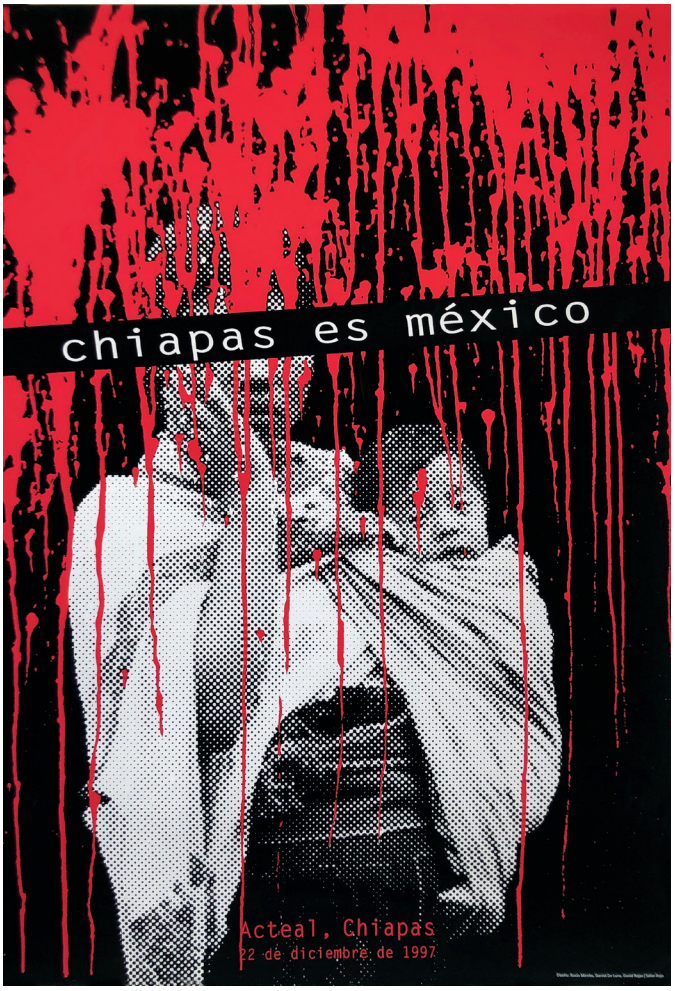
3 Raquel Gutiérrez, “Mujeres en lucha contra las violencias y despojos múltiples” (conferencia presentada en el seminario *Potencialidades en los feminismos contemporáneos*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 30 de agosto, 2018) https://filosofiasfeministas.wordpress.com/sesion-con-raquel-gutierrez-y-mina-lorena-navarro/

4 Un grupo de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones en Ecosistemas y Sustentabilidad de la UNAM ha identificado, al menos, 560 conflictos socioecológicos en el período 2012-2017. Estos conflictos fueron mapeados, georreferenciados y organizados en diez categorías según la índole de la problemática. La lista la encabezan los conflictos generados por la minería (173 conflictos), seguidos por los del agua (86), de energía (74), los causados por los proyectos megaturísticos (49), los provocados por la expansión urbana (38), forestales (37), de carácter agrícola (35), por residuos tóxicos y peligrosos (34), por la construcción de carreteras (16), pesqueros (10) y biotecnológicos (8, básicamente por la introducción de maíz y soya transgénicos). Cada conflicto supone la afectación de núcleos humanos y de sus recursos locales, tales como problemas de salud, invasión o desposesión de territorios y propiedades, destrucción de bosques y selvas, contaminación de aire, suelo o agua, disrupción de cuencas y sus sistemas hidrológicos, afectación de mantos freáticos, lagunas, ríos o lagos, destrucción de fauna y flora y daños a los sistemas agrícolas, ganaderos y pesqueros. Víctor Toledo, “Mapeando las injusticias ambientales en México. Boletín de Prensa”, consultado el 30 de marzo, 2019, http://www.iies.unam.mx/mapeando-las-injusticias-ambientales-en-mexico/

complejos procesos de reconstitución y defensa de los territorios y de la vida comunitaria, en los cuales la participación de las mujeres es central.

Tal y como viene sucediendo en los esfuerzos críticos de producción de memoria del 68, una apuesta de las luchas de las mujeres, de los ecologismos y de los feminismos, ha sido visibilizar el conjunto de trabajos y actividades que las mujeres –junto con otras especies compañeras–[5] llevan a cabo para reproducir la vida y garantizar el sustento de los suyos, así como para sostener los procesos de lucha y defensa de los medios de vida contra los despojos capitalistas. Las mujeres no sólo cocinan, crían a los niños, cuidan, sanan y curan, también siembran, cosechan, administran, organizan reuniones y encuentros, comparten su experiencia con otros, sostienen plantones, ponen el cuerpo para defender los territorios. Desde esas prácticas ellas han construido una experiencia, un poder social y un conocimiento ligado al cuidado y defensa de la vida.

Figura 1.2
Chiapas es México
1997
Rocío Mireles, Daniel de La Luna y David Rojas, integrantes del colectivo Salón Rojo
Cartel



Cuando las comunidades enfrentan algún momento de peligro,[6] en muchas de estas luchas, son las mujeres quienes reaccionan rápidamente para poner el cuerpo y habilitar un despliegue de fuerza y energía para la defensa de los territorios. Dos potentes imágenes de este despliegue son las mujeres zapatistas de Chenalhó en Chiapas saliendo a detener al ejército mexicano en 1998, y las mujeres de Cherán, que en 2011 organizaron el levantamiento de sus comunidades, cansadas de las extorsiones, secuestros y asesinatos en manos del crimen organizado y los talamontes. (Figura 1.2)

5 Categoría propuesta por Donna Haraway que incluye seres orgánicos tales como el arroz, las abejas, los tulipanes y la flora intestinal, todos los cuales hacen de la vida humana lo que es y viceversa. Donna Haraway, "Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco", *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año III, vol. I (2016): 15-26, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2xSSZIT

6 Recupero la perspectiva histórica de Walter Benjamin, en particular la *VI Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* para pensar estos momentos de peligro: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante". Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría (México: Ítaca-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), 40.



Figura 1.3
Marcha de las Putas, Puebla
2015
Ámbar Barrera / LadoB
Fotografía

En estos contextos, las mujeres defensoras del territorio de diversas latitudes han empezado a ganar fuerza y reconocer que su cuerpo también es un territorio.[7] En este proceso van identificando los despojos, explotaciones y afectaciones al mismo, en conexión con aquellas lógicas de dominio sobre sus propios cuerpos en su dimensión física, emocional y espiritual, encontrando que, en realidad, todo funciona de manera interconectada. El cuerpo personal es un territorio que no está aislado, es interdependiente de la trama comunitaria, del aire, del agua, de la alimentación, de la tierra. Su defensa se densifica en una lucha por el cuidado de la vida. (Figura 1.3)

En este proceso, el contacto con lo emocional va adquiriendo una enorme centralidad para sostener la trama colectiva y gestionar la incertidumbre, la angustia, el dolor, el agravio, la desesperanza, la impotencia, la represión y la relación con la muerte que los proyectos

7 Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, *Mapeando el Cuerpo-Territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios* (Quito: Red Latinoamericana de Mujeres Defensoras de Derechos Sociales y Ambientales-Instituto de Estudios Ecologistas del Tercer Mundo-CLACSO, 2017), 13, 16.

de despojo múltiple imponen. Resulta insostenible una política que escinde y jerarquiza la razón frente a la emoción, como aquella militancia heroica, inquebrantable, centrada en el sacrificio que han promovido las izquierdas modernas.

Hacer política desde ese lugar supone no escindir el ámbito personal de las necesidades colectivas y poner en el centro una politicidad sostenible con la vida: "Cuidar de la salud, del cuerpo y de la vida, en estos contextos de violencia y despojo, son prácticas profundamente políticas. Una política de los afectos y del cuidado es una forma de hacer política".[8]

Las mujeres en defensa de la vida de estos territorios son espejo y fuente de poder para mí y para muchas mujeres que hemos crecido en las ciudades y que de múltiples formas buscamos y organizamos nuestras propias fuerzas para hacer una vida digna y sostenible con otras y otros. Hasta aquí algunas imágenes y retazos de los torrentes y procesos de lucha de mujeres que en distintas geografías y tiempos han peleado y lo siguen haciendo por dignificar la vida. Me conecto con el deseo político de promover cercanías y sintonías, por tejer puentes que nos nutran. Evocar a las mujeres del 68 es reabrir la historia y encontrar una dimensión común de rebeldía y creatividad en los fragmentos. ■

8 Silvia Rivera Cusicanqui, "Silvia Rivera Cusicanqui Parte 1: Un llamado a repolitizar la vida cotidiana" (entrevista por Sofía Bensadon y Débora Cerutti, *La tinta. Periodismo hasta mancharse,* 27 de febrero, 2018), consultado el 30 de marzo, 2019, https://latinta.com.ar/2018/02/silvia-rivera-cusicanqui-parte-1-llamado-repolitizar-vida-cotidiana/

REFERENCIAS

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos.* Traducido por Bolívar Echeverría. México: Ítaca-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. *Mapeando el Cuerpo-Territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*. Quito: Red Latinoamericana de Mujeres Defensoras de Derechos Sociales y Ambientales-Instituto de Estudios Ecologistas del Tercer Mundo-CLACSO, 2017.

Draper, Susana. *México 1968. Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia*. México: Siglo XXI, 2018.

Gutiérrez, Raquel. "Mujeres en lucha contra las violencias y despojos múltiples". Conferencia presentada en el seminario *Potencialidades en los feminismos contemporáneos*, 30 de agosto de 2018, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. https://filosofiasfeministas.wordpress.com/sesion-con-raquel-gutierrez-y-mina-lorena-navarro/

Haraway, Donna. "Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, a*ño* III, Vol. I (2016): 15-26. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2xSSZIT

Rivera Cusicanqui, Silvia. "Silvia Rivera Cusicanqui Parte 1: Un llamado a repolitizar la vida cotidiana". Entrevista por Sofía Bensadon y Débora Cerutti, *La tinta. Periodismo hasta mancharse*, 27 de febrero, 2018. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://latinta.com.ar/2018/02/silvia-rivera-cusicanqui-parte-1-llamado-repolitizar-vida-cotidiana/

Toledo, Víctor. "Mapeando las injusticias ambientales en México. Boletín de Prensa". Consultado el 30 de marzo, 2019. http://www.iies.unam.mx/mapeando-las-injusticias-ambientales-en-mexico/


MAO TSE-TUNG
(en preparación)
La dialéctica en Marx
NORBERTO BOBBIO
Marx y el origen del Marxismo
FERNANDO MARTINEZ
Historia de la dialéctica
PAUL SANDOR
Conceptos del marxismo Determinista
Marx y los jovenes Hegelianos
DAVID MACKELLAND
Marxismo y Filosofía
KARL KORSCH
de venta en la LIBRERIA UNIVERSITARIA Y PREPARATORIAS NOCTURNA Y POPULAR
FILOSOFIA U. A P.
1er ENCUENTRO OBRERO CAMPESINO INTELECTUAL
JORNADA DE SOLIDARIDAD CON LA U A P MAYO 1973
Los trabajadores de la u.a.p. en pie de Lucha por un Verdadero
sindicato y hospital universitario
CRITICA Y PO-PULAR....¡VENCEREMOS!
POR UNA UNIVERSIDAD
U. A. P.
la lucha continua
UAP
paro nacional de universidades martes 8 de mayo 1973
ZAFRA
IMPONDREMOS LA RAZON CON LA HUELGA ELECTICISTA
EL TREINTA DE JUNIO
MANIFESTACION
Septiembre 27 - 5 P.M.
Antropología
¡ESTE PUÑO SI SE VE!

El caso de *Vendedores ambulantes* (1973): un cruce entre movimientos sociales y cultura universitaria en Puebla

Enrique Moreno Ceballos

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

Al calor de las prácticas cinematográficas políticas y militantes en América Latina,[1] intensificadas durante la segunda mitad de los años sesenta y la primera de los setenta, tuvo lugar en la ciudad de Puebla un ejercicio fílmico que conjugó el teatro con la denuncia popular. Se trata de *Vendedores ambulantes*, dirigida por Arturo Garmendia y enmarcada por los conflictos sociopolíticos que acaecieron en la Universidad Autónoma de Puebla y atravesaron a otras comunidades, entre obreros, campesinos y vendedores ambulantes, hacia 1973. El filme de Garmendia, rodado con cámara de 16 mm, acusa el asesinato y persecución de comerciantes de la calle por parte del Gobierno del Estado de Puebla, encabezado en aquel entonces por Gonzalo Bautista O'Farril, la noche del 28 de octubre de dicho año.[2] (Figura 2.1)

Vendedores ambulantes sigue un formato documental,[3] enriquecido por recursos como la recreación de hechos,[4] el uso de intertítulos, el monólogo y el *sketch*. En este sentido, la película muestra los ase-

1 La política y la militancia no fueron líneas exclusivas de las obras cinematográficas que se enmarcan en las décadas de los años sesenta y setenta. Otro tipo de prácticas ajenas a los sistemas industriales de producción fílmica también se configuraron en respuesta a contextos diversos. Algunos ejemplos son el videoarte, el cine independiente o el de experimentación estética. Susana Vellegia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Quito: Editorial Quipus-CIESPAL, 2010), 174.

2 Arturo Garmendia (entrevistado en Ciudad de México, 11 de septiembre de 2017).

3 Los realizadores Fernando Solanas y Octavio Getino señalan que la predominancia del cine documental como forma del cine militante es resultado de la necesidad de países latinoamericanos por llenar el vacío de información en sus contextos, agobiados por falsa comunicación y esperanzados por encontrar en la obra del documentalista una "prueba" de veracidad ante las "pruebas del adversario". Fernando Solanas y Octavio Getino, "Prioridad del documental" [1971], citados por Paulo Antonio Paranaguá, ed. *Cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003), 461.

4 Solanas y Getino señalan que "la recreación o la fantasía no niegan la visión testimonial de una realidad". Solanas y Getino, "Prioridad…", 462.

sinatos de la noche del 28 de octubre de 1973, dramatizados en el tercer patio del Edificio Carolino de la UAP;[5] un análisis de la situación política y económica del Estado de Puebla por medio de tarjetas explicativas; la denuncia de Olga Corona, líder de la entonces Unión de Comerciantes Ambulantes, siendo escuchada y acompañada por la mirada hacia la cámara de otros transeúntes; así como el acoso violento de las autoridades a los vendedores, teatralizado en público por los mismos comerciantes, con toques de comicidad e ironía.

La configuración entre teatro y cine es tan sólo uno de los elementos que pone de manifiesto la multiplicidad disciplinar, ideológica y contextual que guarda *Vendedores ambulantes*. Primeramente, la película sigue preceptos de "cine político", entendido por Susana Velleggia como un ejercicio que porta explícitamente el discurso de quienes lo realizan, sean individuos u organizaciones. Los objetivos comunicacionales que persigue el realizador o realizadores militantes, vinculados por simpatías ideológicas, determinarán la selección de temas y contenidos de la obra de cine político, misma que hallará sustento en una investigación previa del fenómeno a abordar, "en la que el emisor del discurso y algunos de sus futuros receptores interactúan y, a veces, producen un diagnóstico conjunto".[6]

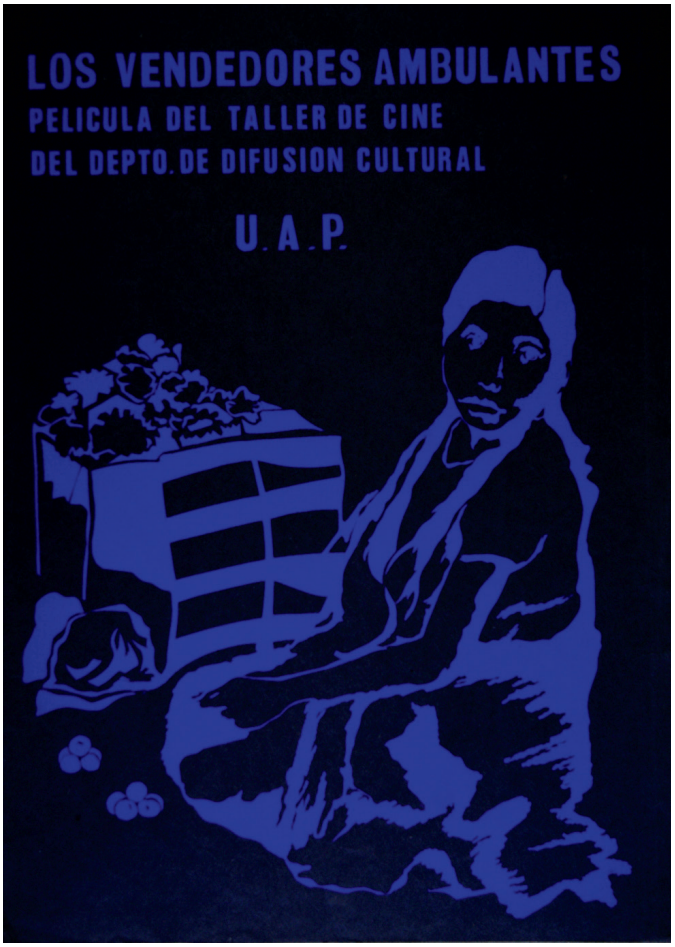


Figura 2.1
Vendedores ambulantes
1973
Arnulfo Aquino, Taller de Cartel de la Escuela Popular de Arte (Universidad Autónoma de Puebla)
Serigrafía
Archivo Arnulfo Aquino, Colección Carteles de la UAP

Ahora bien, el teatro, que toma cuerpo en los *sketches* apreciados en *Vendedores ambulantes*, no funciona en el filme como mero rasgo formal dentro de la categoría de cine político. Más bien, brinda sentido a los objetivos comunicativos de Arturo Garmendia y de la organización de Olga Corona: denunciar el acoso, persecución y asesinato de comerciantes de ambulantaje por parte del Estado.[7] La puesta en escena de los *sketches*, situada mayormente en las calles de la ciudad de Puebla, sugiere cierta improvisación en los recursos de producción, diálogos, actuaciones y tiempo de duración.[8] Estos *sketches*, antepuestos al "teatro espectáculo", evidencian una es-

5 Garmendia, *Entrevista*, 2017.

6 Velleggia, *La máquina*…, 154.

7 Garmendia, *Entrevista*, 2017.

8 Olga Corona señala que los *sketches* fueron presentados en escenarios de la UAP, la UNAM y el IPN, toda vez que la organización de vendedores ambulantes fue invitada por distintos grupos estudiantiles a participar en eventos culturales diversos y de notoria intención política. Olga Corona (entrevistada en Ciudad de México, 18 de septiembre de 2017).

pontaneidad que, contrario a una falta de preparación, se hermana con las condiciones del "teatro campesino", iniciado por Luis Valdez en Estados Unidos hacia 1965.

Valdez, hijo de obreros agrícolas y habitante de Delano, California, detonó una guerrilla pacífica en la localidad a través del teatro, para que agricultores mexicanos proclamaran una huelga que pusiera fin a las condiciones de explotación en los viñedos de la región. Fue así que, sin una idea teatral preconcebida y movidos por la pura reacción a su realidad, Valdez y los obreros chicanos montaron breves actos, luego convertidos en *sketches* de un cuarto de hora, haciendo uso de altavoces, canciones, discursos, banderolas y letreros colgados del cuello de los actores con el nombre de personajes como "el patrón", "el amarillo", "el embaucador", "el huelguista", para entablar un diálogo entre los mismos trabajadores acerca de sus condiciones laborales.[9]

Es imprescindible revisitar el contexto sociopolítico de Puebla entre los años sesenta y setenta para vislumbrar la potencia discursiva de un filme político-militante que converge con ejercicios dramáticos del teatro campesino. El encuentro entre Arturo Garmendia, originario de la Ciudad de México, y Olga Corona no es fortuito. La colaboración entre un trabajador universitario de la UAP y una vendedora ambulante es sólo reflejo de un momento con implicaciones políticas mayores.

Los sucesos del 1º de mayo de 1973

Jesús Márquez Carrillo y Paz Diéguez Delgadillo señalan que en Puebla se dieron explosivas manifestaciones en contra de la imposición política, el cacicazgo y en favor de las reivindicaciones agrarias desde la segunda mitad de los años sesenta.[10] Ante semejantes condiciones, la Universidad Autónoma de Puebla acompañó las luchas de los trabajadores y pequeños empresarios entre 1964 y 1973.[11] En este tenor, tanto estudiantes como luchadores de izquierda concibieron a la universidad poblana como un vínculo necesario con los movimientos sociales y el sitio privilegiado donde la teoría podía in-

9 Leticia Urbina Orduña, "Teatro chicano: un secreto que da voces", *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*, núm. 37 (2003): 59, consultado el 30 de marzo, 2019, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34003707

10 Jesús Márquez Carrillo y Paz Diéguez Delgadillo, "Política, universidad y sociedad en Puebla, el ascenso del Partido Comunista Mexicano en la UAP, 1970-1972", *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 11 (2008): 123, consultado el 30 de marzo, 2019, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86912618006

11 Márquez y Diéguez, "Política, universidad…", 115.

cidir en la praxis, siendo conscientes de los diferentes intereses de clase en el alumnado con base en el análisis marxista-leninista.[12]

En lo que atañe a su propia organización, la Universidad Autónoma de Puebla ya se había emancipado del Estado con la Primera Reforma Universitaria de 1961, que permitió a los estudiantes tomar la batuta en la elección de sus autoridades.[13] Para 1971, se trazó el camino hacia una Segunda Reforma Universitaria con la toma del edificio Carolino el 9 de febrero, por parte de profesores y alumnos de la Preparatoria Popular, a través del Frente Autodefensa del Pueblo, en compañía de obreros, campesinos y vendedores ambulantes.[14]

Teniendo como antecedente la organización en contra del alza de precios y toda vez que se celebraron las elecciones para consejeros, "los estudiantes democráticos (de la Central Nacional de Estudiantes Democráticos), los identificados con la izquierda (comunistas, maoístas) y de los comités de lucha, lograron ganar consejerías e impulsaron como rector al químico Sergio Flores Suárez, militante del Partido Comunista Mexicano (PCM)".[15]

En el marco de la transición hacia la Segunda Reforma Universitaria, dos hechos pusieron de manifiesto el contexto de violencia que se vivía en la UAP. Se trata de los asesinatos del arquitecto Joel Arriaga Navarro, director de la Preparatoria Nocturna Benito Juárez, el 20 de julio de 1972, y el de Enrique Cabrera Barroso, jefe de Extensión Universitaria, quien fue asesinado al llegar a su casa el 20 de diciembre de 1972. El clima de agresión también cobró forma en las disputas entre los Comités de lucha contra el Frente Universitario Anticomunista (FUAS), establecido alrededor de 1968.[16]

La violencia se agudizó el 1º de mayo de 1973 con el asesinato de cuatro estudiantes y un vendedor de fruta. Durante el desfile por el Día del Trabajo, brigadas de estudiantes que repartían volantes fueron detenidas, sin importar la fuerte presencia de contingentes independientes, conformados por profesores normalistas del Movimiento Revolucionario del Magisterio, ferrocarrileros, vendedores ambulantes y campesinos. Ante las detenciones, otros universitarios se

12 Márquez y Diéguez, "Política, universidad…", 116.

13 Gloria Tirado Villegas, "Las universitarias en el contexto violento de la Universidad Autónoma de Puebla, UAP, 1972-1973 (Puebla-México)", *Ánfora*, vol. 23, núm. 40 (2016): 60, consultado el 30 de marzo, 2019, https://doi.org/10.30854/anf.v23.n40.2016.2

14 Márquez y Diéguez, "Política, universidad…", 121.

15 Tirado, "Las universitarias…", 54.

16 Tirado, "Las universitarias…", 59-60.



Figura 2.2
Fotograma de Vendedores ambulantes
1973
Arturo Garmendia
Cinta cinematográfica

trasladaron al edificio Carolino para dar noticia de los sucesos. Las tensiones se agravaron cuando los granaderos lanzaron gases lacrimógenos y dispersaron a uno de los contingentes independientes que estaba por pasar frente al gobernador.[17] (Figura 2.2)

Gloria Tirado Villegas señala que, al conocer la detención de sus compañeros, hubo quienes "decidieron retener a un policía y canjear su liberación por la de los universitarios detenidos en el desfile; otros quemaron una patrulla de la policía en la 4 Norte y Avenida Maximino Ávila Camacho (esquina del edificio Carolino)".[18] En seguida, se escucharon disparos provenientes de edificios aledaños a la Universidad y desde una torre de la Catedral.

Luego del altercado, fueron citados los consejeros a reunión extraordinaria el 3 de mayo; durante este encuentro, se aprobó por unanimidad la declaratoria de Gonzalo Bautista O'Farril, gobernador del Estado, como "hijo indigno de la institución",[19] asimismo se solicitó su pronta destitución. Finalmente, Bautista O'Farril presentó su renuncia, convirtiéndose en el segundo gobernador destituido en Puebla, sólo después de Antonio Nava Castillo, expulsado por el movimiento de los productores lecheros en 1964.

17 Tirado, "Las universitarias…", 65.

18 Tirado, "Las universitarias…", 65.

19 Tirado, "Las universitarias…", 68.

La creación de la Escuela Popular de Artes

En medio del contexto de violencia, se creó también la Escuela Popular de Artes. Fue el 26 de septiembre de 1973, en sesión ordinaria, cuando se presentó una carta firmada por miembros del Instituto de Bellas Artes del Estado más cuatro anexos del Comité de Lucha. En dicho documento se solicitaba que aquel órgano pasara a formar parte de la UAP, en aprovechamiento de que ya la Ley Orgánica de la Universidad de Puebla, expedida el 21 de mayo de 1937, señalaba que la Escuela de Bellas Artes pertenecía a la Universidad. Finalmente, por mayoría de votos, se aprobó la solicitud de integración y con base a dicha incorporación se creó la Escuela Popular de Artes (EPA).[20]

Cabe destacar que la creación de la EPA no fue disposición de las autoridades gubernamentales sino una solicitud de los estudiantes. Como fundamento, esta escuela se había propuesto formar artistas con ayuda de profesores de la Ciudad de México. Al respecto, señala Norma Navarro Silenciario, estudiante de 17 años al momento, de la Preparatoria Popular Emiliano Zapata, que tanto preparatorianos como universitarios se organizaron para destituir al director del Instituto de Bellas Artes del Estado ante su autoritarismo y que, para consolidar las demandas, algunos alumnos acordaron incluso inscribirse a los cursos. En pleno septiembre se realizó la toma y se le notificó al director que ya estaba destituido.[21]

Siguiendo a Jorge Pérez Vega, los antecedentes de la Escuela Popular de Artes pueden rastrearse en las actividades del Taller de Artes Plásticas, impulsado por el Departamento de Difusión Cultural en 1972, bajo la coordinación del poeta Óscar Oliva y con la participación de María Eugenia Figueroa, grabadora y maestra de la entonces ENAP de la UNAM; Adrián Mendieta, fotógrafo e investigador; Ricardo Antonio Landa, activista social y poeta; entre otros. Pérez Vega señala que luego de la renuncia de Oliva y la llegada del escritor y crítico Emmanuel Carballo, Difusión Cultural dio seguimiento a la Reforma Universitaria propiciando la coyuntura para recuperar el Instituto de Bellas Artes del Estado, el cual "adolecía de anacronismo y adocenamiento de sus maestros, valiéndose para su burocrática existencia de un reglamento autoritario (...)". De esta manera, la creación de la EPA se consolidó con la enseñanza de nuevas disciplinas como la Música nueva, Fotografía, así como Taller de Cine, y la llegada

20 Tirado, "Las universitarias…", 62.

21 Tirado, "Las universitarias…", 62.

de profesores egresados de San Carlos ENAP/UNAM, entre otros: Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Crispín Alcázar, José Cruz, Arturo Cipriano, Consuelo Deschamps, Guillermo Villegas, Ricardo Montejano y Arturo Garmendia.[22]

Arturo Garmendia llegó a Puebla por invitación de Emmanuel Carballo, quien conocía sus antecedentes como crítico de cine en los diarios *Esto* y *Excélsior*, y por su trabajo en las cintas *Horizonte, Chiapas* (1970) y *Junio 10. Testimonio y Reflexiones un año después* (1971), ambas creadas en colectivo con el grupo del *Boletín Cinematográfico 35mm.*, publicación de cartelera cineclubista iniciada en 1967 y autofinanciada en principio por el mismo Garmendia, Josefina Morales, Rafael Úbeda y Óscar Alzaga.

Una de las primeras solicitudes de Carballo a Arturo Garmendia fue la elaboración de un compilado de testimonios sobre la matanza del 1° de mayo de 1973, el cual fue publicado bajo el nombre de *Los sucesos del 1° de mayo en Puebla*. Posteriormente, Garmendia fue nombrado Coordinador del área de Cine del Departamento de Difusión Cultural, una responsabilidad que ya había sido cubierta en años anteriores por Servando Gajá y Paul Leduc; ambos ofreciendo talleres o produciendo como en el caso de Leduc, quien realizó el cortometraje *Puntos rojos*, a partir del asesinato de Enrique Cabrera.[23]

La creación de *Vendedores ambulantes*

Para comprender los sucesos de la noche del 28 de octubre de 1973, cabe señalar que a principios de los años setenta la actividad de comercio ambulante se encontraba asentada en el centro de la ciudad, alrededor del Mercado de La Victoria, en la 11 Sur, entre la 12 y la 18 Poniente, y coordinada con centrales priistas, líderes independientes y el Partido Comunista.[24] Los ambulantes, hermanados en la lucha social con los universitarios, se encontraban en pugna constante con comerciantes "establecidos" de La Victoria, quienes, asociados con el Gobierno del Estado, promovieron el acoso y persecución hacia vendedores de la calle.[25]

22 Jorge Pérez Vega, "Nuestro paso por una experiencia colectiva de cultura alternativa" (texto inédito, 2017), 1-3.

23 Garmendia, *Entrevista*, 2017.

24 Polo Noyola, "La noche del 2 de octubre de 1973", *E-Consulta*, 28 de octubre, 2014, Mundo Nuestro, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2QrwRzS

25 Corona, *Entrevista*, 2017.

Luego de fallidas negociaciones entre el Estado y los ambulantes para encontrar un sitio de venta fija que no afectara económicamente a los últimos, la violencia hacia los comerciantes escaló cuando el entonces presidente municipal Luis Vázquez Lapuente dio la orden de "limpiar" las calles de la ciudad.[26] Fue así como la noche del 28 de octubre, fecha cercana a la celebración de Todos Santos y, por consiguiente, de importantes ventas, una acometida de vehículos manipulados por la Policía Judicial asesinó a hombres, mujeres y niños que dormían para apartar espacios de comercio, en la 3 Norte y entre la 8 y 10 Poniente.[27]

Olga Corona, líder de la entonces Unión de Comerciantes Ambulantes, corrió para pedir el auxilio de los universitarios, específicamente, el de Arturo Garmendia, quien se había aproximado a la organización de Corona el 11 de septiembre del mismo año, al ser testigo de las escenificaciones teatrales que los vendedores presentaron en un evento cultural conmemorativo de la UAP, tras la muerte de Salvador Allende.[28] El sentido de denuncia de los *sketches* inspiró a Garmendia para la filmación de una película a partir de las problemáticas que los ambulantes padecían. En este tenor, los sucesos de la noche del 28 de octubre fueron el detonante inevitable que configuró la colaboración entre Olga Corona y Arturo Garmendia, quienes, ante la impotencia de no poder filmar en vivo, apostaron por recrear la situación y expandir el filme hacia los horizontes del cine documental militante.[29]

Con la colaboración de Guillermo Díaz Palafox en la fotografía y Enrique Monge en el sonido, comenzó la filmación en las calles 6 Poniente, entre 3 y 5 Norte, 8 Poniente y 3 Norte, así como 10 Poniente y 3 Norte. En estos espacios, Olga fue registrada pronunciando monólogos de denuncia sobre acoso y persecución por parte de las autoridades. Arturo Garmendia relata que en ningún momento existió un guion o comentarios previos, lo que permitió a Corona expresarse con cierta libertad. En cada uno de estos cuadros, los transeúntes se detienen para escuchar a Corona y, en algunos casos, se quedan en la escena mirando a la cámara.[30]

El siguiente elemento incorporado al filme fue el registro de los *sketches* o ejercicios teatrales del grupo de vendedores ambulantes.

26 Noyola, "La noche…".

27 Corona, *Entrevista*, 2017.

28 Arturo Garmendia (entrevistado en Ciudad de México, 21 de julio de 2018).

29 Garmendia, *Entrevista*, 2017.

30 Arturo Garmendia, *Vendedores Ambulantes* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1973), Cinta cinematográfica.

Cabe señalar que estos actos jamás partieron de formación artística alguna o de preconcepciones teóricas. Más bien, similar a lo que acaeció con el "teatro campesino", Olga Corona y los suyos se vieron en la necesidad de denunciar lo que vivían por medio de formas que trascendieran los medios de comunicación convencionales, que no sólo atacaban a los estudiantes, sino también a los mismos comerciantes de la calle.[31] Así, sin pretensiones artísticas, y únicamente inspirada en lo que había observado con grupos de teatro musical, Olga invitó a otras vendedoras y vendedores a organizarse y representar situaciones de violencia y represión. En este sentido, el grupo se conformó también por Enrique y Adolfo Corona, así como por Elodia, Miguel, Paula y Juana. Fue así como situaciones como la corrupción, las amenazas y el acoso hacia las mujeres fueron representadas en las calles de Puebla, al igual que en escenarios de la UAP, la UNAM y el IPN.[32]

En la película, los *sketches* representados para la filmación en el Mercado de San Martín Texmelucan develan recursos casi improvisados con que se caracterizaron los participantes.[33] Entre ellos se alcanzan a advertir cacerolas como cascos policiales, palos de madera como macanas o costales como bultos de mercancía. Tal cual sucediera con los monólogos registrados de Olga Corona, en los cuadros de los *sketches* también se observa la respuesta de la gente que, en este caso, ríe o se muestra temerosa ante la violencia fársica.

Aunque el montaje emancipa a la película de una narrativa lineal, existe un clímax en la recreación de la noche del 28 de octubre. Filmada en el tercer patio del Edificio Carolino de la UAP,[34] esta escena muestra, a través de una síntesis visual, el caos y la agresión con la que vendedores ambulantes fueron perseguidos y acribillados: una sirena encendida, mujeres, hombres y niños corriendo aterrados, agentes de la autoridad alterando el orden, antorchas y montones de guacales siendo devorados por las llamas.

En la vena del cine político militante, *Vendedores ambulantes* ofrece un análisis de la situación en la que se encuentran los comerciantes de la calle, a través de tarjetas explicativas de apertura y cierre, comentario con voz en *off* e imágenes registradas directamente de las calles del Centro Histórico de Puebla y las tomas de tierra en

31 Corona, *Entrevista*, 2017.

32 Olga Corona (entrevistada en Ciudad de México, 21 de julio de 2018).

33 Garmendia, *Entrevista*, 2018.

34 Garmendia, *Entrevista*, 2018.

Xonaca. Las causas del comercio ambulante, las condiciones de pobreza extrema y la lucha de clases constituyen el discurso del filme, inspirado explícitamente en los postulados del *Tercer cine*,[35] paradigma teórico-práctico iniciado por el Grupo Cine Liberación, integrado por Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina, hacia 1968. En palabras de Arturo Garmendia, el *Tercer cine* nace también de la necesidad de denuncia y aprovecha el registro de la realidad para interpretar y denunciar. Asimismo, continúa Garmendia, se trata de un tipo de práctica fílmica que apuesta por la sensibilización del espectador para tomar acción en su contexto.[36]

Luego de su posproducción en los Estudios América, *Vendedores ambulantes* fue difundida en la misma UAP, así como en la UNAM, toda vez que Arturo Garmendia y Olga Corona dejaron la ciudad de Puebla para no seguir padeciendo la represión. Hacia 1974, un agente del Goethe Institut asistió a la proyección de la película en alguno de los espacios alternativos de la UNAM e inscribió al filme en el Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen, Alemania. Su paso por el certamen le hizo acreedor del premio por mejor cortometraje, suceso que llenó de esperanza a Olga Corona de ser escuchada y atendida a pesar de la inminente mutilación política y cultural provocada por el exilio.[37]

Conclusión

El estudio de *Vendedores ambulantes* como paradigma del cine político-militante, no sólo en Puebla, sino también en México, pone de manifiesto las complejas relaciones entre universitarios y otras comunidades en procesos de lucha social en Puebla durante los años sesenta y setenta. En un contexto de reforma política y universitaria, la película podría verse como una culminación de la vida cultural que en su momento hizo frente a la desinformación y a la violencia, pero que, además, fue partidaria de ideologías diversas y encontradas. Con el exilio de sus creadores y la renuncia de maestros de la EPA en 1974, quedó interrumpido un momento de ebullición creativa que hasta el día de hoy no forma parte del imaginario universitario poblano contemporáneo, ni se rememora considerando los asesinatos del 1º de mayo con la misma urgencia que la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco o la del 1º de junio de 1971. ■

35 Garmendia da cuenta de cómo, luego de mirar el filme *La hora de los hornos*, película que acompaña a los manifiestos escritos de Solanas y Getino, él y otros compañeros del *Boletín Cinematográfico 35 mm*, asumieron la postura de militancia en la creación cinematográfica hacia 1971. Garmendia, *Entrevista*, 2018.

36 Garmendia, *Entrevista*, 2018.

37 Corona, *Entrevista*, 2017. Corona, *Entrevista*, 2018.

REFERENCIAS

Corona, Olga. Entrevistada el 18 de septiembre de 2017, Ciudad de México.

_____. Entrevistada el 21 de julio de 2018, Ciudad de México.

Garmendia, Arturo. *Vendedores ambulantes.* Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1973. Cinta cinematográfica.

_____. Entrevistado el 11 de septiembre de 2017, Ciudad de México.

_____. Entrevistado el 21 de julio de 2018, Ciudad de México.

Márquez Carrillo, Jesús, y Paz Diéguez Delgadillo. "Política, universidad y sociedad en Puebla, el ascenso del Partido Comunista Mexicano en la UAP, 1970-1972". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 11 (2008): 111-130. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86912618006

Noyola, Polo. "La noche del 28 de octubre de 1973". *E-Consulta*, 28 de octubre, 2014. Mundo Nuestro. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2QrwRzS

Pérez Vega, Jorge. "Nuestro paso por una experiencia colectiva de cultura alternativa". Texto inédito, 2017.

Solanas Fernando, y Octavio Getino. "Prioridad del documental" [1971], citados por Paulo Antonio Paranaguá, editor, 461-463. *Cine documental en América Latina.* Madrid: Cátedra, 2003.

Tirado Villegas, Gloria. "Las universitarias en el contexto violento de la Universidad Autónoma de Puebla, UAP, 1972-1973 (Puebla, México)". *Ánfora*, vol. 23, núm. 40 (2016): 51-73. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://doi.org/10.30854/anf.v23.n40.2016.2

Urbina Orduña, Leticia. "Teatro chicano: un secreto que da voces". *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*, núm. *37* (2003): 54-63. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34003707

Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Quito: Editorial Quipus-CIESPAL, 2010.


FRENTE ROCKERO
HANZIN

La acción comunicacional anarco-subur-punk

Pablo Gaytán Santiago

¿Qué inconformidades y deseos han liberado la imaginación anarco-subur-punk en las últimas cuatro décadas en las ciudades de nuestro país, específicamente en la metrópoli del centro del país?

¿Se conocieron José Guadalupe Posada y los Hermanos Flores Magón? Hasta ahora no lo sabemos, pero lo que sí ha pasado a ser de dominio del imaginario rebelde es que en aquella escena creada por el artista Leopoldo Méndez (1937), bajo la técnica del grabado de linóleo, se les hace cómplices de ideas y apariencias políticas. Ahí vemos desde el otro lado de la ventana de su taller a un Posada que sostiene enérgicamente en su mano derecha un buril, su rostro y su mirada indican que está a punto de sacar sus fierros, como queriendo pelear, mientras tanto, al menos así se dice, canta el corrido del hijo desobediente. Detrás de él, entre penumbras al fondo del taller, están los hermanos Flores Magón, Ricardo sujeta un papel con un texto en el que se lee que se oponen al servicio obligatorio de leva –una postura, ahora, típicamente anarco-subur-punk–. Mientras tanto, del otro lado de la obra, en la calle, los federales porfiristas a caballo arremeten contra el perpetuo y jodido pueblo. (Figura 3.1)

Intervención y *collage* sobre impresión

Años después, siguiendo la línea del tiempo de las represiones, guardias maderistas contra el pueblo, huertistas contra el pueblo, carrancistas contra el pueblo, carrancistas contra zapatistas, ejército contra ferrocarrileros, maestros, estudiantes e indígenas. Policía Federal Preventiva contra campesinos y neozapatistas, contra es-

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía



Figura 3.1
Intervención y collage de José Manuel Valdés sobre grabado de Leopoldo Méndez "Homenaje a José Guadalupe Posada"
2015
José Manuel Valdés
Intervención y *collage* sobre papel



Figura 3.2
Anarkozapatistas
2018
José Manuel Valdés
Montaje digital

tudiantes plebeyos del Consejo General de Huelga (CGH), o contra anarquistas en acción directa, y así sucesivamente podríamos seguir preguntando ¿de qué lado del convulsionado México estuvo o estaría José Guadalupe Posada? No lo sabemos históricamente, aunque sí lo podemos imaginar a través de la fuerza de las imágenes inter-invencionadas por los anarco-subur-punks. (Figura 3.2)

Para reconstruir en el campo de lo social-histórico la experiencia del movimiento molecular antiautoritario y creativo de varias generaciones plebeyas, anarquistas y suburpunks, las cuales han transitado por el territorio urbano de la metrópoli, tenemos que partir de algún nodo social; ubicar en el mapa de la memoria colectiva el lugar y el día del acontecimiento donde la mutación inició. Desde mi postura, este punto de quiebre ocurrió entre el 26 y el 29 de julio de 1968, cuando las pandillas del centro de la Ciudad de México junto con estudiantes provenientes de los diferentes estados de la república, así como con los pandilleros-porros, protagonizaron "la insubordinación social" que mediante barricadas de autobuses urbanos incendiados y el uso de bombas molotov, confrontaron a las fuerzas de seguridad pública de la ciudad, haciéndola suya durante cuatro días con sus noches. Esta práctica de los "peleadores callejeros" continuó en las batallas de resistencia en las vocacionales 5 y 7 en septiembre, particularmente el día 18, cuando el ejército tomó las instalaciones de las escuelas de educación superior en el Casco de Santo Tomás. En aquellas batallas plebeyas del movimiento estudiantil "rebeco"[1] yacen los gérmenes de las futuras insubordinaciones por parte de las sucesivas generaciones suburbanas.

La confrontación rebeco-estudiantil con los cuerpos policíacos y militares no fue resultado de una reacción improvisada de una masa de vándalos, sino la respuesta juvenil cocinada a fuego lento en las biografías individuales y colectivas que habían sufrido la represión física mediante las razias, nada más porque los jóvenes "portaban cara" de "rebecos". Así, junto a la condición de clase, étnica y marginal, la autodefensa de estos jóvenes gregarios configuró una actitud antiautoritaria que pronto abrevó de la filosofía social anarquista, la contracultura, la poesía, la música afroantillana y el rock. El vaso comunicante que tramó la insubordinación juvenil fue la imperiosa necesidad de repeler fuera como fuera la represión estatal. Una política que, a pesar de las políticas estatales de "apertura democrática", se aplicó contra toda manifestación por fuera del Estado en la década de 1970.

1 *Rebeco*: contracción de rebelde en el caló barrial. El rebeco es, pues, un rebelde.

En la década de plomo, de represión generalizada e invasiones suburbanas por el "derecho a la ciudad" de parte de miles de familias campesinas e indígenas migrantes, aquel germen se esparció en los diversos barrios y colonias populares entre las pandillas juveniles, dando lugar a una síntesis gregaria de apropiación de rock urbano, estudios en algún Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) o vocacional, en donde el pandillero-estudiante encontró lecturas marxistas y anarquistas, revistas musicales tipo *Smog*, *México Canta* o *Conecte*, así como revistas políticas como *Madera* o *Caos*, la revista de la coordinación libertaria de México. En esa síntesis político-cultural se formó una minoría que trazó el puente entre la periferia marginada y el centro. Emergía entonces una nueva minoría activista en los barrios de la Ciudad de México y áreas metropolitanas.

En una década ese nuevo activismo desfilaría al final de la marcha de conmemoración de la masacre del 2 de octubre. Allí, de manera festiva, un contingente de jóvenes portaba banderas negras, coreando "¡Dos de octubre no se olvida!" y "¡A, a, a, a, a, autogestión!". Eran estudiantes provenientes de las preparatorias populares, integrantes de comunas, xipitecas reciclados, jóvenes sindicalistas, cooperativistas, cineastas, quienes se hacían llamar Academia Negra, Coordinadora de Estudiantes Libertarios, Regeneración Sexta Época, Brigada Praxedis G. Guerrero, y quienes seguramente publicaban o leían revistas como *El diario de Combate* (1972) o *Antorcha* (1973), si no es que ya preparaban la edición de la revista *Caos* (1979-1981).

En pocos años las minorías de estudiantes de la submetrópoli "Defectuosa" que tenían el privilegio de fluctuar entre el mundo ilustrado y el universo marginado pudieron acceder a un mundo desconocido de lecturas, arte y expresiones culturales que estimuló su imaginación para crear sus propias utopías territoriales. El cruzar cotidianamente la ciudad de extremo a extremo les convirtió en nómadas urbanos que podían atravesar las fronteras de varios mundos culturales y políticos. Esa ruptura de fronteras urbanas permitió a los estudiantes-banda, mediante la adaptación contracultural, la creación de organizaciones político-sociales con las pandillas de barrio para crear grupos como el Consejo Popular Juvenil o las Bandas Unidas del Rosario. La reapropiación del territorio local no sólo contribuiría a la resistencia frente a la represión policíaca, además liberó la imaginación encausada individualmente en la búsqueda de ser otros o ser uno mismo y comunitariamente a usar las expresiones de la cultura para contener la violencia entre pares.



Figura 3.3
Panicore
2018
Pablo Gaytán Santiago
Collage

Esa generación descubrió que, mediante la cultura, la organización y la educación, podría aspirar a la autonomía. Pero sólo era el deseo de unos cuantos, ya que las carencias y la represión proseguían. Acción y condición que abrían las grietas del muro de la dominación para permitir que la actitud antiautoritaria decantara hacia la actualización de un "hazlo tú mismo" local. Las primeras organizaciones, como el Consejo Popular Juvenil (CPJ) Ricardo Flores Magón, encontraron en las cooperativas una opción económica, con la creación de centros culturales barriales llevaron la cultura al barrio y refundaron su propia cultura. Así, de manera lenta, emergieron cientos de colectivos, bandas de ruido y espacios culturales autogestionarios en azoteas, cortinas, cocheras, baldíos o en tiendas estatales desocupadas. No obstante, las nuevas generaciones suburbanas deseaban algo más, algo desencadenado por la necesidad, no tanto para integrarse al tiempo instituido sino para prefigurar la sociedad imaginada: su utopía del aquí y ahora. En los primeros años de la década de los ochenta, como efecto del comercio hormiga y la migración juvenil hacia los Estados Unidos, así como de la comunicación vía postal, decenas de miembros de las pandillas intercambian fanzines, casetes, discos hechos bajo el sello del "hazlo tú mismo" con colectivos de Alemania, Perú o Estados Unidos. Sin saberlo, conceptualmente practicaban el "arte correo". Mediante cartas intervenidas con consignas, sellos, dibujos y saludos solidarios tuvieron noticias de las ocupaciones, los movimientos políticos y estéticos punks, así como de las distintas formas de actualización del anarquismo. (Figura 3.3)

Ese flujo informativo, sea de manera consciente o inconsciente, fungió como fuente (*spons*) para dar lugar a la espontaneidad de la emergencia de los primeros colectivos suburpunks y anarquistas. Fue entonces cuando iniciaron las prácticas comunicacionales mediante el uso de los más diversos medios y soportes: el fanzine fotocopiado o en offset, la producción videográfica (videozine), la producción radiofónica (Radio pirata), el diseño de mantas, carteles, propaganda, volantes, *flyers*, bandas de ruido, en los cuales utilizaron el dibujo, la serigrafía, la cinta de video o audio y, actualmente, los medios digitales. Con ello se ha producido una estética anarquista-subur-punk para la acción directa.

Con este espíritu, un puñado de jóvenes anarquistas de diversos rumbos de la Ciudad de México produjo sus propios fanzines. Así es como el colectivo Anti-todo, junto con el colectivo Acción Libertaria publicaron en 1985 el folleto *Anarquía en México*, en el que plantearon un recorrido histórico del movimiento libertario en México: de las rebeliones campesinas del siglo XVIII a la formación de la FAM, pasando por el magonismo y el exilio anarquista español, el folleto concluía con la siguiente pregunta; ¿por qué la banda pinta la A en las paredes, la lleva en la ropa y en las cosas que usa? Para responder: "Podrán darse muchas explicaciones desde el punto de vista histórico, social o antropológico, pero lo que nosotros nos atreveríamos a decir es que no sólo se es anarquista por usar la A ni por leer de anarquismo, más bien por la forma de actuar de cada individuo (así)… el punk es la banda consciente sin jefes ni dioses ni leyes siendo rebeldes siendo siempre libres".[2] (Figura 3.4)

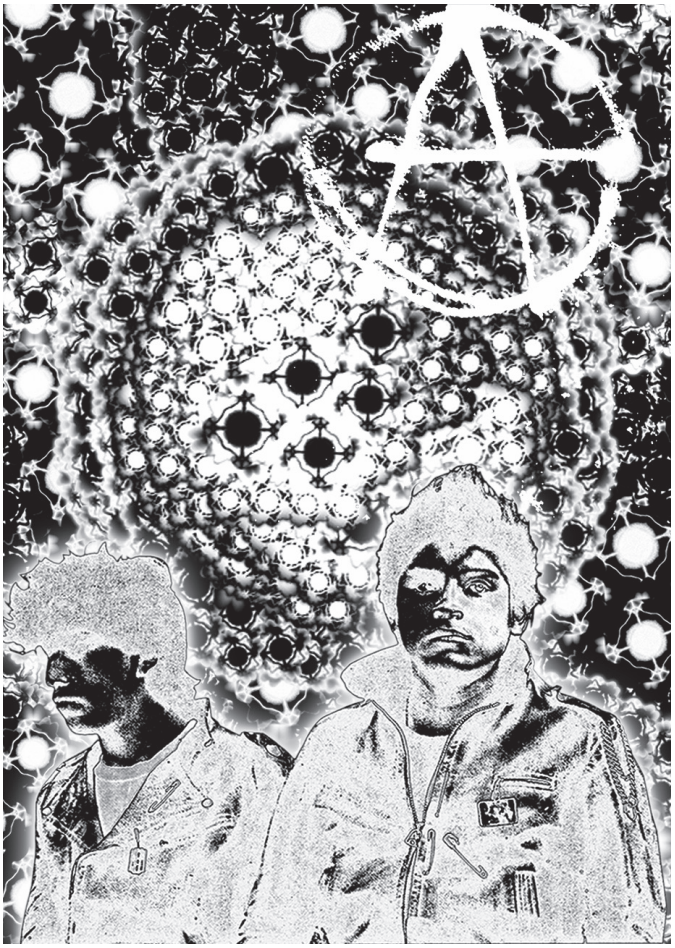


Figura 3.4
Sin título
2018
Antonio Nieto
Fotocopia

Al mismo tiempo fueron publicadas las hojas informativas *Utopía* o *Muerte* y la revista *Testimonios*. Estas hojas públicas e ilustradas con reapropiaciones e intervenciones de la gráfica de José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco o Adolfo Mexiac demostraban no tanto un auge del movimiento libertario de masas, ni siquiera una presencia visible en el escenario de la política, sino más bien una política prefigurativa que redundaba en la constitución de proyectos de información y contrainformación. Estos proyectos fueron pensados desde la perspectiva que aquí se plantea, es decir, como colectivos-dispositivos de comunicación, ya que el propósito en ese momento fue circular información y difundir las ideas filosófico-sociales del anarquismo mexicano e internacional. Esas ideas libertarias pronto se encontrarían y bifurcarían con los emergentes colectivos punks.

De manera singular, esta versión del "hazlo tú mismo" a la chilanga se edificó con tecnologías analógicas de baja resolución –grabadoras, caseteras de video, cámaras de video beta y VHS, mezcladoras de sonido de cuatro canales, fotocopiadoras–, con las cuales los grupos punk y anarcopunk autogestionaron en las décadas de 1980 y 1990

2 Acción Libertaria, *Anarquía en México. Folleto de acción combativa* (México: s.e.,1985)

su producción cultural. En particular, las bandas de ruido punk grabaron caseramente sus ensayos, sus fans, sus tocadas, y una que otra vez juntaban sus ahorros para contratar estudios de radio o estudios alternativos de grabación. Surgieron así los primeros estudios "caseros" *hardcore punk* como Illy Joker, Carcass y Pepe Láminas, quienes grabarían con pocos recursos técnicos cintas y discos LP y en 45 rpm. Los colectivos, bandas y promotores se encargarían conjuntamente de distribuir a través de tocadas, tianguis y encuentros la producción sónica HCP. En su diseño se conjuntaron su crítica social y una estética que fundó sus actuales tendencias.

Un caso particular fue la banda *hardcore punk Masacre 68*, la cual, sin ser integrada por estudiantes, retomó el símbolo del movimiento rebeco-estudiantil del 68 para atraerlo a la periferia. El significado de su nombre, así como sus letras, aluden básicamente a la represión y la miseria material, una apropiación que encuentra nuevos cauces en la actualidad. Los nombres y las letras de las bandas –*Histeria, Caos Subterráneo, Muerte en la Industria, Infectados del sistema, Colectivo Caótico, Herejía, Secta Suicida, Siglo XX, Atoxxico*–, así como las portadas de los casetes hacían referencia al estilo de vida colectivo que proliferaba en el movimiento anarcopunk inglés, el movimiento antinuclear, los defensores de los animales y todas aquellas manifestaciones (contra) culturales y libertarias provenientes del movimiento de las zonas turbulentas que rompían con la membrana de la cultura de mercado y las sociedades establecidas, y que encontraban en los movimientos radicales de las décadas de los sesenta y setenta (situacionismo, provos, motherfuckers, Black Mask, King Mob, Diggers, La Brigada de la Cólera, Suburban Express, entre otros) sus orígenes ideológicos y prefiguraciones. (Figura 3.5)

Imaginación colectiva

La prefiguración de la sociedad deseada sólo es posible mediante la imaginación colectiva. Es decir, que todos aquellos objetos, proyectos, obras, símbolos, relatos, imágenes de los cuales son partícipes los hombres y mujeres autónomos, son obras resultado de la autogestión social, de una autonomía que, en nuestro caso, se viene tramando desde hace poco más de medio siglo, empujada por las iniciativas de grupos y movimientos que lentamente han construido una experiencia enriquecida por la espontaneidad social-histórica. En esa perspectiva, el colectivo se propuso evadir el autoritarismo propio de las organizaciones dominantes como las células del Partido Comunista. De esa forma fue gestando su ideal normativo, es decir, los principios guía que le dieron sentido, tales como la autogestión,



Figura 3.5
Suburpunks II
2018
Pablo Gaytán Santiago
Flayerzine

ayuda mutua, solidaridad, dando lugar a una amalgama anarquista del individualismo antinómico y de acción directa colectiva. Con la prefiguración de un sistema de sociedad en el cual nadie perturbe la acción de su vecino, donde la libertad no esté centrada en la ley, donde no haya privilegios, donde la fuerza no determine las acciones humanas.

La forma de agrupación en colectivo, la prefiguración libertaria y el uso de los medios de contrainformación, como el fanzine, pronto se extendieron a los barrios y colonias populares que integran la submetrópoli Defectuosa, adquiriendo diversos nombres de acuerdo con los fines políticos o sociales. Así, desde la formación del emblemático colectivo A que creó el primer fanzine llamado *Falzo Magazine*, hasta los actuales tiempos de la producción de contrainformación en la red de colectivos, como el Colectivo Autónomo Magonista o el grupo Bifurcación, las agrupaciones anarquistas y suburpunks han creado su estética política, utilizando la estética no para hacer arte sino como una forma de comunicación y propaganda por los hechos, siempre bajo la premisa de la autogestión y el “hazlo tú mismo”.

Los grupos de afinidad anarquista rompieron con el tiempo institucional, potenciaron su presencia simbólica y política a través de sus mensajes contra la autoridad, el estado, el capitalismo y la globalización. Sus nombres lo manifiestan: *Furia y Mensaje*, *Histeria*, *La Peste Underground*, *Caramelo*, *El motín*, *Germen en Caos*, *Autopsia*, *Brigada subversiva*, *Urbanicidio*, *Interferencia Psíquica*, *Testimonio punk*, *La Pared*, *Contraviolencia*, *Cambio Radical*, *Solo Muertos Nos podrán callar*, *Futuro Sin Límites*, *Universo Suburbano*, *Feos y Curiosos*, *Chaps*, *Utopía o Muerte*, *Antídoto.* Todas fueron publicaciones del movimiento molecular conformado por colectivos de afinidad afectiva, ideológica y de acción directa.

En estas experiencias comunicacionales colectivas se plasmó la memoria y el significado del magonismo, el zapatismo, el movimiento rebeco-estudiantil del 68, la legalización de la tierra urbana, que se conjugaron con las resonancias y los contactos directos con los colectivos punks de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. A finales de la década de 1980 los grupos anarcopunks como El motín, El personal, Anti-todo, Contraviolencia, El Movimiento Anarquista libertario (MAL) o la Brigada Subversiva anunciaban latencias y síntomas de un anarquismo revisitado. Vendría entonces la síntesis anarcopunk y el desarrollo anarcozapatista en la década de 1990 y el nuevo siglo.

La década del noventa, en medio del movimiento zapatista y sus efectos internacionales, provocó una nueva bifurcación que produjo mezclas ideológicas insalvables, tales como la emergencia de una especie de anarcomarxismo, la performatividad anarcopunk y la asunción de la mercantilización. Las nuevas generaciones optaron por instalarse en el centro, dejando atrás tanto la periferia como el nomadismo urbano. En ese marco, pienso que el movimiento estudiantil plebeyo del Consejo General de Huelga de 1999 sintetizó en mucho las aspiraciones y las prácticas de las generaciones anteriores. Al tomar el centro, aumentó la confusión y la migración a otros territorios. Tal vez el movimiento de la Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca sea la muestra más evidente de una nueva generación anarquista y suburpunk que continuó las luchas autónomas y libertarias, pero marcó la emergencia y visibilización de una diversidad de corrientes del anarquismo en nuestro país, la cual va del insurreccionalismo al Black Block, pasando por las acciones ecoterroristas, animalistas, veganas, incluidas las tendencias de las Células de Fuego y Armadas. Éstas tendrían una invisibilizada presencia entre el 2008 y el 2012, año en el cual aparecen colectivos en acción directa en las calles, y que llega hasta el 2014. En estos cuatro años el silencio negro anunció una tormenta, mientras en los locales mercantiles



Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

del anarquismo y el punk centralizados, la nostalgia tomó el escenario para confundirse con los jóvenes *hípsters* y *millenials* a quienes les ha dado por producir fanzines de todo tipo, pero ya no con una fotocopiadora, sino con las costosas impresoras *Riso*.

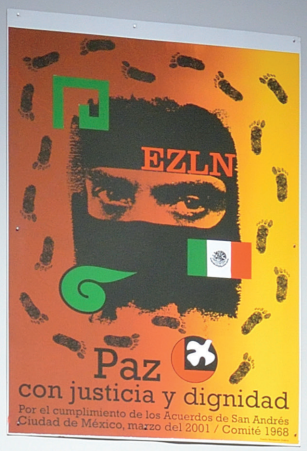
La estética política y rebelde de la acción directa y la acción comunicacional está siendo banalizada, desterritorializada por los jóvenes emprendedores, lo cual conjuntado con el silencio de los anarquismos suburpunk anuncia, efectivamente, una tormenta por venir, simplemente y tal vez esperando el acontecimiento que desencadene el inicio de un nuevo ciclo de luchas metropolitanas que contribuyan a la liberación de los muchos pocos. Veremos la multiplicidad, pero sólo en la calle, lejos de los espacios cerrados de todo tipo, y lo único que sabemos es que los resultados de las nuevas luchas son impredecibles, ya que los nunca invitados, los sin boleto, la plebe, viven sin un programa, pero aullando contra Dios, el Estado, el capital y los caudillos de toda laya desde el cinosargo[3] anarco-subur-punk. ■

3 El término *cinosargo* refiere al Cinosarges, un espacio en donde la escuela de los cínicos, liderados por Antístenes (444-365 a.C.), departía sus reflexiones filosóficas; la traducción del término quiere decir "perro veloz". Los cínicos hicieron una relectura de la filosofía socrática, alejándose de las posesiones materiales y la riqueza, de tal modo que llevaban un esquema de vida simple y austero, en constante crítica a la sociedad y sus normas.

REFERENCIAS

Acción Libertaria. *Anarquía en México. Folleto de acción combativa*. México: s.e.,1985.



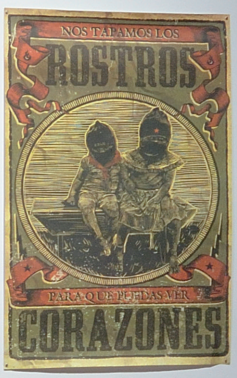

EZLN
Paz
con justicia y dignidad
Por el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés
Ciudad de México, marzo del 2001 / Comité 1968



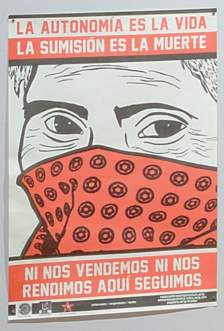

¡La Autonomía se siembra!

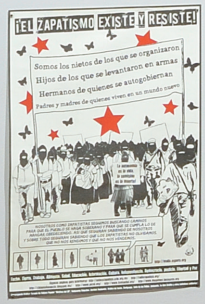

La Autonomía No Es La Última
Opción
EZLN
Autonomía
Es Y Será La Única Opción
Gran Om & El Diante


La Revolución
Se hace con Amor

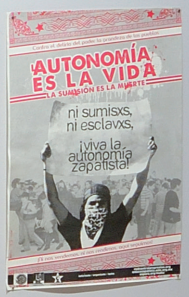

Nos tapamos los
Rostros
para que puedas ver
Corazones


La autonomía es la vida
La sumisión es la muerte
Ni nos vendemos
Ni nos rendimos aquí seguimos
EZLN


La autonomía es la vida
La sumisión es la muerte
Ni nos vendemos ni nos rendimos aquí seguimos


¡El zapatismo existe y resiste!
Somos los nietos de los que se organizaron
Hijos de los que se levantaron en armas
Hermanos de quienes se autogobiernan
Padres y madres de quienes viven en un mundo nuevo


Ni nos vendemos, ni nos rendimos,
aquí seguimos


Autonomía es la vida
La sumisión es la muerte
ni sumisxs,
ni esclavxs,
¡viva la autonomía zapatista!

Arte, estética y política en el movimiento zapatista contemporáneo

Francisco De Parres Gómez y Alessandro Zagato

> Nuestra palabra, nuestro canto y nuestro grito es para que ya no mueran más los muertos. Para que vivan luchamos, para que vivan cantamos. Vive la palabra. Vive el ¡Ya basta! Vive la noche que se hace mañana. Vive nuestro digno caminar junto a los todos que lloran. Para destruir el reloj de muerte del poderoso luchamos. Para un nuevo tiempo de vida luchamos.
>
> (CCRI-CG EZLN)[1]

Estética y política en el zapatismo

Entre los movimientos revolucionarios contemporáneos, el zapatismo[2] se destaca por una singular capacidad de articular su discurso y *praxis* política con una estética altamente desarrollada y rica en matices. En publicaciones anteriores hemos afirmado que esta "habilidad" estética se desarrolla "orgánicamente" en el movimiento mismo y no solamente como accesorio o aspecto meramente instrumental.[3] Una de las razones históricas de esta articulación tiene que ver con el "encuentro de cosmologías" con la llegada de las guerrillas urbanas a Chiapas en la década de los ochenta, lo cual marcó la

Página anterior y siguientes:
Vistas de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

1 CCRI-CG EZLN: Comité Clandestino Revolucionario Indígena–Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Seis Declaraciones de la Selva Lacandona y otros documentos,* Colección Rebeldías (México: Ediciones Eón, 2016), 133.

2 Existen autores que hablan de "neozapatismo" para distinguir el movimiento existente de sus antecedentes históricos. Sin embargo, los miembros y Bases de Apoyo del EZLN se definen a sí mismos como "zapatistas" y por lo tanto este es el nombre que nosotros también usaremos en este artículo.

3 Alessandro Zagato y Natalia Arcos, "El 'Festival Comparte por la Humanidad'. Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento Zapatista", *Páginas, Revista Digital de la Escuela de Historia*, vol. 9, núm. 21 (2017): 75-101, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2M0uJg2


TODOS SOMOS MARCOS
ALTO GUERRA
DIALOGO AHORA!
¡La Autonomía se siembra!
LA AUTONOMIA ES LA VIDA
LA AUTONOMIA
LA SUMISIÓN ES
NI NOS VENDEM
RENDIMOS AQU


EZLN
Paz
con justicia y dignidad
Por el cumplimiento de los Acuerdos de San Andres
Ciudad de México, mazo del 2001 / Comité 1968
La Autonomía No Es La Ultima
OPCION
AUTONOMIA
Es Y Será La Única Opción
La Revolución
Se hace con Amor
NOSOTROS LOS
ROSTROS
PARA QUE NO PASE MÁS
CORAZONES
ES LA VIDA
LA MUERTE
OS NI NOS
SEGUIMOS
¡EL ZAPATISMO EXISTE Y RESISTE!
"Ni nos vendemos, ni nos rendimos
aquí seguimos"
AUTONOMÍA
ES LA VIDA
Y SUMISIÓN ES LA MUERTE
ni sumisxs,
ni esclavxs,
¡viva la
autonomía
zapatista!
La Jornada
DIRECTOR GENERAL CARLOS PAYAN VELVER ■ MEXICO, D.F. AÑO DIEZ ■ NUMERO 3045
HOY DOMINGO 2
DE ENERO DE 1994
NO A LOS
VIOLENTOS
San Cristóbal y otras 3 ciudades, ocupadas
Sublevación
en Chiapas
Se proponen los
alzados avanzar al DF
y deponer a Salinas
Llama Gobernación
a la cordura y al
diálogo dentro de la ley
Los obispos de
Tuxtla y Tapachula,
dispuestos a mediar
Con tres notas
diplomáticas entra
en vigor el TLC
norteamericano
Carlos Montemayor
Chiapas: ¿solución
social, o milita

evolución de este movimiento desde sus orígenes. Concretamente, el encuentro del primer grupo de guerrilleros con las formas ancestrales de resistencia y organización del pueblo maya de la selva constituyó un evento, una poderosa disrupción del plan original, así como la apertura a posibilidades sin precedentes alrededor de las cuales una nueva subjetividad política y social comenzó a tomar forma y a expresarse. Autores como Jacques Rancière sostienen que las áreas de la política y la estética son inseparables, pues la política siempre se constituye como subversión de lo sensible, o mejor, de la "distribución de lo sensible", el régimen de condiciones de posibilidad para percibir, pensar y actuar en una situación histórico-social dada.[4] Se trata, en la perspectiva de Rancière, de una configuración de piezas y posiciones que se basa en la distribución de espacios, tiempos y formas de actividad que determina la manera en que algo en común se presta a participación.[5]

El hecho de que un acto político sea siempre al mismo tiempo un acto estético no tiene nada que ver con la discusión de Walter Benjamin sobre la "estetización de la política" específica de la "era de las masas".[6] Esta estética no debe confundirse con el perverso control de la política por la voluntad del arte, y de la utilización de la gente (o de las masas) como obra de arte.[7] Nuestro interés se enfoca más bien en el acto estético como configuración de la experiencia que puede crear nuevos modos de percepción sensorial, inducir nuevas formas de subjetividad política, y anticipar futuros, o sea construir otros mundos posibles, como los que ya prefiguran en su práctica y –como veremos– en sus artes, las comunidades zapatistas.

Por otro lado, la estética zapatista está en la base de la excepcional capacidad de convocatoria de este movimiento, que no para de tener profundas raíces en un territorio específico, un proceso local sin precedentes que resuena a nivel internacional, donde el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) inspira a pueblos y movimientos. Esto es debido al hecho de que el zapatismo, también a través de sus enunciados, rompe en muchos aspectos con las formas tradicionales de la política, abre espacios para una distancia creativa con respecto al Estado, y sostiene un constante experimentar con ideas innovadoras y perspectivas estratégicas directamente relacionadas con el territorio.

4 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible* (New York: Continuum, 2006). La traducción del inglés es de los autores.

5 Zagato y Arcos, "El Festival…".

6 Rancière, *The Politics.*

7 Rancière, *The Politics.*

Si quisiéramos subdividir la historia del movimiento zapatista en fases, podríamos afirmar que la actual está marcada por una secuencia que empezó con la llamada "marcha silenciosa" del 21 de diciembre de 2012. Precisamente el día que los medios masivos de comunicación en Occidente habían anunciado como el "fin del mundo según el calendario maya", alrededor de 45 mil zapatistas ocuparon sin anunciar, pacíficamente y en silencio, las cabeceras municipales que en 1994 habían tomado con las armas. Esta imponente marcha fue un *performance* colectivo altamente detallado en el que resulta imposible separar aspectos estéticos y políticos, incluso en el comunicado oficial emitido al día siguiente en forma de poema.[8]

Esta fase ganó un fuerte impulso con eventos como la escuela titulada "La Libertad Según los y las Zapatistas", en la cual el movimiento recibió miles de simpatizantes y activistas en sus territorios, es decir, en los cinco Caracoles,[9] actividad que duró de 2013 a 2014. La "Despedida del Subcomandante Marcos" fue un evento performativo y altamente simbólico donde el movimiento zapatista, también a través de un comunicado entre los más profundos de su historia, dio a conocer elementos fundamentales de su estrategia estético-política.[10] (Figura 4.1)

Antes de pasar a analizar más concretamente una de las últimas iniciativas de este ciclo, los festivales de artes *CompArte por la Humanidad*, examinaremos algunas ideas sobre el arte, así como aparecen en comunicados recientes del EZLN.

La importancia y el papel del arte en comunicados recientes del EZLN

A principios del año 2016 surgieron los primeros comunicados del EZLN hablando directamente del valor del arte y su imprescindibilidad en la coyuntura política actual. A pesar de que siempre hubo

8 "¿ESCUCHARON? / Es el sonido de su mundo derrumbándose / Es el del nuestro resurgiendo / El día que fue el día, era noche / Y noche será el día que será el día." Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "Comunicado del Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional", *Enlace Zapatista*, 21 de diciembre, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/1EZcm3h

9 Los Caracoles son sitios administrativos, de articulación y reunión donde se llevan a cabo encuentros importantes para las comunidades zapatistas, y en los que se toman decisiones discutidas anteriormente en forma colectiva. En estos espacios se realizan eventos con la participación de la sociedad civil nacional e internacional. Están organizados según las diferentes regiones que abarca el territorio autónomo. Los Caracoles (antes llamados "Aguascalientes") llevan por nombre: *La Realidad*: Madre de los Caracoles del mar de nuestros sueños; *Morelia*: Torbellino de nuestras palabras; *La Garrucha*: Resistencia hacia un nuevo amanecer; *Roberto Barrios*: Caracol que habla por todos; y *Oventic*: Resistencia y Rebeldía por la Humanidad.

10 Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "Entre la Luz y la Sombra", *Enlace Zapatista*, 25 de mayo, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/1ppbCbf



Figura 4.1
Despedida del Subcomandante Marcos, Caracol La Realidad, Chiapas, México
2014
Alessandro Zagato
Fotografía

referencias artísticas en los comunicados zapatistas, a partir de 2016 se habla más directamente del arte en cuanto tal, destacando la necesidad de la creatividad, la imaginación y la prefiguración, para encontrar salidas a la situación que viven los pueblos oprimidos bajo las configuraciones que va asumiendo el neoliberalismo global. Estos textos antecedieron y allanaron el camino a la convocatoria para el primer festival *CompArte por la Humanidad* y sus ediciones sucesivas. En ellos el EZLN eleva las artes a un nivel de importancia superior que la política:

> Son ellas (y no la política) —afirman los zapatistas— quienes cavan en lo más profundo del ser humano y rescatan su esencia. Como si el mundo siguiera siendo el mismo, pero con ellas y por ellas pudiéramos encontrar la posibilidad humana entre tantos engranajes, tuercas y resortes rechinando con mal humor. A diferencia de la política, el arte entonces no trata de reajustar

> o arreglar la máquina. Hace, en cambio, algo más subversivo e inquietante: muestra la posibilidad de otro mundo.[11]

El arte aquí se concibe como campo heurístico, imaginativo y productivo. En el análisis del EZLN las expresiones artísticas tienen la propiedad de exceder el contexto histórico-social, la cultura, las complejidades y en general las materialidades en que se manifiestan. Como afirma el filósofo Alain Badiou, el arte no mantiene una relación "homológica" con el "contexto real de la Historia".[12] Es ésta la función política que el movimiento zapatista le atribuye y busca, pues el arte no es un simple reflejo de lo que hay, sino que mantiene siempre un lado abierto, una brecha en las condiciones históricas de su producción. Es a partir de esta abertura hacia el campo de lo posible que el futuro puede ser anticipado, y lo nuevo puede emerger. Este es un aspecto fundamental en una coyuntura como la actual que parece paralizada entre un mundo en ruinas y otro que todavía tarda en nacer.

Otro planteamiento fundamental zapatista sobre el arte tiene que ver con el problema de romper con la división del trabajo (sobre todo entre manual e intelectual, pero también en el sentido de su distribución), en nombre de una forma libre de producción humana. El campo del arte se sitúa en el epicentro de este problema. Podríamos pensar en el arte como algo implícito en la manera en que, por ejemplo, Karl Marx prefiguraba el desarrollo de una sociedad en que las potencias creativas de los seres humanos se pudieran desplegar y florecer libremente. Este libre despliegue de las capacidades creativas humanas es parte de la naturaleza misma del arte. Sostiene Marx (1845) que:

> …a partir del momento en que comienza a dividirse el trabajo, cada cual se mueve en un determinado círculo exclusivo de actividades…; el hombre es cazador, pescador, pastor o crítico, y no tiene más remedio que seguirlo siendo, si no quiere verse privado de los medios de vida; al paso que en la sociedad comunista, donde cada individuo no tiene acotado un círculo exclusivo de actividades, sino que puede desarrollar sus aptitudes en la rama que mejor le parezca, la sociedad se encarga de regular la producción general, con lo que hace cabalmente posible que yo

11 Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo", *Enlace Zapatista*, 28 de febrero, 2016, consultado el 30 de marzo, 2019, http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/28/las-artes-las-ciencias-los-pueblos-originarios-y-los-sotanos-del-mundo/

12 Alain Badiou, "The Autonomy of the Aesthetic Process", *Radical Philosophy*, vol. 178 (2013): 32, consultado el 30 de marzo, 2019, https://www.radicalphilosophyarchive.com/article/the-autonomy-of-the-aesthetic-process. La traducción del inglés es de los autores.

> pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me place, dedicarme a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico, según los casos.[13]

Los campesinos zapatistas operan dentro de un sistema de producción que se ha liberado de una modalidad basada en la división entre quien posee los medios de producción y la fuerza trabajadora. Los miembros de estas comunidades son trabajadores polimorfos quienes practican el arte al lado de su trabajo agrícola, de la organización política y la resistencia, al punto que estas actividades acaban por sobreponerse y mezclarse creativamente.

El discurso que el Subcomandante Insurgente Moisés dio al clausurar el Festival *CompArte* de 2016 dilucida esta idea de manera muy clara:

> Nuestras compañeras y compañeros artistas, no es su profesión de ser artistas, sino su profesión es y se llama "Todólogo" porque son carpinteros, albañiles, tiender@s, trabajan la tierra, es locutor, locutora, miliciano, miliciana, insurgenta e insurgente, autoridad autónoma, maestr@s de la escuelita, promotor de salud o de educación, y todavía se dan tiempo de ser artistas. Artistas de verdad en el arte de su construcción de un nuevo sistema de gobierno, la autonomía donde el gobierno obedece y el pueblo manda… Es tan poderoso el arte, porque es una vida real ya en las comunidades donde ellas y ellos mandan y su gobierno obedece, gracias al arte de la imaginación y saber convertir en una nueva sociedad, en una vida común… trabajando comúnmente en beneficio de la misma comunidad.[14]

De la demanda de cultura a los Festivales *CompArte por la Humanidad*

Desde los inicios del levantamiento armado del 1 de enero 1994 se menciona a la cultura como uno de los puntos a tratar dentro de las necesidades que identificaban las comunidades zapatistas, aunque este aspecto no estaba considerado de manera plena como un elemento central de la lucha. Es hasta la *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona* cuando por primera vez se añaden a las antes

13 Karl Marx, *The German Ideology*. 1845. https://bit.ly/1CCm8TP. La traducción del inglés es de los autores.

14 Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "El arte que no se ve ni se escucha", *Enlace Zapatista*, 3 de agosto, 2016, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2aFiBw1

once demandas zapatistas, los rubros de cultura e información, para así conformar los trece puntos que hasta el momento se mantienen vigentes.[15]

Al mismo tiempo, desde los bastiones del poder hegemónico y sus grupos contrainsurgentes, se tenía claro que la cultura y, como sabemos, el arte, pueden servir como germen para la emancipación. Por ello, en los años más álgidos de los enfrentamientos existen registros de ataques directos por parte del Ejército Federal a objetivos que representaran simbólicamente espacios para el desarrollo de actividades culturales y artísticas por parte del EZLN y sus bases. Por ejemplo, en 1995, en una incursión "las fuerzas federales no tuvieron más victoria militar que la destrucción de una biblioteca, un salón de actos culturales, una pista de baile y el saqueo de las pocas pertenencias de los indígenas de la selva Lacandona".[16] Tampoco podemos olvidar el fuerte operativo en 1998 donde fueron encarcelados varios zapatistas y que tuvo como desenlace la destrucción del mural *Vida y Sueños de la Cañada del Río Perla,* también conocido como *El mural de Taniperla*,[17] que servía para celebrar la creación del primer MAREZ,[18] de nombre Ricardo Flores Magón.

Como resultado de lo anterior, se puede pensar que en un principio la concepción de la lucha zapatista se encontraba configurada por intereses más urgentes e inmediatos, que exigían que la esfera de la política se viera permeada por una confrontación directa entre el Estado y las comunidades insurrectas, ambiente que privilegiaba, por ejemplo, la vía armada, el control del territorio, el establecimiento de mesas de diálogo para la resolución del conflicto, por mencionar algunos. No obstante, con el paso del tiempo y gracias a la consolidación paulatina de la autonomía zapatista, se pueden vislumbrar cambios en la forma de concebir la política y su quehacer por parte de los indígenas rebeldes de Chiapas, los cuales, poco a poco, han apostado por el fortalecimiento de su proyecto ubicando la lucha dentro de la dimensión cultural, y aunque se mantienen en una guerra constante, ésta se desarrolla de manera más profunda en el terreno de lo simbólico.

15 Tierra, trabajo, alimentación, vivienda, salud, educación, independencia, democracia, libertad, información, cultura, justicia y paz. Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "Cuarta Declaración de la Selva Lacandona", *Enlace Zapatista*, 1 de enero, 1996, consultado el 30 de marzo, 2019, http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/

16 EZLN, *Seis Declaraciones…,* 123-124.

17 Como parte de la lucha en el terreno de lo simbólico hasta la actualidad, este mural ha sido reproducido decenas de veces y en varios países como Alemania, España, Argentina, Italia, Bélgica, Canadá y hasta Japón.

18 MAREZ: Municipio Autónomo Rebelde Zapatista.

Al ser un movimiento de convocatoria plural y con carácter de liberación nacional, dentro de la cronología del EZLN se han hecho llamados en reiteradas ocasiones a los "artistas y los intelectuales", y si bien existen antecedentes, como en 2006 el encuentro "Por otra comunicación, otra información, otro arte, otra cultura",[19] no es sino hasta 2016 que los zapatistas dedican un espacio tan específico y al mismo tiempo tan amplio para explorar el arte. Es así que a partir de ese año, y ya con tres ediciones consecutivas (2016-2018), las comunidades han convocado a los festivales *CompArte por la Humanidad*,[20] eventos para todo tipo de expresiones artísticas que en promedio duran una semana, con distintas sedes que van desde el CIDECI-UNITIERRA[21] hasta cada uno de los cinco Caracoles. En estos festivales la relación intrínseca entre el arte y la política queda de manifiesto a través de un abanico muy extenso de posibilidades creativas que las comunidades han desarrollado como parte de su *praxis* política en esta etapa de la lucha.

Como ejemplo de estos eventos multitudinarios y movilizaciones masivas en torno al arte, únicamente en el primer festival, se tiene un registro de más de 3,300 zapatistas asistentes, entre artistas y espectadores, lo que significa una coordinación estratégica, económica, logística y operativa de dimensiones considerables. Esto representa, además de los recursos necesarios para el traslado de las personas, la creación de una infraestructura que conlleva alimentación, hospedaje, servicios sanitarios y de seguridad, tanto para las comunidades, como para el público nacional e internacional, que, entre los tres encuentros, se pueden contar por miles.[22]

Se puede observar cómo los indígenas mayas zapatistas ahora ponen especial énfasis en el arte, la estética y la creatividad como uno de sus principales pilares de lucha, que en conjunto con la ciencia y el pensamiento crítico[23] les ha permitido lograr el desarrollo de una autonomía muy compleja que comprende desde la soberanía

19 Aunque se tiene registro de este evento, el mismo se desarrolló en Tlaxcala en el marco de las actividades de *La Otra Campaña*, y no específicamente en territorio zapatista, como los eventos que realizarían posteriormente.

20 Aunque el nombre de *Festival CompArte por la Humanidad* se ha mantenido en todas sus ediciones, en los años posteriores al 2016, se ha complementado con frases de acuerdo a las coyunturas, como en 2017 "Frente al capital y sus muros, todas las artes", en respuesta a las políticas antimigratorias de Donald Trump, y en 2018 "Por la vida y por la libertad", como un mensaje en torno al reciente proceso electoral en México.

21 Centro Indígena de Capacitación Integral–Universidad de la Tierra.

22 Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "El Festival CompArte y la Solidaridad", *Enlace Zapatista*, 6 de julio, 2016, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/29wTaPv

23 Francisco De Parres Gómez, "Continuidad entre la ciencia y el arte en el movimiento Zapatista: una mirada desde la complejidad", *Revista Digital Universitaria (RDU),* vol. 19, núm. 2 (marzo-abril 2018), consultada el 30 de marzo, 2019, http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2018.v19n2.a3

alimentaria y territorial hasta la impartición de educación, justicia y salud de forma equitativa de la mano de la resistencia colectiva.

¿Hacia un sistema de las artes zapatistas?

Ínsito sería, entonces, el comportamiento estético dentro de las comunidades zapatistas. El "…para que nos vieran, nos tapamos el rostro…",[24] además de una fuerte carga política, tiene una dimensión metafórica y performativa que, en conjunto con el *locus de enunciación*[25] y la *corpo-política*[26] de quienes hacen estos actos de cubrirse el rostro para ser vistos, resultan en una fórmula poco ortodoxa de practicar la política que ha permitido al zapatismo no sólo seguir vigente sino, además, reinventarse una y otra vez.

Por supuesto que han sido mundialmente conocidos los comunicados que hace el movimiento por estar llenos de metáforas y alegorías. Famosa ha sido la gráfica y algunos murales que se han producido a lo largo de la historia de esta lucha campesina. Empero, no es hasta los festivales *CompArte por la Humanidad* que en realidad podemos acercarnos con mayor profundidad a la producción artística de las comunidades autónomas.

Si hacemos un seguimiento de estos encuentros artísticos recientes, además de las expresiones que han acompañado al movimiento desde sus inicios, podemos identificar que los zapatistas han explorado disciplinas del arte en muy diferentes vertientes. Desde lo escrito y la literatura, a través de sus comunicados públicos, que, si bien son densamente políticos, utilizan recursos propios de la poética. La música cuenta con una producción muy amplia, que abarca desde corridos revolucionarios hechos en el período de la clandestinidad hasta líricas que versan sobre los procesos autonómicos actuales. En sintonía, encontramos la poesía, recurso cada vez más recurrente donde se expresan los sentires más profundos que han acompañado a estas poblaciones a lo largo de su lucha de más de 500 años. (Figura 4.2)

24 Ejército Zapatista de Liberación Nacional, "La flor será para todos o no será", *Enlace Zapatista*, 17 de marzo, 1995, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2JUTurw

25 Walter Mignolo, "Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom", Theory, Culture & Society, vol. 26, núms. 7-8 (2009): 1-23, consultado el 30 de marzo, 2019, https://doi.org/10.1177/0263276409349275

26 Walter Mignolo, "Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica", *European Institute for Cultural Progressive Policies*, septiembre, 2011, consultado 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2YWlnFD





En lo que respecta a lo visual y plástico, sobresalen las pinturas, que van desde grandes formatos murales, hasta el caballete y la manta; tenemos también la escultura como un terreno menos explorado, pero sobre el cual se están haciendo importantes esfuerzos; asimismo, encontramos los bordados, principalmente confeccionados por colectivos de mujeres. Todos los soportes anteriores fungen como narraciones visuales que nos adentran en el imaginario policromático zapatista, el cual recupera elementos de la ancestralidad de los pueblos y, al mismo tiempo, conjuga elementos que discuten sobre la crisis de este sistema de muerte que impera a nivel global, al que metafóricamente llaman "Hidra Capitalista", bajo la sospecha de que cada vez este monstruo tiene más cabezas, hay que derrotarlo cuanto antes. (Figura 4.3)

En el ámbito referido al uso del cuerpo, los zapatistas están explorando la danza, disciplina que ha acompañado a los pueblos originarios desde tiempos inmemoriales; también encontramos el teatro y el *performance*, en los cuales, la dimensión temporal se ve modificada en contraste con las puestas en escena occidentales. En el contexto rebelde, además de hacer uso de la ironía y de un humor muy particular, las obras de teatro se ejecutan con un alto nivel de detalle que puede hacer que las obras se extiendan hasta por tres o cuatro horas, donde no por ello el público deja de estar atento y ser copartícipe de estas dinámicas artístico-festivas que se "actúan" desde la experiencia propia.

Página anterior:
Figura 4.2
Grupo "Los seguidores de la lucha", Caracol Morelia, Chiapas, México
2018
Francisco De Parres Gómez
Fotografía

Página anterior:
Figura 4.3
Mujer zapatista pintando mural, Caracol Morelia, Chiapas, México
2018
Francisco De Parres Gómez
Fotografía

Como conjunto, las comunidades nos abren las puertas no sólo de sus pensamientos sino primordialmente de sus sentimientos, en donde es claro que identifican una continuidad casi sin rupturas desde la colonia hasta el capitalismo rapaz, y nos advierten que, de no organizarse las resistencias globales, "la tormenta" que se acerca es aún más atroz que lo que hasta ahora hemos conocido.

Las temáticas de acuerdo con las disciplinas son variables, sin embargo, identificamos ciertas constantes: cuando se habla de la opresión colonial y los sufrimientos vividos en las fincas, estos hechos se ubican en el pasado, acompañados de los relatos de los abuelos y abuelas que narran lo duros que fueron esos tiempos. Sobre el presente, se exalta la organización y la autonomía colectiva, fuente del trabajo y clave de la liberación de los pueblos; se narran los logros obtenidos, pero también se denuncian las vejaciones actuales y el acoso constante que viven, acompañado de los fantasmas del despojo neoliberal y el neoextractivismo que están siempre presentes. Para el futuro, las significaciones que se proyectan son muy *otras,*

se invita a la unificación de las resistencias mundiales y a la construcción de “un mundo donde quepan muchos mundos”, las pautas claramente deben partir desde los pueblos originarios.

En consecuencia, nos encontramos ante una manera de plantear las agendas y las demandas políticas desde la dimensión estética y artística que potencia los discursos de quienes los emiten. Éste, al mismo tiempo, es un reclamo de las nuevas generaciones nacidas en el zapatismo que ven el potencial revolucionario del arte como una plataforma de participación política.

Si podemos hablar de un sistema de las artes zapatista, podríamos caracterizarlo no desde elementos precisamente uniformes, aunque sí con una cohesión interna que permite el establecimiento de códigos compartidos, dentro de una polifonía amplia que da cabida a la multiplicidad de voces que lo componen. Éstos encuentran en la ideología y la *praxis* los elementos necesarios para sentar las pautas de qué es lo que quieren decir tanto de manera individual como colectiva, situando en el centro de sus discursos las demandas que han acompañado a estos pueblos por casi 25 años tras su aparición a la luz pública.

Probablemente nos encontremos ante los prolegómenos de la consolidación, no sólo de lo que podríamos considerar como un sistema de las artes zapatistas, sino, en términos más factuales, quizá estemos en la antesala de la creación de escuelas dedicadas a la enseñanza específica de las artes en territorio rebelde. Desde luego, a partir de una concepción y mirada “muy otra” de lo que al arte compete, y que atañe tanto a la transmisión de la ideología como a la recuperación de la memoria, para construir nuevas y mejores formas de existir de la mano de la resistencia y la autonomía en colectivo. ■

Páginas siguientes:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

REFERENCIAS

Badiou, Alain. “The Autonomy of the Aesthetic Process”. *Radical Philosophy,* vol. 178 (2013): 30-39. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2YbsOeV

De Parres Gómez, Francisco. “Continuidad entre la ciencia y el arte en el movimiento Zapatista: una mirada desde la complejidad”. *Revista Digital Universitaria (RDU),* vol. 19, núm. 2 (marzo-abril 2018). Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2JKSTbI

Ejército Zapatista de Liberación Nacional. *Seis Declaraciones de la Selva Lacandona y otros documentos.* Colección Rebeldías. México: Ediciones Eón, 2016.

_____. “El Festival CompArte y la Solidaridad”. *Enlace Zapatista,* 6 de julio, 2016. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/29wTaPv

_____. “Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo”. *Enlace Zapatista*, 28 de febrero, 2016. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/21Cw8sv

_____. “El arte que no se ve ni se escucha”. *Enlace Zapatista*, 3 de agosto, 2016. Consultado el 30 de marzo, 2019. Recuperado de https://bit.ly/2aFiBw1

_____. “Entre la Luz y La Sombra”. *Enlace Zapatista,* 25 de mayo, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/1ppbCbf

_____. “Comunicado del Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional”. *Enlace Zapatista,* 21 de diciembre, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/1EZcm3h

_____. “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona”. *Enlace Zapatista,* 1 de enero, 1996. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2FWwkN2

_____. “La flor será para todos o no será”. *Enlace Zapatista,* 17 de marzo, 1995. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2JUTurw

Marx, Karl. *The German Ideology.* 1845. https://bit.ly/1CCm8TP

Mignolo, Walter. “La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 47 (noviembre 1995): 91-114. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2M0zaYa

_____. “Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom”. Theory, Culture & Society, vol. 26, núms. 7-8 (2009): 1-23. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://doi.org/10.1177/0263276409349275

_____. “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”. *European Institute for Cultural Progressive Policies*, septiembre, 2011. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2YWlnFD

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2006.

Zagato, Alessandro, y Arcos, Natalia. “El Festival ‘Comparte por la Humanidad’. Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento Zapatista”. *Páginas, Revista Digital de la Escuela de Historia*, vol. 9, núm. 21 (2017): 75-101. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2M0uJg2


NUNCA MÁS
PAS, MÉXICO, 22 DE DICIEMBRE DE 1997
acteal
22 DE DICIEMBRE DE 1997
ACTEAL
MÉXICO
CHIAPAS
NOS SALPICÓ A TODOS
ACTEAL
PAZ
BASTA
ACTEAL
CHIAPAS
MÉXICO
chiapas es méxico


22 DE DICIEMBRE DE 1997. ACTEAL, CHENALHO, CHIAPAS, MEXICO
2 DE OCTUBRE no se olvida
FIN DE LA IMPUNIDAD
CESE A LA REPRESIÓN
1968
1998
LIBERTAD DE
PENSAMIENTO Y EXPRESIÓN
IMPUNIDAD
LO PEOR NO ES EL CRIMEN: ES QUE LOS RESPONSABLES NO RECIBAN SU CASTIGO JAMÁS
Acteal, Chiapas / GENOCIDIO / 22 de diciembre de 1997
¡No más gorilización!
2 de octubre
(no se olvida
16:00 zócalo-tlatel


QUE FLORESCA
NUESTRA LUCHA
LA FUERZA ESTA EN LA UNIÓN DE NUESTRAS RAÍCES
LAS NOCHES Y LAS CALLES SON NUESTRAS
¡NUNCA MAS UN ACTO SIN RESPUESTA!
¡EL MIEDO VA A
CAMBIAR DE LADO!
FUERZA★MUJER

Pañuelos bordados: más que hilo sobre tela

Rosa Borrás

A bordar para abordarnos
A bordar contra la guerra
Abordar a nuestros muertos
Abordarnos y reconocernos[1]

Visibilizar a las víctimas no importando "de qué lado" están; devolverles "la dignidad de persona a los cuerpos muertos cosificados, humillados, burlados por una violencia propagandística, excesiva, que pretende disciplinar mediante el horror y golpea sin piedad a las madres, los padres, las amigas".[2] Este es el objetivo último que abrazamos las personas que participamos en la acción Bordando por la paz en las plazas públicas, en casas y universidades, desde el 2011.

En este texto se plantea un breve resumen de la historia y trascendencia del movimiento Bordando por la paz, considerando los siguientes aspectos: lo colectivo, lo público, lo anónimo, los espacios físicos que ocupa, la relación de la acción con Internet y redes sociales, el intercambio que se establece entre colectivos tanto de manera virtual como material y que se concreta a través del intercambio de pañuelos, la visibilización de la acción como medida de protección de los propios bordadores y bordadoras, la flexibilidad y la capacidad de adaptación del proyecto a diferentes contextos.

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

1 Colectivo Bordando por la paz, 2012.

2 Francesca Gargallo Celentani, *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización* (México: Grafisma Editores, 2014), 52.

Antecedentes

Bordando por la paz y la memoria: una víctima un pañuelo es el nombre de un movimiento ciudadano, independiente, anónimo y autogestivo que surgió en el verano del 2011 como respuesta a la incesante violencia en México y que comenzó a considerarse como una guerra, de manera puntual, en diciembre de 2006. Una guerra que el presidente recién electo ese año, Felipe Calderón Hinojosa, declaró contra el narcotráfico y la delincuencia. Se le conocería desde entonces como "la guerra contra el narco".[3]

El colectivo de artistas plásticos y visuales Fuentes rojas decidió en abril de 2011 apoyar y acompañar, a través de acciones artísticas, al Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), creado por el poeta Javier Sicilia como respuesta al asesinato de su hijo Juanelo y cuatro de sus amigos, el 28 de marzo de 2011, en Cuernavaca, Morelos. La primera acción en la que este colectivo participó fue *Sobre vacío*, en colaboración con un grupo de mexicanos radicados en París. La acción consistía en enviar:

> un sobre vacío por cada una de las víctimas de la violencia en México. Un sobre vacío que simboliza el hueco que ha dejado esa persona en la sociedad. Un sobre cuyo remitente es el nombre de un muerto y cuyo destinatario es el presidente de México. El objetivo es enviarle 40 mil pésames: uno por cada víctima. Los datos han sido registrados en el blog «Menos días aquí», una base de incidentes violentos ocurridos en México, entre 2010 y 2011, que se actualiza por la activa participación de ciudadanos que radican en México y el extranjero. Lanzamos la iniciativa poco después de la marcha del 6 de abril y por medio del registro en línea, notamos que tuvo un gran impacto internacional. Sobres de varias ciudades de México y el mundo ya han sido mandadas al jefe del gobierno mexicano.[4]

Posteriormente realizaron las acciones conocidas como *Paremos las balas, pintemos las fuentes,* llevada a cabo entre abril y agosto del 2011, que consistía en pintar con anilina roja las fuentes más importantes de la Ciudad de México y de otras ciudades de la República Mexicana.

3 Claudia Herrera Beltrán, "El gobierno se declara en *guerra* contra el hampa; inicia acciones en Michoacán", *La Jornada*, 12 de diciembre, 2006, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2JSl7kG

4 Paula de Maupas, "Acción sobre vacío", *Nuestra aparente rendición*, 27 de mayo, 2011, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2XRTMUU

Finalmente, en junio del mismo año, el colectivo Fuentes rojas redactó una convocatoria que distribuyó vía Internet en la que invitaba a bordar pañuelos con los nombres y descripción de los casos, empleando para este fin la misma base de datos contenida en *Menos días aquí*.[5]

Al principio, esta propuesta se enmarcaba en la definición de una acción artística, estética, de protesta contra el gobierno. Incluso se había redactado un instructivo para la elaboración de los pañuelos bordados que era enviado directamente por correo electrónico a las personas interesadas en esta actividad:

Instrucciones para el bordado de los pañuelos

- Soporte: Pañuelo blanco de 42 x 42 cm.
- Capturar el texto de un caso y pasarlo a la tipografía que elijas. Se sugiere usar letra de 28 a 48 ptos. Usar letra más pequeña dificulta el bordado.
- Centrar el texto en la página.
- Imprimir el texto sobre papel y pasarlo con papel carbón al pañuelo, asegurándose que no queden letras fuera de la tela.
- La puntada queda a elección de l@s bordador@s.
- Usar hilo rojo. No es necesario que sea un rojo específico ni tampoco que una sola persona borde todo el texto.
- Incluir del lado izquierdo el o los nombres de quien bordó y el lugar donde se bordó.
- Finalizar el bordado poniendo del lado derecho, con tipografía a tu elección (tamaño 36 puntos) el número del caso en relación con la totalidad de los muertos que van. Éste se encuentra antes de la descripción.[6]

Las y los integrantes del colectivo Fuentes rojas se dividieron en dos células para bordar en dos extremos de la Ciudad de México: el centro de Coyoacán, junto a la Fuente de los Coyotes, y en la calle Madero, cerca de la Torre Latinoamericana. Cada domingo salían a bordar y montaban un tendedero de cuerdas del que colgaban con pinzas los pañuelos. La meta que propusieron en ese momento a las personas que se sumaron a bordar era realizar un memorial colectivo, ciudadano y efímero para ser instalado en la Avenida Juárez el 1° de diciembre de 2012, para despedir a Felipe Calderón con los muertos que dejó durante su sexenio, y recibir a Enrique Peña Nieto con la

5 "Proyecto colectivo. Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz.", *Menos días aquí*, 2016, consultado el 30 de marzo, 2019, http://menosdiasaqui.blogspot.com/

6 Colectivo Fuentes rojas, 2011.

advertencia de que no se tolerarían las mismas políticas de guerra de su antecesor. La intención era, además, convertirlo en un memorial itinerante.

Réplicas y arraigo en otras latitudes

El impacto de la violencia llegó a todos lados y generó muestras de solidaridad en otros sitios, dentro y fuera del país, de manera que la acción de bordar por la paz empezó a replicarse casi de manera orgánica y rebasó la noción de acción artística como tal. Cada vez hubo más personas que se sumaron a bordar, tanto en los dos sitios fijos en la Ciudad de México, como en ciudades del interior. La primera de ellas fue Guadalajara. En esta ciudad el impacto fue tal que las organizadoras del colectivo decidieron invitar a profesionales de varias áreas a dar acompañamiento a las víctimas que se acercaban cada domingo. Así, se sumaron abogados y psicólogos que, de manera gratuita, asesoraban a los familiares de las víctimas de la violencia en Jalisco.

En Monterrey también se replicó la acción, dirigida en este caso por las madres y familiares de personas desaparecidas, organizadas bajo el nombre de Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos Nuevo León (FUNDENL). Ellas decidieron bordar los nombres y casos en color verde, considerado el color de la esperanza como símbolo de la lucha incansable por encontrar con vida a sus familiares. En el trabajo de este colectivo en específico, los pañuelos se convirtieron en un claro ejemplo de la "operatividad política de las estrategias estéticamente convocantes".[7]

En el extranjero también se instalaron grupos de bordadoras y bordadores, por ejemplo, en España, Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos, Puerto Rico y Colombia, entre otros lugares. Un caso particularmente interesante es el del colectivo Bordamos por la paz Córdoba, de Argentina, conformado por artistas plásticas y textiles que empezaron a bordar pañuelos con casos de México (como en casi todos los demás sitios, caso aparte Colombia y las Bordadoras por la memoria de Son Son) y que, después del 1° de diciembre de 2012, decidieron bordar los nombres de las personas desaparecidas durante la dictadura militar en su país. Ellas bordaron, a la par, los nombres de los nietos desaparecidos (tienen una relación cercana con las Madres de la Plaza de Mayo) y cada vez que recuperan a uno o una de ellas, entregan el pañuelo a sus familiares.

7 Katia Olalde Rico, "Bordando por la paz y la memoria en México: Marcos de guerra, aparición pública y estrategias estéticamente convocantes en la 'guerra contra el narcotráfico'" (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 114.

El memorial ciudadano 1DMX[8]

Después de discusiones al interior de Fuentes rojas y entre los otros colectivos respecto al lugar específico, montaje y detalles de la colocación del memorial, se decidió ubicarlo en la Avenida Juárez, frente al Hemiciclo, el día 1° de diciembre de 2012 a las 8 de la mañana. Permanecería ahí hasta las 5 de la tarde y a continuación se llevaría a cabo una reunión con todos los asistentes. A la cita acudieron representantes de muchas agrupaciones de toda la República y, a través de los pañuelos que enviaron previamente, también hubo participación internacional. Los pañuelos se armaron como un tablero de ajedrez, con huecos que representaban el vacío que dejan las personas desaparecidas y asesinadas. Se colocaron, a modo de tendedero, más de 2,500 pañuelos.

Sin embargo, la violencia desatada ese día los arrancó de sus soportes, hecho que generó rupturas tanto al interior de varios de los colectivos como entre algunos de ellos. El colectivo Bordando por la paz Puebla fue el que, de manera fortuita, quedó como responsable del resguardo de los pañuelos recuperados ese día, así como de su clasificación y devolución a los grupos de los cuales provenían.[9]

Bordando por la paz Puebla, ¡una voz de hilo y aguja que no se calla!

En Puebla, el colectivo conformado inicialmente por tres personas convocó a bordar por primera vez el domingo 19 de agosto de 2012 en la Plaza de la Democracia, en el Centro Histórico, a través de redes sociales y un par de notas periodísticas. Se contaba con seis pañuelos bordados y otros tantos en proceso. Se llevó material para compartir y la base de datos de *Menos días aquí*. Se sumaron amigos y gente conocida, así como transeúntes y turistas. Los pañuelos fueron colgados de los barrotes de una de las ventanas del Hotel Colonial. Pronto, muchas más personas se sumaron a la iniciativa y llegaban cada domingo a bordar. (Figura 5.1)

A menos de un mes de haber iniciado, el domingo 16 de septiembre, dentro de la convocatoria *10 días por la paz*, lanzada por el MPJD, se realizó un evento en la plaza que se llenó totalmente. Llegaron músicos y activistas a acompañar, a compartir ideas y conocimientos.

8 1° de diciembre Ciudad de México.

9 Mely Arellano y Ernesto Aroche, “La batalla de Bellas Artes, entre pañuelos, vidrios rotos y un sax”, *LadoB*, 3 de diciembre, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2O3lbn8



Figura 5.1
Memorial-ofrenda del día de muertos, Puebla
2012
Rosa Borrás
Fotografía

Mientras tanto, por la avenida Juan de Palafox y Mendoza desfilaban las tanquetas militares. Esta reunión se convirtió en una jornada cultural ciudadana y colectiva que activó el espacio común, reconstruyó el tejido social, y generó confianza y respeto entre desconocidos, puntos fundamentales de los objetivos del proyecto.

Queda claro que cuando bordamos en la plaza todos somos iguales, desaparecen las diferencias socioeconómicas, culturales, religiosas, raciales, etcétera. Es importante notar la gran cantidad de pañuelos que teníamos para mediados de octubre, a tan sólo dos meses de haber iniciado la acción, lo cual demuestra la necesidad de la gente de expresar su frustración de manera pacífica y diferente, su necesidad de participar en una acción que aporta un objeto material con una gran carga afectiva, como son los pañuelos. (Figuras 5.2, 5.3 y 5.4)

Debido al acoso y hostigamiento por parte del gobierno municipal, que enviaba a sus agentes a tomar fotos, videos y a intimidarnos con cuestionamientos y amenazas, el colectivo decidió mover sus actividades al otro lado de la plaza, frente a la Iglesia de la Compañía. Estos actos de intimidación se debían, entre otras cosas, a la gran cantidad de turistas que se acercaban a leer los pañuelos, preguntar y hasta bordar con nosotros.

Como medida de protección, el colectivo decidió convocar a una rueda de prensa para exponer la situación, con la finalidad, además, de no poner en riesgo a las mujeres y hombres mayores y los niños







Figuras 5.2, 5.3 y 5.4
Bordado en la Plaza de la Democracia, Puebla
2012
Rosa Borrás
Fotografía

que acompañaban en cada jornada. A raíz de esa rueda, uno de los integrantes generó la frase "somos una voz de hilo y aguja que no se calla", concepto que se replicó rápidamente entre los demás colectivos que la adoptaron y que a la fecha sigue siendo un símbolo de resistencia. En el texto enviado a los medios se lee este fragmento:

> La acción del bordado continuo potencia la introspección, la atención y la calma, y genera el espacio necesario para compartir y reflexionar con el otro. Es una actividad que invita a combatir el silencio y la indiferencia en un contexto donde el miedo nos aleja constantemente del vínculo con los demás. Intentamos cubrir la necesidad de la gente de la calle, del ciudadano de a pie, de participar en una protesta pacífica, de restablecer el tejido social que está tan fragmentado actualmente, y sentirse parte de este tejido, de solidarizarse, de integrarse, de reconocerse, de reconocer al otro. De abordar el problema al lado de otros que son como ellos, como nosotros. Intentamos construir correspondencia, corresponsabilidad y ciudadanía.[10]

Bordar por la paz es, como plantea Katia Olalde, una estrategia estéticamente convocante "debido a que buscan atraer la atención y despertar el interés de una cierta colectividad en torno a un mismo asunto, acontecimiento o problema; pero también porque aspiran a congregar a los participantes –ya sea de manera virtual o *in situ*– en torno a una causa o propósito común. [Además] estas estrategias convocan en *términos estéticos*… porque atraen la atención y despiertan el interés de los participantes a través de la interacción con formas sensibles […] y que durante estas interacciones con formas sensibles se detonan y movilizan, a su vez, sensaciones, emociones y sentimientos que exceden el razonamiento discursivo".[11]

Por esto, y por la flexibilidad y capacidad de adaptación a contextos particulares, es que cada colectivo de bordadoras y bordadores ha adecuado sus formas, dinámicas y contenidos a lo que es conveniente bordar. En el caso de Puebla, si bien al principio se bordaban casos nacionales obtenidos de la base de datos *Menos días aquí* y en coordinación con Fuentes rojas, para no repetir los bordados, pronto fue evidente la necesidad de bordar casos locales, por lo que el colectivo optó por empezar a bordar casos del estado y municipio de Puebla. Para ello, las integrantes desarrollaron una base de datos propia, he-

10 Mely Arellano, "Piden bordar en paz", *LadoB*, 18 de octubre, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://ladobe.com.mx/2012/10/piden-bordar-en-paz/

11 Olalde, "Bordando por la paz…", 108-109.



Figura 5.5
Bordado para la Marcha de las Putas, Puebla
2014
Rosa Borrás
Fotografía

merográfica, que han ido perfeccionando a medida que avanzan las exigencias de cada bordada.[12]

Otra peculiaridad del colectivo poblano es que, al ser abrazado por integrantes de organizaciones no gubernamentales locales, ha sido considerado un espacio de reflexión, de integración y de expresión de demandas concretas. De tal forma tenemos, por ejemplo, que las integrantes de colectivos de derechos sexuales y reproductivos han solicitado que se borden pañuelos con los casos de feminicidios de Puebla para ser utilizados como pancartas en una de las primeras ediciones de La Marcha de las Putas. En otra ocasión, fueron las personas que trabajan por los derechos de la comunidad LGBTI las que solicitaron que fueran bordados los casos de crímenes de odio para llevar esos pañuelos a la marcha del orgullo LGBTI. Es en este sentido en el que los pañuelos demuestran que, siendo una estrategia estéticamente convocante, tienen una operatividad política concreta, ya que acompañan física y afectivamente a las personas durante sus luchas específicas.[13] (Figuras 5.5 y 5.6)

Las actividades del colectivo se realizaron cada domingo desde agosto hasta noviembre del 2012, año que culminó con la participación en el Memorial ciudadano montado el 1° de diciembre. Recuperar el

12 Por *bordada* se entiende una sesión de bordado.

13 Olalde, “Bordando por la paz…”, 114.



Figura 5.6
Marcha contra feminicidios: por Mara Fernanda y todas las demás
2017
Rosa Borrás
Fotografía

ritmo y replantear los objetivos de la acción retrasaron el reinicio de las bordadas, pero finalmente esto sucedió el 10 de febrero del 2013. Las bordadas se espaciaron, algunos integrantes se separaron del colectivo y, finalmente, en septiembre del 2014, se realizó la última bordada pública, esta vez en el Zócalo, en el formato con el que inició la actividad. (Figura 5.7)

Nueva etapa

Desde febrero del 2016, una de las integrantes originales y un par de personas más decidieron volver a bordar. La meta ahora sería bordar todos los casos de feminicidio del estado de Puebla a partir del 2013, año en el que este delito fue tipificado como grave en el Código Penal poblano. Las reuniones se llevan a cabo desde entonces de manera esporádica, sin un calendario fijo y en sitios protegidos, como cafeterías, casas y universidades.

Actualmente se ha considerado necesario acudir a espacios académicos, escuelas y universidades a realizar la acción de bordar,



Figura 5.7
Desplazados de la Plaza de la Democracia, Puebla
2014
Colectivo Bordando por la paz Puebla
Fotografía

por lo cual se están bordando, además de casos de feminicidios (que en 2018 se bordaron en el Centro de Estudios del Desarrollo Económico y Social-CEDES de la BUAP a invitación de una de las profesoras de la Facultad de Economía), los nombres de los 43 estudiantes de Ayotzinapa desaparecidos en Iguala el 26 de septiembre del 2014, junto con los nombres de las personas asesinadas en ese mismo suceso, por invitación de la Galería Bienal de la Universidad Iberoamericana Puebla. Paralelamente se bordan, por invitación de profesores de la Facultad de Arquitectura de la BUAP, los nombres de las y los periodistas asesinados y desaparecidos en México durante el período de la presidencia de Peña Nieto. Estas bordadas han sido complementadas con charlas conducidas por expertos en los temas y seguidas por conversaciones y reflexiones colectivas.

También se han expuesto los pañuelos en diversas muestras, dentro y fuera del país, y se ha participado en foros con ponencias para

compartir las experiencias y visibilizar la violencia estructural que sufrimos en México.

El día 23 de agosto de 2018 se inauguró una exposición para conmemorar los seis años del colectivo en la Universidad Iberoamericana Puebla, con casi 300 pañuelos y un par de bordadas colectivas realizadas en la misma galería.

Al día de hoy, el interés por bordar no sólo se mantiene, sino que crece y se crean nuevos grupos que responden a violencias concretas, como es el caso del colectivo Familiares caminando por justicia, de Michoacán, compuesto por madres y familiares de personas víctimas de desaparición forzada en ese estado, o el grupo #bordamoslamemoria, de Xalapa, Veracruz, compuesto por mujeres que bordan casos de feminicidio en ese estado.

Conclusión

Para el colectivo de Puebla, el reto ahora es sistematizar un archivo con todos los materiales existentes y recopilados a lo largo de estos seis años, desde las fotografías de las bordadas y otras actividades, los textos, las fotografías de registro de los pañuelos, hasta los pañuelos mismos. Existe un blog, creado en 2012 y que no está actualizado, y una página en Facebook. Sin embargo, esto no es suficiente.

Los bordados son memoria, memoria táctil, visual y afectiva de la devastación que han causado los gobiernos recientes en nuestro país. Los pañuelos son, también, esperanza, y condensan nuestro deseo de paz y la certeza de que sin justicia, ésta no será posible.

> Para mí bordar es: Dejar memoria de que algo pasó, en este caso, la desaparición de mi hijo, buscando con ello que se mantenga viva la memoria de este hecho, y así, no encuentre el olvido, ya que bordar es hablar con las manos, usando esa pequeña aguja, hilaza y pedazo de tela, que al final es algo muy poderoso, y dice mucho al ser terminado, observado y leído por las demás personas, comunicándoles que el amor que siento por mi hijo me mantiene en su búsqueda constante, misma que me ha permitido avanzar acompañada y acompañando a personas que igual que yo están en búsqueda de alguien a quien aman.[14] ■

14 Angélica Ávila, madre de Gino Alberto Campos Ávila, FUNDENL, Texto para presentación en la Casa de las Culturas Contemporáneas de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.

REFERENCIAS

Arellano, Mely y Ernesto Aroche. “La batalla de Bellas Artes, entre pañuelos, vidrios rotos y un sax”. *LadoB,* 2 de diciembre, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2O3lbn8

Arellano, Mely. “Piden bordar en paz”. *LadoB*, 18 de octubre, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2YWYJwT

Gargallo Celentani, Francesca. *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. México: Grafisma Editores, 2014.

Herrera Beltrán, Claudia. “El gobierno se declara en *guerra* contra el hampa; inicia acciones en Michoacán”. *La Jornada*, 12 de diciembre, 2006. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2JSl7kG

Maupas, Paula de. “Acción sobre vacío”. *Nuestra aparente rendición*, 27 de mayo, 2011. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2XRTMUU

“Proyecto colectivo. Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz.”. *Menos días aquí,* 2016. Consultado el 30 de marzo, 2019. http://menosdiasaqui.blogspot.com/

Olalde Rico, Katia. “Bordando por la paz y la memoria en México: Marcos de guerra, aparición pública y estrategias estéticamente convocantes en la ‘guerra contra el narcotráfico’”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.


#AYOTZINAPA SOMOS TODOS
¡VIVOS SE LOS LLEVARON
¡VIVOS LOS QUEREMOS
SU DOLOR ES NUESTRO DOLOR
SU RABIA ES LA NUESTRA
YO SOY 132
PUEBLA
PAZ PARA EL PUEBLO
HASTA LA VICTORIA SIEMPRE
LIBERTAD
MAL SALIVITOS

¿Para qué las resistencias 2.0? El movimiento #YoSoy132 y las redes de colaboración de la multitud

Tania Valdovinos Reyes

Esta reflexión responde a un intento por indagar en las distintas formas de protesta y movilización social que pueden cobrar los movimientos sociales desde las "resistencias 2.0."[1] Lo que nos interesa es preguntarnos por las distintas posibilidades de asociar las luchas sociales con un término que deriva de la tecnología y el uso del Internet como la *web 2.0.* Se trata de pensar los movimientos sociales en términos de una práctica social que desborda el mundo virtual pero que, inevitablemente, surge de o se apoya en distintas plataformas colaborativas que ofrece la *web 2.0* para generar prácticas de resistencia autogestivas.

Este planteamiento lo podemos situar en el debate que se ha estado sosteniendo con la crisis del capitalismo y los nuevos movimientos sociales que surgieron como respuesta a una economía globalizada. Desde el levantamiento del EZLN en 1994 y los movimientos antiglobalización de fines de esa década, a los más recientes como la Primavera árabe en 2010, los Indignados en España en 2011, *Occupy Wall Street* en 2011 en Nueva York, hasta el movimiento #YoSoy132 en México en el año 2012, se evidenciaba que las insurgencias autoorganizadas de ciudadanos comunes social e ideológicamente heterogéneos disputaban la manera en la que se podía participar en una democracia que no estaba pautada de antemano por el capi-

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

1 Este término hace referencia al título del último bloque de la exposición *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018*, "Resistencias 2.0 desde la vida asediada". Se puede consultar el guion curatorial con el contenido de cada bloque en la página del Museo Amparo: https://bit.ly/2Z4Znsw

talismo neoliberal.[2] Se trata de levantamientos que evidencian una falta o carencia del Estado para responder a problemáticas sociales y económicas que el mismo capitalismo global ha provocado.

La autoorganización se presenta aquí como una manera de confrontar esa insuficiencia que, a su vez, cuestionaría la manera de organizarse que hasta ese momento se había presentado como confrontacional: desde una identidad de clase, ideología o comunidades determinadas de antemano.[3] Uno de los términos que ofrece la filosofía política contemporánea para nombrar estas nuevas formas de organización es el de "multitud". Esta noción que retomamos aquí se debe a los trabajos de Michael Hardt, Antonio Negri y Paolo Virno. El debate en el que ellos se inscriben es uno que responde directamente a estas nuevas insurgencias donde la multitud ya no significaría una masa moldeable y definible como una unidad, sino como singularidades reunidas por una práctica más que por una identidad preestablecida o una ideología que predetermine la acción política.[4]

> Las redes de información, comunicación y cooperación —que son los ejes principales de la producción posfordista— empiezan a definir los nuevos movimientos guerrilleros. Y estos movimientos no sólo utilizan tecnologías, por ejemplo, Internet, como herramientas de organización, sino que empiezan también a adoptarlas como modelos para sus propias estructuras organizativas.[5]

Intentaremos mostrar que una de estas nuevas insurgencias como el #YoSoy132 puede ser interpretada desde la noción de multitud que responde, a su vez, a una manera particular de las heterogeneidades de organizarse echando mano de las redes de colaboración que propicia la *web 2.0*.

El #YoSoy132 surgió en mayo de 2012 a raíz de la visita de Enrique Peña Nieto (EPN), entonces candidato a la presidencia por el PRI, al foro "El buen ciudadano" en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Al finalizar la ronda de preguntas, algunos estudiantes en el foro comenzaron a gritarle "¡Asesino!", reclamándole la represión de su gobierno contra el pueblo de San Salvador Atenco

2 Alexandros Kioupkiolis, *Radical Democracy and Collective Movements Today. The Biopolitics of the Multitude versus the Hegemony of the People* (Surrey-Vermont: Ashgate, 2014).

3 Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 2001).

4 Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2003).

5 Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio* (Barcelona: Debate, 2004), 111.

en el Estado de México, en 2006.[6] Ante estos reclamos el candidato decidió responder lo siguiente:

> Antes de concluir, aunque ya lo había hecho, voy a responder a este cuestionamiento sobre el tema de Atenco, hecho que ustedes conocieron que, sin duda, dejó muy claro la firme determinación del gobierno de hacer respetar los derechos de la población del Estado de México. Que cuando se vieron afectados por intereses particulares, tomé la decisión de emplear el uso de la fuerza pública para reestablecer el orden y la paz, y que en el tema lamentablemente hubo incidentes que fueron debidamente sancionados y que los responsables de los hechos fueron consignados ante el Poder Judicial. Pero reitero, reitero, fue una acción determinada que asumo personalmente para establecer el orden y la paz en el legítimo derecho que tiene el Estado Mexicano de hacer uso de la fuerza pública como, además, debo decir, fue validado por la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Muchas gracias.[7]

Esa afirmación lo llevó a ser expulsado por los estudiantes de la universidad con pancartas y reclamos: "¡la Ibero no te quiere!".[8] Ante esta situación, algunos medios de comunicación calificaron a los estudiantes como "porros" o "acarreados" que, según éstos, pretendían deslegitimar la campaña de EPN. En entrevista con *Milenio Noticias*, Joaquín Coldwell, presidente del PRI, declaró sobre lo ocurrido: "algún grupo, un puñado de jóvenes que no son representativos de la comunidad de la Ibero, asumió una actitud de intolerancia respecto a los planteamientos que hacía nuestro candidato".[9] También en las declaraciones de Arturo Escobar, coordinador del Partido Verde Ecologista de México, aseguraba en una entrevista con *Cadena tres* que los participantes en la protesta no eran estudiantes: "Cuando sale de este auditorio, hay un grupo de no quiero decir jóvenes. Ya estaban mayorcitos. Calculo de 30 a 35 años para arriba. Incitando. No pasaban de 20 personas. La información que se nos da al final es que grupos cercanos a Andrés Manuel López Obrador estuvieron promoviendo y organizando este tipo de actos".[10] Aunado a estas

6 Respecto a los conflictos en Atenco véase Lucía Lagunes, "Represión en Atenco: ocho años de impunidad", *Proceso*, 5 de mayo, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Z0OS9p

7 Politicamx1, "¡ASESINO, FUERA! Reclaman Atenco A Peña Nieto En La Ibero", *YouTube politicamx1*, 11 de mayo, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/DSEmgX296Qo

8 Juan José Solís Delgado, "Peña Nieto huye de la IBERO.3GP", *YouTube Juan José Solis Delgado*, 11 de mayo, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/4c7y4ucRnUM

9 Milenio, "Puñado de jóvenes fue intolerante en la Ibero con Peña Nieto: PRI", *YouTube Milenio*, 11 de mayo, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/AaVBzWN10iM

10 Nelson Arteaga Botello y Javier Arzuaga Magnoni, "Derivas de un *performance* político: emergencia y fuerza de los movimientos 132 y YoSoy132", *Revista mexicana de Sociología,* vol. 76, núm. 1 (enero-marzo 2014): 124, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Lo9G7y

acusaciones, los periódicos que pertenecen a la Organización Editorial Mexicana publicaron al día siguiente el mismo titular: "¡Éxito de Peña en la Ibero pese a intento orquestado de boicot!".[11]

Ante estas declaraciones, los estudiantes decidieron manifestarse directamente con un video que subieron el 14 de mayo a la plataforma de *YouTube*, así 131 alumnos de la Ibero respondieron: "Estimados Joaquín Coldwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa, así como medios de comunicación de dudosa neutralidad: usamos nuestro derecho de réplica para desmentirlos. Somos estudiantes de la Ibero, no acarreados, no porros y nadie nos entrenó para nada".[12] En seguida, los estudiantes dicen su nombre con credencial en mano y su número de matrícula de la Universidad. Lo que se manifestaba con esto era lo que el movimiento denunciaba como un manejo parcial de la información que estaba, en este caso, claramente a favor de un candidato. Esta serie de eventos provocó que todo aquél que se sintiera indignado, no sólo por la parcialidad de los medios de comunicación sino a un nivel mucho más amplio, con cómo se habían estado manejando los asuntos de la política y el sistema de corrupción que representaba el PRI, se sumara a estos 131 alumnos, resultando de ello el *hashtag* #YoSoy132 con los usuarios en Twitter.

Para el 23 de mayo, en la organización del movimiento ya se habían integrado estudiantes de más universidades públicas y privadas de todo el país. Para ese día no se había convocado una marcha sino una manifestación con intercambio de libros en La Estela de Luz —monumento por demás polémico en la gestión de Felipe Calderón—,[13] donde leyeron el pliego petitorio o "manifiesto" del movimiento. Para sorpresa de los organizadores, la gente que se reunió allí sobrepasaba la esperada y sobrepasaba, también, a la propia organización del sector estudiantil. Dice un estudiante de la UNAM: "Para mí no es el 11 de mayo ni el 19, para mí, cuando el movimiento ya surge como 132 es en la Estela de luz, porque ese núcleo de la Coordinadora se ve por completo rebasado".[14] Si bien comenzó por los estudiantes, no era un movimiento estudiantil, era un movimiento que interpelaba

11 La nota completa sobre la participación de dichos medios en este evento puede consultarse en: Redacción, "Falsedad mediática…", *Primavera Mexicana132*, 28 de mayo, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Sjsohm Las portadas de los diarios de Organización Editorial Mexicana están disponibles en https://bit.ly/2Yhioe8

12 R3CR30, "131 alumnos de la Ibero responden", *YouTube R3CR30*, 14 de mayo, 2012, consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/P7XbocXsFkI

13 Véase Víctor García Esquivel, "La breve historia de la Estela de Luz tras su inauguración", *Crónica.com.mx*, 18 de agosto, 2014, Cultura, consultado el 30 de marzo, 2019, http://www.cronica.com.mx/notas/2014/851534.html

14 Sergio García Sánchez, "Reconfiguración del espacio público y movimientos tecnopolíticos en Latinoamérica. Comparación del #YoSoy132 y el movimiento estudiantil chileno" (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 134.

a múltiples singularidades que estaban en desacuerdo con la manera en la que se había estado haciendo política en este país. Es ahí, cuando se ven rebasados por el núcleo que coordinaba el movimiento, donde nos parece que la noción de multitud puede cobrar sentido: cuando las distintas singularidades se apropian del #132 y lo resignifican en cada momento desde las redes de colaboración que establecieron con el uso del *hashtag*.

El uso de este término lo retomamos del libro *Imperio* de Michael Hardt y Antonio Negri: en el Imperio ya no se impondrían los Estados nacionales más allá de sus estructuras formales con las que puedan sobrevivir dentro del ordenamiento jurídico de las instituciones internacionales.[15] Según los autores, el mundo ya no está gobernado por sistemas políticos nacionales: está dominado por el capitalismo, una única estructura de poder que no presenta ninguna analogía significativa con el Estado moderno de origen europeo. Sería un sistema político descentralizado y desterritorializado que no está referido a tradiciones y valores étnico-nacionales y cuya sustancia política y ética sería el universalismo cosmopolita: "El punto de partida era el reconocimiento de que el orden global contemporáneo ya no puede entenderse en los términos del imperialismo que practicaron las potencias modernas, basado principalmente en la extensión de la soberanía del Estado-nación sobre unos territorios extranjeros".[16]

Es decir, nos enfrentamos ahora a un sistema que es global no por compartir las estructuras políticas y sociales sino por estar inmerso en la forma de vida del capitalismo global. Ante esta nueva forma de gobernar, la propuesta de Hardt y Negri es sostener que ahí mismo, desde el imperio, surgen también nuevos circuitos de cooperación como una red abierta y expansiva que no se identifica ya como pueblo, masa ni clase: "Siguen siendo diferentes en términos de raza, género, sexualidad, y así sucesivamente. Lo que necesitamos entender ahora es qué inteligencia colectiva puede emerger de la comunicación y la cooperación de tan variada multiplicidad".[17]

Lo que nos interesa es indagar en esos nuevos circuitos de cooperación que son posibles desde la multitud por las diferencias heterogéneas que no pueden ser reducidas a una identidad o lugar particular. De ahí que sugerimos pensar que las "resistencias 2.0"

15 Antonio Negri y Danilo Zolo, *El imperio y la multitud. Un diálogo sobre el Nuevo Orden de la Globalización* (Rebelión-Da Reset, 2002), 3, consultado el 30 de marzo, 2019, https://epdf.tips/queue/el-imperio-y-la-multitud.html

16 Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 14.

17 Hardt y Negri, *Multitud…*, 121.

son una forma en la que se puede mostrar y entender la multitud: generan redes de colaboración que no dependen de una estructura jerárquica, sino que se alimentan de distintas singularidades heterogéneas. Después de la publicación de *Imperio*, los autores retomarán y ahondarán en esta inquietud en *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*:

> [La multitud] trata de captar la importancia de los movimientos recientes de la economía global: por una parte, la clase obrera industrial ya no desempeña un papel hegemónico en la economía global, aunque su fuerza numérica no haya disminuido a escala global. Por otra parte, hoy la producción no debe concebirse en términos meramente económicos, sino más generalmente por su carácter de producción social: no sólo la producción de bienes materiales, sino también la de la comunicación, las relaciones y las formas de vida.[18]

Los nuevos modos de estar juntos que inauguraría la multitud prescindirán, según los autores, de una estructura jerárquica que fije el rumbo de una causa. Lo que debemos señalar con este planteamiento son las distintas formas de autoorganización que se dan en los movimientos sociales a través de redes globales que no se fundamentan en una organización jerárquica para dar cabida a las diferencias: "La multitud, aunque siga siendo múltiple e internamente diferente, es capaz de actuar en común y, por lo tanto, de regirse a sí misma. En vez de un cuerpo político, en donde uno manda y otros obedecen, la multitud es carne viva que se gobierna a sí misma".[19]

Este es el tipo de organización con la que tienen que lidiar los movimientos sociales que elaboran sus propias redes de colaboración. Aquí es donde la ambigüedad de la multitud cobra sentido: bien se pueden ejercer nuevos mecanismos de dominación, bien cuestionar los existentes y servir a distintos propósitos en los modos de hacer autogestivos. Puede, pues, servir ante cualquier crisis: "Desde la perspectiva del orden y el control políticos, entonces, la carne elemental de la multitud es terriblemente evasiva ya que nunca puede ser completamente atrapada en la jerarquía orgánica de un cuerpo político".[20] Sería entonces ese carácter evasivo o escurridizo de la multitud lo que le permitiría poner en marcha otras formas de vida y organización desde el imperio que no están delimitadas ni configu-

18 Hardt y Negri, *Multitud…*, 17.

19 Hardt y Negri, *Multitud…*, 128.

20 Hardt y Negri, *Multitud…*, 228.

radas de antemano por la economía global. Éste es el punto donde convergen tanto las "resistencias 2.0", la multitud y el movimiento #YoSoy132: las redes de colaboración autogestivas posibilitadas por la *web* pero que son, a la vez, indeterminadas e impredecibles por su heterogeneidad.

"No sé qué está sucediendo, no sé exactamente qué es el 132", declara Luis, integrante del movimiento para el artículo de Carmen Díaz. "Cuando llegas a un punto en el que nadie te indica una dirección, te orilla a plantearte a ti mismo: '¿Hacia dónde voy, qué está pasando, qué quiero hacer?' Y esa duda me orilló a leer, a buscar, a saber de otros. Y fue ahí que dije: Esto es el 132".[21] Según la aproximación que hemos intentado hacer aquí, esta indefinición o incertidumbre es lo que caracteriza a la autoorganización de un movimiento social que está en constante reapropiación, como el #132. Con esto nos interesa llamar la atención sobre aquel momento en el que la organización del movimiento #YoSoy132 se vio rebasada por la gente que encontró puntos de convergencia, porque es aquí donde creemos que se manifiestan las posibilidades de organización y acción política de la multitud.

Ana, quien participó en el video de los alumnos de la Ibero, comenta en una entrevista sobre los inicios del movimiento a raíz de que subieran ese video a YouTube: "Todavía recuerdo que en esa conversación escribí: 'güey, si no estamos organizando un movimiento estudiantil; o sea, se trata de fresas ofendidos [en referencia a los participantes en el video]; no hay ninguna organización, ni hay ningún movimiento social'. Ahora que leemos esta conversación nos morimos de risa".[22] Lo interesante de la declaración de Ana es que para ella se generó una respuesta que no correspondía ya a la reacción que ellos tuvieron cuando hicieron su video con las credenciales en mano. Con esto ya no se trataba entonces de responder desde un sector o clase específico como lo hicieron al inicio, sino de la generación de múltiples y diversos 132 que no respondían a una entidad particular, en este caso a una sola universidad, y que gestaron distintas redes de colaboración que no dependían de una organización vertical del movimiento.

En distintos artículos sobre el #YoSoy132 se realizaron entrevistas a los integrantes y la mayoría de ellos reconocía que no se explicaba del todo cómo ese número logró integrar a tanta gente y tantas

21 Carmen Díaz Alba, "Tres miradas desde el interior de #YoSoy132", *Revista Desacatos*, vol. 42 (mayo-agosto 2013): 233, consultada el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2xV0M8M

22 Marco Estrada Saavedra, "Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132", Sociológica, vol. 29, núm. 82 (2014): 91, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2M1pGfh

posturas, no sabían muy bien qué era aquello de lo que participaban, pero reconocían que había que participar. "Tú sabes o intuyes que hay algo que no está bien y, ¿qué es lo que te hace juntarte? La reacción, ¿no? La fuerza. No es algo razonado, la verdad. Es la emoción, es el hartazgo, son estas cosas que te unen".[23] Un aspecto importante de este hartazgo generalizado era la manera en la que se canalizó después y definió una postura común: ese hartazgo se tradujo en una exigencia por la democratización de los medios de comunicación. Esta exigencia, la principal del movimiento, se vio fuertemente marcada por el clima de las elecciones presidenciales.

Una respuesta inmediata del movimiento hacia esta democratización de los medios fue crear sus propios canales de comunicación, colaboración y representación. Surgieron pequeños colectivos que funcionarían más bien como comisiones, entre ellos están Artistas-Aliados, integrado por diversas instituciones en artes como la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"; *Rexiste*, una plataforma en Internet que sigue activa y funciona como catalizador de varias causas sociales, que en ocasiones se encargó de generar contenido multimedia para ellas (http://rexiste.org/rexistemx); y *gráfica132*, una página iniciada por creadores visuales que funcionaba como repositorio de los carteles que se diseñaban para que cualquier persona pudiera utilizarlos tanto en las marchas como en la propia difusión de medios del movimiento (http://cartel132.tumblr.com/). Estas estrategias de colaboración que inauguraron el movimiento fueron posibles por el uso de las plataformas que ofrece Internet y es ahí donde nos parece que las "resistencias 2.0" cobran sentido. No es sólo por la difusión que posibilitan sino por la capacidad de aglutinar momentáneamente múltiples singularidades con una indignación en común que se traduce en modos autogestivos de organizarse. (Figura 6.1)



Figura 6.1
Estaremos observando
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Emiliano Molina. Cuchara Diseño
Cartel

En este sentido, parece que una de las implicaciones de hacer uso de estas redes de colaboración autogestivas tenía que ver también con experimentar y proponer otra manera de representarse que no estuviera ligada a esos medios oficiales que les señalaron desde el inicio. La representación entonces

23 Díaz, "Tres miradas…", 235.

podría funcionar aquí en dos sentidos: que el sistema democrático en la política mexicana no expresa los intereses de la ciudadanía, al contrario, sólo representa los de unos pocos; y que lo expresado en los medios de comunicación sólo funciona para reproducir y mantener maneras hegemónicas de concebir tanto la política como la capacidad ciudadana de participar en ella —como el manejo mediático sobre el caso de la Ibero había evidenciado.

> La especificidad de acá [del 132] es que es un hartazgo con la representación (…), para mí lo dominante realmente de un hartazgo es la manera en la cual la representación estaba funcionando (…) Entonces aquí el elemento distintivo que tienen las protestas de ahora es que están hartas de la representación y están experimentando con otras cosas, y digo experimentar porque no es que se quiera reemplazar a la política representativa por un sistema de asambleas permanente, algunos sí tienen esa idea, eso es algo clave en las tomas de plazas y calles, el sistema asambleario, pero creo que es más bien una idea de reformular la representación y experimentar y generar modos alternativos de participación que no se agoten solamente en la representación.[24]

En estos puntos es donde quizá el movimiento #YoSoy132 tuvo complicaciones que pudieron haberlo llevado a una disolución a nivel organizacional, ya que el hartazgo y la indignación siguen ahí. Aquí el matiz es importante, el #YoSoy132 se muestra como tal en el momento en que cualquiera puede ser ese indignado 132. Sin embargo, es distinto cuando se constituye como un movimiento, cuando tiene que organizarse y buscar un punto de anclaje que dé cabida a demandas dispares y vaya más allá del solo hartazgo.

> El #YoSoy132 no estuvo exento de problemáticas al interior del movimiento, la mayoría derivadas de la forma de organizarse en asamblea y de la lógica para dirimir y tomar decisiones, pero también hubo diferencias en el plano ideológico, de experiencias políticas previas y en la determinación de objetivos.[25]

En este sentido, es crucial resaltar una de las características que se desprende de la multitud: la indeterminación.

24 García, “Reconfiguración…”, 267.

25 García, “Reconfiguración…”, 138.

¿Para qué entonces las resistencias 2.0? Si todo se resumirá en la incapacidad de establecerse como un organismo y la indeterminación en decidir una agenda de acción política, ¿para qué sirven este tipo de resistencias? Benjamin Arditi caracterizará este tipo de levantamientos como "eventos": surgen sin una invitación ni plan a seguir, pero son también "momentos de empoderamiento" que responden a una problemática en particular, en este caso, a las elecciones presidenciales en México en 2012. El mismo Arditi caracteriza estos momentos y eventos como "insurgencias que no tienen un plan" y ahí es donde radica su fuerza política: "el momento insurgente tiene la naturaleza de un evento: lleva las huellas de muchos sueños y esfuerzos organizativos, pero en esencia es algo que no se planea y que es difícil de capturar dentro de un sistema de reglas, porque éstas son precisamente lo que se está cuestionando".[26]

Esto es lo que nos parece determinante a la hora de caracterizar al #YoSoy132 desde las prácticas de la multitud: no tiene un plan definido, pero sí logra, desde su carácter heterogéneo y, sobre todo, desde el uso distintivo de las redes de colaboración en Internet, disputar la manera en la que se puede participar políticamente en un Estado como el mexicano. Es decir, la importancia de estas resistencias radicaría no en el hecho de que persistan como una organización sino de que existan y se levanten cuando la crisis del momento lo exija. En suma, este carácter de mostrar y disputar otras formas de organización, representación política y modos de estar juntos, característicos de las redes de colaboración de la multitud mediadas digitalmente, son la respuesta a la pregunta inicial de esta reflexión. ¿Sirvió? ■

26 Benjamín Arditi, "Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011", *Debate Feminista*, año 23, núm. 46 (2012): 159, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2NZGQg3

REFERENCIAS

Arditi, Benjamín. “Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011”. *Debate Feminista*, año 23, núm. 46 (2012): 146-169. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2NZGQg3

Arteaga Botello, Nelson, y Javier Arzuaga Magnoni. “Derivas de un *performance* político: emergencia y fuerza de los movimientos 132 y YoSoy132”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 76, núm. 1 (enero-marzo 2014): 115-114. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Lo9G7y

Díaz Alba, Carmen. “Tres miradas desde el interior de #YoSoy132”. *Revista Desacatos*, vol. 42 (mayo-agosto 2013): 233-243. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2xV0M8M

Estrada Saavedra, Marco. “Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132”. *Sociológica*, vol. 29, núm. 82 (2014): 83-123. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2M1pGfh

García Esquivel, Víctor. “La breve historia de la Estela de Luz tras su inauguración”. *Crónica.com.mx*, 18 de agosto, 2014. Cultura. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2y3hymx

García Sánchez, Sergio. “Reconfiguración del espacio público y movimientos tecnopolíticos en Latinoamérica. Comparación del #YoSoy132 y el movimiento estudiantil chileno”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate, 2004.

_____. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Kioupkiolis, Alexandros. *Radical Democracy and Collective Movements Today. The Biopolitics of the Multitude versus the Hegemony of the People*. Surrey-Vermont: Ashgate, 2014.

Laclau, Ernesto, y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics.* London: Verso, 2001.

Lagunes, Lucía. “Represión en Atenco: ocho años de impunidad”. *Proceso*, 5 de mayo, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2Y8byaI

Milenio. “Puñado de jóvenes fue intolerante en la Ibero con Peña Nieto: PRI”. *YouTube Milenio*, 11 de mayo, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/AaVBzWN10iM

Negri, Antonio, y Danilo Zolo. *El imperio y la Multitud. Un diálogo sobre el Nuevo Orden de la Globalización*. Rebelión-Da Reset, 2002. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2SpuZ9r

Politicamx1. “¡ASESINO, FUERA! Reclaman Atenco a Peña Nieto En La Ibero”. *YouTube politicamx1*, 11 de mayo, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://youtu.be/DSEmgX296Qo

R3CR30. “131 alumnos de Ibero responden”. *YouTube R3CR30*, 14 de mayo, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://youtu.be/P7XbocXsFkI

Redacción. “Falsedad mediática…”. *Primavera Mexicana132*, 28 de mayo, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2Sjsohm

Solis Delgado, Juan José. “Peña Nieto huye de la IBERO.3GP”. *YouTube Juan José Solis Delgado*, 11 de mayo, 2012. Consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/4c7y4ucRnUM

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. *Para un análisis de las formas de vida contemporáneas.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.


¡VIVOS SE LOS LLEVARON! ¡VIVOS LOS QUEREMOS!
#AYOTZINAPA SOMOS TOD@S
SU DOLOR ES NUESTRO DOLOR SU RABIA ES LA NUESTRA
¡Basta!

Escribir Ayotzinapa

Guillermo Espinosa Estrada

A cuatro años de lo sucedido, las mesas de novedades se han poblado con títulos alusivos a Ayotzinapa. Análisis políticos, investigaciones periodísticas, crónicas literarias, e incluso poemas, que intentan esclarecer, explicar o mitificar los hechos, así como, en algunos casos, homenajear a las víctimas. Celebro el estudio y la reflexión de hechos como los de Iguala –la indiferencia y el olvido sólo conseguirán perpetuar la violencia–, ¿pero el tiempo transcurrido ha sido suficiente para una meditación sopesada sobre un asunto así? Me lo pregunto considerando que el evento mismo está fijándose en la conciencia colectiva como un acontecimiento: no únicamente como un hecho que desafía las formas tradicionales de ejercer la violencia, también se están fijando las estrategias que tenemos para representarla. Lo sucedido la noche del 26 de septiembre es un claro ejemplo de "horrorismo", término de Adriana Cavarero que Cristina Rivera Garza define como "formas de violencia espectacular y extrema que no sólo atentan contra la vida humana, sino, además –y sobre todo– contra la condición humana".[1] Considerando que la guerra contra el narco en general, y la noche de Iguala en particular, nos obliga a repensar el contexto en el que vivimos y, al hacerlo, a replantear también nuestros métodos de escritura, una pregunta se torna ineludible: ¿cómo escribir sobre Ayotzinapa?

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

Propongo leer tres de estos títulos —*El rostro de los desaparecidos* (2015), de Tryno Maldonado; *La travesía de las tortugas* (2015), del colectivo Marchando con letras, y *Una historia oral de la infamia* (2016), de John Gibler— a través del concepto "escritura documental",

1 Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles* (Ciudad de México: Tusquets, 2013), 20.

que Cristina Rivera Garza postula en su libro *Los muertos indóciles* (2013). Elijo estos títulos y no otros porque, al menos los primeros dos, enuncian un fin muy similar: tratan de confeccionar un rostro para los desaparecidos. Tanto Maldonado como Marchando con letras "le devuelve[n] los rostros a esos números que se desgastan de tanto repetirse, [...] restituye[n] a muertos y desaparecidos la vida que aquella noche les robaron".[2] Por otro lado, me apoyo en las reflexiones de Rivera Garza porque pocos autores mexicanos se han hecho, como ella, las dos preguntas que considero claves en nuestra circunstancia: "¿[q]ué tipos de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde [...] la muerte horrísona constituye la muerte de todos los días?" y "¿[c]uáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?".[3]

Literatura insurgente

En una literatura como la mexicana, donde, por ejemplo, aún está pendiente una obra sobre el EZLN, agradezco la existencia de un libro como *El rostro de los desaparecidos*. Maldonado no es un oportunista, tampoco un improvisado: sabe narrar y conoce la lucha magisterial. Su *Teoría de las catástrofes* (2012) es la única novela que, hasta el momento, se centra en la represión del movimiento normalista oaxaqueño del 2006.[4] En esta otra, intenta animar la vida íntima detrás del nombre de los estudiantes desaparecidos y algunos otros compañeros y familiares, aunque lo logra parcialmente. Es importante hacer notar que se trata de una obra literaria, no periodística, y de esta manera *El rostro de los desaparecidos*, aunque informa, más bien imagina. Es un libro que nutre la mitología del maestro rural y continúa su gesta con disciplina: así como el profesor de "Dios en la tierra" es crucificado por los Cristeros, y el de "Luvina" se identifica con un comején que muere intentando volar a la luz, los normalistas de Maldonado son estrellas esplendorosas que deben "aniquilarse a sí misma[s] entre la noche para iluminar con su luz y su calor los corazones indolentes de los seres humanos".[5] El contingente de normalistas esbozado en estas páginas conforma un ejército de misioneros laicos que, en la tradición más cardenista, están dispuestos a dar la vida por sus ideales.

2 Marchando con letras, *La travesía de las tortugas* (Ciudad de México: Ediciones Proceso, 2015), 17.

3 Rivera Garza, *Los muertos*…, 19.

4 Tryno Maldonado, *Teoría de las catástrofes* (Ciudad de México: Alfaguara, 2012).

5 Tryno Maldonado, *El rostro de los desaparecidos* (Ciudad de México: Planeta, 2015), 269.

La travesía de las tortugas, por otro lado, es un título necesario. Sigue una estructura que, por desgracia, ya podríamos calificar de "recurrente": así como 72 escritores rindieron homenaje a los caídos en San Fernando con el proyecto *72 migrantes* (2011), 127 periodistas conmemoraron a un igual número de colegas asesinados en *Tú y yo coincidimos en la noche terrible* (2012) y el colectivo Periodistas a pie recordó a los normalistas desaparecidos en *Periodistas con Ayotzinapa* (2014), ahora otro colectivo, Marchando con letras, recopila esta colección de 47 perfiles indagando cómo era la vida de los estudiantes antes del 26 de septiembre. Dada su naturaleza periodística y su estructura plural, en estas páginas no vamos a encontrar ningún denominador común entre los normalistas, muchos menos a los héroes, casi mártires, que presenta Maldonado. Aquí más bien conocemos personas, individuos autónomos que, salvo la pobreza y la juventud, no comparten mucho entre sí. De hecho, al entrar en la intimidad de estos personajes lo que sorprende es que muy pocos de ellos hayan tenido vocación de profesores.

La travesía de las tortugas deja claro que muchos normalistas terminaron en Ayotzinapa después de haber sido rechazados de la policía, el ejército, la marina o de otras universidades públicas, sacrificando su vocación de agrónomos, veterinarios, arquitectos, etcétera. La homogeneidad que uno puede imaginarse detrás de frases como "los padres de los normalistas desaparecidos" también puede ser ilusoria. Esta investigación presenta muchos tipos de familias, desde aquellas muy comprometidas con el movimiento hasta otras indignadas con las autoridades de Ayotzinapa –una "escuela de ladrones"[6] para más de uno– por haber puesto en peligro a los estudiantes, así como aparecen otros padres que han decidido desentenderse de la búsqueda y ver por sus otros hijos. El panorama que esboza Marchando con letras es siempre complejo, irreductible a maniqueísmos donde la presencia de la policía, el ejército, la guerrilla, el crimen organizado y la policía comunitaria impiden trazar una línea clara entre víctimas y victimarios.

Entre escritura documental y subversión

Maldonado confiesa que su libro "fue construido a partir de unos cien testimonios directos recabados durante mi estancia de cuatro meses en la Normal de Ayotzinapa";[7] los miembros del colectivo, por su parte, visitaron cuatro veces la escuela y luego se dirigieron a

6 Marchando con letras, *La travesía*…, 323.

7 Maldonado, *El rostro*…, 15.

las poblaciones de donde procedían los estudiantes para hacer dos preguntas: "¿[q]uiénes eran los 43 normalistas que no volvieron del infierno de Iguala?" y "¿[c]ómo eran sus vidas, sus familias, sus problemas, sus sueños, sus lugares de origen?".[8] Es decir, ambos libros están edificados con base en un archivo –el conjunto de entrevistas– al que desgraciadamente nosotros como lectores no tenemos acceso, o únicamente podemos leerlo de forma parcial; y es aquí donde el concepto de "escritura documental" me parece relevante. Según Rivera Garza, la "escritura documental" es aquella en la cual el autor deja que el archivo hable por sí mismo –mostrándolo, citándolo, transcribiéndolo–, y lo hace por dos motivos: por un lado, intenta "rescatar" las voces de sus protagonistas y, por el otro, quiere convertirlos en autores de sus propios relatos. Es una herramienta estética y política cuya finalidad es mostrar una "pluralidad de voces", así como una "subjetividad múltiple",[9] que busca hacernos más vulnerables ante los hechos y, por ende, "volvernos más humanos".[10]

Coincido con Rivera Garza, no sólo en la urgencia de empatía social, sino en que la "escritura documental" es una de las pocas vías que tenemos ahora para representarla. Y ratifico esta opinión con la lectura de *El rostro de los desaparecidos* y *La travesía de las tortugas*. Ambos títulos, por más valiosos y necesarios que puedan ser, no han tenido tiempo de reflexionar en torno a la pregunta clave: cómo escribir sobre la guerra, cómo escribir sobre Ayotzinapa. Su forma es bastante convencional y, en ese sentido, cómoda, a pesar de que aquello que narran resultan extremadamente inquietante. Siguiendo la nomenclatura de *Los muertos indóciles*, el libro de Maldonado funciona como una "novela histórica tradicional", pues oculta su archivo, ya que este tipo de novelas "suelen limar las asperezas propias del documento histórico, normalizándolo a lo largo de narrativas casi siempre lineales o introduciéndolo como un elemento más de la trama".[11] Por ello, en su trabajo los normalistas, así como sus padres, parecen conformar un frente único de indignación y solidaridad que se contrapone a la corrupción y vileza de la policía y el crimen organizado: hay un adelgazamiento melodramático de las complejidades que siempre hacen confuso lo real.

El ejercicio de Marchando con letras es menos ingenuo. Aunque la hechura de sus perfiles sea, de nuevo, convencional, gracias a su forma colaborativa estamos ante una verdadera "pluralidad de voces"

8 Maldonado, *El rostro*…, 17.

9 Rivera Garza, *Los muertos*…, 16.

10 Rivera Garza, *Los muertos*…, 121.

11 Rivera Garza, *Los muertos*…, 99.

que logra transmitir un escenario poliforme y conflictivo. Y a pesar de que no ejercen la "escritura documental", sí citan la voz de sus informantes: podemos escuchar a los padres de los normalistas y, además, tenemos acceso a la voz de los desaparecidos. No todos, pero algunos de estos perfiles exhuman sus palabras, ya sea de diarios, cartas, redes sociales, mensajes de texto y en esos pasajes la narrativa mediática y oficial sobre Ayotzinapa se resquebraja y vemos, tras bambalinas, resquicios de una forma de ver el mundo que tenía cada uno de esos desaparecidos. Desde la perspectiva de Rivera Garza, una "novela histórica tradicional" como la de Maldonado está hecha para "confirmar el estado de las cosas", mientras que estrategias narrativas como la "escritura documental" buscan "cuestionarlo y en su caso subvertir[lo]".[12] No creo que los perfiles de *La travesía de las tortugas* subviertan el estado de las cosas, pero sin duda desafían más de un lugar común.

Escribiendo una historia de lo imposible

Finalmente, en *Una historia oral de la infamia,* John Gibler reconstruye con exactitud pericial lo ocurrido desde la tarde del 26 de septiembre hasta el mediodía del 27, y lo hace echando mano, exclusivamente, de la escritura documental. El texto está conformado por cuarenta entrevistas, pero el autor tuvo el acierto de eliminar las preguntas, fraccionar las respuestas, y después acomodar los pedazos en orden cronológico. En realidad, se trata de 143 fragmentos, testimonios que cuentan, cada uno por su lado, el mismo episodio diez, quince, veinte veces seguidas. Esto no sólo derrumba cualquier maliciosa versión alternativa, como que los estudiantes habían ido a Iguala a reventar el mitin de María de los Ángeles Pineda, o que la Normal estaba infiltrada por Los Rojos y su objetivo último era tomar la plaza; la repetición se convierte en una aguda herramienta de análisis. Ya es casi un lugar común señalar que la desaparición de los 43 estudiantes normalistas es un "acontecimiento", entendiendo el término como lo define Žižek: "un cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él".[13] Lo valioso del libro de Gibler no es que él diga o asuma que esa noche fue un parteaguas histórico, lo asombroso es que, al emplear la escritura documental, muestra cómo los protagonistas del suceso descubren de repente que viven en un mundo diferente al que estaban habituados apenas horas antes. La crónica ilustra con exactitud el paso de un México antes a un México después de eso que hemos decidido llamar "Ayotzinapa".

12 Rivera Garza, *Los muertos*…, 112.

13 Slavoj Žižek, *Acontecimiento* (Ciudad de México: Sexto Piso, 2014), 23-24.

"¿Cómo se puede escribir una historia de lo imposible?", se pregunta Michel-Rolph Trouillot en el epígrafe del volumen. Y la cita es pertinente porque en las siguientes doscientas páginas la línea que separa lo posible de lo imposible va a sufrir un dramático desplazamiento. La crónica avanza no sólo por progresión cronológica, sino por una serie de desengaños en los que la realidad defrauda y decepciona continuamente las expectativas de los protagonistas. La actividad que llevaban a cabo ese día, por ejemplo, era una suerte de "tradición",[14] los normalistas necesitan autobuses para viajar a la Ciudad de México y participar en la marcha del 2 de octubre. El presupuesto estatal no les permite comprar unidades nuevas, así que deciden secuestrarlas "como se ha hecho año con año"; y que para ellos es "una actividad normal".[15] Pero entonces los sucesos habituales cambian: "empezó a haber muchas cosas extrañas",[16] recuerda Erick Santiago López; comienzan a notar "algo muy raro",[17] según Carlos Martínez; y esa anomalía es que la policía les está disparando. No se trata de cohetes, como algunos creen en un principio, ni de tiros al aire: la policía está tratando de matarlos y esto es algo que les cuesta trabajo concebir. Según los jóvenes, cuando ellos dicen "somos estudiantes, no tenemos armas", la policía empieza a negociar. "Es casi un tipo de fuero", dice Iván Cisneros, "pues, al decir 'somos estudiantes y no tenemos armas' y les mostramos las manos de que no estamos armados, ya ahí, antes, pues los policías bajaban sus armas, y ya se tendría que haber empezado un diálogo como hemos hecho".[18] Pero así era "antes", ahora han desaparecido los "fueros" y parece que el "diálogo" es un trámite prescindible.

Los hábitos son tenaces, por ello es que, aún después del primer ataque –en el que la policía ha herido a tres jóvenes, entre ellos a Aldo Gutiérrez Solano con un disparo en la cabeza, y supuestamente ha detenido y encarcelado a decenas de ellos–, los normalistas creen que estarán más seguros si llega la opinión pública. "Nosotros marcamos a la prensa", dice Uriel Alonso Solís, "dijimos que con la prensa aquí nos íbamos a sentir más seguros".[19] Pero es entonces que, frente a los medios, se suscita el segundo ataque, en el que caerán Daniel Solís Gallardo, Julio César Ramírez Nava y Julio César Mondragón. "Al principio, muchos pensamos que eran disparos al aire", confiesa Rodrigo Montes, uno de los periodistas que acababa

14 John Gibler, *Una historia oral de la infamia* (Ciudad de México: SUR+-Grijalbo, 2016), 34.

15 Gibler, *Una historia*…, 42.

16 Gibler, *Una historia*…, 43.

17 Gibler, *Una historia*…, 52.

18 Gibler, *Una historia*…, 54-55.

19 Gibler, *Una historia*…, 91.

de llegar a la escena del crimen para reportear el primer ataque: "pero cuando se empezó a escuchar los proyectiles […] y los cristales de muchos carros empiezan a reventar, entonces todos empezamos a correr".[20] Los normalistas, que para ese momento han salvado su vida en dos ocasiones, empiezan a entender que las reglas con las que creían que funcionaba el mundo han dejado de operar. Si al principio creen que la policía los va "a llevar, así como siempre cuando nos reprimen, a una cárcel o a alguna delegación",[21] y su peor temor es que los dejen ir "después de su madriza",[22] ahora, después del segundo ataque, tenían miedo "de que si nos encontraban ahí, nos mataran. Porque ahí ya no pensamos que nos iban a agarrar nada más. Al contrario, pensamos que nos iban a matar".[23]

Un tercer y definitivo desengaño se suscita a la mañana siguiente, al descubrir que los compañeros que imaginan detenidos en realidad no lo están: "Nosotros creímos que a los compañeros que se habían llevado los íbamos a traer al día siguiente a la cárcel", dice Omar García, "bajo fianza o como fuera, un proceso legal, jurídico y los sacaríamos porque éramos estudiantes, como en años pasados, como en épocas anteriores donde caen estudiantes, se les saca de la cárcel bajo presión política o como fuera".[24] "Pero en ese momento nunca pensamos en la desaparición", continúa Edgar Andrés Vargas, "yo pensaba que era como siempre: te llevan los policías, te tienen ahí, te cuestionan y todo y ya te sueltan".[25] Sin embargo, esa noche, la realidad se las ingenió para decepcionarlos una vez más, y convencerlos de que, desde ese instante, había que pensar e imaginar de un modo diferente.

Horrorismo contemporáneo

Una lectura de estos tres textos sobre el mismo episodio me orilla a concluir que, como dice Rivera Garza, la "escritura documental" es un vehículo particularmente apto para la representación del "horrorismo" contemporáneo. No puedo suscribir del todo el hecho de que, como ella dice, la escritura y lectura de estos documentos pueda "volvernos más humanos"; tampoco que estos relatos "subviertan", o incluso "cuestionen", el "estado de las cosas", más allá de desafiar un par de lugares comunes. Pero, en efecto, este tipo de estrategias

20 Gibler, *Una historia*…, 123.

21 Gibler, *Una historia*…, 64-65.

22 Gibler, *Una historia*…, 63.

23 Gibler, *Una historia*…, 122.

24 Gibler, *Una historia*…, 140.

25 Gibler, *Una historia*…, 156.

narrativas muestra una “pluralidad de voces”, y una “subjetividad múltiple”, al “rescatar” los relatos de sus protagonistas y convertirlos en autores de sus propias narraciones. Al hacerlo, podemos lograr una comprensión más profunda de la violencia y de los efectos que produce en la sociedad, así como una forma de representación literaria que se aleja con escepticismo de conceptos como los de autoría individual y originalidad. ■

REFERENCIAS

Gibler, John. *Una historia oral de la infamia*. Ciudad de México: SUR+-Grijalbo, 2016.

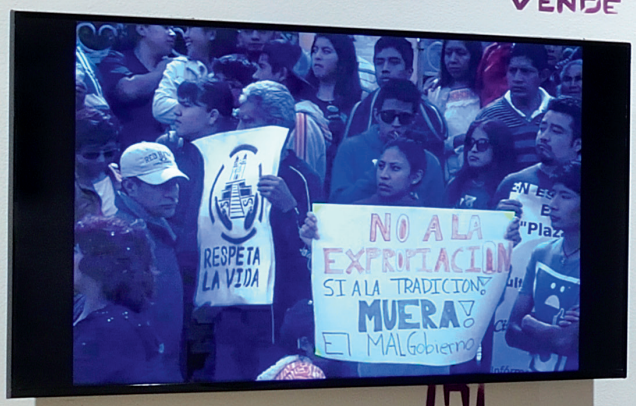
Maldonado, Tryno. *El rostro de los desaparecidos*. Ciudad de México: Planeta, 2015.

_____. *Teoría de las Catástrofes*. Ciudad de México: Alfaguara, 2012.

Marchando con letras. *La travesía de las tortugas*. Ciudad de México: Ediciones Proceso, 2015.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.

Žižek, Slavoj. *Acontecimiento*. Ciudad de México: Sexto piso, 2014.


RESPETA
LA VIDA
NO A LA
EXPROPIACION
SI A LA TRADICION
MUERA
MALGobierno

Imaginarios sociales en la disputa por el territorio. El caso del *Parque Intermunicipal o de las Siete Culturas* en Cholula, Puebla, 2014-2017

Fátima Lucero Frausto Cárdenas

El 26 de agosto de 2014, los habitantes de Cholula comenzaron el día con la noticia de que las autoridades iniciaban la expropiación de los campos de cultivo aledaños al sitio arqueológico, mejor conocido por los cholultecas como el cerrito de Nuestra Señora de Los Remedios. El repique de las campanas de los templos alertó a la población para reunirse a defender el territorio frente a los "proyectos modernizadores" y de "dignificación". Este suceso representa un momento clave en la conformación del movimiento social por la defensa de Cholula.

La existencia de Cholula se remonta a la época prehispánica, siendo un territorio habitado y en actividad constante debido a su privilegiada ubicación en el centro de la región denominada Mesoamérica, como punto de conexión de diversas rutas.[1] "Cholula" proviene del vocablo *Chollollan*, que se ha traducido como "lugar de los que huyeron", por la Historia Tolteca-Chichimeca (1547-1550).[2] Según Kirchhoff, la huida hace referencia a los pobladores tolteca-chichimecas que abandonaron Tula después de la expulsión de su dios-sacerdote Quetzalcóatl Huemac, llegando a Cholula en 1168.[3]

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras / Museo Amparo
Fotografía

Los estudios arqueológicos realizados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia señalan que "(…) esta zona arroja una

1 Eduardo Matos Moctezuma, "Cholula en el tiempo", en eds. Felipe Solís, Gabriela Uruñuela, Patricia Plunket, *et al*., *Cholula: la gran pirámide,* 13-15 (México: CONACULTA-INAH-Grupo Azabache, 2006). Felipe Solís y Verónica Velázquez, "Cholula en las crónicas y los códices indígenas", en eds. Felipe Solís, Gabriela Uruñuela, Patricia Plunket, et al., *Cholula: la gran pirámide,* 17-35 (México: CONACULTA-INAH-Grupo Azabache, 2006).

2 Anamaría Ashwell, *Cholula. La ciudad sagrada* (México: Volkswagen de México, 1999), 10.

3 Paul Kirchhoff, "Los pueblos de la Historia Tolteca-chichimeca: sus migraciones y parentescos", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, núm. 1-2, tomo IV (enero-agosto 1940): 77-104.

antigüedad para las primeras etapas de población de aproximadamente 650 a.C. con una ocupación continua hasta nuestros días, lo que la constituye en la ciudad más antigua del continente americano".[4] La constante presencia de los vestigios de templos, palacios y conjuntos habitacionales, además de la llamada "Gran Pirámide" o *Tlachihualtépetl*, considerada como la estructura más grande construida en Mesoamérica, propició la denominación de Cholula como "Ciudad Sagrada".[5] Por lo anterior, en 1993 se declaró como Zona de Monumentos Arqueológicos un área de 154 hectáreas alrededor de la pirámide, quedando bajo custodia del INAH y en jurisdicción federal. El año 2014 fue de constante conflicto en Cholula. Primero, en febrero iniciaron las obras de construcción del distribuidor vial Cholula (puente elevado con 495 metros de longitud, cuatro carriles y tensores o tirantes), realizando excavaciones a profundidad para cimentar, lo que implicó la destrucción de vestigios arqueológicos, ubicados en la zona protegida. La resistencia la conformaron agrupaciones como Cholula en Bici, colectivo no gubernamental que gestiona políticas públicas en materia de movilidad urbana sustentable; Con los Ojos Abiertos, asociación civil conformada por integrantes de la Universidad Iberoamericana, que esclarecían la información publicada en los medios; Círculo de Defensa del Territorio de Cholula, organización civil integrada por ciudadanos, y el Consejo Académico Ciudadano por la Integridad de Cholula, constituido por académicos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla e integrantes del sindicato de académicos del Centro INAH Puebla.

Segundo, había rumores de que se construiría un parque en los terrenos aledaños a la pirámide, lo cual fue confirmado cuando el edil de San Pedro dio a conocer el proyecto denominado *Parque de las Siete Culturas*, que tenía como objetivo "dotar de un entorno digno y respetuoso a la Zona Arqueológica de Cholula, y crear un parque sustentable en donde se puedan realizar actividades culturales, deportivas, recreativas y de esparcimiento para la población y sus visitantes".[6] Sin embargo, entre los espacios a construir se contemplaban un foro al aire libre, una cancha deportiva de pasto natural, un área de actividades recreativas, un andador temático cultural, jardines y espejos de agua. La respuesta del INAH fue negativa y el

4 Instituto Nacional de Antropología e Historia, "Decreto por el que se declara zona de monumentos arqueológicos el área conocida como Cholula, ubicada en los municipios de San Andrés Cholula y San Pedro Cholula, Pue., con el perímetro y características que se señalan", 24 de noviembre, 1993, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/32BkJzx

5 Guillermo Bonfil Batalla, *Cholula: la ciudad sagrada en la era industrial* (México: IIH-UNAM, 1973). Ashwell, *Cholula. La ciudad sagrada.*

6 H. Ayuntamiento de San Pedro Cholula 2014-2018, *Proyecto Parque de las Siete Culturas. Rescate y dignificación del entorno de la Zona Arqueológica*. Manuscrito, 2004, s/p, consultado el 27 de junio, 2018.

proyecto no fue aprobado por resultar demasiado agresivo, sin sustento académico y sin aprobación de la ciudadanía. A pesar de ello, la iniciativa fue retomada por el Gobierno del Estado de Puebla con la idea de mantener el área como espacio público y recreativo. El proyecto fue renombrado *Parque Intermunicipal Cholula*. No obstante, ante la falta de información, todo parecía indicar que ambos proyectos eran el mismo.

Los colectivos y la ciudadanía se pusieron en alerta cuando en junio de 2014 el Ayuntamiento de San Andrés comenzó a ejecutar una expropiación en los terrenos aledaños a la pirámide de Cholula. "De las 21 hectáreas a expropiar, 12 se ubican en San Andrés y nueve en San Pedro",[7] argumentando que los terrenos expropiados eran subutilizados, al ser cultivos de flores, y que el proyecto no implicaba la construcción de estructuras que afectaran los vestigios arqueológicos. El Círculo de Defensa del Territorio de Cholula se involucró en el proceso con el objetivo de "facilitar la defensa legal de los afectados directa o indirectamente respecto del proyecto conocido como 'Plaza de las siete culturas' del gobierno del Estado de Puebla y municipales de San Andrés Cholula y San Pedro Cholula".[8]

Por otra parte, los ciudadanos de San Andrés se organizaron integrando comités, los cuales fueron acordados durante la asamblea del 26 de agosto, que se llevó a cabo en el curato,[9] definiendo cuatro comités: el religioso, conformado por autoridades comunitarias a través del sistema de cargos de San Pedro y San Andrés;[10] el político, con la población en general asistiendo a manifestaciones; el legal, compuesto por abogados de la localidad; y el de activismo, integrado por jóvenes de San Pedro y San Andrés.[11]

Ante la confusión, la ciudadanía comenzó a organizarse para manifestarse pacíficamente. Como primera acción, la organización civil Círculo de Defensa del Territorio de Cholula convocó a la población a manifestarse en un acto de paz y resistencia denominado por los

7 Patricia Méndez, "Lanzan licitación para Parque de Las 7 Culturas junto a pirámide de Cholula", *E-Consulta*, 29 de julio, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Spx7hr

8 Círculo de Defensa del Territorio de Cholula, "Voces Cholula. Crónica de la Defensa de un Territorio", *YouTube Círculo Defensa*, 22 de noviembre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://youtu.be/GkQ65xY3dCg

9 El curato (salón de reuniones parroquial) representa el espacio del pueblo, un espacio neutral.

10 Entendido como una institución cívico-religiosa, altamente jerarquizada, que funge como mecanismo integrador. En la actualidad se concibe como una "(…) institución de matriz agraria, que coadyuva a la cohesión social, familiar y parental, a la integración comunitaria y a la reproducción cultural e identitaria de la comunidad india". Alejandra Gámez Espinosa, Rosalba Ramírez Rodríguez y Leticia Villalobos Sampayo, "Las Cholulas: Historia, cultura y modernidad", en coords. Alejandra Gámez Espinosa y Rosalba Ramírez Rodríguez, *Territorio, fiesta y ritual en las Cholulas* (Puebla: BUAP, 2016), 69.

11 Xóchitl Formacio Mendoza (entrevistada en Cholula, Puebla, 28 de octubre de 2018).

medios como el *Abrazo a la pirámide de Cholula*, realizado el 24 de agosto de 2014. Este suceso fue reconocido como una acción sin precedentes ya que "(…) varios miles de personas (…) se dieron cita en la pirámide vestidos de blanco y llevando veladoras (…). En forma impresionante y tomados de las manos, los participantes rodearon la gigantesca pirámide y (…) proclamaron su deseo de proteger el patrimonio choluteca".[12] Al evento asistieron vecinos de las localidades, académicos, activistas, y personas que habitan en la zona metropolitana de la ciudad de Puebla, manifestando su postura a favor del cuidado y la preservación de los vestigios arqueológicos.

Posteriormente, el martes 26 de agosto de 2014 se colocaron letreros en los terrenos en disputa con la indicación "expropiación", cabe mencionar que también había varias patrullas, granaderos y la orden expropiatoria por parte del Ayuntamiento de San Andrés Cholula. Esto alertó inmediatamente a la organización Circulo de Defensa del Territorio de Cholula, que hizo un llamado a los habitantes a través de su cuenta de Facebook. Los medios captaron la resistencia de vecinos de San Pedro y San Andrés Cholula que se dieron a la tarea de detener la expropiación arrancando una malla que, por orden del Ayuntamiento, se pretendía colocar en los terrenos expropiados; a la par, el licenciado Adán Xicale daba información a los medios y los campesinos retiraban sus cultivos con apoyo de los activistas.[13] (Figura 8.1)

Esto provocó que todos en conjunto marcharan, primero, hacia el Ayuntamiento de San Andrés exigiendo hablar con las autoridades. Al no recibir respuesta se dirigieron al Ayuntamiento de San Pedro, sin embargo, ante la nula atención de las autoridades, se optó por hacer una protesta en la plaza cívica de San Pedro quemando los letreros con la notificación de "expropiación". Por la tarde, la manifestación continuó con la realización de actividades culturales dirigidas a los habitantes en los terrenos a expropiar, con el fin de demostrar que el espacio estaba siendo utilizado. Los días siguientes las actividades prosiguieron y las acciones de resistencia se tradujeron en "foros, grupos artísticos, pintas artísticas en las bardas, actividades culturales para niños, jóvenes y adultos".[14]

En el proceso de expropiación también se contempló el edificio que hasta ese momento albergaba el Hospital Psiquiátrico de Nuestra

12 Isabel Muñiz Montero, "Reseña sobre la cancelación del Parque de las Siete Culturas", *Vive Cholula*, 25 de marzo, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2JKVdPW

13 Muñiz Montero, "Reseña sobre la cancelación…".

14 Muñiz Montero, "Reseña sobre la cancelación…".



Figura 8.1
Cholula defiende su territorio
2014
Marlene Martínez / LadoB
Fotografía

Señora de Guadalupe, a cargo de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. El 27 de agosto se notificó a los Juaninos que el edificio sería expropiado bajo el amparo de utilidad pública.[15] Sin embargo, todo indicaba que el recinto construido en 1909 sobre el basamento de la pirámide sería utilizado como un hotel boutique.[16] Ante esta acción, la orden religiosa interpuso un amparo federal con el juez sexto de distrito por lo que se suspendió la expropiación del inmueble.[17]

El colectivo Cholula Viva y Digna se conformó oficialmente entre el 8 y 9 de septiembre de 2014 por la necesidad de identificarse ante las autoridades como un grupo distinto al Círculo de Defensa del

15 Yadira Llaven Anzures, "Sigue en manos de la orden Sanjuanina el Ex Hospital Psiquiátrico de Cholula", *La Jornada de Oriente*, 24 de diciembre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Ss07oT

16 Yadira Llaven Anzures, "Contará Museo Regional de Arqueología de Cholula con alberca y tina de hidromasaje", *La Jornada de Oriente*, 31 de diciembre, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2YZkDjf

17 Redacción, "Va gobierno por museo", *El Popular*, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://www.elpopular.mx/local/va-gobierno-por-museo/



Figura 8.2
Procesión por Cholula. Crónica fotográfica
2014
Leo Herrera / LadoB
Fotografía

Territorio de Cholula u otro colectivo ya identificado. Su nombre se conformó como reflejo de su lucha: Cholula, haciendo referencia a una sola Cholula y por lo tanto la unión de todas las Cholulas; viva, contrastando con lo que el Gobierno del Estado mencionaba sobre la falta de uso de los terrenos aledaños a la pirámide; y digna, señalando que Cholula ya es digna y no necesitaba de un parque para serlo, tal como lo afirman los discursos mediáticos y gubernamentales.[18] Entre las actividades que Cholula Viva y Digna desarrolló están las asambleas informativas; el evento denominado *Limpiando Cholula*, en el que los asistentes retiraron basura de los terrenos en disputa; la reunión después del encarcelamiento de los activistas, con el propósito de redireccionar las acciones del movimiento; los foros con otras agrupaciones sociales, por ejemplo el *Foro Ciudadano-Cholula en Riesgo*, en el que participaron académicos y activistas; y finalmente, las procesiones religiosas, entre las que destacan *Cholulas Unidas en Procesión de la Virgen* y la *Gran Procesión*.

18 Formacio, Entrevista, 2018.

Esta última se llevó a cabo el viernes 3 de octubre de 2014, para pedirle a la Virgen de Los Remedios, patrona de las Cholulas, el milagro de salvar los campos que rodean el templo. Al no tener un vínculo directo con un día festivo religioso, la organización fue complicada ya que implicaba la participación de mayordomos y autoridades religiosas de los barrios de San Pedro y San Andrés. Todo este esfuerzo reflejó "(…) una muestra de fuerza y unidad, una apropiación más del espacio físico y simbólico de la Pirámide y el Santuario de los Remedios".[19] (Figura 8.2)

Existen discrepancias entre las cifras que reportan los medios de comunicación sobre la asistencia de fieles a *La Gran Procesión*, entre los datos se reportan 5 mil personas,[20] 4 mil personas,[21] 800 habitantes.[22] En todo caso, el registro fotográfico da cuenta de la numerosa concurrencia. Al inicio de la peregrinación la petición fue: "No porras, sólo aplausos. La procesión no es festiva, es de súplica, es para pedirle que cuide la cultura y las tradiciones, que proteja al centro espiritual de Mesoamérica".[23] De esta manera, las personas con flores blancas y amarillas y banderas de papel china, blancas, o blancas con azul, acompañaron a la Virgen en su recorrido por los dos municipios. Al finalizar el recorrido, cerca de las 7 p.m., se realizó una misa en los terrenos a expropiar. Sin embargo, al no llegar los sacerdotes a oficiar la ceremonia, los habitantes se dispusieron a rezar un rosario colectivo. Al término del evento los mayordomos subieron nuevamente la Virgen al templo.

Durante el sábado 20 y domingo 21 de septiembre, se realizó el *Foro Ciudadano Cholula en Riesgo* en los terrenos aledaños a la pirámide; entre sus participantes estaban "especialistas en arqueología, antropología y sociología, arquitectura, urbanismo y medio ambiente [quienes] presentaron ponencias y se evaluaron conjuntamente a lo largo de dos días diversos temas que en mesas de trabajo decidieron acciones conjuntas",[24] la cuales fueron presentadas a las autoridades.

Ante la nula respuesta de las autoridades, el 6 de octubre de 2014, "el grupo activista Cholula Viva y Digna liderado por el licenciado Adán

19 Aranzazú Ayala Martínez, "Cholultecas le piden a un milagro a la Virgen: que salve su territorio", *LadoB*, 5 de octubre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2xWH904

20 Muñiz Montero, "Reseña sobre la cancelación…".

21 Formacio, Entrevista, 2018.

22 Ayala Martínez, "Cholultecas le piden…".

23 Ayala Martínez, "Cholultecas le piden…".

24 Anamaría Ashwell, *Cholula. La ciudad sagrada en la modernidad* (Puebla: ICSyH-BUAP, 2015), 162.

Xicale encabezó la toma de la presidencia de San Andrés Cholula para detener el proyecto del parque temático".[25] Horas más tarde, "los activistas cerraron el Periférico Ecológico, una de las vialidades más importantes de Puebla, generando un impresionante caos vial que afectó por varias horas a la población".[26] El presidente municipal de San Andrés Cholula, Leoncio Paisano, se reunió con los activistas para negociar en las instalaciones tomadas del recinto municipal, pero al no llegar a un acuerdo los activistas decidieron acampar en el Zócalo, a la espera de una respuesta.

El 7 de octubre de 2014 a las 3 a.m. un grupo de policías llegó al zócalo de San Andrés donde los activistas habían conformado un improvisado campamento, detuvieron a cuatro personas y se dieron otras diez órdenes de aprehensión.[27] Ante la presión de la ciudadanía, el 15 de octubre de 2014 el Ayuntamiento de San Andrés publicó que se cancelaría el proceso de expropiación de los terrenos, sin embargo, no mencionó nada sobre la cancelación total del proyecto. El edil trató de deslindarse del proceso afirmando que, por parte del municipio "no hay [había] nada", y lo único que construirá el gobierno del Estado ser[ía] el Museo de sitio y un tren turístico.[28]

El 21 de octubre de 2014, cuando "[e]l juzgado penal de Cholula dictó auto de formal prisión (…) para Adán Xicale, Paul Xicale, Primo Tlachi y Albino Tlachi, (…) luego de la toma pacífica de la presidencia municipal de San Andrés Cholula, como parte de las protestas contra la construcción del *Parque de las 7 culturas*".[29] Entre los cargos se señalaron: motín, despojo, daño en propiedad ajena y ataques a las vías de comunicación, sin derecho a fianza. Fue hasta el 25 de marzo de 2015 que los hermanos Tlachi salieron de la cárcel, tras interponer una serie de amparos. "El juez dictó auto de libertad por falta de elementos para ser procesados".[30]

25 Muñiz Montero, "Reseña sobre la cancelación…".

26 Muñiz Montero, "Reseña sobre la cancelación…".

27 Los detenidos fueron Adán Xicale Huitle, Alejandro Paul Xicale Coyópol, Albino Tlachi Valencia y Primo Manuel Tlachi Valencia. Asimismo, había órdenes de aprehensión contra Víctor Blanco, Leonor Romero Balseca, Karina Pérez Popoca, Teódulo Cuaya Teutle, Mafa Larriñaga Monjarras, Roberto Formacio Ramírez, Braulio Coyopotl Tentle, Paola Suculima de la Concha Zindel, Arturo HuelithTlapaltotoli y Armando Pérez Zecuiztl. Kiwenasa, "Formalizan prisión a opositores a proyecto turístico en Cholula", *Pueblosencamino.org*, 23 de octubre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://pueblosencamino.org/?p=1189

28 Aranzazú Ayala Martínez, "Cholultecas temen operativo de desalojo como Chalchihuapan", *LadoB*, 24 de noviembre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2YZlalh

29 Mely Arellano, "Dictan auto de formal prisión a defensores del territorio cholulteca", *LadoB*, 15 de octubre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2GjbHO6

30 Arturo Manzano, Kara Castillo y Samantha Páez, "Liberan a los activistas Enedina Rosas y a los hermanos Tlachi", *E-consulta*, 25 de marzo, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2LYz5o0

Ante estas irregularidades, se realizó una manifestación el 19 de julio de 2015. Cholula Viva y Digna en conjunto con Fracción Roja, un colectivo de artistas, convocaron a la población en general a intervenir los muros aledaños al sitio arqueológico como protesta en contra del encarcelamiento arbitrario de Adán y Paul Xicale. *En Cholula los Muros Hablan* buscó por medio de la gráfica y el arte urbano recordar la riqueza arqueológica y cultural que posee la localidad.[31]

El 1 de diciembre de 2015 los Xicale fueron liberados bajo caución. Finalmente, con su salida se confirmó lo que desde la cárcel los activistas comunicaban a través de cartas y mensajes a los integrantes del movimiento: "Cholula no se vende ni se venderá, porque Cholula ha sido viva y es digna", afirmó el abogado Xicale ante decenas de personas que desde la mañana esperaban a las afueras del penal de esta ciudad, y que a su salida –poco después de las 8:40 de la noche– los recibieron con música, confeti, carteles de agradecimiento, porras, abrazos y lágrimas".[32]

Los diferentes movimientos generaron una memoria del suceso y para ello se apoyaron en el formato del documental. Existen tres producciones que informan sobre el conflicto. El primero es *Voces Cholula. Crónica de la defensa de un territorio*,[33] dado a conocer el 22 de noviembre de 2014, en el que se detallan los sucesos ocurridos entre el 24 de agosto y el 19 de noviembre de 2014. El segundo, *Los verdaderos culpables en Cholula,* es una crónica audiovisual del movimiento haciendo hincapié en los cuatro presos políticos y cuestionando si son ellos los verdaderos culpables del caso; se presentó el 7 de diciembre de 2014.[34] Estos dos documentales fueron producidos por el Círculo de Defensa del Territorio de Cholula. El tercero, *Luz bajo la tierra. La destrucción de Cholula* fue realizado por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, con guion, producción, dirección y edición de Juan Manuel Ramírez y fotografía de Víctor Blanco, Fabián León y Analí Jiménez. Salió a la luz el 19 de mayo de 2015 y exponía los daños del *Parque Intermunicipal* que fue impuesto por el gobierno del Estado pese a la oposición de los pobladores y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).[35]

31 Omar Sánchez Chávez, "Pintan mural frente a la Gran Pirámide en defensa de los presos políticos de Puebla", *Enfoque*, 19 de julio, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2XROpde

32 Gabriela Hernández, "Liberan a defensores del patrimonio cholulteca", *Proceso*, 1 de diciembre, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Gdp6rd

33 Círculo de Defensa del Territorio de Cholula, "Voces Cholula…".

34 Josué Cantorán y Emilio Coca, "Presentan documental sobre movimiento en defensa de Cholula", *LadoB*, 7 de diciembre, 2014, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2GgEvqC

35 Fernando Maldonado, "Luz Bajo la Tierra: la destrucción de Cholula, a foro internacional",

En 2016, durante el mes de marzo, el INAH autorizó las obras, después de un año y dos meses de que éstas iniciaran, y en noviembre del mismo año se concluyó el *Parque Intermunicipal Cholula*. No obstante, las constantes manifestaciones lograron retrasar el proyecto y reducir su impacto y dimensiones originales. Asimismo, la apertura del Museo Regional de Cholula (MRCH) y del tren turístico Puebla-Cholula se realizaron a la par, el 24 de enero de 2017, en presencia del presidente Enrique Peña Nieto y del entonces gobernador del Estado, Rafael Moreno Valle. El MRCH se encuentra bajo la administración de la Secretaría de Cultura y Turismo del Estado que, a través de Museos de Puebla, tiene la paradójica misión de conservar, resguardar y difundir el patrimonio histórico y cultural de la entidad para fortalecer su identidad, cultura y memoria, creando experiencias singulares que generan la mediación entre cada ciudadano y su patrimonio.[36]

A manera de conclusión, a partir del recuento del conflicto y las manifestaciones que se gestaron en el proceso es posible detectar la lucha de los activistas y la forma de actuar del Estado. Esto último revela las medidas que predominaron durante el sexenio de Rafael Moreno Valle (2011-2017), enfocadas en desmembrar cualquier acción colectiva que promoviera valores de arraigo e identidad y, sobre todo, que se opusiera a los proyectos de "desarrollo" impulsados por el Estado. En este sentido, el patrimonio cultural sólo juega el rol de cohesionador en la medida en que se permita su explotación comercial y se acepte el nuevo discurso oficial que busca proyectarlo en una escala global a través del turismo.

El *Parque Intermunicipal o de las Siete Culturas* en Cholula es un reflejo de cómo los proyectos "modernizadores" llegan a desestabilizar formas de vida que no se ven representadas. La oposición, constituida por actores diversos de la ciudadanía, generó en conjunto una serie de manifestaciones que revelan las interacciones de los actores con un sitio patrimonial, en este caso, valorado como el cerrito de Nuestra Señora de los Remedios, sitio arqueológico o *Parque Intermunicipal*. Todas estas percepciones y valoraciones detonaron dos posturas primordiales: la primera, enfocada en la defensa, fue producida por la ciudadanía que apelando a cuestiones como la fe, el valor patrimonial, la identidad, las costumbres y tradiciones generan un registro cultural, posicionándolos en una perspectiva dis-

Intolerancia Diario, 19 de octubre, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2GiPFuZ Judith Amador Tello, "El documental "Luz bajo la tierra. La destrucción de Cholula"". *Proceso,* 2 de septiembre, 2015, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/32zwKWe

36 Museos Puebla, *Misión y Visión*, consultado el 30 de marzo, 2019, https://bit.ly/2Y0eZvI

tinta y consciente frente a su propio territorio. La segunda es la del Estado que busca la rentabilidad económica, a través de la exclusión y destrucción del patrimonio justificando sus acciones en el lema del desarrollo y la modernización.

El movimiento por la defensa de Cholula es un ejemplo de lo que puede lograr una sociedad organizada que, dentro de su pluralidad, encuentra fortalezas y las une a favor de una causa común: “Cholula no se vende, se ama y se defiende”. ■

REFERENCIAS

Amador Tello, Judith. “El documental “Luz bajo la Tierra. La destrucción de Cholula””. *Proceso*, 2 de septiembre, 2015. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/32zwKWe

Arellano, Mely. “Dictan auto de formal prisión a defensores del territorio cholulteca”. *LadoB*, 15 de octubre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2GjbHO6

Ashwell, Anamaría. *Cholula. La ciudad sagrada en la modernidad.* Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

_____. *Cholula. La ciudad sagrada*. México: Volkswagen de México, 1999.

Ayala Martínez, Aranzazú. “Cholultecas le piden un milagro a la Virgen: que salve su territorio”. *LadoB*, 5 de octubre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2xWH904

_____. “Cholultecas temen operativo de desalojo como Chalchihuapan”. *LadoB*, 24 de noviembre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2YZlalh

Bonfil Batalla, Guillermo. *Cholula: la ciudad sagrada en la era industrial*. México: Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

Cantorán, Josué, y Emilio Coca. “Presentan documental sobre el movimiento en defensa de Cholula”. *LadoB*, 7 de diciembre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2GgEvqC

Círculo de Defensa del Territorio de Cholula. “Voces Cholula. Crónica de la Defensa de un Territorio”. *YouTube Círculo Defensa*, 22 de noviembre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2SkXsNK

Formacio Mendoza, Xóchitl. Entrevistada el 28 de octubre de 2018, Cholula, Puebla.

Gámez Espinosa, Alejandra, Rosalba Ramírez Rodríguez y Leticia Villalobos Sampayo. “Las Cholulas: Historia, cultura y modernidad”. En *Territorio, fiesta y ritual en las Cholulas*, coordinado por Alejandra Gámez Espinosa y Rosalba Ramírez Rodríguez, 21-108. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016.

H. Ayuntamiento de San Pedro Cholula 2014-2018. *Proyecto Parque de las Siete Culturas. Rescate y dignificación del entorno de la Zona Arqueológica*. Manuscrito, 2004. Consultado el 27 de junio, 2018.

Hernández, Gabriela. “Liberan a defensores del patrimonio cholulteca”. *Proceso*, 1 de diciembre, 2015. Consultado el 30 de marzo de 2019. https://bit.ly/2Gdp6rd

Instituto Nacional de Antropología e Historia. “Decreto por el que se declara zona de monumentos arqueológicos el área conocida como Cholula, ubicada en los municipios de San Andrés Cholula y San Pedro Cholula, Pue., con el perímetro y características que se señalan”. 24 de noviembre, 1993. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/32BkJzx

Kirchhoff, Paul. “Los pueblos de la Historia Tolteca-chichimeca: sus migraciones y parentescos”. *Revista mexicana de Estudios Antropológicos*, núm. 1-2, tomo IV (enero-agosto 1940): *77-104.*

Kiwenasa. “Formalizan prisión a opositores a proyecto turístico en Cholula”. *Pueblosencamino.org*, 23 de octubre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://pueblosencamino.org/?p=1189

Llaven Anzures, Yadira. “Sigue en manos de la orden Sanjuanina el Ex Hospital Psiquiátrico de Cholula”. *La Jornada de Oriente*, 24 de diciembre, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2Ss07oT

_____. “Contará Museo Regional de Arqueología de Cholula con alberca y tina de hidromasaje”. *La Jornada de Oriente*, 31 de diciembre, 2015. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2YZkDjf

Maldonado, Fernando. “Luz Bajo la Tierra: la destrucción de Cholula, a foro internacional”. *Intolerancia Diario*, 19 de octubre, 2015. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2GiPFuZ

Manzano, Arturo, Kara Castillo, y Samantha Páez. “Liberan a los activistas Enedina Rosas y a los hermanos Tlachi”. *E-consulta*, 25 de marzo de 2015. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2LYz5o0

Matos Moctezuma, Eduardo. “Cholula en el tiempo”. En *Cholula: la gran pirámide*, editado por Felipe Solís, Gabriela Uruñuela, Patricia Plunket, et al., 13-15. México: CONACULTA-INAH-Grupo Azabache, 2006.

Méndez, Patricia. “Lanzan licitación para Parque de Las 7 Culturas junto a pirámide de Cholula”. *E-consulta*, 29 de julio, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2Spx7hr

Muñiz Montero, Isabel. “Reseña sobre la cancelación del Parque de las Siete Culturas”. *Vive Cholula*, 25 de marzo, 2015. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2JKVdPW

Museos Puebla. *Misión y Visión.* Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2Y0eZvI

Redacción. “Va gobierno por museo”. *El Popular*, 2014. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2LYi25t

Sánchez Chávez, Omar. “Pintan mural frente a la Gran Pirámide en defensa de los presos políticos de Puebla”. *Enfoque,* 19 de julio, 2015. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2XROpde

Solís, Felipe, y Verónica Velázquez. “Cholula en las crónicas y los códices indígenas”. En *Cholula: la gran pirámide*, editado por Felipe Solís, Gabriela Uruñuela, Patricia Plunket, et al., 17-35. México: CONACULTA-INAH-Grupo Azabache, 2006.


SOLIDARIDAD
ES LA TERNURA
DE LOS PUEBLOS
APOYO MUTUO
19S
LOS FENÓMENOS SON NATURALES
LOS DESASTRES SON HUMANOS
CONSTRUIREMOS
SOBRE SUS ESCOMBROS
CON SOLIDARIDAD
Y
ORGANIZACIÓN
LOS FENÓMENOS SON NATURALES
LOS DESASTRES SON HUMANOS
No al despojo de
nuestros hogares
#SI A LA ESPERANZA
FUERZA MÉXICO
Ante el desastre:
QUE DICE TU CORAZÓN
La organización y
el apoyo mutuo

Vencer en la derrota. Autoría esquiva y tiempo sobrante en la gráfica de protesta a partir del movimiento estudiantil de 1968 en México

Alberto López Cuenca

El proyecto *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018* se propuso como un espacio de resonancia que reunía, recombinaba y ponía en circulación manifestaciones del imaginario gráfico de protesta y resistencia de ese período, desde la gráfica del movimiento estudiantil del 68 hasta la producida para denunciar la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa o la que se oponía a la violenta expropiación de terrenos en la zona arqueológica de San Andrés y San Pedro Cholula en Puebla en 2014. *La demanda inasumible* rehuía mostrar esos trabajos como "obras" para ser apreciadas estilísticamente, así como evitaba simplemente conmemorar los eventos a los que hacía referencia, con el fin de no correr el riesgo de lanzar irremisiblemente al pasado los modos de hacer colectivos y las solicitudes que planteaban, como si no tuvieran ya nada que ver con el tiempo actual. De este modo, se destacó la singularidad que distinguió a estos hechos, al igual que las condiciones que aún los hacen contemporáneos. *La demanda inasumible* intentaba articular unas formas de legibilidad que permitieran conectar 50 años de gráfica de protesta y resistencia sin que su visibilidad homogeneizara la particularidad en la que habían operado en cada momento. Es en esta tensión –en la que estas formas gráficas se manifiestan y, a la vez, no pueden ser totalmente comprehendidas por nuestra actualidad– en la que se cifraría para nuestra época su valor político. A continuación se proponen dos claves con las que nombrar este dislocamiento: por una parte, mediante la autoría necesariamente esquiva que opera en la gráfica de resistencia y, por otra, a través de su relación con el tiempo histórico, específicamente, con sus formas residuales de *hacer presente*. Se trata de pensar la gráfi-

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

ca de resistencia desde la autoría esquiva y el tiempo sobrante para dilucidar lo que en ella hay de contemporáneo.

Autoría esquiva

En el argot legal, el dominio público es el emplazamiento en el que se inscriben las producciones culturales que ya no están bajo las restricciones del derecho de autor, el cual limita las condiciones para su reproducción y distribución[1]. En el dominio público tiene prioridad la circulación para el beneficio general de imágenes, textos, canciones o películas sobre su restricción, mientras que el derecho de autor antepone el valor económico de esas producciones sobre otros, como los asociados a la crítica o a la formación. Desde la década de 1990 hasta la estela de las prácticas ligadas a la digitalización, han tomado forma distintas posiciones tanto legales –las licencias *Creative Commons*– como éticas –el movimiento *copyleft* o el acceso libre– que abogan por dar preeminencia a la apropiación de la cultura sobre su uso restrictivo y comercial. Durante la era en la que ha imperado la "legalidad autoral" –si se entiende por ésta la que queda inaugurada por la Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886–, el dominio público ha dado cabida a múltiples formas de saber colectivo y a la distribución errante y desregulada de saberes, imágenes y textos. En este sentido es prácticamente imposible entender lo que en el siglo XX ocurrió en el ámbito de las prácticas artísticas –desde la música al cine pasando por la literatura y las artes visuales– sin la libre circulación y apropiación de la cultura, en la que la experimentación y el bien común estaban por encima de la propiedad exclusiva y excluyente. El *collage* y el montaje foto y cinematográfico son probablemente las formas más notorias que tomaron. Frente a la creciente restricción con fines económicos que se hace de la cultura en la era de la "legalidad autoral" –amparada en ideas aún hoy incuestionables como las de autor individual, genialidad excepcional y propiedad privada–, ha sido crucial la apropiación, la manipulación y la difusión desregulada tanto para la generación de nuevos sentidos como para el ejercicio de la crítica y la conformación de imaginarios colectivos disidentes.

La apropiación, el montaje y la desacralización son estrategias cruciales en la configuración de esos imaginarios compartidos de resistencia. Estos imaginarios hay que distinguirlos tanto de las representaciones identitarias producidas por el Estado –que buscan

1 Luciano José Parejo Alfonso, "Dominio público: un ensayo de reconstrucción de su teoría general", *Revista de Administración Pública*, núm. 100-102 (1983): 2379-2422.

homogeneizar y regular verticalmente a todos los ciudadanos a través de las simbologías y rituales patrios– como los que se generan para el consumo masivo desde la cultura mediática y comercial –desde la élite Louis Vuitton hasta las tribus urbanas de Converse–. Los imaginarios de resistencia se instituyen entre un extremo y el otro: son colectivos y anónimos –como en el ritual del Estado, la autoría no es prioritaria– pero parciales y situados –como en el consumo y el *branding*, que no abarcan a todos los ciudadanos, sino que entran en disputa–. Los imaginarios de denuncia y resistencia atraviesan con sus estrategias apropiacionistas las imágenes cercadas por el *copyright* y las formas de la mercancía, que parasitan y desvían hacia otros usos imprevistos. Configuran con ello sus propios modos y prácticas de representación colectivas, en los que a la autoría se antepone la producción de nuevos sentidos. Fragmentos de la cultura *massmediática*, las artes visuales canónicas, el cómic o el cine, son rearticulados con otros fines. En esos procesos se pone de manifiesto que, como nos recordara el Critical Art Ensemble en *The Electronic Disturbance*, la cultura es ante todo un ejercicio de plagio productivo:

> Consecuentemente, uno de los objetivos principales del plagiario es restaurar la dinámica y el inestable desvío del significado mediante la apropiación y la recombinación de fragmentos de la cultura. De este modo, se pueden producir significados que no estaban previamente asociados con un objeto o un conjunto de objetos.[2]

Las tan celebradas “novedad” u “originalidad” no parecen ser sino el resultado de la recombinación de fragmentos culturales ya existentes.

En este proceso de apropiación, al poner en cuestión la autoría individual, lo que se abre son las posibilidades para otras economías de la creación. Lo que de modo crucial se pone en juego en la gráfica de protesta y resistencia son otros modos de hacer juntos, es decir, otras formas de asociación y sobrevivencia. Esto no sólo presupone que toda creación es siempre colectiva y parasitaria de otros imaginarios previos, sino que, al anteponer el trabajo colaborativo al individual, se activan otros modos de circulación cultural. Como ha señalado John Roberts en “Collaboration as a Problem of Art’s Cultural Form”, la dimensión colaborativa no es únicamente un aspecto que tiene que ver con cómo se producen los trabajos, sino que se hace patente en la forma que toman y en los modos de intercambio que generan.

2 Critical Art Ensamble, *The Electronic Disturbance* (New York: Autonomedia, 1993), 86. La traducción del inglés es del autor.

Colectivizar el trabajo de un modo consciente implica poner en marcha otras formas de experimentación y valorización social.

> La colaboración, como un proceso de producción *autoconsciente*, sin embargo, es una cuestión diferente [a la mera colaboración]. En este sentido, el carácter socialmente producido del arte es hecho explícito *en* la forma de la obra. El trabajo en equipo, compartir habilidades e ideas entre disciplinas, manipular materiales prefabricados (el trabajo de otros), negociar con varias instituciones y agencias, se convierte en los medios a través de los cuales el lugar del arte en la división social del trabajo se hace transparente como una forma de trabajo socializado. De este modo, el contenido colaborativo del trabajo compartido se convierte en un modo distintivo de producción mediante la subordinación de la voluntad e identidad individual del artista al grupo.[3]

Lo que se despliega en la autoría esquiva de la colaboración es el trabajo social, la producción de relaciones, de formas de organización y subsistencia que no son las previstas por el orden productivo hegemónico. En este sentido, la gráfica no fue ajena a las formas de organización y acción directa con las que se experimentó en el movimiento estudiantil de 1968: la libre apropiación, la autogestión, la circulación y la colectividad primaron sobre el régimen de "legalidad autoral" y sus instituciones. (Figuras 9.1 y 9.2)

Estas formas de organización dieron lugar a estrategias que contaminaron y desplazaron ese imaginario autoral sin las que no pueden entenderse las acciones de los denominados *grupos* en la década de 1970 y el empuje de los colectivos y espacios autogestivos en 1980 y 1990. Sin embargo, es en otro lugar y con otra temporalidad donde ese impulso autogestivo mutará, asociado a los distintos movimientos sociales que responderán a las crisis más insospechadas por las que la sociedad civil pasará en los años posteriores, desde las organizaciones tras el sismo de 1985 hasta las estrategias de apoyo al EZLN y las movilizaciones por los desaparecidos en Ayotzinapa en 2014. Todas esas situaciones exigieron modos de autoría esquiva, que se conectan no sólo iconográficamente, sino genealógicamente, como un saber hacer, con las que se activaron en el 68. (Figuras 9.3 y 9.4)

Página siguiente:

Figura 9.1
ALTO, así no se contestan las demandas del pueblo
1968
Taller de la Confederación Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED)
Grabado sobre papel revolución
Archivo Arnulfo Aquino, Colección Gráfica del 68

Figura 9.2
Diálogo público
1968
Miguel Vargas "el Veracruz"
Grabado sobre papel revolución
Archivo Arnulfo Aquino, Colección Gráfica del 68

Figura 9.3
Sin título
1974
Jorge Pérez Vega, Taller de Cartel de la Escuela Popular de Arte de la Universidad Autónoma de Puebla
Serigrafía
Archivo Arnulfo Aquino, Colección Gráfica del 68

Figura 9.4
Solidaridad
Sin fecha (Elaborado después del sismo de 1985)
Raúl Caballo
Serigrafía sobre papel bond
Archivo Arnulfo Aquino, Colección de Cartel Político

3 John Roberts, "Collaboration as a Problem of Art's Cultural Form", *Third Text*, vol. 18, núm. 6 (2004): 557, consultado el 30 de marzo, 2019, https://doi.org/10.1080/0952882042000284961. La traducción del inglés es del autor.



Figura 9.1



Figura 9.2



Figura 9.3



Figura 9.4

Tiempo sobrante

Se está aquí ante una temporalidad singular, tangencial a la marcada por los ciclos institucionales. Los imaginarios sociales que toman forma en la gráfica de denuncia y resistencia manifiestan un desacomodo con el tiempo que los acoge en la medida en que, aunque son producidos en el orden material de una época, instituyen otras maneras de vida. Hacen explícito un desacuerdo y desfase con el tiempo presente en el que aparecen. Giorgio Agamben ha señalado ese anacronismo al reflexionar sobre aquello que singulariza lo contemporáneo:

> Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo.[4]

Lo que se vislumbra en el ejercicio de la gráfica de protesta y resistencia es precisamente esa inadecuación, esa desidentificación con el presente que marca el tiempo institucional.

Esos modos de hacer mantienen una relación singular con su época. Como subraya Agamben, se trata de una relación con el tiempo en la que se adhiere a éste mediante un desfase y un anacronismo.[5] El resultado de esta actitud ante el presente sería precisamente el de hacer perceptibles no sus signos distintivos y evidentes, sus luces, sino su oscuridad. En este sentido, todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros, pero en ellos sólo son contemporáneos quienes, justamente, saben ver esa oscuridad.[6] Ese desfase permite precisamente advertir aquello relegado por las representaciones hegemónicas de una época pues "percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad".[7] Es en ese cruce con lo opacado por una época, donde toman forma el deseo social e individual manifiestos la gráfica de protesta y de denuncia.

4 Giorgio Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*, trad. Cristina Sardoy (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 18.

5 Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", 18-19.

6 Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", 21.

7 Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", 22.



Figura 9.5
Todos con los zapatistas
Sin fecha
Colectivo de Artistas Independientes (CAÍN)
Cartel

Boris Groys ha nombrado este tiempo desechado como "tiempo perdido, no-productivo, despilfarrado, no histórico, excesivo".[8] Esas formas del tiempo improductivo correrían el riesgo de ser excluidas de toda narrativa histórica y, con ello, descartadas por completo. Según Groys, habría ciertos modos del arte "basado en el tiempo" que pueden "ayudar al tiempo, colaborar, convertirse en un compañero del tiempo, porque el *arte basado en el tiempo* es, de hecho, tiempo basado en el arte".[9] Esta capacidad de crear un excedente de tiempo histórico a través del arte habría de ser entendido aquí como la posibilidad misma de invocar y hacer presentes esos sobrantes de la historia oficial que permanecen en las escombreras de la narración histórica. Aquí se da un presente continuo en el que se conjugan los tiempos de las formas y modos de hacer de la gráfica del 68 con las de manifestaciones posteriores, el deseo social experimentado en la Escuela Popular de Artes de la UAP entre 1973-1974, en las formas de la gráfica de la insurgencia zapatista desde 1994, en las del movimiento #YoSoy132, o en las protestas por la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa. (Figuras 9.5-9.12)

8 Boris Groys, *Antología*, trad. Saúl Villa (Mérida: COCOM, 2013), 100.

9 Groys, *Antología*, 102.



Figura 9.6



Figura 9.7

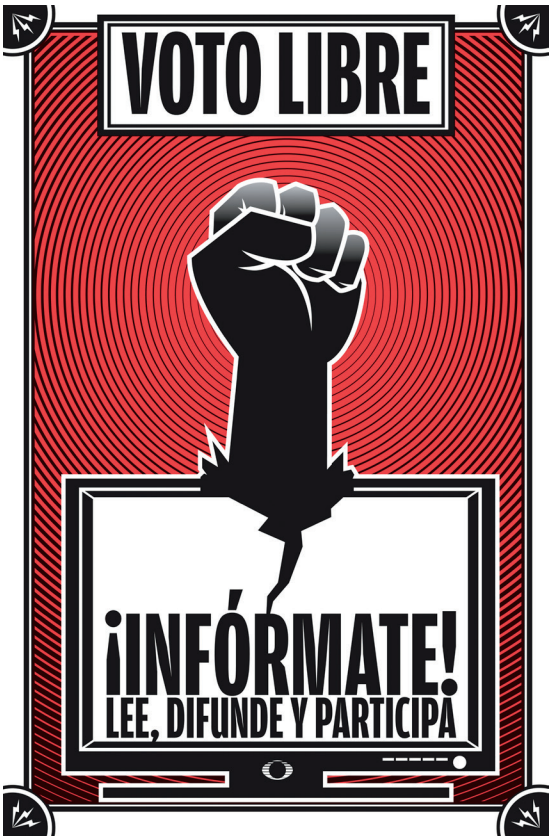


Figura 9.8



Figura 9.9



Figura 9.10



Figura 9.11



Figura 9.12

Figura 9.6
Es nuestro turno
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Juan Leduc Riley. Taller Catarata
Cartel

Figura 9.7
No estamos conformes
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Jorge Díaz. Jorge Díaz Photo
Cartel

Figura 9.8
Voto libre
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Marco Barón. Cíclope Estudio
Cartel

Figura 9.9
Compañera Camila
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Emiliano Molina. Cuchara Diseño
Cartel

Figura 9.10
Estela de luz
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Emiliano Molina. Cuchara Diseño
Cartel

Figura 9.11
Venceremos
http://cartel132.tumblr.com/
2012
Emiliano Molina. Cuchara Diseño
Cartel

Figura 9.12
¡Vivos se los llevaron! ¡Vivos los queremos!
#AyotzinapaSomosTodos
2014
Taller Grieta Negra
Cartel

Esas formas de hacer y ver no sólo no coinciden con su presente al ligarse con otros momentos de un tiempo sobrante, sino que además serían ellas mismas, en su potencia anacrónica, fuerzas para la transformación del tiempo actual. Así lo señala, de nuevo, Agamben:

> Entiendan bien que la cita que está en cuestión en la contemporaneidad no tiene lugar simplemente en el tiempo cronológico: es, en el tiempo cronológico, algo que urge dentro de éste y lo transforma. Esa urgencia es lo intempestivo, el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo en la forma de un "demasiado temprano" que es, también, un "demasiado tarde"; de un "ya" que es, también, un "no todavía".[10]

En el caso de la gráfica de protesta y denuncia, ese lugar inasible no sería otro que el del deseo de transformación social, anacrónico en tanto que su tiempo aún no ha llegado y porque llega tarde para su realización a un tiempo que no puede hospedarlo. Los historiadores del arte Alexander Nagel y Christopher Wood, en *Anachronic Renaissance*, caracterizan precisamente al arte como la "posibilidad de mantener una conversación a través del tiempo",[11] es decir, conversar con unas formas que sobreviven al tiempo porque no pueden circunscribirse definitivamente a ningún momento. En el caso de la gráfica de protesta y denuncia que se reunía en *La demanda inasumible,* su condición anacrónica no se daba sólo en la medida en que se rebelaba contra su época, sino porque se hermanaba con otras formas tomadas por la gráfica en el tiempo sobrante producido por resistencias previas. A esto Hal Foster se ha referido como la "promiscuidad de la obra de arte" para volver, reiterarse y perpetuarse más allá de su "momento original".[12]

Las formas y modos de hacer de la gráfica de protesta y denuncia operan en una suerte de "secreto compromiso de encuentro" con las generaciones pasadas, como señalara Walter Benjamin en sus consideraciones sobre la historia: "También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico".[13] En este sentido, para Benjamin los sobrantes y

10 Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", 23-24.

11 Alexander Nagel y Christopher Wood, *Anachronic Reinassance* (New York: Zone Books, 2010), 18.

12 Hal Foster, "Preposterous Timing", *London Review of Books*, vol. 34, núm. 21 (noviembre 2012): 13, consultado el 30 de marzo, 2019, https://www.lrb.co.uk/v34/n21/hal-foster/preposterous-timing

13 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría (México: Ítaca-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), II.

restos de esas vivencias previas no pueden darse por perdidos para la historia. De nuevo, concitar ese pasado es una tarea esquiva y frágil "[p]orque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella".[14] Es por ello que Benjamin sostiene que en cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla:

> La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra...[15]

Para llevar a cabo esta tarea es imprescindible elaborar otras formas de hacer el tiempo, de pergeñar nuevos calendarios que se desmarquen del horario oficial de la historia, del tiempo de los relojes. A diferencia del historiador, el materialista histórico que Benjamin reivindica para acometer esta empresa ha de proponer una experiencia *singular* del pasado: "El historicismo levanta la imagen 'eterna' del pasado, el materialista histórico una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad".[16] Aquí radica precisamente la paradójica tarea de *La demanda inasumible*, que pasa por convocar momentáneamente esos sobrantes de la historia oficial, pero sin deshacer su singularidad en un despliegue coreográfico que los indistinga al homogeneizarlos. En mantener esa tensión radica precisamente ser contemporáneos: mostrar la oscuridad del presente a través de un ejercicio de recolección de los momentos sobrantes de un pasado con el que hemos de mostrarnos solidarios.

Vencer en la derrota

En el muro de salida de la última sala de *La demanda inasumible* se leía que lo que había hecho contemporáneo al movimiento del 68 era lo mismo que nos hacía a nosotros contemporáneos de él: su capacidad para interrumpir el presente y, cabría añadirse, no poder nunca encauzarlo del todo. Algo, pues, que tenemos en común y que, sin embargo, la singularidad de cada momento hace que jamás podamos compartir. Los movimientos sociales, que en México han reclamado apertura democrática, justicia, reparación o participación directa en

14 Benjamin, *Tesis sobre la historia*..., III.

15 Benjamin, *Tesis sobre la historia*..., VIII.

16 Benjamin, *Tesis sobre la historia*..., XVI.

la vida política, se han encontrado inexorablemente con la represión, la censura, la derrota y el fracaso, desde el movimiento estudiantil de 1968, brutalmente reprimido, hasta las demandas de #YoSoy132 o al alzamiento zapatista pasando por la organización ciudadana tras los sismos de 1985 y 2017.

De distinto modo, los campos de acción activados por estos movimientos no lograron obtener lo que se habían planteado. Fueron, en grados dispares, derrotados. ¿Fueron derrotados? Si es así, se trataría de una derrota muy peculiar, de una suerte de derrota victoriosa, pues entre ellas hay una perseverancia que resuena en formas de organización, de aprendizaje, de apropiación y visibilidad gráficas que no acaba nunca de desaparecer del todo... ni de consumarse. Aunque de esos movimientos se pueden desprender figuras individuales que se beneficien personalmente de la notoriedad cobrada por ellos, en realidad su efectividad política reside en su capacidad para convocar y articular a una colectividad heterogénea en torno suyo.

La pervivencia de esas estrategias de organización se pone de manifiesto en el caso de la gráfica en un imaginario sobreviviente en el que unas formas de hacer tiempo anónimas y colectivas atraviesan, sobrante irreductible, el tiempo histórico normado por las instituciones del estado, académicas y mediáticas. Dilucidando esas dos dimensiones –la relativa a la autoría esquiva puesta de manifiesto en la colaboración y el anonimato, y la que se puede rastrear en su relación escorial con el tiempo histórico hegemónico– se advierte la certeza que hasta hoy late en esa aparente paradoja: vencer en la derrota. ■

REFERENCIAS

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*, traducido por Cristina Sardoy, 17-29. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos.* Traducido por Bolívar Echeverría. México: Ítaca-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

Critical Art Ensamble. *The Electronic Disturbance*. New York: Autonomedia, 1993.

Foster, Hal. “Preposterous Timing”. *London Review of Books*, vol. 34, núm. 21 (noviembre 2012): 12-14. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://bit.ly/2SlCm1E

Groys, Boris. *Antología*, traducido por Saúl Villa. Mérida: COCOM, 2013.

Nagel, Alexander, y Christopher Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.

Parejo Alfonso, Luciano José. “Dominio público: un ensayo de reconstrucción de su teoría general”. *Revista de Administración Pública*, núm. 100-102 (1983): 2379-2422.

Roberts, John. “Collaboration as a Problem of Art’s Cultural Form”. *Third Text*, vol. 18, núm. 6 (2004): 557-564. Consultado el 30 de marzo, 2019. https://doi.org/10.1080/0952882042000284961

a de 24 horas

~MARCHA
ACIONAL
MAGISTERIO

mento salarial
a la descentralización
tización del SNTE
ón del acuerdo 101

E convoca:
marcha
Normal Superior
SEP~SNTE
16:00 hrs.

DEFENSA de
derechos laborales

CESE A LA PERSECUCION
POLITICA Y SINDICAL

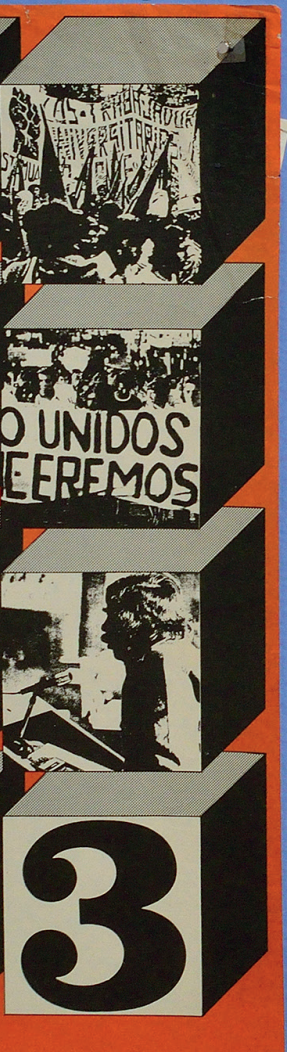


Del Casco de
Santo *Tomás*
a TLATELOLCO
16.00hrs.

COMITE PRO-DEFENSA DE PRESOS, PERSEGUIDOS, EXILIADOS Y DESAPARECIDOS POLITICOS.

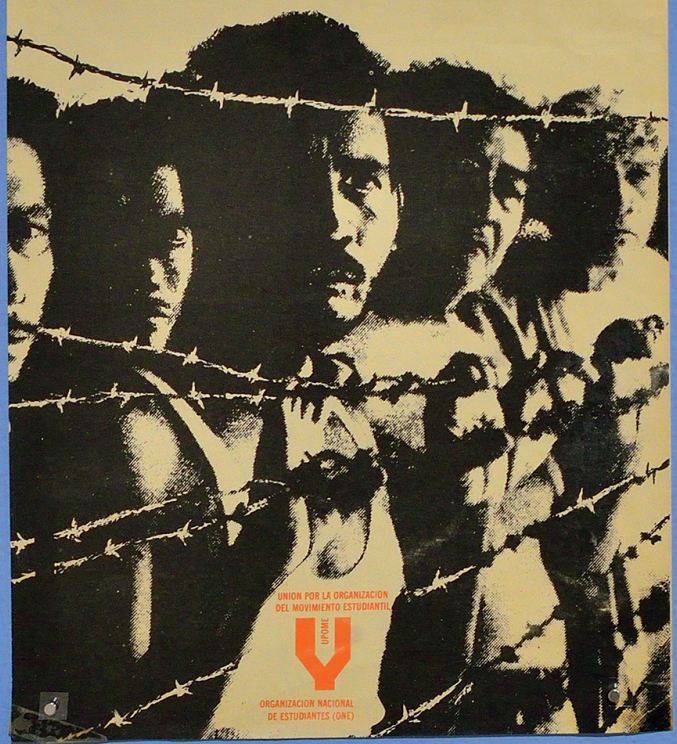
situam

SRIA. DE PRENSA Y PROPAGANDA



HUELGA DE HAMBRE EN LA CATEDRAL METROPOLITANA
DEL 28 DE AGOSTO AL 2 DE SEPTIEMBRE POR

LA AMNISTIA GENERAL
PRESENTACION DE LOS DESAPARECIDOS
LIBERTAD DE LOS PRESOS POLITICOS



UNION POR LA ORGANIZACION DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL
UPOME
ORGANIZACION NACIONAL DE ESTUDIANTES (ONE)

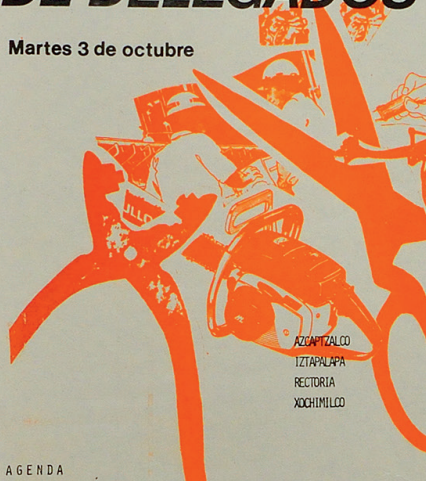
REVISION
TABULADO

AREAS DE SERVICIOS

- VIGILANCIA
- CAFETERIA
- MANTENIMIENTO
- ELECTRICISTAS
- PLOMEROS, ETC.

asiste *AL CONSEJ*
DE DELEGADOS

Martes 3 de octubre



AZCAPTZALCO
IZTAPALAPA
RECTORIA
XOCHIMILCO

AGENDA
- EXPLICACION Y COMENTARIOS SOBRE EL PLAN DE TRABAJO
- ASUNTOS GENERALES

Imaginarios sobre la memoria o relatoría de un llamado a vencer al espectro y ocupar nuestra memoria

Alba Rosas Flores

Como parte del proyecto *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018*, el 15 de noviembre de 2018 se reunieron en el Museo Amparo en Puebla, siete invitados nacionales y locales quienes, bajo el formato de una jornada pública, aceptaron la invitación a discutir y reflexionar colectivamente sobre las estrategias colaborativas de organización y representación tomadas en México desde 1968 y en los ulteriores conflictos sociales más notables de la historia del país.

Esto es un recuento de lo que allí se dijo y se destaca la que, se propone, fue la cuestión común latente: ¿qué implica ocupar nuestra memoria? Para ello, se plantea un doble ejercicio de extrañeza. Enseguida se presenta el primero.

Máscaras de la memoria[1]

> Entre todos los elementos que componen el traje, y más generalmente el modo de apariencia tradicional jíbaro,[2] hay uno que se resiste obstinadamente a la usura de la historia: la pintura corporal […] [S]e sabe desde hace mucho tiempo que las pinturas faciales [de los jíbaros] están estrechamente vinculadas a experiencias visionarias de adquisición de poderes […] y que conllevan una exigencia de secreto […] La voluntad de escapar al control del otro, el afán de protegerse de la influencia de una intencionalidad eventualmente más poderosa que la suya, velando a la inteligencia de otro sus propios estados internos, desempeñan un rol indudable en esta disposición. Para los

Página anterior:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

1 Retomo parte del título del artículo de Anne-Christine Taylor, "Las máscaras de la memoria. Ensayo sobre la función de las pinturas corporales jívaro", en eds. Jean-Pierre Chaumeil, Roberto Pineda Camacho y Jean-François Bouchard, *Chamanismo y sacrificio. Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas en América del Sur*, 299-333 (Bogotá: Institut Français d'Études Andines-Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales-Banco de la República, 2015).

2 Un gran conjunto étnico de la alta Amazonia, localizado en el sudeste de Ecuador y el norte de Perú. Se utiliza la grafía *jíbaro*, como es aceptada por la RAE, en lugar del término *jívaro*, como aparece en la fuente citada.

> hombres, el más importante de estos momentos de adquisición de poderes es el encuentro ritualmente establecido con una especie de espíritus individualizados llamados *arútam* ("una cosa envejecida, gastada por el tiempo"; el vocablo *arut*, viejo, deteriorado). La búsqueda de estas experiencias visionarias comienza desde la adolescencia […] Reducida a su forma canónica, la experiencia visionaria se desarrolla de la siguiente manera: el solicitante comienza por aislarse en la selva y someterse a privaciones extremas, como para identificarse con un muerto reciente […]; sus allegados deben abstenerse de evocarlo visualmente, del mismo modo como evitan pensar en un difunto […] Al mismo tiempo, por medio de plegarias mágicas, en las cuales el sujeto enunciador se presenta como huérfano y se dirige al *arútam* deseado con el término de "abuelo", el visionario solicita la compasión de los espíritus. [En realidad, los *arútam* son espectros de jíbaros difuntos.] […] Cuando viene el *arútam*, lo hace primero bajo la forma de una visión amenazadora, o incluso terrorífica […] El solicitante tiene entonces que enfrentar esta aparición y acercarse a tocarla. […] ["E]s necesario vencer la visión para obligarla a transmitir su poder". Al término de esta confrontación, el *arútam* desaparece en una súbita deflagración; pero regresa más tarde durante un sueño […] El espíritu se identifica entonces nominalmente y otorga al solicitante una imagen o un mensaje verbal, o también una sustancia flemática que es una versión metonímica de él […] El anuncio transmitido tendrá que ver con el destino futuro del beneficiario de la visión. Sin embargo, éste evoca, paradójicamente, la fuerza guerrera, la longevidad o el carisma del mismo *arútam.* El enunciador espiritual va a alojarse en el destinatario como un doble interno. Viene a vivir en el visionario a manera de una conciencia de sí desdoblada: el sujeto es consciente de su *arútam* como de un otro yo […] La experiencia mística termina, en definitiva, con la interiorización de una relación. La pintura facial sería, pues, el emblema del encuentro con un muerto […].[3]

Invocación y encuentro

Reunidos en el auditorio del Museo, siete ponentes procedentes de distintas disciplinas: periodistas, escritores, artistas, antropólogos y sociólogos, atendieron a la invitación a participar en la jornada *Dominio público*: *Imaginación social en México desde 1968*. Bajo

3 Taylor, "Las máscaras de la memoria…", 309-314. Se sustituyó la ortografía *jívaro* por *jíbaro*, tal como está aceptada por la RAE.

un esquema de organización de tres mesas de discusión (cada una con un par de ponentes y un argumento general: “El 68 por venir”, “Múltiplos de la resistencia” y “Narrativas 2.0”) y un foro final, los invitados reflexionaron en torno a una pregunta central: ¿Cómo hacer contemporáneo el movimiento del 68 a la luz de otros movimientos?[4]

Viétnika Batres, periodista colaboradora de *Animal político*, fue invitada para hablar de su experimento periodístico: la publicación digital en tiempo real de una cronología de los acontecimientos del movimiento estudiantil del 68.

> Viétnika: Hice la propuesta *#revivirel68* a *Animal político* y aceptaron. Fue una propuesta que el público criticó porque ¿cómo revivir los acontecimientos trágicos? ¡Qué mal gusto! Pero muchos otros también la celebraron porque transmitía el calor, la intensidad del movimiento. Esta mesa tiene un título que se pregunta qué es lo que sigue después del 68. Lo que sigue es que se empiece a hablar del 68 desde otras narrativas. ¡No hay una voz de mujer! No hay un libro importante que narre, desde la perspectiva de una mujer como protagonista, el 68. Aunque hay ejemplos destacados como el de Elena Garro, quien sin embargo no participó en el movimiento, o el de La Nacha o La Tita, quienes sí fueron líderes relevantes. Lo que se puede decir que sigue después del 68 es empezar a contarlo de otra manera, volver al tema de la justicia y saber cuántos muertos hubo realmente. Estas tareas son de los periodistas, los historiadores y los estudiantes que lo vivieron. Por otra parte, podría decirse que la actualidad del 68, en el caso de las mujeres, tiene que ver con que después de ese año hubo una reivindicación de la noción de ser mujer. El movimiento permitió que las mujeres descubrieran que podían establecer relaciones amistosas y no necesariamente sexuales con sus compañeros. En ese sentido, el 68 podría verse como un germen del feminismo y esa es su actualidad.

Mina Lorena Navarro, socióloga y profesora-investigadora de la BUAP, fue invitada para hablar de la centralidad de las mujeres en las luchas socioambientales en México y la política del común.

> Mina: Atendí a la convocatoria porque me interesó tratar de ver los puntos de encuentro y tensión de las luchas más actuales,

4 Las respuestas que se presentan son una abreviación reconstruida (sólo con fines de sintaxis) de las opiniones expresadas por los ponentes durante su participación en la jornada y están basadas en la grabación audiovisual de éstas. Por ello, me atrevo a emplear la primera persona del singular.

específicamente de las mujeres. Para ello, propongo pensar el 68 como parte de nuestra genealogía y como una lucha que no ha sido redimida. Las luchas actuales son eco y desborde del 68: una demanda inasumible. Entonces, ¿cómo pueden las luchas del presente redimir el 68? Es necesario hacer una memoria crítica que nos conecte con nuestras propias pulsiones: las de producir rebeldía, resistencia. Retomo de Raquel Gutiérrez la idea de "flujos de rebeldía" para hablar, por una parte, de las mujeres en el espacio público que buscan visibilizar las violencias que sufren y, por otra parte, las luchas en defensa de la vida humana y no humana contra los despojos múltiples. No obstante, en el estudio de las luchas comunitarias y por el territorio en las que las mujeres participan, predomina una separación entre emoción y razón. Esta separación es el fundamento del capitalismo colonial y patriarcal. Por ello, hay que hacer política desde los afectos, politizar las emociones. El desafío es construir una historia viva que nos corresponde a los que estamos tratando de generar un cambio social. La idea de espejo es interesante porque se trata de especular para pensarnos entre mujeres, convocarnos a un diálogo intergeneracional. En eso puede ayudar la idea de "prefiguración" de Gramsci. Mientras la pregunta por la emancipación nos lanza al futuro, la idea de prefiguración más bien nos posiciona en el presente. Entonces, el 68 es una prefiguración y nos vemos conectados a través de esfuerzos de lucha: una "constelación de luchas", como dice Gutiérrez.

Pablo Gaytán, sociólogo, editor y profesor de la UAM-Xochimilco, fue invitado para compartir su amplio conocimiento sobre el movimiento anarcopunk de los años ochenta en la Ciudad de México.

Pablo: Veo que hay una presencia ya institucionalizada del 68 que ha permeado el imaginario. Un imaginario fetichizado y necrófilo. Frente a eso, es interesante que el 68 no tenga nuevas lecturas y que no se haya dado un duelo. Sería importante a nivel académico, político y social, comenzar a elaborar ese duelo. Éste comienza por darles la voz a otros actores que han sido invisibilizados. Es por ello que yo trato de conectar el presente anarquista y punk en nuestro país, en particular de la Ciudad de México, a un momento del 68 que son los días que van del 26 al 29 de julio cuando las pandillas de las colonias y barrios de la periferia tuvieron una gran actuación en los enfrentamientos con las fuerzas públicas de la época. Llamo a esto el movimiento rebeco-estudiantil. "Rebeco" se nombraban a sí mismos los pandilleros y aludía a la rebeldía contra la política represiva en la



Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

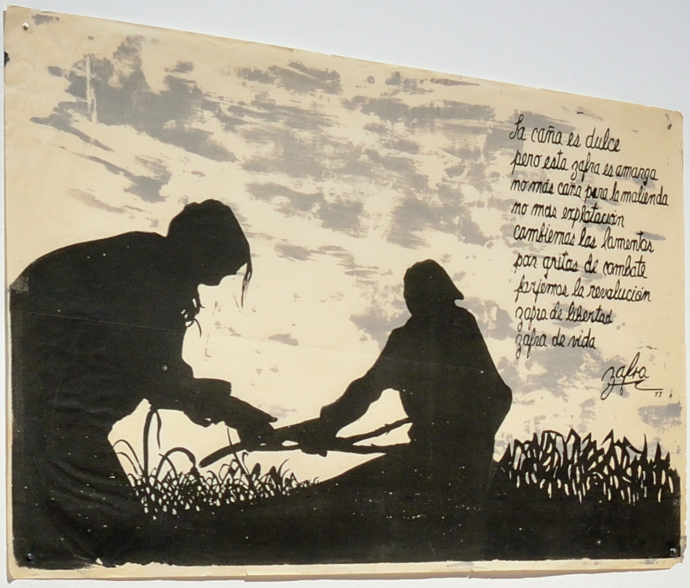
calle por parte de la policía y los militares. Es así que el hilo que corre desde los años sesenta hasta la actualidad, es el tema de la represión en la vida cotidiana y, frente a él, el nacimiento de una actitud antiautoritaria pero colectivista y de acción directa. Desde entonces, empezó a tejerse desde la periferia una experiencia y memoria anarquistas que luego se sintetizaron con el movimiento punk y sus propuestas de "hazlo tú mismo" y cooperativismo. La herencia del movimiento anarcopunk en México se verá incluso vinculada al movimiento del EZLN, el altermundismo, la APO y las manifestaciones más recientes contra Peña Nieto y el actual presidente electo. Todo esto nos habla de una larga tradición de resistencia que persiste en el presente.

Francisco de Parres Gómez, doctorando en Antropología social en la ENAH, fue invitado para hablar sobre estética y política en el movimiento zapatista.

Francisco: Agradezco la invitación y creo que es importante que espacios como éste se abran a otros discursos pues los tiempos lo exigen. Las ponencias han mostrado que hay convergencias ideológicas que se van encontrado en el camino a través de las luchas sociales. Lo que voy a presentar tiene relación con este

ZAFRA
ZAFRA
ZAFRA
ZAFRA
ZAFRA
ZAFRA

COMPAÑERO LA ZAFRA SE APROXIMA
¡¡¡ESTAD ALERTA!!!



¿que piensas
ACTUALMENTE
VIVIMOS A
es justo el aumento de rentas?
¡por eso es que luchamos!
FESTIVAL EN CARRERA Y
22 de febrero de 1981 12 hrs.
león chávez → seguimos lo mism
→ nandyelli → angela martinez
→ el desvalagado → tribu de la p
UNION POPULAR MARTIN CARRER

Primera Conferencia Nacional de la
Insurgencia Obrera, Campesina y Popular
México, D. F., mayo 14, 15 y 16 de 1976
¡A organizar la insurgencia obrera, campesina y popular!

¡NO A LA ALIANZA PARA LA PRODUCCION!
¡SI A LA ALIANZA COMBATIVA
OBRERO CAMPESINA!
LOS EXPLOTADORES SON POCOS
LOS EXPLOTADOS SOMOS MUCHOS
¡UNIDOS VENCEREMOS!
EN NACOZARI ESTADOS TEMPLANDO EL ACERO

NO A LA EXPROPIACIO
DEL EJIDO XOXOCOTL
NO AL AEROPUERTO
MARCHA
MITIN
día: 3 de febrer
hora: 4 p.m.
salida: Peniten
del Estado de M


650 TRABAJADOR
ES MEXICANOS EN LU
CHA POR LA DEMOCRA
CIA SINDICAL. RECONO
CIMIENTO DEL CONTRA
TO COLECTIVO PARA LA
SECCION SPICER DEL SIN
DICATO NACIONAL DEL HIE
RRO VENCEREMOS VENCE
IMPONDREMOS LA RAZON
CON LA HUELGA ELECTRICISTA
16 de julio - 18 horas
EL TREINTA
DE JUNIO
LOS ELECTRICISTAS
DEMOCRATICOS
DEFENDEREMOS EL DERECHO DE
HUELGA
CON LA HUELGA MISMA
HUELGA
Por un sindicato único y democrático
en la rama nucleoeléctrica
Por una industria integrada
e independiente
MANIFESTACION
Septiembre 27 - 5 P.M.
Antropología
SECCIONES NUCLEARES DEL SUTERM - SUTINEN
T.G.P.
MANIFESTACION
DE TELEFONISTAS
HUELGA
5:00 P.M.
ASISTE
AUMENTO SALARIAL DEL 50 o/o
REINSTALACION DE LOS COMPAÑEROS
DESPEDIDOS
REPUDIO TOTAL AL CHARRISMO
PUNTO DE PARTIDA: VICTORIA Y LUIS MOYA
MEXICO, D.F. VIERNES 11 DE MARZO DE 1977
¡ESTE PUÑO
SÍ SE VE!
LA LUCHA DE LA
TENDENCIA DEMOCRATICA
DEL SUTERM
ES NUESTRA LUCHA
mitin de apoyo
Jueves 5 de Julio
17 horas
Escuela Superior de Economía (IPN)
Casco de Santo Tomás
FRENTE DE ACCION Y SOLIDARIDAD
DEL VALLE DE MEXICO (FNAP)



imaginario rebelde, de lucha, y con estos tiempos extraordinarios que nos invitan a construir sociedades más justas. En el caso del EZLN, podemos ver que hay conexiones con el 68 a partir del contacto entre las guerrillas urbano-populares y los movimientos indígenas-campesinos en Chiapas. A esto, los zapatistas lo llamaron el choque entre dos mundos: por un lado, la ideología marxista-histórica de la guerrilla urbano-popular y, por otro lado, las cosmovisiones y las formas de organización política y autonómica de las comunidades. Fue el encuentro de estos mundos lo que propició el surgimiento del zapatismo. Desde el principio, los zapatistas emplearon la poética y el arte como estrategia de su praxis política. Si bien, antes hubo una guerra más pragmática y de confrontación al Estado, ahora se ha trasladado a la etapa de la lucha cultural y ha surgido en las comunidades autónomas un movimiento artístico muy fuerte que pone en perspectiva sus imaginarios de lucha. Por eso mismo la exposición *La demanda inasumible* me parece importante, pues trata de recuperar todos esos imaginarios para ponerlos en el presente, mostrar que son temas vigentes que probablemente se agudizarán y a los que hay que hacer frente de manera colectiva.

Página anteriores y actual:
Vistas de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

Guillermo Espinosa Estrada, escritor y profesor de la UDLAP y la UIA Puebla, fue invitado por la particularidad de su trabajo que indaga sobre la pregunta: ¿Cómo escribir sobre Ayotzinapa?

> Guillermo: Yo me he sentido con la obligación de poner atención a narrativas que se relacionan con la violencia y una de ellas es la que representa la noche de Iguala y la desaparición de los 43 normalistas. Hay libros ya publicados que retratan la noche de Iguala y los cuales he leído a la luz de dos preguntas cruciales que Cristina Rivera sugiere en *Los muertos indóciles*: ¿Qué tipos de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la muerte horrísona constituye la muerte de todos los días? y ¿cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? La desaparición de los 43 estudiantes es un acontecimiento entendido, según lo define Žižek en su libro *Acontecimiento*. Esto es, "un cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él". Pero ¿cómo escribir sobre Ayotzinapa? Escribí un texto titulado "Escribir Ayotzinapa" y en él propongo que el libro *Una historia oral de la infamia,* de John Gibler, leído bajo el concepto de escritura documental que propone Rivera, es el ejercicio más interesante y logrado, incluso radical, para representar este episodio. Gibler, reconstruyendo con exactitud pericial lo ocurrido desde la tarde del 26 de septiembre hasta el mediodía del 27, logra mostrar cómo son los normalistas quienes descubren de repente el paso de un México antes a un México después de eso que llamamos Ayotzinapa. Como dice Rivera, la escritura documental se caracteriza por "dejar que el archivo hable por sí mismo y rescatar las voces de sus protagonistas convirtiéndolos en autores de sus propios relatos." Si bien es una herramienta estética y política que muestra una subjetividad múltiple y da lugar a la empatía social, tan necesaria hoy en día, yo pienso que también obliga a distanciarnos de dos valores principales de la literatura moderna: las ideas de autoridad y originalidad, mostrando, de hecho, su actual ineficacia para narrar los episodios de necropolítica que vivimos.

Rosa Borrás, artista y miembro del colectivo Bordando por la paz en Puebla, fue invitada por su labor artística en la que usa el bordado como medio principal para hablar de casos de feminicidio en Puebla.

> Rosa: Yo voy a hacer una presentación que titulé "Pañuelos bordados: más que hilos sobre tela". Fue el Colectivo Fuentes rojas de la Ciudad de México que, atendiendo a la convocatoria del

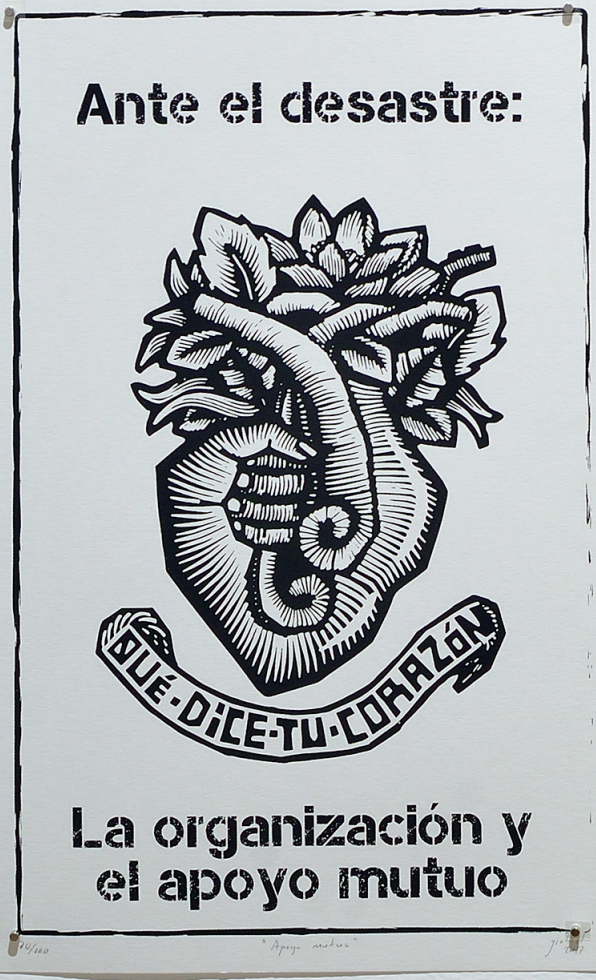

AD
A
S


19S
APOYO MUTUO


LOS FENÓMENOS SON NATURALES
LOS DESASTRES SON HUMANOS




#SI A LA ESPERANZA
19 DE SEPTIEMBRE DEL 2017 / 7.1 RICHTER / SI A LA ESPERANZA / CDMX / MORELOS / EDO. MEX. / PUEBLA / GUERRERO / OAXACA / CHIAPAS /
FUERZA MÉXICO


Ante el desastre:
¿QUÉ·DICE·TU·CORAZÓN
La organización y el apoyo mutuo


CONSTRUIREMOS
SOBRE SUS ESCOMBROS.
CON SOLIDARIDAD
Y
ORGANIZACIÓN


LOS FENOMENOS SON NATURALES
LOS DESASTRES SON HUMANOS
19s


LOS FENÓM
NATURAL
LOS DES
HUMA


LOS FENÓMENOS
SON NATURALES
LOS DESASTRES
SON HUMANOS


ante el desastre
prevenir
no vivir



Movimiento por la paz con justicia y dignidad, y retomando la idea de Mónica Iturribarría, empezó a bordar pañuelos con los nombres de víctimas asesinadas. Esto se llamó Bordando por la paz y la memoria: una víctima, un pañuelo. Como dice Francesca Gargallo, "el objetivo es visibilizar a las víctimas no importando de qué lado están. Devolverles la humanidad que pierden al ser asesinadas en el contexto de guerra interna no civil…" La acción de bordar se realizaba en espacios públicos y generó resonancia en estados del país donde había incrementado la violencia. Así, se iniciaron las réplicas, no sólo en México, sino también en otros países. En Puebla, empezamos a bordar en 2012. Nos dimos cuenta de que era necesario bordar los casos locales y urgentes, además, decidimos que los pañuelos no se iban a firmar porque eran una especie de ofrenda anónima. Luego, a partir de 2016, comenzamos a bordar los casos de feminicidio en Puebla. Al principio bordábamos todo el caso, pero dejamos de hacerlo porque nos dimos cuenta de que era revictimizar a la víctima; ahora sólo hacemos el homenaje con los datos mínimos del archivo de memoria: el nombre de la víctima, la edad, el sitio donde fue encontrada y la fecha. A seis años de bordar, me sigo preguntando ¿por qué sigue siendo tan importante?, ¿por qué la gente sigue pidiendo bordar? Yo creo que la fuerza del bordado es que apela a los sentidos. Bordar también tiene una operatividad política debida a su capacidad de adaptación a los contextos específicos y para fijar los problemas en la memoria de las personas. También es una práctica democratizadora y es como hacer gráfica viva; estar participando en el momento y acuerparse en el espacio público que te pertenece. Quiero leerles esto que Ileana Diéguez dice en su libro *Cuerpos sin duelo:* "los pañuelos condensan las narrativas del duelo en América Latina; son las escrituras del dolor, del amor, de la espera. Reclaman el derecho a llorar la muerte, a hacer un duelo público y colectivo. Las prácticas artísticas que trabajan con el dolor reflejan cómo la realidad ha contaminado el arte y lo configura como una memoria del dolor."

Verónica Gerber Bicecci, escritora y artista cuyo trabajo experimenta con las escrituras visuales, fue invitada para moderar el foro de discusión final.

Verónica: Todo el día hemos estado hablando de lo importante que son, por la memoria y la historia que contienen, los casos que se presentaron, pero no olvidemos que cada uno de ellos tiene también una forma de representación. Cuando pienso en

Páginas anteriores:
Vista de sala
Exposición *La demanda inasumible*
2018
Juan Carlos Varillas Contreras /
Museo Amparo
Fotografía

esa pregunta de cómo representar la violencia, cómo representar el horrorismo o los asuntos que cada uno de ustedes fue planteando, viene a mi mente la fotógrafa Ariella Azoulay. Ella plantea que debería existir un contrato civil de la fotografía y habla de la necesidad de crear un archivo ciudadano en el que haya una responsabilidad civil sobre él. Creo que uno de los temas que atravesó las charlas, además del cuerpo y la violencia, fue el tema del archivo, de cómo pensar el archivo. No sé cómo sería posible resistir a la institución, pero Azoulay propone que lo que un archivo ciudadano generaría sería una flexibilidad en la manera de contar la historia, tener perspectiva sobre ella, conectar los hechos y evitar una sola lectura. ¿Qué piensan?

Vencer al espectro: gráfica, escritura y bordado para seguir construyendo y ocupando nuestra memoria

Alba Rosas Flores, antropóloga social que empieza a experimentar con la escritura, fue invitada para redactar la relatoría de la jornada.

Alba: Al principio de este texto propuse hacer un doble ejercicio de extrañeza para escribir la relatoría y para peguntarnos, con ayuda de otro bagaje cultural, el de los jíbaros, ¿qué implica ocupar nuestra memoria? Este ejercicio me llevó a pensar que, aunque pareciera que no tenemos prácticas ritualizadas como las de los jíbaros (internarnos en la selva e invocar con palabras mágicas a los espíritus) para construir las máscaras de nuestra memoria, la necesidad de ésta y de lidiar con nuestros muertos es, de hecho, la misma. Entonces, pensar el 68 como un espectro, tiene sentido. Más que una jornada, diría que lo que se dio en el interior del Museo el 15 de noviembre de 2018, con la recurrente enunciación de palabras como memoria, archivo, duelo, resistencia, lucha, cuerpo, violencia, muertos, fue un encuentro con el espectro del 68. Indudablemente, con muchos otros espectros más. Cuando éste apareció, quienes lo invocamos apenas pudimos preguntarnos ¿cómo confrontarlo?, ¿cómo obligarlo a transmitir su poder? La poca claridad sobre nuestra memoria nos hizo titubear porque ¿qué clase de poder era el que estábamos solicitando? Vale decir que, según Christine Taylor, lo que el espectro o *arútam* jíbaro transmite a su beneficiario es “la capacidad de ocupar la memoria de los otros” y, así, una sociedad que pone mucho énfasis en el proceso de duelo, de olvido, de “desmemorización” a sus muertos, está atravesada en realidad por un “potente flujo de memoria”. Justamente, me parece que lo que el acontecimiento del 68 des-

plegó fue la necesidad no sólo de construir la propia memoria sino, sobre todo, de ocuparla. Para confrontar a los espectros, a nuestros muertos, se necesita saber que ocupar nuestra memoria significa re-conocer que es la memoria de ellos, nuestros otros. Con ello, que la memoria es actualizable, vivida, sentida, corporal y, por lo mismo, no debe nunca ser hablada ni mostrada impersonalmente: "los zapatistas", "los 43", "los anarcopunk", "las feministas", "las mujeres", "los estudiantes del 68". ¡Para vencer al espectro o nos mostramos y hablamos como "nosotros los 43" o mejor no lo hacemos porque, en última instancia, se trata de comprometerse en una lucha de expansión de nosotros mismos por incorporación de la memoria-subjetividad de nuestros muertos y así potenciarnos! Algo parecido a dejar que el *arútam* del 68 o el de los 43 se aloje en nosotros como un doble interno para producir formas habitadas por una memoria que sólo es tal si es relacional, acumulativa y constituyente. Por ello, veo la relación memoria-resistencia más que evidente pues ¿qué cosa hace nuestro vocabulario: imaginarios de rebeldía, lucha y resistencia ante la institución, sino expresar nuestra convicción de evitar que la propia memoria sea ocupada, absorbida? Porque la posibilidad de ocupar la memoria de los otros también es un riesgo; significa que hay que protegerse de la influencia de intencionalidades eventualmente más poderosas, escapar a su control. Quien ocupe nuestra memoria se apropia no sólo de los vivos sino, y, sobre todo, de nuestros muertos y de los destinos futuros con que nos benefician: fuerza guerrera, longevidad, carisma, memorabilidad, porvenir… Si los jíbaros hacen de la pintura facial un mecanismo especial para lidiar con sus muertos y la violencia cotidiana que ello implica, nosotros imaginamos en eso que llamamos "arte" el lugar privilegiado para construir y ocupar nuestra memoria, y mientras la memoria pintada de los jíbaros está en sus rostros, la nuestra está en prácticas como la gráfica, la escritura y el bordado. Si de alguna manera bordar es grabar, grabar es escribir, escribir es bordar y bordar es entrelazar, ligar, relacionar… Pienso que lo que la gráfica, la escritura y el bordado buscan evidenciar es la constitución relacional del individuo (que nunca es uno) y que es de allí de donde podemos extraer nuestra capacidad para resistir a la asimilación. Quizás, al invocar al espectro del 68, quisimos ganar el poder de imaginar cómo construir y ocupar nuestra memoria y para vencerlo basta con re-conocer que se trata no de "los" muertos sino de ¡nuestros muertos!, que nos constituimos de ellos y que ya no es posible seguir hablándolos ni mostrándolos impersonalmente. Allí es donde, yo veo, reside la posibilidad para resistir… ■

REFERENCIAS

Taylor, Anne-Christine. “Las máscaras de la memoria. Ensayo sobre la función de las pinturas corporales jívaro”. En *Chamanismo y sacrificio. Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas en América del Sur*, editado por Jean-Pierre Chaumeil, Roberto Pineda Camacho y Jean-François Bouchard, 299-333. Bogotá: Institut Français d’Études Andines-Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales-Banco de la República, 2015.

DOMINIO PÚBLICO.

IMAGINACIÓN SOCIAL
EN MÉXICO DESDE 1968

se terminó de imprimir en el mes de
diciembre de 2019 en la Ciudad de México.
La edición consta de 250 ejemplares.

Museo **Amparo**



ISBN: 978-607-98627-0-1