



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN

LA PERCEPCIÓN DE LA VIOLENCIA Y SU ACONTECER EN LA
IMAGEN:
Resonancias del mural prehispánico "La Batalla" de Cacaxtla en
la actualidad

Tesis que para optar por el grado de:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
JANNETH ALYNE PÉREZ LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA (FAD)

SINODALES:
MTRA. AURORA GUADALUPE ZEPEDA GUERRERO (FAD)
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD)
DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD)
DRA. ANADELI BENCOMO (UH)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Agradecimientos

Agradezco:

A mis padres y hermano, porque sin sus pasos mi camino no estaría trazado.


A Mauricio Bernal, por la complicidad.

A mis amigos, porque su compañía tan necesaria.

Al Dr. Fernando Zamora, a la Mtra. Aurora Zepeda, al Dr. Darío Meléndez, al Dr. Arturo Miranda y al Dr. Francisco Fernández, porque su confianza y apoyo fue el inicio.

A la Doctora Anadeli Bencomo y a Sara porque fueron mi hogar.

Y finalmente, a la Facultad de Artes y Diseño por el crecimiento.



LA PERCEPCIÓN DE LA
VIOLENCIA Y SU ACONTECER
EN LA IMAGEN:
Resonancias del mural prehispánico "La Batalla"
de Cacaxtla en la actualidad

JANNETH ALYNE PÉREZ LÓPEZ

El cuerpo es un espacio, el mío, el que figura a otros en la violencia...

Índice

Propuesta.....	13
Introducción.....	15
1. La percepción precursora.....	19
1.1 Acerca de la imagen.....	22
1.2 La violencia percibida: Aproximaciones inicial al mural “La Batalla” de Cacaxtla.....	26
2. De la violencia a la imagen corporal.....	49
2.1 El cuerpo resi(dual).....	52
2.2 Embolsando.....	57
2.3 Entrañando.....	68
2.4 No-corporeizando.....	71
2.5 Colgando.....	79
3. Espiral: La reiteración de la violencia.....	87
3.1 Abduciendo.....	89
3.2 Evocando.....	93
3.3 Descabezando.....	96
3.4 Tecuitlahuiliztli	105
3.5 Reliquias.....	114
4. Vicisitudes de la violencia.....	121
Conclusión.....	133
Bibliografía.....	135
Anexo.....	147

Propuesta

Re-construir imágenes de la violencia en México e insértalas como parte de un discurso artístico permite reflexionarlas desde otro punto de vista, lo que modificaría su percepción y las formas de con-vivirla.

Introducción

Lo <<visual>> comienza cuando hemos adquirido bastantes poderes sobre el espacio, el tiempo y los cuerpos para no temer ya la transcendencia.

Régis Debray¹

La tesis aquí presente constituye, como lo dice el título, un encuentro con el acontecer de la violencia en imagen; porque ésta ocupa múltiples formas y reitera sus significados o, mejor dicho, muda de escenario y de tiempo, pero jamás desaparece, esta condición devela su imprescindible manifestación.

Es pertinente mencionar que dicha investigación ha surgido, principalmente, de comparar las formas suscitadas en el mural prehispánico “La Batalla” de Cacaxtla, ubicado en el estado de Tlaxcala, con las expresiones de violencia actual originadas en el municipio de Ecatepec de Morelos en el Estado de México.

Buscar este intercambio me ha permitido comprender el origen de ciertas prácticas violentas y cómo es que éstas se han convertido en enunciaciones potentes a nivel social, mismas que procuro insertar en la práctica artística como investigación².

Como paso inicial, expongo el primer acercamiento al mural “La Batalla”, es decir, desgloso el interés primigenio por estudiar la percepción de la violencia a partir de sus formas. Sinceramente este contacto no surgió desde el campo del Arte sino desde la Neurociencia, cuestión que devino de

¹ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de occidente*. (Paidós: España, 1994), 34.

² Parafraseando al teórico Henk Borgdorff: es el acercamiento donde no existe ninguna separación fundamental entre investigador y objeto, entre teoría y práctica, por lo tanto, surge de la relación entre desarrollo y resultado, esto es, de un proceso reflexivo. *El debate sobre la investigación en las artes*, Amsterdam School of the Arts. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf , 10.

la investigación realizada dentro del laboratorio del Doctor Francisco Fernández de Miguel en el Instituto de Fisiología Celular de la UNAM. Ésta tenía como propósito estudiar las respuestas del cerebro frente diferentes expresiones prehispánicas, pero como todo proceder científico, requería cierta objetividad, es decir, observar desde fuera y, por ende, distanciarse del fenómeno. Esto me llevo a reconsiderar el rol del proceder artístico, ya que, como menciona Borgdorff:

...los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”.³

Por lo que, en contraste con la ciencia, ese “dentro” era un espacio que sí compartía con la violencia, e inevitablemente se volvería necesario involucrar la experiencia y el contexto propio, esto es, reflexionar siendo parte de lo “experimentado” o “practicado”.

De manera que, a lo largo del segundo capítulo, se vuelve preciso involucrar mi cuerpo como instrumento de expresión de la violencia. Éste me permitiría adquirir un posicionamiento, es decir, emular el estado de la víctima y el victimario, por medio de la imagen, que derivaría en una reflexión crítica de ambos estados sin predilección. Por eso la importancia de la exploración desde el acontecer, y probablemente del “vivir”, porque si bien, no he presenciado una situación de violencia relevante; nací, crecí y ahora soy parte de la población que se encuentra en constante convivencia con la violencia del municipio de Ecatepec de Morelos.

³ Henk Borgdorff, <<El debate sobre la investigación en las artes>>, Amsterdam School of the Arts..., 24.

Así fue como decidí vincular, no sólo al mural, sino al espacio personal; en donde me encontré con *la bolsa*, el objeto detonador de las prácticas referidas en el índice. Como se puede leer, dichos subtítulos son en su mayoría gerundios, esto es, formas verbales que se caracterizan por referir a la acción que, en este caso, “suceden”, se producen aquí y ahora de manera repetitiva, dejando entrever que, la resistencia es parte de la condición subyacente de la violencia.

Ahora bien, para Merleau-Ponty “El cuerpo...es un sistema de equivalencias entre el percibir y lo percibido, entre el reverso y el anverso de un cuerpo que siente y es sentido.”⁴ Por lo que el mío, sería parte fundamental de ese intercambio, de ese diálogo. Dicho de otra manera, tal es el poder del cuerpo *per se*, que hacernos conscientes de nuestra corporalidad mantiene, al mismo tiempo, la correspondencia con los cuerpos externos. Por lo que, percibir de la violencia de otros, es percibir la propia.

En referencia al concepto de percepción aquí utilizado, quisiera rescatar la siguiente cita “...percibir una parte de mi cuerpo es también percibirla como ‘visible’, o ser para otro...”⁵ Entonces la percepción, es el aspecto sensible de recepción, que traslada la sensación del plano físico al transcendental. Siendo así que, a partir de la sensación del cuerpo propio, de la violencia a nivel individuo, es llevar la repercusión al otro, al aspecto social.

Con respecto al origen etimológico de la palabra *imagen*, que retomaré posteriormente, éste la determina como “copia” y aquí, como representación. Es importante aclarar que no la empleo en el sentido despreciativo, esto es que, en muchas ocasiones, la copia ocupa un lugar inferior, en palabras simples, es menos que el original. Al contrario, dentro de la investigación,

⁴ Merleau-Ponty en Roberto Andrés y Gabriel Jiménez, << *Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty*>>, *Ideas y valores*, número 145, Colombia (2011): 121.

⁵ Merleau-Ponty en Roberto Andrés y Gabriel Jiménez, << *Fenomenología del entrecruce del cuerpo...*, 128.

ese lugar provisional posibilita la emulación de los efectos de la violencia y por ende la aproximación a su conocimiento.

Como consecuencia, en el tercer capítulo me acercaría aún más a los mecanismos y poéticas de manifestación, dicho de otro modo, concebiría analogías entre la representación de violencia prehispánica y la actual. Conduciéndome a la reflexión del status de copia de la imagen para asociarla con el *Ixiptla*, concepto náhuatl cuya cualidad múltiple admite, en la imagen, el estado de presencia. De modo que, la representación del cuerpo violentado, llegaría a ser el cuerpo mismo.

Así se concretaría la evolución del proceso creativo; por un lado “lo individual” se llevaría al aspecto político-social de la violencia, y por el otro, se haría evidente el constante retorno al mural; de allí que se considere una *resonancia*, puesto que está vigente en la actualidad, cuyas formas siguen reapareciendo a manera de espiral, es decir, en un retorno cíclico donde las representaciones se modifican con cada giro.

Finalmente, esto podría considerarse un intercambio o diálogo injusto, porque más allá de buscar la supresión de la violencia (sobre todo de la que parte del plano físico) y disminuir el impacto visual y anímico que la constituye, he llegado a situarme como parte de ella, es decir, he rebasado la barrera que delimitaba un *ellos* para ser un *nosotros*. Y es gracias a la imagen que, más que como un acto contra la temporalidad y la muerte, puedo plantear un espacio alternativo a vivirla, a emularla, en donde no se renuncia a ella, sino *se acontece*, adoptando la mudez de las víctimas y el grito de los victimarios, la presencia del mural y la ausencia del cuerpo, la estabilidad de la materia y la acción de la memoria, lo efímero de la vida y lo trascendente del percepto. Aquí me permito ser uno más porque, en cierta manera, todos lo somos, tan habitualmente insensibles, vulnerables, temporales, duraderos...

1. La percepción precursora

Ciertos hombres tienen el talento de ver mucho en todo. Pero les cabe la desgracia de ver todo lo que no hay, y nada de lo que hay.

Jaime Luciano Balmes⁶

Actualmente existen diferentes definiciones sobre la percepción, explicaciones que involucran siempre un organismo vivo y su relación con la realidad. Hablaré un poco de la percepción en neurociencias, concepción de donde parte mi exploración en el campo de las Artes. Neuronalmente, la percepción es el primer proceso a través del cual captamos información del entorno de manera consciente. Este proceso biológico, activado por estímulos externos, es captado por los sentidos: receptores capaces de transmitir información que posteriormente será interpretada por el cerebro, o lo que es, formar *representaciones de la realidad*. Este resultado que tenemos del entorno por medio de la percepción, ha hecho que la neurociencia se interese por la realidad tanto originada internamente en el cerebro como producida de manera externa, idea que está vinculada al concepto de Imagen.

Es interesante pensar que el proceso de percepción permite la constancia y correspondencia del organismo/individuo con el entorno; es decir, que funciona como mecanismo importante en la creación de significados y por ende de conocimiento. El psicólogo José Bayo, quien estudia por medio de expresiones artísticas el comportamiento perceptual, menciona que la percepción “...no viene dada exclusivamente, y de forma inmediata, en lo que ha sido registrado por la visión y elaborado por el cerebro”⁷, es decir, la percepción, tanto biológica como cognitivamente, es una *construcción reflexiva*.

⁶ Jaime Luciano Balmes, *El criterio*, (París: Garnier Hermanos, 1893), 3.

⁷ José Bayo Margalef. *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*, (Barcelona: ANTHROPOS, 1987),13.

Ahora bien, aquí buscó introducir el concepto de *percepción* al que hago referencia. Si se separa la articulación *percep-*, ésta hace referencia al *percepto*, un término acuñado por el filósofo francés Gilles Deleuze para denominar a aquella *sensación inicial* que se vuelve autónoma del objeto y del artista o, mejor dicho, aquella sensación significativa y trascendental que surge del contacto con cualquier expresión artística. En palabras del propio Deleuze “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos...”⁸. Por consiguiente, la percepción es el percepto que, como sensación reflexiva y elaborada, prevalece.

Antonio Carbó indica que “Lo que no puede ser visto...debe ser interpretado, descifrado...”⁹ De modo que acercarme a *lo ulterior* de la imagen, esto es, a lo sensorial, me permite entender la percepción como una invitación al diálogo desde su recepción, desde la construcción de significado y por ende de conocimiento.

Desde el punto de vista fisiológico, la percepción tiene que ver con la capacidad de visión, ya que es el sistema directo de identificación e interpretación. Incluso en respuestas perceptuales asociadas con otros sentidos, conocidas como sinestesias, es posible distinguir la textura de una alfombra con sólo *verla*; siendo así que en el Arte se recurre a hablar fundamentalmente de la experiencia visual y no de la táctil, la auditiva, la gustativa, etc.

Ahora bien, *ver*, es una palabra originaria de la raíz latina *videre*: encontrar, reconocer, que se relaciona al mismo tiempo con *weid* y *eidōs*: apariencia, aspecto¹⁰; éstos últimos términos son equiparados con palabras

⁸ Percepto, término acuñado por Gilles Deleuze para referirse a sensaciones que no necesitan del objeto o del artista para existir, “existen en sí”, perdurando. *El abecedario de Gilles Deleuze*. (1988-1989).

⁹ Antoni Carbó, <<*El ver que excede de la vista en Maurice Merleau-Ponty y Jean-Luc Godard*>> *Revista Convivium* 24 (2014): 150.

¹⁰ *Diccionario Etimológico*. [Consultado el 30 de abril del 2018]. Disponible en la Web <http://etimologias.dechile.net/?ver>.

provenientes del inglés *wisdom, wise, wizard*; cuyo significado establece un juego entre las palabras saber/magia, verdad/engaño. Esta correlación del *ver* como artificio, pero también como capacidad productora de conocimiento, ha hecho que se recurra a las imágenes, como *escenarios* primordiales para la construcción de *realidades*. Sin embargo, la distancia que marca la visión en relación con otros sentidos, me resulta insuficiente en la exploración del *escenario de la violencia*; manifestando que, en el ejercicio de su percepción, el cuerpo está implícito.

Se sabe que, fisiológicamente, el ojo humano ha desarrollado movimientos rápidos y ondulatorios que extraen del plano visual lo considerado como relevante, esto deviene en la idea metafórica de *dejar de ver para mirar*. El mirar o *mirari* (admirarse, maravilla)¹¹ como lo indica la palabra y desde mi punto de vista, involucra un valor *apreciativo*, es decir, cierta deliberación de *lo visual* que genera un *encuentro con lo estético* y en este caso, con el percepto. Neuronalmente, es donde interviene el rol activo de

procesos *somatosensitivos*¹², es decir sensaciones corporales con gran capacidad discriminativa que codifican dichos estímulos en función de su categoría, intensidad, duración, posición y dirección. Estas respuestas dan paso a sentimientos de consciencia, que crean la representación del estado

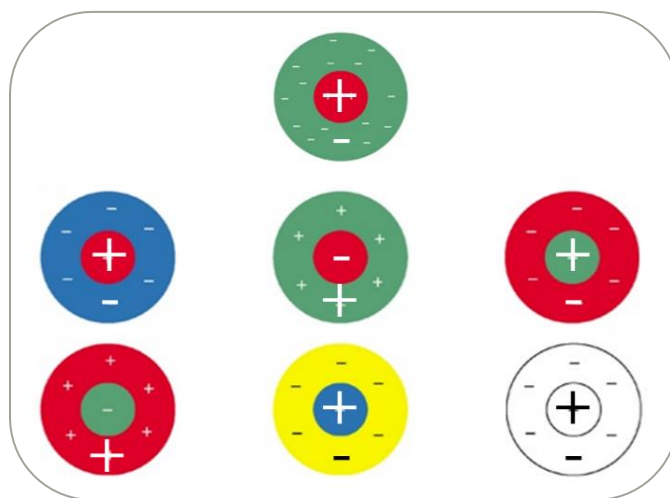


Imagen 1. Campos visuales que activan la excitación neuronal por medio del contraste cromático.

¹¹ *Diccionario Etimológico*. [Consultado el 30 de abril del 2018]. Disponible en la Web <http://etimologias.dechile.net/?mirar>

¹² Bryan Kolb e Ian Q. Whishaw, *Neuropsicología humana*, [Trad. Silvia Cwi...et al] (Madrid: Médica Panamericana, 2006), 367.

físico del cuerpo para *sentirlo y dirigirlo*; más adelante reconoceremos esto como *propiocepción*.

Cabe destacar que este tipo de ajustes sensoriales fueron estudiados en el año 1950 por el neurofisiólogo David Hubel y el fisiólogo Torsten Wiesel, cuyas aportaciones dieron pie a la exploración perceptual del Mural “La Batalla” de Cacaxtla.

Ellos emplearon el registro, por medio de un micro electrodo, de la actividad de una neurona, su unidad principal; misma que reflejara la organización funcional del cerebro frente las imágenes¹³. Encontrando que, en la retina, las células se ordenan de acuerdo a los patrones de líneas, movimiento y contrastes que perciben. Estos *campos visuales* (imagen 1), como se les conoce, se activan o desactivan de acuerdo al estímulo, en otras palabras, una imagen que utilice el contraste cromático provocará una constante excitación sensorial en el cerebro. Esta capacidad del sistema visual para adaptarse a un comportamiento específico, por medio de las imágenes, fue la circunstancia que dio paso a explorar la construcción perceptual de la belleza-violencia en dicho mural.

1.1 Acerca de la imagen

Explorar el mural como *imagen*, me acoge en el plano de la emulación. Para referirme a esto, me apoyaré en el origen etimológico de la palabra *imagen*. Proveniente del término *imago* que significa copia o imitación, se puede deducir que existe “algo” previo para su creación; un referente en la realidad del cual deviene o, en otros términos, que procede del original. Régis Debray menciona al respecto que “La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble...”¹⁴ sin embargo, es esta capacidad de “sombra o

¹³ Para más información revisar: Ricardo Bahena y Alejandro Orduña, *PLASTICIDAD SINÁPTICA. DE HUBEL Y WISEL A LA PLASTICIDAD SINÁPTICA EN EL SISTEMA VISUAL*, consultado el 1 de mayo de 2018 desde <http://www.imagenoptica.com.mx/pdf/revista42/plasticidad.htm>

¹⁴ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen...*, 21.

de doble” de la imagen, la que me permite apropiarme de la construcción de un espacio alterno o provisional a la realidad de la violencia, para aproximarme a la “vivencia original”.

Ahora bien, James J. Gibson¹⁵ destacado psicólogo norteamericano en estudios de percepción visual, establece que lo que percibimos está dado por lo externo de manera unidireccional, en decir que cuando percibimos sólo es necesario extraer lo que queremos o podemos de la información explícita de la imagen. Sin embargo, a mí me interesa acceder *al qué no de las imágenes*, al significado implícito, interno, ausente, que no se halla sólo de manera visual, de ahí que la imagen sea intercambio, sea diálogo bidireccional. De modo que el interés por la imagen, también parte de algún tipo de *acuerdo perceptual* suscrito en ésta. Si bien, extraemos la información del entorno, no significa que por parte del receptor no haya retroalimentación consolidada en la imagen.

Esto me hizo preguntarme ¿Por qué representamos así la violencia? ¿cuáles son sus discursos? El proceso de utilizar la imagen dentro de una propuesta artística en torno a la violencia, va encaminada a la exploración de la percepción y los significados inscritos en ésta, permitiéndome interactuar a partir del reconocimiento de sus *formas*. Si la percepción de la violencia, a nivel individuo, es “una visión <<in mente>>, una visión presentada en instantáneas retinianas y... elaborada”¹⁶ su concepción que ha sido construida, puede ser ampliada o modificada.

Es importante reconocer que la percepción puede ser fundamental para el surgimiento de códigos visuales a lo largo del tiempo. Ejemplo de ello fue el que dio lugar a la utilización de la perspectiva, un conjunto de líneas sobre un espacio bidimensional que, dispuestas de cierta manera pueden

¹⁵ <<Psicología ambiental>> consultado el 1 de mayo del 2018 desde http://www.ub.edu/psicologia_ambiental/unidad-2-tema-2-3-4

¹⁶ José Bayo..., 22.

representar profundidad. Esta cualidad *ilusoria* de la imagen, posicionó a la perspectiva como sistema fiel de representación y por medio de la cual era posible entender y transformar al mundo, Mirzoeff menciona al respecto que “La perspectiva no es importante por mostrar como vemos <<realmente>> sino porque nos permite ordenar y controlar lo que vemos.”¹⁷ Esta intervención de las imágenes en la realidad, fue posible solamente cuando se entendieron como *entidades aisladas*, es decir, con significado y poder inherentes a su creación, manipulación y exhibición; y una vez comprendiendo esto, fue posible reconfigurar otras realidades.

Bayo indica que la percepción “...tiene un lugar en el tiempo, no ocupa un instante...”¹⁸. Esto alude a la existencia de un reforzamiento sensorial por medio de la imagen, que tiene como consecuencia ciertos comportamientos o valores en el desarrollo de determinada cultura, aspecto que se refleja posteriormente a través de lo temporal.

Esta reflexión tiene cabida en nuestra experiencia actual de la visualidad; el comunicólogo Joan Ferrés la llama *voracidad perceptiva*¹⁹, en donde la visión nos concede la sensación de *inmediatez*, dicho de otra forma, otorgamos gran importancia a la percepción rápida y de estímulos directos cuyo consumo va en aumento. El hecho de tener la habilidad de recibir tanta información no es una cuestión innata al ser humano, sino que se requirió de un “entrenamiento” que la desarrollara. En la opinión de Mirzoeff:

El hiperestímulo de la cultura visual moderna, desde el siglo XIX hasta nuestros días, se ha dedicado a intentar saturar el campo visual. Este

¹⁷ Nicolás Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*, (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 26.

¹⁸ José Bayo, *Percepción...*, 28.

¹⁹ Joan Ferrés en Aparici et al., *LA IMAGEN: Análisis y representación de la realidad*, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2006), 30.

proceso fracasa constantemente, ya que cada vez aprendemos a ver y a conectar de forma más rápida.²⁰

Por esta razón la imagen es dialógica, *manifestamos* culturalmente el contacto con la realidad y en ese procedimiento nos apropiarnos de nuevos conocimientos *ocultos* en la imagen. Entonces explorar el mural “La Batalla” de Cacaxtla como imagen, es asimilar que, como indica Mirzoeff “[la realidad] como texto ha sido sustituida por [la realidad] como imagen”²¹, es decir, si las imágenes se han posicionado en un lugar fundamental en la cotidianidad, es porque aún son los medios propicios para el acercamiento con la realidad.

En definitiva ¿qué hace tan importante el estudio de este mural? La respuesta no está es descubrir el verdadero significado de su creación, puesto que, la intención original siempre será desconocida; sino ¿qué la hizo aproximarnos a ella? ¿cómo es que sus formas reinciden en la actualidad?, está claro que será preciso apoyarme a su aspecto *visual* para comprender su percepción. Y lo que puedo entrever, es una escena de cuerpos en combate con un particular empleo de color, forma y simbolismo. De tal manera que hay dos aspectos fundamentales que mencionar: para la neurociencia el mural “La Batalla” tiene correspondencia con los patrones de contraste distinguidos por Hubel y Wiesel en el año de 1966²² y, en lo que concierne a mi proyecto, es el acontecer de determinada representación del cuerpo en la violencia; entonces ¿qué cualidades de la imagen ya se conocía en el pasado y que nosotros hemos olvidado?

²⁰ Mirzoeff, *Una introducción...*23.

²¹Nicolás Mirzoeff, *Arte...*, 25.

²² Francisco Fernández de Miguel, <<La búsqueda del arte en nuestro cerebro>> *MUSEO DE SITIO DE TLATELOLCO*, Instituto de Fisiología Celular-Neurociencias, México: Universidad Nacional Autónoma de México (sin fecha), 140.

1.2 La violencia percibida: Aproximación inicial al mural “La Batalla” de Cacaxtla

El mural de “La Batalla” se encuentra ubicado en el Edificio B de la Zona Arqueológica de Cacaxtla, municipio de Nativitas, Tlaxcala, México



Imagen 2. Ubicación del Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Nativitas, Tlaxcala, México.

(imagen 2). Los últimos estudios antropológicos han revelado, entre ellos el de la arqueóloga Juliette Testard, que en esta zona confluyeron diversas culturas, sin embargo una de las más destacadas es la Olmeca-Xicallanca²³,

desarrollada entre los años 650-800 d.C. Fue descubierto en el año 1975 tras los trabajos de excavación iniciados a consecuencia de un saqueo.

²³ Juliette Testard, <<Arqueología, fuentes etnohistóricas y retóricas de legitimización: un ensayo reflexivo sobre los olmecas xicalancas>>, *Anales de Antropología* 51 (2017): 143, consultado desde <http://www.elsevier.es/es-revista-anales-antropologia-95-articulo-arqueologia-fuentes-etnohistoricas-retoricas-legitimizacion-S018512251630042X>

Mi primer contacto con dicho mural, fue por medio de un archivo digital proporcionado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, al laboratorio del Instituto de Fisiología Celular de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Imagen 3. Fragmento seleccionado de Talud Oriente, Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México.

Esto tenía por objetivo, desarrollar propuestas de carácter científico en el ámbito neuronal y perceptual. Para ello se seleccionó el talud oriente, el fragmento del mural mejor conservado hasta la actualidad (imagen 3). El interés dentro del laboratorio, como ya he dicho, era analizar las respuestas neuronales frente la imagen restaurada de manera digital (imagen 4) y someterla inicialmente al método de *redes semánticas*, para conceptualizar su percepción. De esta manera se presentó a un público general que calificara, en “n” cantidad de conceptos, la percepción de la imagen, cuya relación de significados permitieron posteriormente calificarla entre categorías que se alternan entre belleza y violencia.



Imagen 4. Reconstrucción digital para su manipulación dentro del laboratorio, 2016.

Consecutivamente a esto, tuve la posibilidad de conocerlo en su sitio original. Guiándome por lo *que se podía ver*, encontré una composición horizontal, cuya lectura de izquierda a derecha, marcaba el ritmo y la forma en que se suscitan los cuerpos, es decir, once cuerpos ejercen fuerza unos sobre otros, representando un instante donde *algo ocurre sin final*.

El siguiente paso, era realizar el trazado intuitivo, ahora sí, *mirando* sus elementos compositivos (imagen 5). En éste se observa la relación de dos grupos divididos en cinco parejas. Los vencedores o guerreros jaguar son las figuras de pie que portan, como atavíos, las pieles de dicho animal; y los vencidos, los guerreros águila, portan tocados de plumas azules y sus cuerpos están desnudos y a ras de suelo.

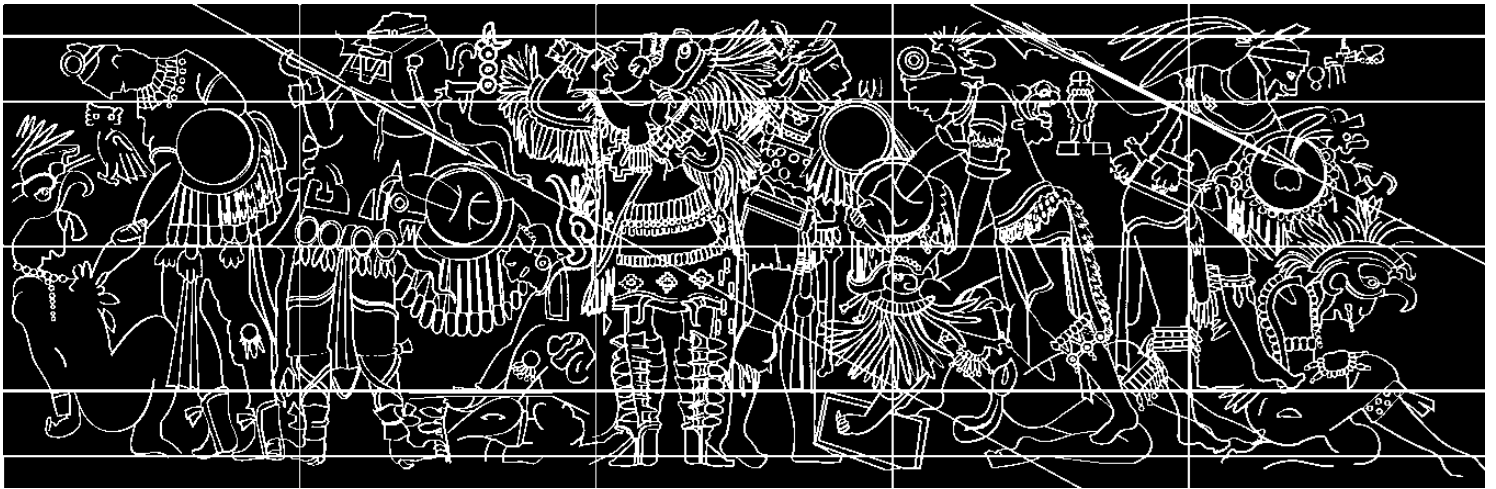


Imagen 5. Trazado de elementos evidentes dentro de la composición.

Las direcciones hacia donde apuntan las armas, excepto el puñal de pedernal que apunta al corazón de la primera pareja, no van directamente a la cabeza de los vencidos. En cuanto a las heridas, los órganos y la sangre brotando, están representadas de forma explícita. Cada personaje tiene una expresión en el rostro. El tono marrón de la piel de los guerreros jaguar se diferencia del rojizo de los vencidos. El color amarillo acentúa elementos internos mientras que el blanco los externos. Si al mural se le quita saturación (imagen 6), es decir, se convierte a blanco y negro, éste se vuelve equiluminiscente (misma iluminación), convirtiendo varias zonas en planos indistintos. Lo anterior permite deducir que, para la apreciación del mural, el color era un elemento imprescindible, idea que también sustenta su disposición original, es decir, a la luz del sol:

...el objetivo fue mantener campos visuales y simbólicos del color de forma definida, creando contrastes de colores vivos para desarrollar representaciones legibles desde la distancia o en condiciones de luz baja [iluminados por antorchas].²⁴

²⁴ Diana Magaloni et al., en Teresa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios*, (Instituto de investigaciones estéticas: UNAM, 2013), 169.

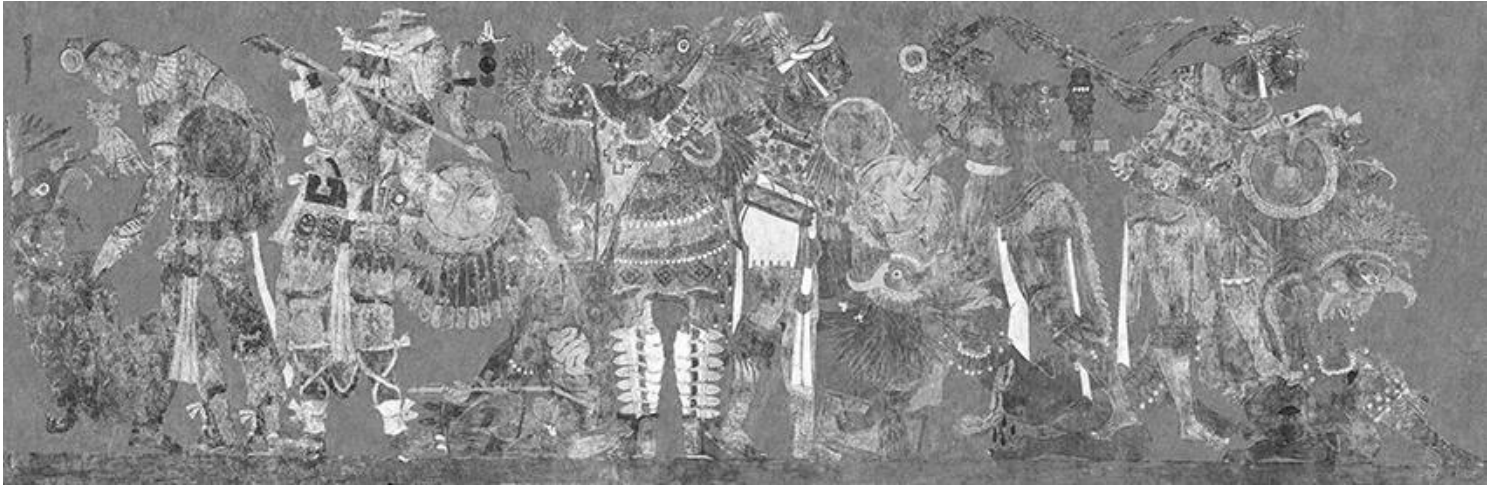


Imagen 6. Mural “La Batalla” de Cacaxtla, sin saturación

Otro hallazgo interesante de su composición, es que la distancia entre los pies de los personajes y el inicio de la franja inferior, conocida como “el suelo” del mural, es la misma marcada por el borde superior y la cabeza de los vencedores (imagen 7). De hecho, muchas de las distancias inferiores se corresponden con las superiores, siendo las posiciones de la cabeza, la cintura y los pies, las más evidentes. Respecto a las curvas, éstas corresponden a la medida del alto del mural transportada al ancho del mismo. Y los círculos señalan el ritmo de los escudos de los vencedores, mismos que no cruzan la mitad horizontal inferior del mural.

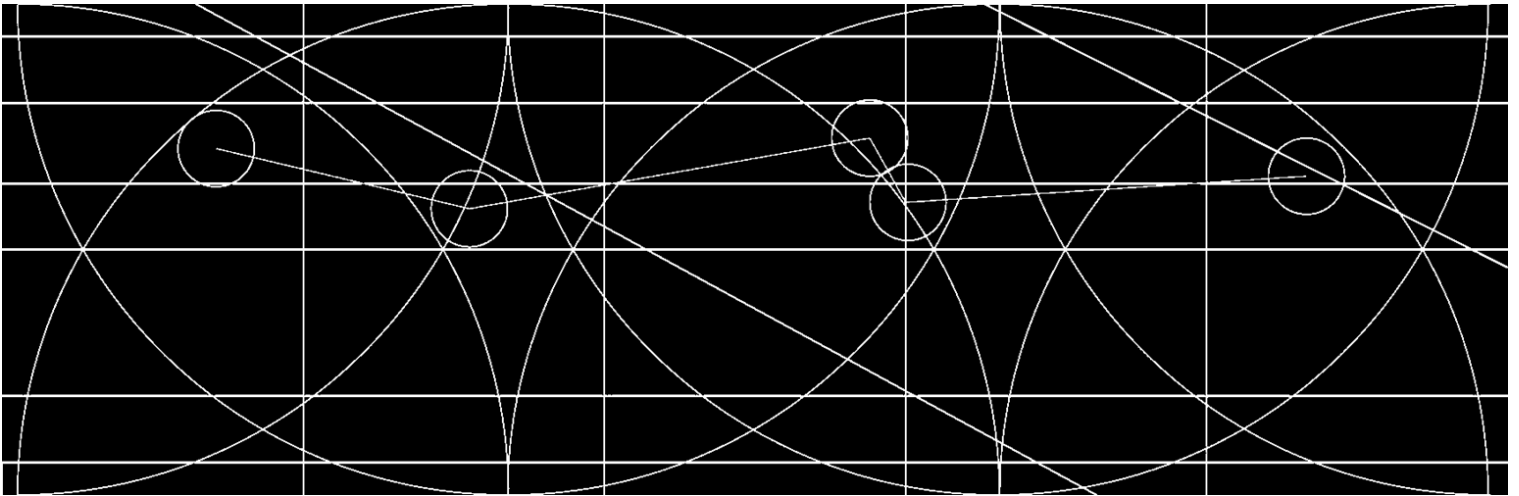


Imagen 7. Trazado compositivo, ausencia de figuras.

A la par de estas deducciones, surgiría la relación con el proyecto “Cerebro y Arte” llevado a cabo en el año 2016 por el Doctor Francisco Fernández de Miguel dentro del Laboratorio de Fisiología Celular de la Universidad Nacional Autónoma de México. En este proyecto se realizaban pruebas perceptuales y neuronales con el objetivo de comprender ciertos comportamientos y respuestas del cerebro frente las imágenes, mismas que confluían en el mural de “La Batalla” de Cacaxtla.

El estudio se desarrollaba por medio de sesiones visuales (presentaciones en pantalla) en donde la imagen del mural era previamente manipulada de acuerdo al concepto de interés; en este caso, y de manera superficial “lo bello” era considerado lo de mayor gusto o aceptación mientras que “lo violento” era la percepción contraria. Ahora bien, estas imágenes eran acomodadas y mostradas al participante en lapsos cortos de 6 segundos y cuya sesión duraba en total 15 minutos, todo a fondo negro y sala oscura, con el objetivo disminuir los distractores. Durante esta sesión se pedía a voluntarios, principalmente mexicanos, que contestaran una encuesta de acuerdo a la percepción de la imagen y al mismo tiempo se

registraba, por medio de una gorra de diecinueve electrodos, la actividad cerebral a lo largo de dicha actividad.

Es importante mencionar que del estudio fueron seleccionados los resultados perceptuales de color y forma presentados a continuación, que también son de mi interés, y que pertenecen a cincuenta participantes “promedio”, es decir, personas entre 20 y 35 años, de sexo indistinto, con escolaridad mínima de secundaria, sin discapacidades o alteraciones mentales, sin ningún tipo de sustancia presente en el cuerpo como café, dulces, medicamento y sin estudios especializados en arte, historia o afines; todo con el objetivo de eliminar las variables que pudieran alterar de manera significativa los resultados.

La Diosa de Jade, Tetitla (imagen 8):

Se encuentra ubicada en el conjunto de Tetitla, en Teotihuacán, Estado de México. Si bien, este mural pertenece a la cultura Teotihuacana, fue incluido en el estudio debido empleo similar de contraste cromático observado en los murales de Cacaxtla; además de que la fecha en la que fue creado (año 600 d.C.)²⁵ crea un paralelismo temporal entre ambos.



Imagen 8. Diosa de Jade (imagen digital), Tetitla, mural 3, pórtico 11, Conjunto Tetitla, Teotihuacán, Estado de México, año 600 d.C. aprox.

²⁵ <<Diosa de Jade o Tláloc verde. Teotihuacan>>, en la web oficial de Arqueología Mexicana, acceso 1 de noviembre del 2018, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-mural-del-edificio-b-de-cacaxtla-una-batalla>

La primera imagen corresponde a los colores originales del mural, esta combinación rojo-verde, también presente en el estudio de campos visuales, es conocida en el Arte como complementaria, es decir, ambos colores ocupan un lugar opuesto en el círculo cromático tradicional, de cuya mezcla se obtiene un color neutro o pardo. La segunda imagen es la inversión digital del modelo aditivo de color-luz RGB, en la que la temperatura de color, esto es, que la sensación térmica subjetiva percibida, se vuelve *fría*. Por último, una imagen en neutro (tonos de grises) que tiene por objetivo estudiar la percepción en ausencia de color.

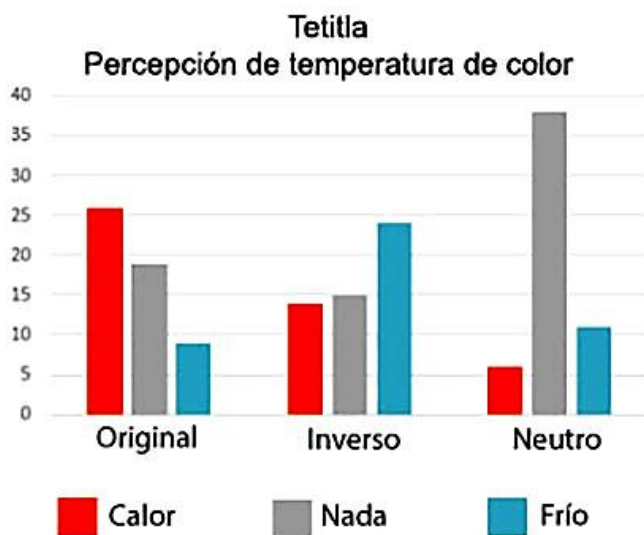


Imagen 9. Gráfica Tetilla, Percepción de temperatura de color, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

De la sesión digital, se obtuvieron los resultados en *Percepción de temperatura de color* (imagen 9). Cada voluntario tenía la oportunidad de elegir entre la sensación de calor, nada o frío. La gráfica señala que el color del mural original fue percibido como cálido, su inverso como frío y el neutro mayormente indiferente. Por otro lado, en la gráfica de

Percepción de gusto (imagen 10), considerada dentro del proyecto como un parámetro somero de *belleza*, se puede apreciar que el color original es de un gusto intermedio en comparación con el inverso, que resulta mayormente agradable; mientras que el mural en neutro es considerado el de menor gusto. Extrañamente el color original, en donde predomina el rojo, no fue considerado “bello”, pese a que es considerado el de mayor atracción y calidez perceptual. Cuestión que no sucedió en la percepción de

temperatura, puesto que los resultados están entre los parámetros esperados según la teoría de color de Itten:

La experiencia ha demostrado que la sensación de frío o de calor cambiaba de tres a cuatro grados según que la habitación estuviera pintada en azul-verde o en rojo-anaranjado. En la habitación pintada en azul-verde, las personas encontraban que hacia frío a 15° C; en la habitación pintada en rojo-anaranjado, sólo sentían frío a 11 o 12° C. ²⁶

Pese a que la imagen original tiene una aceptación intermedia, quizá el contraste de color es demasiado “excitante”, que resulta incómodo a la mirada. Por ende, el inverso que inhibe la excitación, propiciando la estabilidad visual, tuvo una percepción más aceptable.

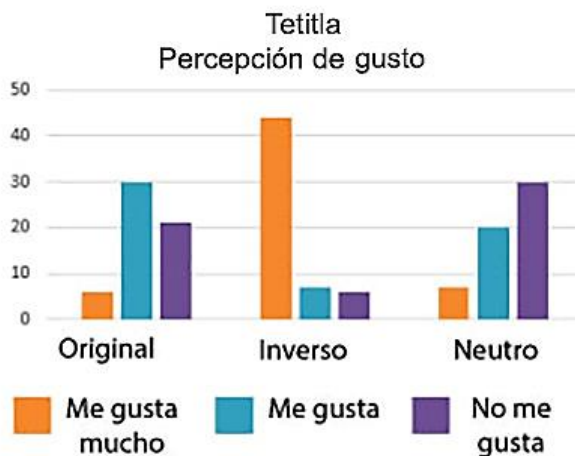


Imagen 10. Gráfica Tetitla, Percepción de gusto, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

²⁶ Johannes Itten. *El arte del color*. (Barcelona: Limusa, 1973), 45.

Pareja violenta Cacaxtla:

La pareja número cuatro del mural “La Batalla” (imagen 11), es considerada la representación más violenta de la composición por el proyecto “Cerebro y Arte”; ya que el vencedor de pie (guerrero jaguar) inclina su cuerpo hacia adelante en señal de sometimiento, éste toma por el cuello al vencido (guerrero águila) el cual tiene los intestinos de fuera y llagas ensangrentadas por todo el cuerpo, su dolor es expresado por sus ojos cerrados y boca entreabierta. En esta prueba, se utilizó la imagen de manera invertida en diferentes fondos, para jugar con el azar y obtener respuestas menos planeadas.



Imagen 11. Pareja Violenta (imagen digital invertida), mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México, 2016.

La gráfica (imagen 12) de *Percepción de temperatura de color*, afirma que el color rojo remite a la sensación de calidez, de igual forma que la imagen sin fondo no produce nada y en el fondo azul optan por la sensación de frío.

En la gráfica de *Percepción de gusto* (imagen 13) se sigue reafirmando que, en el fondo rojo, la imagen causa disgusto, al contrario del fondo azul (que es el color original del mural “La Batalla”) es considerado el más agradable. Respecto a la imagen sin fondo, ésta se encuentra entre los parámetros de gusto intermedio, entre me gusta mucho y me gusta.

Pareja violenta Cacaxtla
Percepción de temperatura de color

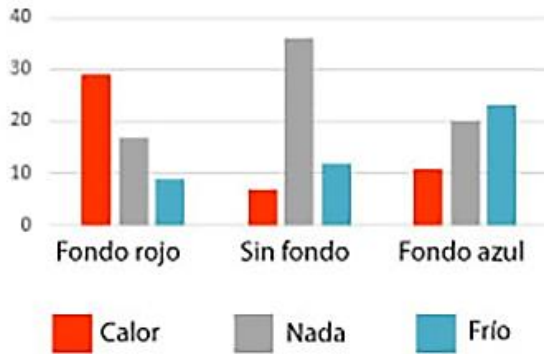


Imagen 12. Percepción de temperatura de color en pareja violenta de Cacaxtla, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

Pareja violenta Cacaxtla
Percepción de gusto



Imagen 13. Percepción de gusto en pareja violenta de Cacaxtla, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

Pareja neutra Cacaxtla:

Sin fondo

Fondo rojo

Fondo azul

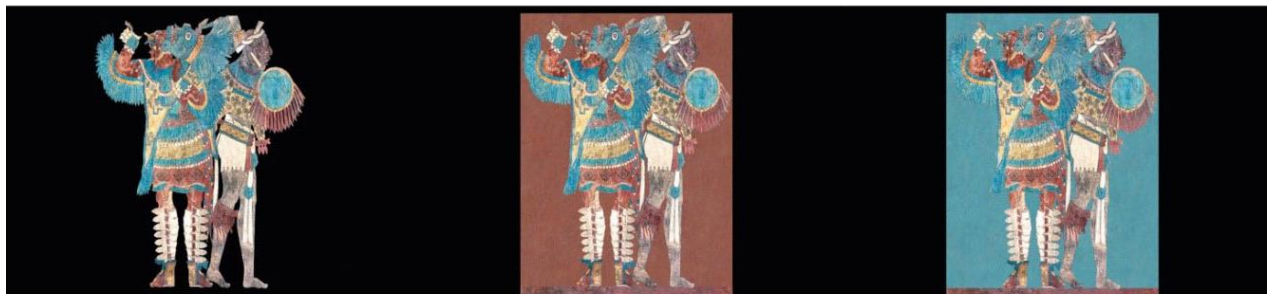
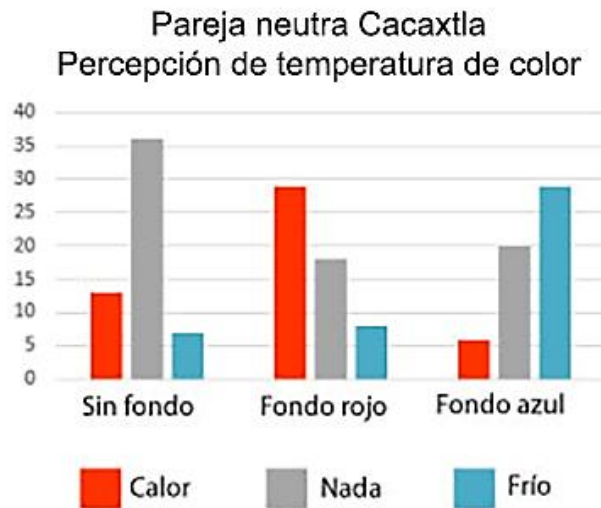


Imagen 14. Pareja neutra (imagen digital), Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México, 2016.

Este fragmento, que corresponde a la tercera pareja del mural (imagen 14), es conocido dentro del proyecto “Cerebro y Arte” como *pareja neutra*, nombre otorgado por el equilibrio de sus elementos puesto que, representa

dos guerreros de pie en una posición regularmente simétrica y sin ninguna expresión evidente de violencia; no obstante, si se mira con detalle, el personaje vestido con plumajes azules del lado izquierdo, posiblemente sea quien encabeza al grupo de los vencidos, ya que es el único personaje de pie con una flecha en el rostro (véase imagen 64).



En la imagen anterior también se cambió

Imagen 15. Percepción de temperatura de color en pareja neutra de Cacaxtla, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

aleatoriamente el color de fondo, para la gráfica de *Percepción de temperatura de color* (imagen 15) los resultados siguen siendo los mismos, sensación de nada para la imagen sin fondo, calor el rojo y frío para el azul. En lo que respecta a la gráfica de *Percepción de gusto* (imagen 16), se reafirma lo ocurrido en imágenes pasadas, la imagen de fondo rojo no es del gusto del público, mientras que la de fondo azul sigue siendo la más agradable.

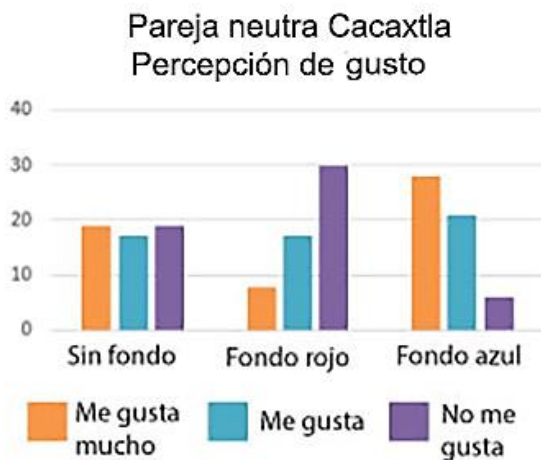


Imagen 16. Percepción de gusto en pareja neutra de Cacaxtla, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

Rothkos:

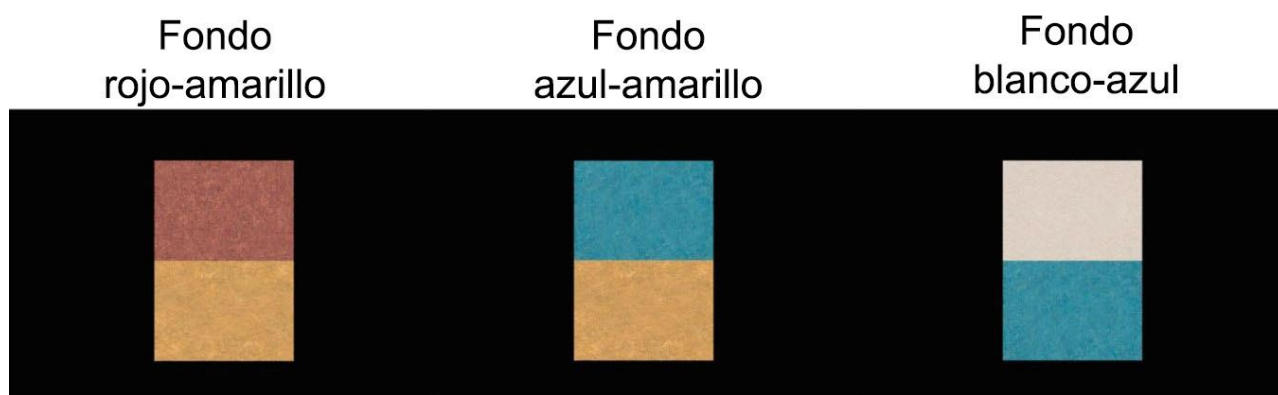


Imagen 17. Rothkos, manipulación digital, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

Estos rectángulos conocidos como *Rothkos*, son una variación elaborada por el proyecto “Cerebro y Arte” (imagen 17), mismos que están conformados por los colores de la imagen del mural. Éstos buscan hacer alusión a la obra de Mark Rothko, el reconocido pintor abstracto; cuyas composiciones instauran al color como elemento principal de lo sensorial. Es así que estas imágenes estudian la percepción comparativa de color, es decir, aparecen confrontados de manera vertical simulando las fracciones utilizadas por Rothko; en donde el rectángulo rojo-amarillo está conformado los colores más cálidos del mural, el azul-amarillo por un cálido y un frío y el blanco-azul

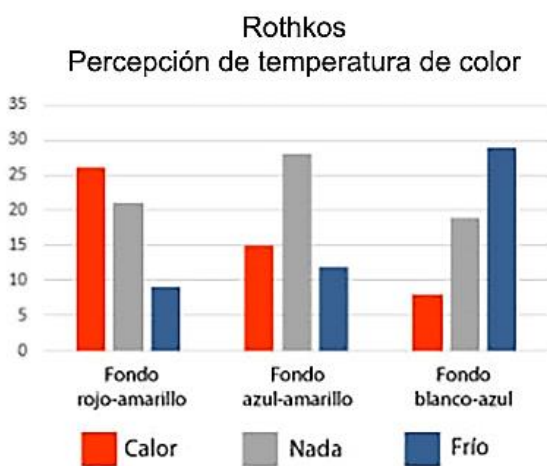


Imagen 18. Percepción de temperatura de color en Rothkos, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

exclusivamente por fríos. En la gráfica de *Percepción de temperatura de color* (imagen 18) se obtuvieron percepciones parecidas, cálido para el primero, neutro para el segundo y frío para el tercero. En cuanto a la *Percepción de*

gusto (imagen 19) la combinación más gustada es blanco-azul de temperatura fría, mientras que para el rojo-amarillo, en cálidos, es el menos agradable y el que une un color frío con un color cálido produce gusto intermedio.

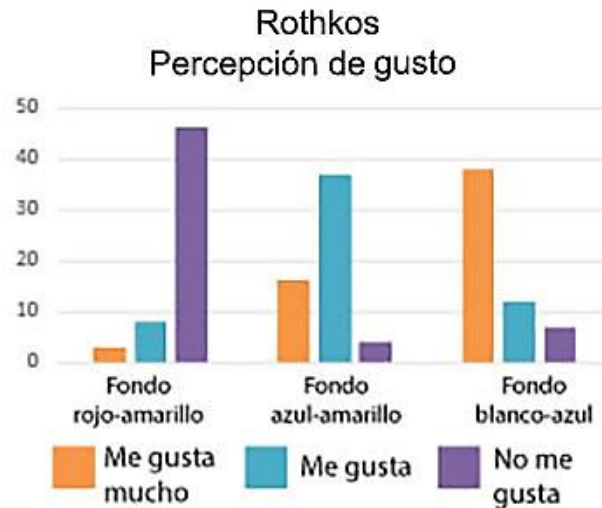


Imagen 19. Percepción de gusto en Rothkos, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

Los Mondrianes:

De la misma manera los *Mondrianes* dentro del proyecto (imagen 20), van

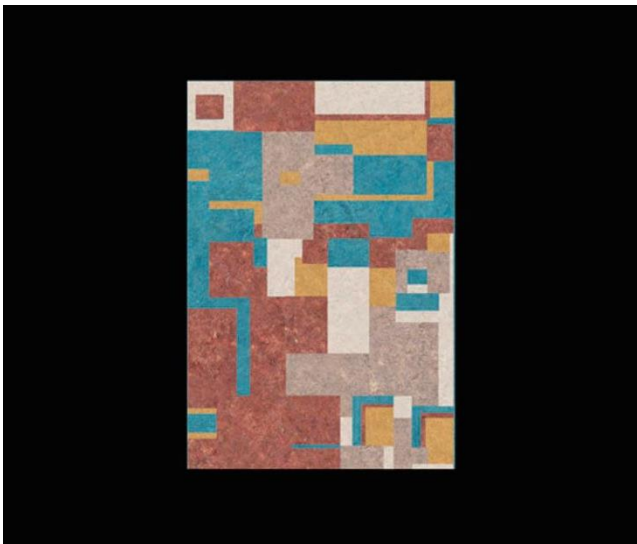


Imagen 20. Mondrianes, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

enfocados al estudio perceptual de color de manera más dinámica. Remiten al interés del pintor Piet Mondrian, por utilizar en su obra más tardía, los elementos básicos de composición como el color, línea y plano, en búsqueda de lo esencial o puro de la realidad. Estos *Mondrianes*, son elaborados digitalmente a partir de la proporción de color

presente en el mural “La Batalla”, cuantificando las zonas de contacto, esto es, que están dispuestos de acuerdo a la relación de superficie (en píxeles) que un color tiene con otro. En cuanto a la gráfica de *Percepción de temperatura de color* (imagen 21) muestra que la unión de todos los colores del mural produce resultados imparciales, y esto

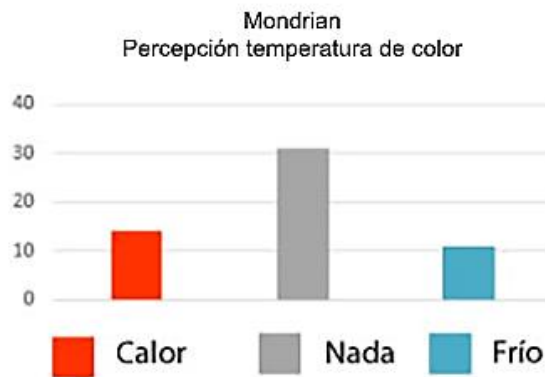


Imagen 21. Percepción de temperatura de color en Mondrianes, Instituto de Fisiología Celular, UNAM, 2016.

ocurre en ejemplos similares. Es posible que el empleo de más de tres colores, aunque con formas principalmente estables (regulares geométricamente), no generen un *focus perceptual*, es decir, la utilización de excesiva de color, no permite que el espectador se concentre en un criterio fijo.

Ahora bien, basándome en los resultados anteriores, reinterprete someramente, el concepto de violencia y la belleza en el mural de Cacaxtla. Elegí dos polípticos horizontales (50 cm. x 200 cm.) de cinco bastidores cada uno. Estas divisiones corresponderían al número de parejas inscritas en el mural.



Imagen 22. Belleza. Óleo sobre lienzo, 50 cm. X 200 cm., 2016.

En el primer poliptico, titulado “*Belleza*” (imagen 22), se emplean pinceladas traslúcidas horizontales a la mitad inferior de la composición, disposición original de los guerreros vencidos; ésta es la parte menos dinámica del mural, ya que la posición corporal a ras de suelo, hace que la mirada se posé en el borde inferior, apelando al reposo. Respecto a los colores, éstos se dispusieron de manera similar al mural, rojos y sienas tostadas, que remiten a la piel de los guerreros vencidos, rodeados del blanco y amarillo de los atavíos de los guerreros jaguar, cabe señalar que la disposición inversa al mural original, en donde el blanco ocupa la mitad inferior y el amarillo la superior, es porque el blanco aporta ligereza al azul, mientras que el amarillo mantiene la pesadez. En cuanto al fondo original, “...donde el aire es ancho y la tierra apenas una franja...”²⁷, hace evidente la carga significativa, ya que es un espacio asignado a los guerreros jaguar de pie, vitales y dominantes. No obstante, en *Belleza* aproveché este color azul maya, debido a su aporte de espacialidad. Curiosamente, éste tuvo muy buena aceptación dentro del estudio, considerado muchas veces como un color agradable. Simbólicamente, en Cacaxtla, es el color del sacrificio. Es importante mencionar, que muchos de los significados “colorísticos”, van más allá de lo meramente visual. En este caso, tiene una estrecha relación con su fabricación; porque para ello era necesario remojar constantemente los polvos de paligorsgkita en añil²⁸, un proceso de trabajo constante, cuyo

²⁷ Magaloni et al., en Teresa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica en México...*, 186.

²⁸ Arthur J.O. Anderson, <<MATERIALES COLORANTES PREHISPÁNICOS>>, Estudios de Cultura Náhuatl, Universidad Nacional Autónoma de México (sin fecha): 78. Consultado desde <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn04/044.pdf>

resultado de “humedecer un mineral” hace referencia a la fertilidad de la tierra, misma que tiene que ver con cosechar la buena ventura del sacrificio. Existen varias representaciones de su uso, cuyo objetivo era cubrir la piel de los guerreros durante las ceremonias de sacrificio. No es fortuito que en Cacaxtla, los sacrificados porten mayoritariamente este color, que, en relación con las plumas de los tocados, corresponden a los elementos aéreos y a la sensación de apertura y belleza. De la misma manera, el personaje veintisiete, pero del segundo fragmento del talud (imagen 23), tiene la piel cubierta de azul, por lo que se intuye que ocupa un lugar importante entre los vencidos águila, debido a su posición corporal a manera de iniciación de danza.



Imagen 23. *Personaje 27*, Fragmento talud oriente. Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México.



Imagen 24. *Violencia*, óleo sobre lienzo, 60 cm. x 200 cm, 2016.

En cuanto a su contraparte, en la obra titulada *Violencia* (imagen 24), utilice el ritmo de lectura de los escudos, espacio también ocupado por los guerreros que ejercen sometimiento, cuya disposición a la mitad superior del mural, desequilibra la composición total; esto se debe a la inexistencia de un punto de anclaje al ras de suelo, lo que da la sensación de levitar. De manera similar, en “La Batalla”, es evidente la ausencia de profundidad, entonces utilicé esta inmediatez para el color rojo. Cabe mencionar que éste, en las encuestas perceptuales, fue considerado como un color cálido sensorialmente, sin embargo, fue el de menor gusto o “belleza”. Sin bien, este color es culturalmente alusivo a la violencia, al impulso y a la acción, quizá esa concepción tenga que ver con que es un color que estimula la presión arterial y activa la respiración, circunstancia que ocurre de manera similar a la experiencia de la habitación antes mencionada y que Itten reitera ahora en animales:

Se dividió una cuadra de caballos de carrera en dos partes: una se pintó en azul y la otra en rojo-anaranjado. En la caballeriza azul, los caballos, después de la carrera, se tranquilizaron rapidísimamente mientras que, en la caballeriza roja, permanecieron mucho tiempo calientes y agitados. Por

otra parte, no se encontró ninguna mosca en la cuadra azul mientras que eran abundantes en la caballeriza roja.²⁹

Esto aparecería nuevamente en la cuestión simbólica del mural. Con esto quiero decir que, originalmente, era un pigmento adquirido como óxido de hierro, argumento que lo que lo vincula con la tierra, no obstante, también era obtenido de manera vegetal, es decir, de poner al fuego la flor *xochipal* (la flor que tiñe) y utilizar un proceso de combustión, entonces el calor, el resplandor de la llama, remitiría al efecto térmico.

En el mural se pueden distinguir diferentes tonalidades de este pigmento (imagen 25) lo que refleja el empleo consciente que tenían del color. Por ejemplo, el rojo de las heridas es un rojo mucho más empastado



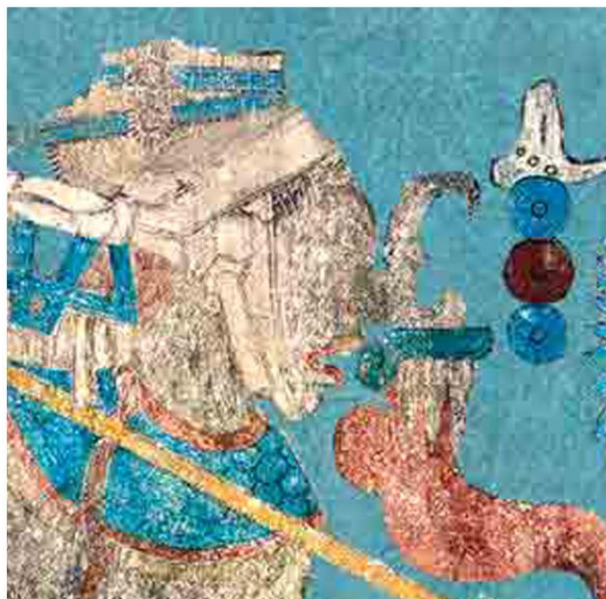
Imagen 25. Detalle de guerrero partido a la mitad, pareja dos, Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México, formato JPG, 2017.

y oscuro, lo que enfatiza significativamente el estado orgánico de las vísceras o la sangre brotando, cito en otro orden de ideas “...utilizar cambios tonales... de los rojos... para denotar distintos estados físicos de la sangre, ya sea líquida/fresca, seca/endurecida...”³⁰.

²⁹ Johannes Itten. *El arte...*, 45.

³⁰ Magaloni et al., en Teresa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica en México...*,179.

También existe otro tono de rojo en la boca de los vencedores (imagen 26), un rojo mucho más brillante que simula la sangre fresca. Este color enfatizaba la mordida del jaguar frente su presa, el lugar del vencedor. Por otro lado, el rojo con pinceladas translúcidas de la piel de los guerreros vencidos, más que identificarlos del resto, tiene relación con el cuerpo moribundo, con una piel endeble; no es fortuito que éste color se corresponda con la franja inferior sobre la que yacen los cuerpos en el suelo



(imagen 27), simbolizando su estado de transición, su pertenencia a la tierra después de la muerte.

Imagen 26. Detalle de la boca del guerrero jaguar, pareja dos, Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México, formato JPG, 2017.

Quisiera abrir un paréntesis para hablar de mi percepción particular del mural, el cual me resulta, de manera más acertada, un juego entre la belleza y lo sublime³¹. Si tuviera que establecer qué elementos son bellos dentro del mural, elegiría los colores, puesto que éstos me producen de forma instantánea la sensación de agrado y placer. El más característico de ellos, es el fondo “azul maya”; no se sabe con certeza si representa una franja de cielo o un fondo acuático, no obstante, este color derivaría en su visibilidad, puesto que los demás murales con los que convive, son en su mayoría de fondos rojizos. Ahora, en lo que respecta a los demás colores, podría considerarlos atractivos debido a su “simpleza”, con esto me refiero a que su empleo carece de combinaciones rebuscadas, lo que le otorga un

³¹ Reflexiones surgidas a partir de la definición de estas categorías estéticas halladas en el texto de Manuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, (México: Editorial Porrúa, 1997), 209-236.

contraste muy específico entre sí, por lo tanto, resultan “tranquilos” de mirar. Es probable que haya existido la intención de emplear los colores de manera pura para facilitar su percepción e incluso acentuar un discurso particular, puesto que recurrir constantemente a la contraposición como azul- rojo y amarillo-blanco, enfatiza la dualidad. Magaloni reflexiona que “En cada pintura de Cacaxtla se puede definir un binomio colorístico que predomina... generalmente en el contraste rojo/azul o azul/amarillo.”³² Ahora bien, el amarillo es utilizado en las vísceras y en las mazorcas, dando sentido a *lo interno*; mientras que el blanco, presente en las vestiduras de los guerreros, conforma *lo externo*. Este empleo de color distingue la identidad de los dos grupos, ya que, tanto los atavíos como las heridas, fungen como únicos elementos “ornamentales” de los personajes. Esta relación dicotómica también se distingue en un juego constante entre activo/pasivo, cálido/frío, victimario/victima, parado/postrado, interno/externo, ileso/herido, aéreo o acuático/terrenal, ave/felino, ataviados/desnudos, vida/muerte... una alternancia apoyada por el color, mismo que se convierte, desde mi punto de vista, en el principal *componente de belleza*, es decir, en el principal detonante de satisfacción, del mero sentimiento de placer. Entonces, puedo suponer, que la belleza en Cacaxtla está dada por “impresiones”, esto es, a primera vista, en donde interviene en menor grado el ejercicio de la mirada.

Por otro lado, cuando dejo que intervenga por completo la mirada y me detengo para reflexionar, podría decir que la sensación producida se inclina por la categoría de lo sublime, puesto que la cantidad de personajes, de glifos, de formas, de movimiento, de direcciones, se van desbordando, o mejor dicho, se dinamizan, aspecto que también es reforzado por el poco espacio asignado al reposo visual. Todas las escenas, hasta de manera individual, ocurren incesantemente, son formas que permiten imaginar la acción. Entonces, podría sugerir que lo sublime conlleva a lo violento dentro

³² Magaloni et al., en Teresa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica en México...*, 185.

del mural, y éste es un *posicionamiento sensible* mucho más meditado o quizá “intelectualizado”, ya que es cuestión de prestar atención para encontrarse, ya no sólo plastas de colores, sino con un conjunto de cuerpos en posición de batalla, con los intestinos de fuera y con los rostros expresivos, convirtiendo el agrado en dolor y repulsión. Esto me lleva a pensar, que no fue la impresión de la “belleza colorística” sino la reflexión de las “formas sublimes”, la que me permitió crear mis propias imágenes de violencia, pero ¿por qué me inclinaría por la violencia? ¿qué había en ella que me es propio?



Imagen 27. *Detalle franja inferior, Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México, formato JPG, 2018.*

2. De la violencia a la imagen corporal

[Es necesario]...encontrar un lenguaje visual que logre abstraer desde un lugar casi poético esta sensación de pérdida y mutación irreversible.

Sara Hidalgo.³³

La memoria de mi cuerpo no registra conceptos, pero recuerda profundamente la sensación que alguien le dejó.

Noemí Duran.³⁴

Crear imágenes se ha vuelto parte de los inicios del hombre: arañazos, esgrafiados, estarcidos, impresiones en cavernas y otros objetos revelan la

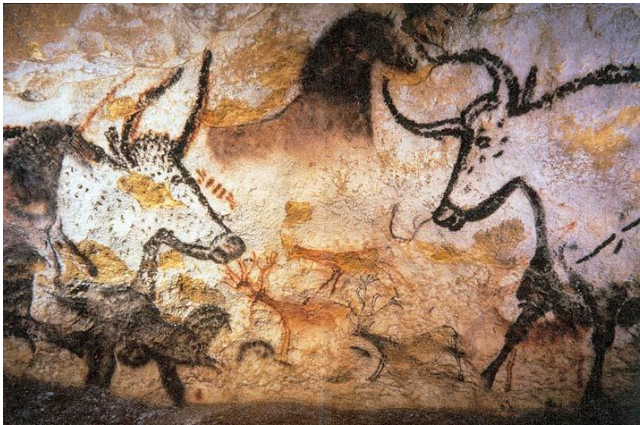


Imagen 28. Cuevas de Lascaux, Sala de toros, Francia, 17,000 a.C.

necesidad expresiva del homo (humano) de preservar cuánto mira, siente e imagina. Esta necesidad nos ha encaminado en la búsqueda de una identidad. Si bien, la imagen en un principio nos definió como especie, ejemplo de ello son las cuevas de Lascaux en Francia (imagen 28).

Pinturas en donde predominan las representaciones de gacelas, aves, venados, cabras, toros, cazadores, etcétera. Cada trazo era elaborado en función de establecer nuestro lugar en la naturaleza, siendo el hombre el equivalente a otras especies. Desafortunadamente, este espacio



Imagen 29. Cuevas de las manos, Santa Cruz, Argentina, 7,350 a.C.

³³Sara Hidalgo, *Metamorfosis de la violencia*. 33.403 (July 2011): From Literature Resource Center. Copyright: COPYRIGHT 2011 Nexos Sociedad de Literatura S.A. de C.V.

³⁴Noemí Duran, <<La Casa Voladora: sobre el hacer poético en la educación.>> *La Fissure*. GREAS, Universidad René Descartes, París (2015): 6. Consultado desde https://casavoladora.files.wordpress.com/2014/04/la_fissure_noemi.pdf

simultáneo, sólo fue posible hasta el encuentro con el cuerpo, circunstancia simbolizada en la representación de las manos. Áurea Muñoz señala que “La mano [es] matriz universal y característica del ser humano, distintivo de nuestra exclusividad...”³⁵ Por lo tanto, la impresión en negativo adquiriría variadas formas, tamaños y posiciones (imagen 29) constituyendo al humano como individuo. Esto dotaría, por primera vez a la imagen, del poder comunicativo entre iguales.

A medida que fuimos evolucionando, las imágenes también lo hicieron. Éstas adquirieron diversas formas para integrar el compendio visual en el que se edificarían las culturas. Fue así como las imágenes ahora son parte fundamental para la construcción de imaginarios colectivos.

Ahora bien, el filósofo francés Régis Debray precisa que “...toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos...quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento.”³⁶ Partiendo de esta premisa, quisiera argumentar que retroceder a las representaciones del mural “La Batalla” de Cacaxtla, para explorar el imaginario de la violencia actual en México, tiene por objetivo vincular un pasado que muchas veces se reflexiona adherido a su tiempo y no vigente en el presente, en otro orden de palabras, quizá asociar la noción de violencia prehispánica a nuestro tiempo, le conceda historicidad y por ende comprender lo propio.

Con respecto a la noción de violencia prehispánica a la que hago referencia, es una que media la vida y no la muerte, es decir, en los templos, en los murales e ídolos, era posible encontrar no sólo imágenes de cuerpos violentados sino al mismo tiempo enaltecidos. Personajes ricamente adornados, desmembrados, desollados, destripados, construcciones significativas de los residuos del cuerpo como los corazones sangrantes, osamentas de efecto apotropaico (mágico), ofrendas humanas, etcétera.

³⁵ Áurea Muñoz del Amo, <<La mano, la huella y el acto de estampar>> *Revista Hipo-tesis*, Sevilla, (2013): 18.

³⁶ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia...*,19.

Lo que demuestra que el culto a la muerte era un elemento imprescindible dentro de la cosmogonía prehispánica, de carácter dual y dinámico, es decir, una visión que se desplazaba entre las nociones de vida-muerte; en palabras de Žizek “Es la violencia mítica la que demanda sacrificio y mantiene el poder sobre la vida...”³⁷ Por lo tanto, el cuerpo violentado era simbólico, éste tenía un alto valor intercambiable en el plano de lo sagrado que, por medio del ritual, daba continuidad al ciclo de la vida.

De manera que la violencia, más allá del valor militar, político o religioso que conlleva representarla, manifiesta su lugar fundamental en los actos de transmutación, esto es, que los sucesos violentos llevados a cabo se convertían en un intercambio de poder divino, con la creencia o intención de que era la manera de purificar y conservar el orden. De manera semejante, este poder se haría vigente en la violencia actual de México. Sin embargo, el sentido de las formas de representación del cuerpo violentado, además de ser aleccionador y suscitador del miedo, es portador de una transmutación del cuerpo que, en este caso, anula su valor. En otras palabras, la acción humana ahora se convierte en poder humano, por medio de un intercambio no igualitario. De hecho, la suma de intercambios se convierte en cifras y éstas, como menciona el sociólogo y thanatólogo Maximiliano Korstanje, en un método de *dispersión*³⁸. En todo caso, me refiero a que se violentan más cuerpos sin la conversión simbólica de la continuidad, puesto que ahora se habla de cadáveres y no de vidas.

³⁷ Slavoj Žizek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, (PAIDÓS: España, 2009), 235.

³⁸ Estrategia que menciona Maximiliano Korstanje sobre la sobreexposición de los cuerpos en la violencia que minimiza su impacto social, <<SOBRE LA VIOLENCIA. Seis reflexiones marginales. En respuesta a S. Žizek>>, *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 30, Universidad de Palermo, Argentina (2011): 12.

2.1 El Cuerpo resi(dual)

Como ya he referido, en los estudios realizados al mural “La Batalla” de Cacaxtla, se puede distinguir una percepción que se alterna entre conceptos de lo bello y lo violento. Y esta sucesión está emparejada con la concepción simbólica prehispánica de vida-muerte-vida. Sin embargo ¿qué me interesa de esta manera de representar la violencia?

Esta reflexión la encontraría en las formas altamente *iconofílicas*³⁹ que en él se suscitan. Si bien, en el mural existen algunos patrones en la representación de la figura humana, éstos no revelan formas estrictamente

genéricas, es decir, si

miramos con detalle encontraremos cuerpos que construyen algún tipo de *pertenencia*, que se distinguen los unos de los otros, representando individuos con identidad propia. Entonces ¿en dónde se ubicaría la identidad del cuerpo actualmente?

Realizando un ejercicio de redes semánticas, enlisté aquellos olores, sabores, sonidos, cosas, etcétera, que me remitieran a la violencia. Entre ellos encontré el lugar de donde provengo (imagen 30). Conocido popularmente como “La barranca”, ubicado en Ecatepec de Morelos en el

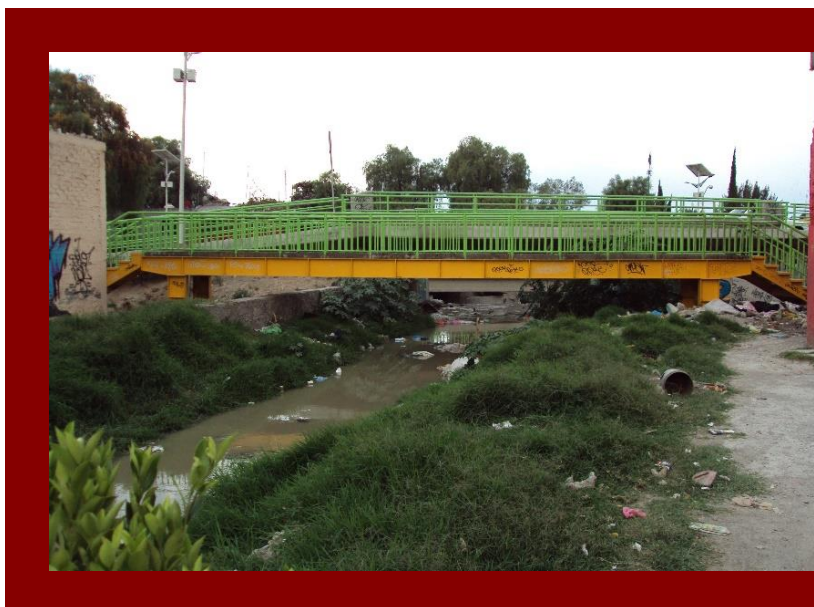


Imagen 30. Cauce “La Barranca” ubicado en Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, México, 2017.

³⁹ Término que utiliza Diéguez para referirse al gusto por las imágenes, reflejado en la dedicación y construcción meticulosa de las mismas <<El cuerpo roto/alegorías de lo informe>> No. 2. Revista do LUME (2012): 6.

Estado de México y, que irónicamente, es uno de los municipios más violentos de México en los últimos años⁴⁰.

En este cauce de agua negras me encontré con imágenes del cuerpo; aquí se sabía, a voces pérdidas, que yacían cuerpos embolsados, que se soportaba el ser asaltado, vigilado, perseguido o violado; un lugar transitado desde tempranas horas, en donde se pueden ver cadáveres de animales, ropa abandonada, basura, muebles, zapatos viejos, en general, desperdicios humanos. Un espacio que manifiesta el cuerpo que habitamos y que escondemos, uno invisible del cual habla Didi Huberman:

...[un] cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio.⁴¹

Si equiparo está idea con el mural “La Batalla”, éste también *calla* voces en cuanto a significados, *restringe* encuentros desde el cristal de su exhibición y se *oculta* a la mirada. Pero ¿qué tipo de mirada crea a ambos? Acaso como menciona el antropólogo Elías Sevilla “...la mirada a la violencia es *de alto nivel* porque se fija solo en los excesos.”⁴² Un exceso de sangre, de adornos, de vísceras, un espectáculo de la carne, que mañosamente busca la ausencia de cuerpo. De esta manera en el exceso, tanto de aparición en el mural, como de desaparición en la violencia actual, *mirar* se volvió el primer paso necesario. Algunos conocen esto como morbo, yo prefiero reconocerlo como pulsión escópica “...ese irresistible apetito de ver que es

⁴⁰ <<Ecatepec es el municipio más inseguro del país, revela el INEGI>>, en la web oficial de EL FINANCIERO, consultado 11 de noviembre 2018, <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/ecatepec-es-el-municipio-mas-inseguro-del-pais-revela-el-inegi>

⁴¹ Georges Didi-Huberman, «El gesto fantasma», *ACTO Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, No. 4 (2006): 281.

⁴² Elías Sevilla, <<Violencia redefinida>>, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. No.37, (1991): 75.

tan característico de la inteligencia humana...”⁴³ un intercambio guiado por la impenetrabilidad de las cosas, de los cuerpos.

Esto demuestra nuestro lugar vigente en el régimen escópico, al que Martin Jay menciona como *ocularcentrismo*, en donde “[nos encontramos] con la ubicuidad de la visión...”⁴⁴ Entonces, en la visión del cuerpo-imagen del mural, éste se atesoró, mientras que en la visión del cuerpo-materia en la violencia, se desechó. Estas implicaciones de visibilidad manifiestan acuerdos de representación de la violencia, determinantes para su pronunciación o enmudecimiento. Para llegar a ese punto de encuentro, es necesario contextualizar al Mural dentro de la visualidad actual, reflexión que sustentaré en los regímenes escópicos de José Luis Brea⁴⁵:

En el *pictorialismo*, expuesto por Brea como *lo presentado*; retornaremos al descubrimiento del mural “La Batalla” en los años setentas. El encuentro surgió de hallar un talud bajo la tierra que sería observado. Cuando se habla de observación el sujeto tiene un punto de vista objetivo, distante del fenómeno en función de su registro; lo que para Jay sería “reducirlo a un punto de vista distanciado...[bajo el ojo] de la percepción fundadora”⁴⁶. Este uso de la visión tenía por objetivo el estudio iconográfico e histórico de la pieza, lo que le otorgaría el valor de *riqueza heredada*. Por consiguiente, los once cuerpos en estado de lucha, unos postrados otros victoriosos, asignarían el nombre de “La Batalla”, la primera identificación de la violencia.

Esta reflexión daría paso a la segunda etapa de *develación*. La manera en que se hizo visible una cultura ya extinta o, mejor dicho, que trascendió para constituirse como *huella*. Pero ¿qué haríamos con el indicio del pasado? Es aquí donde nos aproximamos al mural como *re-presentación*; desde

⁴³ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1996), 10.

⁴⁴ Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (Buenos Aires: Paidós Ibérica S.A, 2003), 222.

⁴⁵ José Luis Brea, *LAS TRES ERAS DE LA IMAGEN. Imagen-materia, Film, E.image*. (España: Ediciones AKAL, 2010), 139.

⁴⁶ Jay, *Campos de fuerza...*, 226.

extraer fragmentos de su composición química, hasta el acercamiento del público (especializado o no) con la intención lúdica de capturar la imagen. Ya no es una obra inaccesible, puesto que su visibilidad está basada en *volverse a presentar*, esto es, que su reproducción facilita un espacio secundario fuera del original.

En este reproducir vertiginoso, seguramente la imagen llegó a los dispositivos móviles, a las computadoras, a las pantallas y aquí encontramos el tercer y último régimen, la *hipervisión administrada*, el campo de lo virtual. El mural ahora es producido en espacios específicos; si bien, se tiene el poder de recrearlo en cualquier momento, su imagen se vuelve etérea, por tanto, el sentido de “administrada”. Dicho de otro modo, al no ser el pigmento del fresco, ni la emulsión de la fotografía, sino energía y números, adquiere aparente omnipresencia; el mural ahora está contenido, es necesario resucitarlo *por medio de*, es decir encender la pantalla, el proyector, el dispositivo de realidad virtual, convirtiendo su esencia en incorpórea. Esto me hace pensar en que si “...los seres humanos [somos] los únicos animales que [usamos] las imágenes...”⁴⁷ entonces, posiblemente éstas se vuelvan fundamentales para la resignificación del cuerpo en la violencia, mismas que destacan, en los dos últimos regímenes, por cohabitar aún en la desaparición.

Tal es su repercusión que la antropóloga Myriam Jimeno señala que “...reconciliarse con los muertos, con el hecho de haberlos sobrevivido y con la obsesión de que aparezcan... El hecho es que, mediante [la imagen], los desaparecidos reaparecen”.⁴⁸ Entonces asimilar que la imagen puede dar cuerpo, incluso en su inexistencia, es otorgarle el poder de *hacer la muerte corpórea*.

⁴⁷James Elkins, *Un seminario sobre la teoría de la imagen*, (Estudios Visuales 7, 2010), 156.

⁴⁸ Myriam Jimeno, <<Lenguaje, subjetividad y experiencias de la violencia.>> Revista Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, Universidad de los Andes (2017): 184.

Con esta reflexión surge *Cuerpo resi(dual)*, el conjunto de exploraciones que entrelazan el acto performático-interpretativo del espacio violento (imagen 31) y el modelo de representación de la violencia en el mural “La Batalla” de Cacaxtla.

El primer paso fue situar el impacto o percepción consciente de shock⁴⁹, es decir la manera en que se producía el choque estético de la violencia por medio de la identificación. Éste surgió a través de la



Imagen 31. Cauce “La Barranca” ubicado en Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, México, 2017.

bolsa negra; en donde hablar de dicho objeto es hablar de su prolongación, porque cuando hablo de la bolsa, también me refiero a su origen. Proveniente del latín *bursa*, ésta significa piel o cuero, pero ¿por qué se elige en color negro? Posiblemente porque es el color que, tanto interna como externamente, hace inaccesible su contenido. Ahora bien, el negro es el color genérico de las bolsas recicladas, por lo tanto, es una envoltura resistente elaborada para los desechos de extensión y peso considerable. De manera que, el *ofrecimiento*⁵⁰, dado por objeto el objeto mismo, “inferioriza e invisibiliza”, aún más, al cuerpo contenido. Siendo así que, como menciona Debray, la *piel negra* “...protege de lo peor, [del] espectáculo desalentador de la putrefacción.” pero también hace táctil, mediante la vista, la realidad “desechable” del cuerpo.

⁴⁹ José Luis Brea, *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, (España: Ediciones AKAL, 2005), 105-114.

⁵⁰ Término del psicólogo James J. Gibson para referirse al conjunto de estímulos (o características) propios del objeto que determinan la acción y relación del individuo con su utilización.

Tal es el caso, que la bolsa negra flotando en el agua residual, se convirtió en el ancla dentro-fuera de un algo (cuerpo o no), que me convertiría en el bulto amorfo, para formar parte del espacio en putrefacción. Apelando a la capacidad de identificación con el otro por medio de la percepción, que para la teórica Kaja Silverman es “[atribuir a través de la mirada] de manera consistente al sí lo que es exterior y otro, y proyecta sobre el otro lo que pertenece al sí.”⁵¹ Y si este intercambio me permite aproximación a la violencia, involucrar mi cuerpo es fundamental. El filósofo Antonio Firenze deja claro que “...solo a partir del cuerpo propio, es decir de una subjetividad encarnada en un cuerpo vivo, resulta posible acceder al mundo y a otros cuerpos...”⁵² de esta manera podía acceder a la exploración de la violencia ocupando el espacio de otro.

2.2 Embolsando

La bolsa es un *contenedor que proyecta a otro contenedor*, es decir,



Imagen 32. Bolsa negra, Archivo jpg, 2017.

primero proyecta al cuerpo que contiene y posteriormente el cuerpo mismo es contenedor físico y mental de lo que somos, como menciona Silverman “...el sujeto...aprehende... la imagen de su cuerpo dentro de una superficie reflejante y es él mismo una refracción mental de esa imagen.”⁵³ Así el

⁵¹ Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, (España: Ediciones AKAL, 2009), edición en PDF, 8.

⁵² Antonio Firenze, <<El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty>>, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5* (2016): 99.

⁵³ Silverman, *El umbral...*, 13.

que mira no sólo percibe un contenedor, sino que se *contiene* en el cuerpo mirado. Este intercambio, para mí es fundamental, ya que se opone a la inactividad del desecho, al silencio de “Los cuerpos perseguidos; los cuerpos ya sin aire; los cuerpos sin voz.”⁵⁴.

Entonces, el parteaguas de la práctica, consistiría en simular el estado del cuerpo contenido en la bolsa (imagen 32) para ser transportada por alguien más. Y como en la violencia “real”, tendría que ser un victimario más corpulento, más fuerte, un cuerpo viviente que se opondría a la quietud del mío. De esta manera surgió la serie *Constreñimientos* (imagen 33-39) piezas en las que obtuve las marcas de arrastre corporal sobre una superficie. Al principio sólo fue la acción de colocarme dentro de una bolsa negra y permanecer encerrada, después controlé la respiración y la visión para mentalizar mi captura o, en medida de lo posible, mi muerte. Exploré los diferentes movimientos y pesos de mi cuerpo trasladado dentro de la bolsa teñida sobre el pellón. Esta contradicción del movimiento del “cadáver” capturado en imagen, era asumir la muerte, pero *no la que borra sino la que deja huella*:

...la victoria del bien sobre el mal es la capacidad de morir, de recuperar la inocencia de la naturaleza, de encontrar la paz en la liberación de la obscena infinitud del mal.⁵⁵

⁵⁴ Gerardo Juárez, *EL OLVIDO DEL CUERPO: LA OBRA DE CRISTINA RIVERA GARZA Y EL ESTADO SIN ENTRAÑAS EN MÉXICO*, (México: UNAM, 2017), 55.

⁵⁵ Slavoj Žižek. *Sobre la violencia...*, 84.

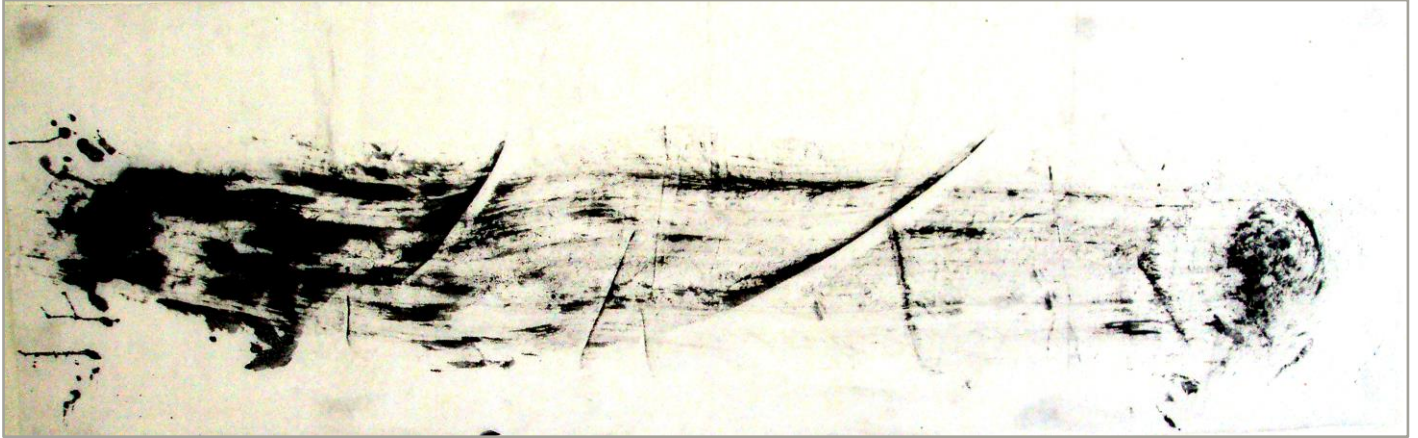


Imagen 33. *Constreñimiento I*, acrílico sobre pellón, 50 x 150 cm., 2017.



Imagen 34. *Constreñimiento II*
Acrílico sobre pellón
100 x 100 cm.
2017

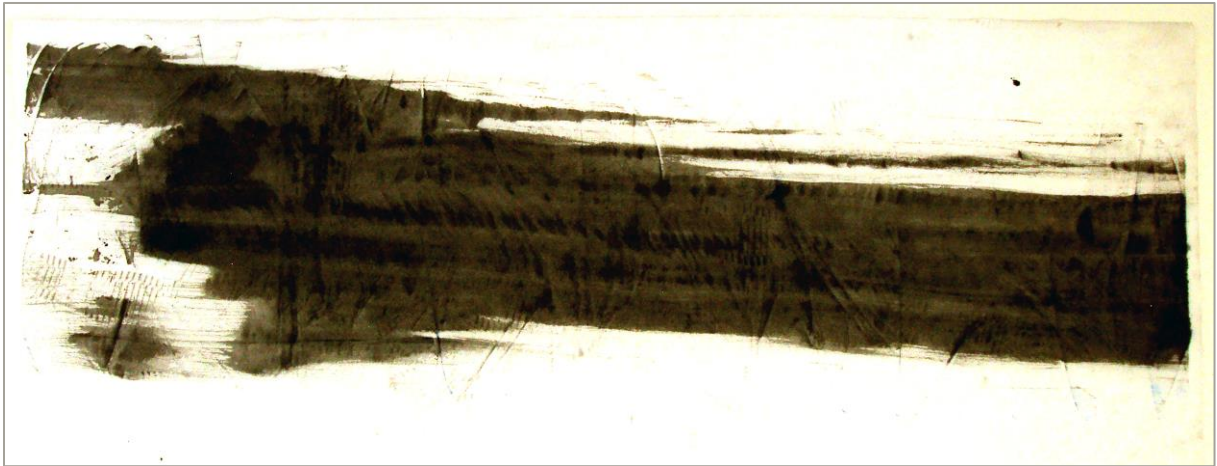


Imagen 35. *Constreñimiento III*
Acrílico sobre pellón
50 x 150 cm.
2017

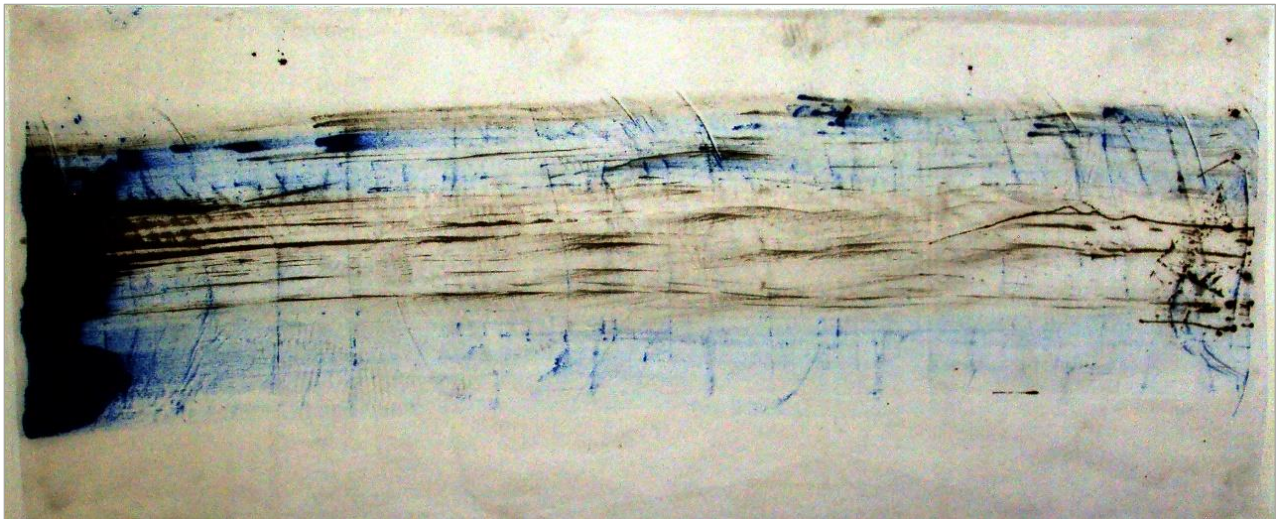


Imagen 36. *Constreñimiento IV*
Acrílico sobre pellón
50 x 150 cm.
2017



Imagen 37. *Constreñimiento V*
Acrílico sobre pellón
100 x 150 cm.
2017



Imagen 38. *Constreñimiento VI*
Acrílico sobre poliéster MHL Gloss
100 x 140 cm.
2017



Imagen 39. *Constreñimiento VII*
Acrílico sobre papel mantequilla
80 x 130 cm.
2017

Tal es el hecho, que me interesaba capturar, no las imágenes del cuerpo, sino los momentos de su ausencia, en donde las manchas funcionaban, por sí mismas, como un registro caligráfico de acción. Quienes las observaban encontraban imágenes de la calle, pavimentos, pesadez, fuerza, envolturas, tierra; un aura de residuo dinámico que remite a *lo que sigue quedando*.

En relación a los murales, Brittenham menciona que “...sufrieron modificaciones durante su período de uso y al terminarse se enterraron con una capa de tierra fina protegiéndolas íntegramente.”⁵⁶ por lo cual, eran conscientes de la importancia de preservar su imagen, manifestando el valor hacia *lo que queda* de un todo, su residuo; en donde lo que se enterraba no era lo violentado, sino lo creado. Evidenciando claramente el propósito de

⁵⁶ Nuria Bacells, *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del Des(h)echo*, (México: UNAM, 2014), 273.

trascender al entierro, a la muerte; entonces la pintura misma contenía más que pigmentos, contenía la esencia de su propio cuerpo, de sus creadores.

En la *imagen shock* del cauce, del cuerpo delineado por la bolsa, ocurre lo contrario, éste se halla expuesto, sin entierro, en todo caso, en un entierro temporal; y a cambio recibe el olvido, no se hace presente y si “...lo que banaliza, es la dimensión absolutamente anónima de lo que se muestra...”⁵⁷, hasta su imagen se silencia para siempre. Por esta razón lo denotado en la palabra resi(dual), si bien ambas son representaciones de la violencia, la manera en que constituyen al cuerpo, proporciona una visión ambivalente, movimiento-inacción, libertad-constreñimiento, visibilidad-ocultamiento, creación-destrucción, un diálogo del acto dual que quizá pueda diferir de la connotación negativa de la violencia actual.

En esta construcción de significados que parten de la violencia, el acto performático, de cuerpo y mirada, adquiere un lugar importante. Ana María Varas menciona que al interpretar la realidad por medio de las imágenes “...en la construcción del sentido y del significado, en la mirada sobre el mundo...el cuerpo no está presente.”⁵⁸ Aquí, al contrario, el cuerpo se vuelve el *intérprete* de la vivencia para después presentarse a través de la impronta, es decir, ésta es el recuerdo activo de la acción que re-dibuja el movimiento ya trazado por el cuerpo para “...recuperar...lo perdido, [y obtener] su recomposición en la imagen”⁵⁹.

Cabe apuntar que, trabajar desde el registro corporal posterior, me permite la omisión del cuerpo como carne, huesos y sangre, es decir, quiero evitar la carga evidente de horror y morbo suscrita en el cuerpo desnudo desmembrado, mutilado, ensangrentado, desollado, etcétera. No desde la

⁵⁷ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. (Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas), 51.

⁵⁸ Ana García Varas, «Imágenes, cuerpos y tecnología: dos versiones del giro icónico» *Thémata: Revista de filosofía*, No.46, (2012): 725.

⁵⁹ Ileana Diéguez, *Cuerpos...*, 206.

imagen de “...distancia correcta o cómoda”⁶⁰ de la cual habla Diéguez, en donde la imagen es el primer filtro para disminuir el impacto de la violencia real; sino, desde la imagen como *espacio alternativo*, es decir, a partir de la imagen connotativa, que se hace reflexionar, acortando la distancia con lo que aún puede hablar.

Como ya se mencionó, en el mural el cuerpo *es personal, es pertenencia*, “es evidente el deseo del artista por destacar individualmente, por singularizar a cada una de las figuras humanas, y caracterizarlas con un sistema particular...”⁶¹ Este tratamiento detallado de cada personaje lo dota, en comparación con otros murales, de representaciones que están fuera de la convención. Lo que evidencia el esmero del creador por mantener *la esencia del representado*. Si bien, sus cuerpos son imagen, era meritorio plasmar lo que los hacían únicos y tomar consciencia del espacio que ocupaban:

...el espacio...simbólico-presentativo, [se caracteriza] por la representación objetiva, sin visos de escenificación en la que la figura humana es el motivo prevalente, y alrededor de la cual se organizan diversos elementos iconográficos de variada connotación simbólica.⁶²

Cuando Foncerrada se refiere al espacio simbólico-presentativo, nos deja entrever que los cuerpos en el mural *son presencias*, no son sustitutos de los guerreros, sino los guerreros mismos. Los trazos meticulosos tienen la intención de otorgar a cada guerrero una identidad propia. El color distinto de piel, las extremidades de diferentes tamaños, las expresiones corporales, los atavíos y adornos que los caracterizan correspondían al lugar que ocupaban en la vida real; y aun cuando el cuerpo ocupa el lugar menos privilegiado, como ocurre con “los vencidos”, éstos no son totalmente

⁶⁰ Ileana Diéguez, *Cuerpos...*, 47.

⁶¹ Marta Foncerrada, *La pintura mural de Cacaxtla, Tlaxcala*, 11.

⁶² Marta Foncerrada, *La pintura...*, 12.

despojados de su identidad, ya que conservan sus tocados de guerreros águila. De manera que el cuerpo “...es la ofrenda más preciada que puede hacerse a los dioses...”⁶³, es el *quién digno de ser mirado*.

De forma contraria al imaginario prehispánico y la cantidad de imágenes que en los templos se suscitaban, en la violencia actual, se puede ver una sobreacumulación de la imagen (representación) y del cuerpo (presentación). En México existen cientos, miles de casos violentos que circulan día con día; los cuales son propagados de forma llamativa y escandalosa, en donde “...el cuerpo ya no se expone, no se pone en escena, se trocea, se pone en juego hasta desgastarlo.”⁶⁴ Esta manera de alterarlo refleja un estado de crisis no sólo de la representación sino del cuerpo mismo. Se ha llegado a tal punto que, desvestirlos, descalzarlos, desfigurarlos, desollarlos, desintegrarlos, es insuficiente para nombrar la violencia y entonces se apunta a lo único que queda después del cuerpo: la identidad.

Quiero pensar que, trasladar al cuerpo de la violencia real a la práctica artística, hace recuperar su sentido, aún como cadáver. Puesto que, es posible acontecerlo como en el instrumento principal táctil (piel), con o sin mirada y aún en la ausencia de movimiento, en pocas palabras, potencialmente *propioceptivo*. Este término alude a la capacidad sensorial que tiene, para hacer consciente la posición y el movimiento entre las partes que lo conforman, misma por la que puedo interpretar su totalidad; citando a García “...el movimiento del cuerpo es el que hace que comprendamos el espacio, no sólo el ojo.”⁶⁵ De modo que, simular mediante la imagen lo vivido por el cuerpo, reactiva el diálogo pretendido con la violencia.

Respecto a la utilización básica de materiales, aglutinante y medio tintante, ésta tiene como propósito suprimir lo evidente y llamativo de la

⁶³ Ileana Diéguez, *Cuerpos...*, 91.

⁶⁴ Ileana Diéguez, *Cuerpos...*, 86.

⁶⁵ Ana García, «Imágenes, cuerpos...», 727.

mancha de sangre, a la que Ileana Diéguez denomina como “...la roja y espectral encarnación de la ausencia.”⁶⁶ Si bien la sangre es un fluido presente en la obra de otros artistas como Teresa Margolles, María Robles o Ana Mendieta, a mí me interesa partir desde otros puntos metafóricos del material, otra forma de evocar la presencia del cuerpo. Esto me llevó a intercambiar el color rojo por el negro de humo o *tlilli*, presente en el mural. Eventualmente, cuando Diéguez cita a Elmer Mendoza, éste se refiere a México como “... un país de luto, un país lleno de sangre derramada y la sangre se vuelve negra, bien lo sabes.”⁶⁷ Por lo que enfatizaría el aspecto temporal de dicho fluido, es decir, este pigmento previamente disuelto en pegamento blanco, aludiría al estado posterior de la sangre derramada, situación que también está presente en las representaciones del mural.

Por otro lado, estampar sobre pellón blanco, una tela elegida por tener un entramado o porosidad parecida a la piel, sería disociar, por medio del soporte, una cuestión normalmente esperada de la violencia, en otras palabras, la urgencia alarmante de sangre que “[enfatiza] la materialidad fúnebre y fantasmal... en un contexto donde el fantasma de la muerte violenta determina nuestra cotidianidad...”⁶⁸

Por otra parte, la finalidad de utilizar la *huella* como evocación del cuerpo, me lleva a discutir el origen de esta palabra. Derivada del verbo *hollar*, ésta significa pisar constantemente, hundir, pisotear y, hasta en el sentido violento, profanar. Es importante aclarar que las huellas de mi trabajo, están generadas a partir de la posición horizontal, a ras del suelo, algo que juega con la posición del cuerpo sumiso, vulnerable o en la muerte en contraposición a la verticalidad en la que se erige un mural. Como ya he

⁶⁶ Ileana Diéguez. *Encarnaciones poéticas, cuerpo, arte y necropolítica*, (México: UAM, 2018), 208.

⁶⁷ Elmer Mendoza, *Cada vez que veo un mapa de México se me antoja pintarlo de negro*. En Ileana Diéguez, *Cuerpos sin...21*.

⁶⁸ Ileana Diéguez, *Encarnaciones poéticas...*,214.

mencionado, el mural de “La Batalla” también es una huella del pasado que, recurriendo a la cita de Diéguez, “...fue y ya no está, la supervivencia nos habla también de las acumulaciones de experiencias en el tiempo, de los múltiples acontecimientos pasados, de los ‘residuos vitales’...” Siendo este tipo de supervivencia la que me interesa. Es decir que, en la mayoría de los casos la huella (el mural), se mantiene inmóvil en el pasado; no obstante, reinsertar las representaciones de una cultura “muerta” a la actualidad, es acontecerlo en el presente, es reiterar y lo que se reitera recobra vitalidad.

De igual manera, las huellas que conforman mi trabajo, funcionan como poética del indicio vigente e indirecto de lo que alguna vez se poseyó, es decir, la vida.

Diéguez refiere que la huella es “...la escena posterior a la experiencia del dolor...”⁶⁹ Sin embargo, representar esta escena no busca hacer evidente el dolor, sino la resistencia del cuerpo en violencia, puesto que es posible *re-dibujar la acción*, retornando a la mirada, porque la huella sugiere el desplazamiento inicial y final, mejor dicho, el movimiento.

Desde otra perspectiva, las huellas también funcionan como el elemento portador de las tensiones corpóreo-emocionales, ya que conservan el *gesto*. La importancia de éste radica en la energía de su intención, puesto que “Los gestos simbolizan intenciones humanas, es decir...determinadas formas de relación con el mundo...”⁷⁰ y en este caso, harían visible, la relación mantenida con la violencia. Para explicar esto, quiero mencionar la obra titulada “Los gestos. Fenomenología y comunicación” del escritor Vilém Flusser. En ella menciona que el gesto se distingue de otros movimientos porque “...en ellos se expresa una decisión, son fenómenos del plano ético de la realidad y las manifestaciones de la existencia. En una palabra, el hecho de que están <<motivados>>.”⁷¹ Aquí, el gesto está motivado por las

⁶⁹ Ileana Diéguez, <<El cuerpo roto/alegorías de...>>,3.

⁷⁰ García, <<Imágenes, cuerpos...>>, 727.

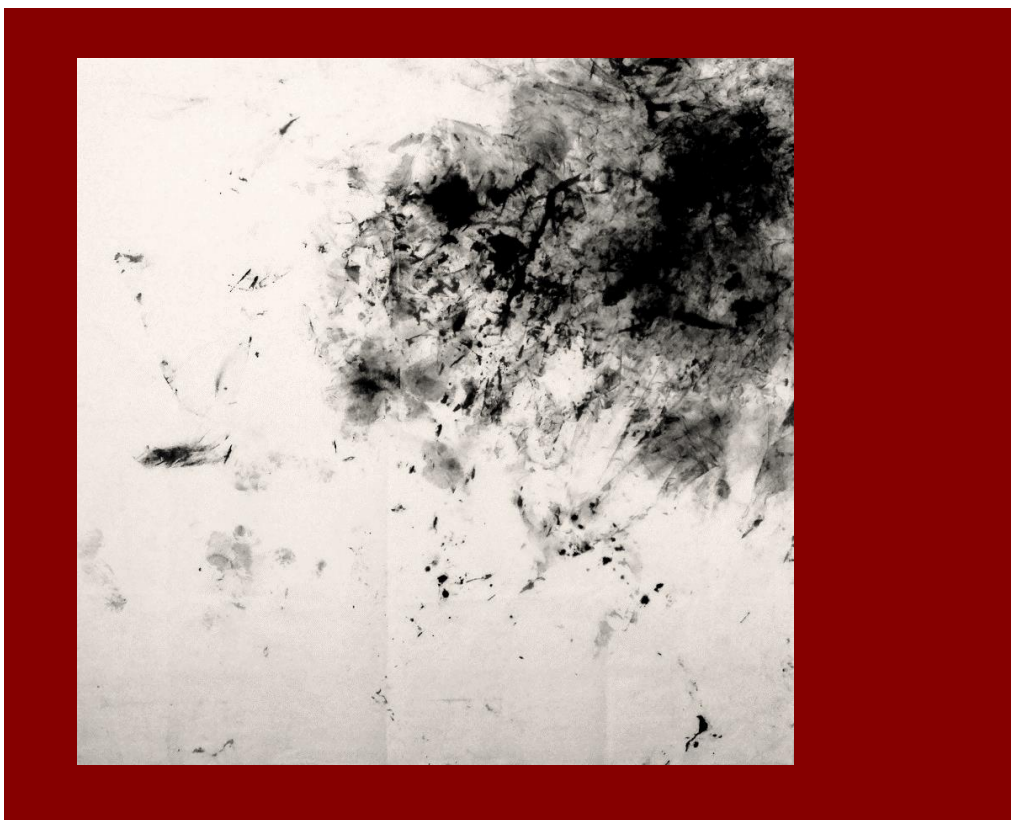
⁷¹ Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. (Barcelona: Editorial HERDER, 1964), 78.

intención de asumir o vivenciar el estado violento, por lo que, las huellas obtenidas son, implícitamente un diálogo elegido, mismo que, contradictoriamente, se convierte en un ejercicio de libertad.

2.3 Entrañando

Ya he hablado del cuerpo embolsado ante otro violento, pero ¿qué pasa con el contenido? En *Entrañas* (imagen 40-41), nombre designado a las zonas ocultas e inaccesibles de un todo, exploro esta condición

introduciendo mi cuerpo entintado de negro (como en los rituales de sacrificio prehispánicos) con el soporte en blanco dentro de la bolsa. Lo que obtengo son abstracciones, que remiten al sentido de la mancha Lacaniana⁷²,



dicho de manera **Imagen 40.** *Entraña I*, acrílico sobre pellón, 140 x 150 cm. 2017

poética, es el lugar en

donde el espectador frente la imagen hace mimetismo y se disuelve por medio de la mirada, para demostrar lo que su propio cuerpo oculta.

⁷² Brea, *ESTUDIOS VISUALES...*, 105-114.



Imagen 41. *Entraña II*
Acrílico sobre pellón
140 x 150 cm. 2017

Conforme lo dicho, a continuación presento un esquema (imagen 42) que ilustra el sentido revelado por la mancha, veamos: la mancha es sugerente, puesto que su falta de iconicidad mantiene al espectador mirando, éste sin precisar en lo que se mira, pone en juego el sentido de la lógica y el placer de mirar, por lo tanto, imposible de reconocerse en el “espejo” de la imagen, sigue mirando hasta encontrar sentido; en ese estado, la mancha ahora es la que nos mira, porque inconscientemente nos revela

algo que ya estaba en nosotros (invertimos la mirada) o lo que es, *aparecemos* para nosotros mismos, por medio del percepto.

De tal manera que obtener, en *Entrañas*, la huella del primer contenedor del cuerpo, “...una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada... orificiada... tersa, relajada, excitada,

confundida, ligada, desligada.”⁷³ Nos hace conscientes de la plasticidad corporal, es decir, de su capacidad de metamorfosis, que parte, comprensiblemente, de lo amorfo, de la *mancha*. Seguramente hemos “dialogado” con la mancha en repetidas ocasiones, quizá en la violencia sea necesario volver a mirar.

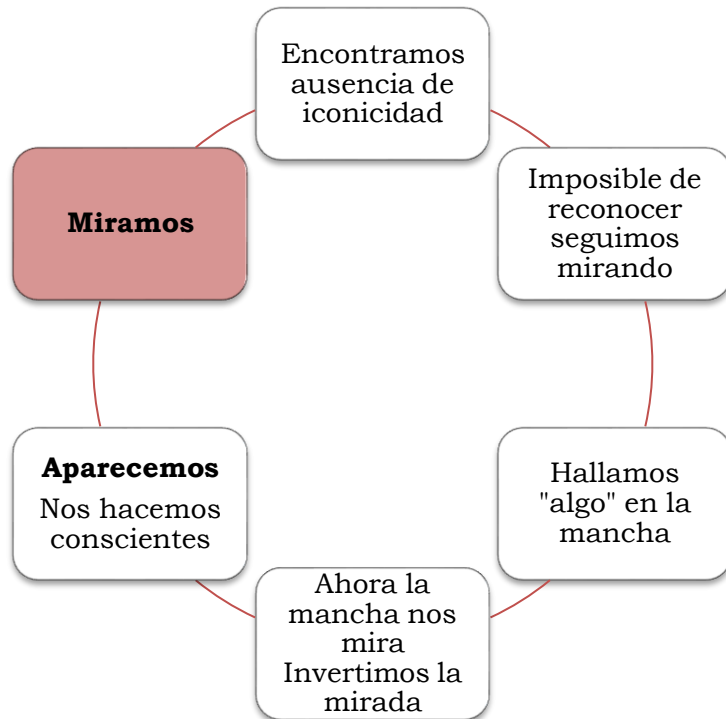


Imagen 42. Sentido de la mancha de Lacan.

⁷³ Jean-Luc Nancy en Isabel Quintana, *PARCELAS DE VIDA: EL ARTE Y SUS RESTOS* (Argentina, 2017), 131.

2.4 No-corporeizando

Destruir existe en la manera de presentar los cuerpos violentados, lo que exterioriza “...la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad...”⁷⁴ Es así que desmembrar, esconder, envolver, desfigurar, aislar, fragmentar, borrar, son algunas de sus prácticas, pero ¿por qué no eliminar su presencia completamente?

Dejar a la vista parte de la corrupción de lo corpóreo, como lo es un cuerpo en pedazos y/o envuelto en una bolsa, en una cobija, en un costal, en un tambo, etc., manifiesta el rechazo por cualquier otro que ocupe la posición de la imagen ideal, del todo. Diéguez menciona que “Este otro cuerpo [violentado] implica una alteración de la gramática corporal convencional...”⁷⁵, de modo que el cuerpo, al ser originalmente una construcción unitaria, determina la incertidumbre ocasionada en su estado de corrupción, puesto que no se espera que la unidad pueda ser fraccionada.

En el caso del victimario, productor de la violencia, percibe su propia corporalidad como un todo saludable e íntegro “...está más preocupado por los demás que por sí mismo.”⁷⁶ Por lo tanto, para él, el otro violentado, no puede ocupar el mismo lugar, no existen dos ideales. Esta aspiración por significar, adquirir valor y constituir un cuerpo coherente, obviamente, se refleja en la destrucción del cuerpo “...des/montado [que] exhibe una evidente crueldad estructural, exponiendo su incompletud, su desfiguración, su desarmonía...”⁷⁷. De manera que la violencia responde a

⁷⁴ Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. (Barcelona: Anthropos, 2009), 25.

⁷⁵ Ileana Diéguez, <<Expuestos: experiencia y vestigios del cuerpo roto. Vol 7, Número 1>> *Uberlândia* (2011): 52.

⁷⁶ Slavoj Žižek, *Sobre violencia...*, 114.

⁷⁷ Ileana Diéguez, <<El cuerpo roto...>>, 8.

un acto mucho más complejo que sólo utilizar la fuerza, porque tiene que ver con la condición de carencia aquí expresada; poniendo en juego a la identidad, puesto que surge del aspecto reflexivo de demostrar quién merecen tomar el lugar de agrado o repulsión, quién es mirado u ocultado.

Ahora bien, el cuerpo del mural también es un cuerpo desmembrado, desollado, destripado, pero la finalidad no es su desintegración. En él, el cuerpo ocupa una posibilidad de *re-construcción* simbólica por medio de la imagen que "...atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella."⁷⁸ Dicho de otra manera, la imagen es el espacio de trascendencia, asignado en la muerte corporal.

Es posible pensar que, a partir de ello, existe el gusto asiduo por manifestar sus formas, cuestión que también se refleja simbólicamente en el espacio que ocupaban. En el caso del mural "La Batalla", éste fue colocado simétricamente en zona conocida como Plaza Norte (imagen 43), un espacio abierto y de altura considerable, cuyo motivo era organizar rituales sagrados a la vista de la mayor cantidad de personas posibles:

El mural de la Batalla en Cacaxtla pudo haberse concebido, para que la gente congregada, en una de las plazas más importantes de la ciudad, admirará y fuera testigo de cómo el discurso pictórico...era acompañado y complementado por una de las manifestaciones más obvias de la sacralidad mesoamericana, la iluminación procedente de la deidad solar...⁷⁹

⁷⁸ Régis Debray, *Vida y muerte de...*, 22.

⁷⁹ Jesús Galindo Trejo en Teresa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica...*, 134.



Imagen 43. Plaza Norte, Zona arqueológica de Cacaxtla, Municipio de Nativitas, Tlaxcala, México.

Cuestión que tiene que ver con el uso simbólico, no sólo de la imagen, sino del cuerpo y el espacio. En el caso contrario, existe una imagen poco mencionada conocida como *El peldaño de los cautivos* (imagen 44), ubicado enfrente del

Templo Rojo, el cual pertenece también a la Zona arqueológica de Cacaxtla. Éste es una “banqueta” que representa tres figuras humanas entrelazadas en estado cadavérico, es decir la piel pegada a los huesos donde el único atavío que portan es un taparrabo en color azul, el mismo azul que portan los guerreros vencidos del mural “La Batalla”. En este caso, la imagen es colocada en el suelo, a manera de huella, manifestando un sitio inferior, es decir, la imagen del cautivo, literalmente, tenía que ser pisada, hollada, puesto que es escalón. Esta imagen también tiene relación con la utilización simbólica del color rojo en el suelo, puesto que alude al proceso de oxidación por medio del cual se obtenía⁸⁰, mismo que acentúa simbólicamente el estado de deterioro o cambio, que como en “La Batalla”, representa el traslado a la muerte.

⁸⁰ Arthur J.O. Anderson, <<MATERIALES COLORANTES PREHISPÁNICOS, 76.



Imagen 44. *El peldaño de los cautivos*, Templo Rojo, Zona Arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala, Imagen extraída del Libro *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios* de Teresa Uriarte coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.

Considerando lo anterior, aunado a la preocupación de la destrucción del cuerpo, surge la idea del *no-cuerpo*. Insertar esta noción no elimina al cuerpo, mejor dicho, se rinde a la necesidad de totalidad y se re-apropia del cuerpo violentado para nombrarlo, metafóricamente dicho, *niega al cuerpo para hacerlo presente*. Su importancia simbólica radica en la aceptación de la desintegración de su corporalidad para hacerla imagen; ya que por medio de ésta, el cuerpo “...es potente, activo, público y radiante...es su mejor parte, su yo inmunizado...”⁸¹. De ahí que siempre aparezca el contenedor, la unión simbólica que se lo revista como la piel.

A la par de esta asociación, surge la pieza titulada *Tapiz* (imagen 45). En él reconstruí la composición original de los cuerpos de “La Batalla”, para explorar *una segunda piel*, mejor dicho, confeccioné un *atavío mortuario* (imagen 46) a partir de la bolsa negra que, previamente entintado, me ayudaría a plasmar la escena de manera completa.

⁸¹ Régis Debray, *Vida y muerte...*, 23.

Como ya he señalado, era necesario negar lo corpóreo y sustituirlo por un cascarón que ahora contuviera al *no-cuerpo*. De esta manera asimilo que mi cuerpo, si es vulnerable a la violencia, que si se convierte en el objeto desechable y que posteriormente puede existir en imagen para otros, porque “El cuerpo que mira...es a la vez cuerpo visible y como tal tiene participación en la visibilidad general de las cosas.”⁸²



Imagen 45. *Tapiz*, Acrílico sobre pellón, 150 x 500 cm., 2017.

Conscientemente o no, emulé el Tlacaxipehualiztli o desollamiento de hombres⁸³, acontecimiento representado en el mural “La Batalla”. Éste era una ceremonia vinculada al dios de la siembra y el cultivo Xipe Tótec⁸⁴, cuya danza o ritual se realizaba portando la piel desollada de un humano o un animal. En este sentido, el “atuendo secundario” tenía por objetivo simbolizar la *renovación*, característica atribuida a dicho dios; de ahí que se

⁸² Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, Trad. Roberto Rubio para el Seminario *Pensamiento e Imagen*, 2012, (Friburgo: Fink, 2006), 8.

⁸³ *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [Consultado del 26 de agosto de 2018]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

⁸⁴ Patrice Giasson, <<TLAZOTEOTL, DEIDAD DEL ABONO: UNA PROPUESTA>> *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México (2001): 148.

represente desollado y sea conocido como el “Dios rojo”⁸⁵. Por consiguiente, este juego de ocupación, hace posible que el *portador* adquiera los atributos o esencias de lo que poéticamente *encarna*. En el caso del mural, son los vencedores quienes adquieren las habilidades depredadoras del jaguar al portar su piel. Por otra parte, en *Tapiz*, hay una correspondencia entre el sujeto (yo), que se apropia de las características del objeto (la bolsa), para animarla, metafóricamente, se crea una mancha viva a partir del objeto muerto. De modo que, me valgo del poder que tiene la imagen para transmutar y reaparecer dicho fenómeno, para Boehm es establecer un juego entre transparencia y opacidad:

Opaco es todo lo material en la pintura, su lado cósmico, la factura de la capa de color, etc. El artista instala las relaciones materiales de tal modo que en eso opaco surge algo visible [transmuta o aparece], se inaugura una vista o una panorámica, la superficie opaca de la imagen remite transparentemente a algo mentado o mostrado, al sentido [a la percepción].⁸⁶

Por lo tanto, la opacidad, estaría dada por la bolsa, el pigmento y la tela. Y la “transparencia”, surgiría de relacionar el cuerpo prehispánico y la intención de “transformarme” en el actual, esto es, en el objeto desechable, para hacerlo perceptible.

⁸⁵ Ignacio Gomezgil, <<*Xipe Totec-Espejo Rojo. Nuestro Temible Dios Desollado*>> en la web oficial de Academia, consultado el 25 de noviembre del 2018 desde https://www.academia.edu/5148490/Xipe_Totec-Espejo_Rojo._Nuestro_Temible_Dios_Desollado

⁸⁶ Boehm, *Die Weiederkehr*, Trad. Roberto Rubio ..., 10.

Como antes he dicho, el motivo no era utilizar la distancia de la imagen para hablar de violencia, a la cual refiere García Varas⁸⁷, sino



Imagen 46. *Atavío mortuario*, traje de bolsa negra, 150 x 45 cm., 2017.

acontecerla. Debido a esto, realicé *Somas* (imagen 47) y *Proyección Somática* (imagen 48), en donde empleé mi cuerpo desnudo sobre pellón. Estas imágenes ensayarían un encuentro más directo de lo visual con lo táctil, porque expresan una huella natural, una que dejan los cuerpos en la morgue, en las camas, en el pavimento.

Myriam Jimeno indica que simular la experiencia de la violencia “...busca apuntalar el enfoque que considera la acción violenta desde el punto de vista de los sujetos involucrados, a mirarla desde su perspectiva, acolarla en el terreno de la subjetividad.”⁸⁸ De manera que hacer consciente en la imagen, la postura, la tensión, la presión, los esquemas retomados por el cuerpo en el mural y la violencia actual, es pronunciar a los demás por medio de lo propio, puesto que me reconozco en ella, habló de una postura compartida.

Vale decir que estas piezas no incluyen la cabeza, lo que hace hincapié en la interacción meramente corporal, a ras de suelo, una condición que más adelante se retomará, por su connotación de estado de vulnerabilidad, de horizontalidad, del cuerpo muerto.

⁸⁷ Ana García expresa que el significado de la imagen surge de distanciarse de lo corporal, es decir, pararse frente a éstas recurriendo sólo al plano de representación, «Imágenes, cuerpos...», 724.

⁸⁸ Myriam Jimeno, *Lenguaje...*, 182.



Imagen 47. *Somas (fragmentos)*, Pigmento negro sobre pellón, 150 x 500 cm., 2017.



Imagen 48. *Proyección somática*, Pigmento sobre pellón, 150 cm. X 500 cm., 2017.

Es pertinente mencionar que no es casual, en el presente trabajo, el modo de reactivar la violencia por medio de la estética oscura del cadáver y su huella, distanciada del cromatismo característico de la pintura. Ya que utilizar *las expresiones* emanadas de la violencia va en función de un acercamiento dialógico con la misma. Utilizar su lenguaje y sus imágenes, crearía un intercambio de formas con el Arte, *filtrándome en su zona de poder, para instalarme en sus enunciaciones.*

2.5 Colgando

Decidí reintegrar la pieza de *Tapiz* al espacio de donde proviene: el cauce de aguas negras (imagen 49-50). La acción de volver a presentar (re-presentar) tenía como motivo convertir la pieza en un artefacto visual “...de



Imagen 49. Intervención de *Tapiz* sobre puente en Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México (Colocación 20/Mayo/2017).

gran potencialidad de agencia política”⁸⁹. Esta idea de *agenciamiento*⁹⁰ que propone Deleuze, podría describirla como la “derivación intermedia” del contacto de oposiciones, es decir, es aquello que se origina de pensar la multiplicidad de dimensiones, de

líneas, de direcciones, generadas por el intercambio. De forma que,

⁸⁹ Elena Rosauo, «Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su representación», *Revista Artefacto visual Volumen I, Núm. 1*, Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, Madrid (2016): 10.

⁹⁰ Gilles Deleuze, *Diálogos*, (París: Flammarion, 1977), 150.

aproximar *Tapiz* al espacio originario, es la derivación del intercambio adquirido con la “materialidad corporal”, con la condición del cuerpo-bolsa. Que reitera la repercusión de la violencia individual a nivel social.



Imagen 50. *Intervención de Tapiz* sobre puente en Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México (Colocación 20/Mayo/2017).

Posterior a la exhibición de *Tapiz* (imagen 51-52) durante un fin de semana (días más transitados), la encontré cuidadosamente envuelta entre los barrotes que conforman el puente. Me atrevo a suponer que algún vendedor del mercado, el encargado de recoger la basura del tianguis o los mismos vecinos, habían *ocultado la imagen*. Lo que devendría en un juego de censura o preservación constante, haciendo hincapié en la manera en que la imagen insiste o se opone.

De manera similar, los cuerpos del mural enterrados desaparecen y en la imagen reaparecen, es el ciclo al que se refiere Diéguez cuando cita a Walter Benjamin “...todo documento de cultura es un documento de violencia, y el relato de la historia se construye bajo las tensiones de lo caído

y lo que se levanta.”⁹¹ Siendo así que instalar la violencia en imagen, es formalizar el acto de “levantar”, no sólo en el plano físico, sino en aspecto poético de enaltecer o trascender a algo, o en este caso, a alguien. En palabras más simples, el cuerpo postrado de la violencia sería “levantado” por medio de su representación en el arte.

La imagen anónima de *Tapiz* colgada del puente, me hizo pensar en la estética particular de la *narcomanta* o la *narco advertencia*. Estas representaciones incluyen *el ver* como un poder o como una potencia significativa, porque en sus inscripciones hay frases como “Para que aprendan a respetar, *ver*, oír y callar” o “Esto les pasa por *ver* lo que no debían”. Y en muchas ocasiones, son acompañadas de la cabeza, el cuerpo o alguna otra extremidad del violentado. Reflexivamente, se apoyan del juego de pulsión y rechazo de la mirada, para activar la conjunción palabra-imagen, que exterioriza la necesidad de describir al cuerpo presentado. Propongo “palabra” porque es necesario la recepción de un externo (el espectador) para pronunciarla y manifestarla. En consecuencia, justificarse y advertir es la intención de la imagen colgada, en otro orden de ideas, el *mensaje de la violencia*, aseverado por la depravación corporal, necesita ser un instrumento propagandístico, esto es, político e ideológico. Lo que hace de *la manta*, el medio ideal para su repercusión a nivel social. Citando a Elena Rosauero:

Las formas de “sobrerrepresentación” de la violencia real ejercida sobre los cuerpos...tienen relación con regímenes escópicos del gore y el porno, vinculados al espectáculo de la carne y las pulsiones reprimidas violentas y sexuales.⁹²

Este régimen inscribe al despliegue de la violencia como parte de un aparato ideológico destinado al *sobreconsumo* de la destrucción propia, de

⁹¹ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin...*,194.

⁹² Elena Rosauero, «Notas para una constelación...», 15.

ahí que percibir *la manta*, incite la curiosidad y placer de mirar; que posterior al consumo, incomoda y como resultado obtenemos el efecto frágil de nuestro cuerpo, pero ¿en qué momento “el colgar” cuerpos y mantas se volvió un mensaje potente?



Imagen 51.
Intervención de Tapiz, puente en Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec, Estado de México (Retiro 22/Mayo/2017).



Imagen 52.
Intervención de Tapiz, puente en Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec, Estado de México (Retiro 22/Mayo/2017).

Tapiz es una imagen con formato horizontal que *pende*, en la época prehispánica también se recurría *al colgar* como forma de representación. Ejemplo de ello son los *Tzompantli* un “...andamio o armazón de madera del cual generalmente cuelgan, perforados horizontal o verticalmente, cráneos o cabezas humanas, atravesadas por varas o delgados postes de madera.”⁹³ Se conoce que estos cráneos (y otros huesos humanos) eran exhibidos como parte fundamental del ritual, el cual tenía que ver con “presentar” la esencia sagrada del dios a quien se le designaba este altar. Los cráneos eran cuidadosamente elegidos y limpiados, cuyo proceso de “colgamiento” era complejo. Puesto que, estas ofrendas, demuestran que los cráneos utilizados tienen una fuerte carga ritual, ya que fueron intervenidos posteriormente a la muerte del sacrificado y como menciona la historiadora Emilie Carreón “... los cráneos presentan huellas de cortes finos, y las perforaciones en los temporales y parietales se produjeron con cuidado.”⁹⁴

Por otro lado, también existen registros de los *tzomplantli* que tienen que ver con el asentamiento de una cultura en un lugar específico, por ejemplo, los erigidos por los mexicas:

Varias veces los mexicas, guiados por Huitzilopochtli, levantaron el templo con un juego de pelota y el *tzompantli*. A lo largo de su migración sus dirigentes, su dios patrono, y sus altares principales, fueron mudando desde Tzompanco, donde construyeron el primero, [llegando] hasta Ehecatépec...⁹⁵

Estas acciones, exponen la importancia de mantener *el cráneo*, su principal “componente”, en condiciones óptimas para su *presentación*, sin embargo, es el cráneo y no la cabeza. Esto es que, el cráneo sin ojos, sin dientes (en algunos casos) y sin cabello, se convierte en un receptáculo simbólico, no permite su identificación, porque se modifica *el uno para ser*

⁹³ Emilie Carreón, <<*Tzomplantli, horca y picota*>>, No. 88, Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM, (2006): 6.

⁹⁴ Emilie Carreón, <<*Tzomplantli...*, 22.

⁹⁵ Emilie Carreón, <<*Tzomplantli...*, 17.

todos, cuestión que adquiere significado cuando se habla del establecimiento de toda una cultura.

Ahora bien, en el *Tzompantli* la parte más característica del cuerpo, muchas veces fue perforada de manera horizontal y no vertical, en ese sentido la dirección habla de cuestiones corporales. Como ya mencioné, el cráneo que pende horizontalmente, es una modificación posterior al corte de la cabeza, dejando entrever que no se requirió de ningún tipo de fuerza para colocarlo en ese estado⁹⁶. Cabe señalar, que la horizontalidad habla de *poner al mismo nivel que los demás* y en este caso, cada osamenta no tiene la intención de destacar lo que asevera la colectividad.

En el caso contrario, la verticalidad de las cabezas colgadas (o empaladas), inscritas en la representación de la violencia actual, remiten a todo aquello que pende por una fuerza de arriba-abajo: *el alguien dominado*, como describe Carreón:

...cuando el ritual que destruye aquello que identifica al cautivo, de guerra como individuo- el tratamiento posterior al sacrificio- desaparece y el rostro de la víctima permanece, permitiendo identificarlo.⁹⁷

En este caso, la cabeza cortada sin ningún tipo de modificación, acontece como rostro, y lo que pende se convierte en un igual, ya sea propio o ajeno. Esto cambia la percepción del cuerpo cercenado y como consecuencia, el espacio de *pertenencia* ahora es espacio de *muerte*. Mismo que seguimos desplegando en la actualidad, en donde la presencia de la cabeza es suficiente para referir al cuerpo o, como menciona Diéguez “Cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo.”⁹⁸

⁹⁶ Emilie Carreón, <<*Tzompantli...*, 28.

⁹⁷ Emilie Carreón, <<*Tzompantli...*28.

⁹⁸ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin...*, 135.

La sensación de miedo y ausencia, que resulta de separar la parte fundamental (cabeza) de un todo (el cuerpo), tiene correspondencia con la pérdida del punto más alto de nuestra verticalidad, del contenedor de los sentidos, del eje superior de razonamiento y de identificación.

De manera que, *Tapiz* se vale de este poder de los cuerpos que cuelgan, de una presencia sin rostro que transporta, por medio de la imagen, el valor de una corporalidad pérdida, “amasa un cuerpo”⁹⁹ (el mío) sin recurrir a su muerte. Convergencia que, entre las formas prehispánicas y el imaginario de la violencia actual, aluden a su resistencia en imagen. Y si, como menciona Didi Huberman “el cuerpo material... tiende a desaparecer bajo la tierra y la psique... a reaparecer en las imágenes...”¹⁰⁰ quizá en este acontecer, sea posible vincular al cuerpo con su estado anterior, un estado que tenía valor.

⁹⁹ Ileana Diéguez se refiere a la práctica de la memoria que da forma al cuerpo, *Cuerpos sin...*, 235.

¹⁰⁰ Didi-Huberman, «El gesto fantasma...», 291.

3. Espiral: la reiteración de la violencia

“...la comprensión de la corporeidad (lo visible) depende constitutivamente de su vínculo con el pensamiento (lo invisible).”

Antonio Firenze¹⁰¹

“...ayudarnos a de-velar, en el doble sentido de quitar los velos que ocultan las jerarquías y luchas de poder que están en juego en cada experiencia de la violencia”

Myriam Jimeno¹⁰²

La creación del mural “La Batalla” responde a la inquietud humana de la muerte, como menciona Wilhelm Worringer en Giedion “...las fuentes más profundas de la creación de [imágenes] eran la ansiedad y el miedo del hombre, su angustia cósmica...”¹⁰³ Por lo tanto, fue ésta misma la que orilló a los humanos a recurrir a diferentes prácticas de protección, en las que la incertidumbre de futuro estaba implícita. Una de las más recurridas, es el sacrificio, muchas veces asociado a la violencia; sin embargo, como menciona René Girard “Los primitivos se esfuerzan en romper la simetría de las represalias...perciben perfectamente la repetición de lo idéntico...”¹⁰⁴ en otras palabras, la violencia que se ejercía no era una petición entre iguales, porque no era “matar por matar”, sino un acto reflexivo a favor de un poder superior, ya que eran los dioses y no los hombres quienes solicitaban este intercambio.

Se sabe que la palabra violencia tiene su origen etimológico en la raíz *vis* que significa, esencialmente, fuerza y poder. Actualmente *ejercer esta fuerza*, se adjudica a otro semejante, de la relación de sujeto a sujeto, como

¹⁰¹ Antonio Firenze, <<El cuerpo ...>>, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5* (2016), 99.

¹⁰² Myriam Jimeno, <<Lenguaje, subjetividad y experiencias de la violencia.>> *Revista Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, Universidad de los Andes*, (2017): 188.

¹⁰³ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*. (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 28.

¹⁰⁴ René Girard, *La violencia y lo sagrado*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 1983), 34.

menciona Reguillo desde un *adentro social*¹⁰⁵, lo que manifiesta una alteración de *lo idéntico*, ya que es el anhelo del sujeto por ocupar un lugar superior.

Para los creadores del mural, la presentación de una batalla violenta era ejercer el orden en “...un mundo de interrelación ininterrumpida, donde todo está asociado, donde lo sagrado es inseparable de lo profano.”¹⁰⁶ Es decir, la fuerza que se ejercía en la muerte otorgaba continuidad a la vida. Esta circunstancia, tiene un estrecho vínculo con el acto creador y quizá la curiosidad del hombre por presenciar o encarnar tal poder, ha trasladado el uso de violencia a favor del des(orden); no es fortuito que esta palabra también haga referencia a un trastorno mental o turbación¹⁰⁷. Entonces la *angustia cósmica* de la que habla Worringer, se ha convertido en el *trastorno del caos*, donde la utilización del cuerpo con “...capacidad para performativizarse, ejecutarse, suceder en el tiempo como aparición...”¹⁰⁸ ya no es el propósito simbólico, sino la violencia misma, convertida en “...el significante absoluto deseable.”¹⁰⁹

En la enunciación de esta violencia significativa, he decidido adoptar el término *graphein*, un verbo en griego designado a la acción de figurar, es decir, éste no hace distinción entre escribir, grabar o dibujar, lo que vincula la necesidad humana, primigenia o no, de *conformar imágenes*. Por lo tanto, el *graphein*, dentro de mi trabajo, sería el nombre asignado al cuerpo ausente y lo que está *ausente* sugiere lo *presente*.

¹⁰⁵ Expresión que se contrapone a la perspectiva de la violencia como fenómeno externo, postura que sólo dificulta su reflexión y refuerza el pensamiento colonizador. Rossana Reguillo, *Violencias y después. Culturas en reconfiguración*. (México: ITESO), 5.

¹⁰⁶ Giedion, *El presente eterno...*, 31.

¹⁰⁷ Definición etimológica. [Consultada el 18 de noviembre 2018]. Obtenida de la web oficial de <https://definiciona.com/desorden/>.

¹⁰⁸ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin...*, 222.

¹⁰⁹ René Girard, *La violencia y lo sagrado...*, 155.

3.1 Abduciendo

El *graphein* me sirve como un registro inmediato de la forma, no obstante, también opera, como ya mencioné, en lo temporal, en los procesos de cambio o desaparición por los que pasa un objeto o el cuerpo. Las cosas desgastadas, rotas, quebradas, imperfectas, son signos que evocan la intervención o modificación. Esta especulación me llevó a explorar nuevas formas de expresar lo temporal, por lo cual elaboré las siguientes piezas tituladas como *Abducciones* (imagen 53-58). Cabe mencionar que el nombre hace referencia al movimiento o alejamiento de una parte del cuerpo con respecto a su totalidad.

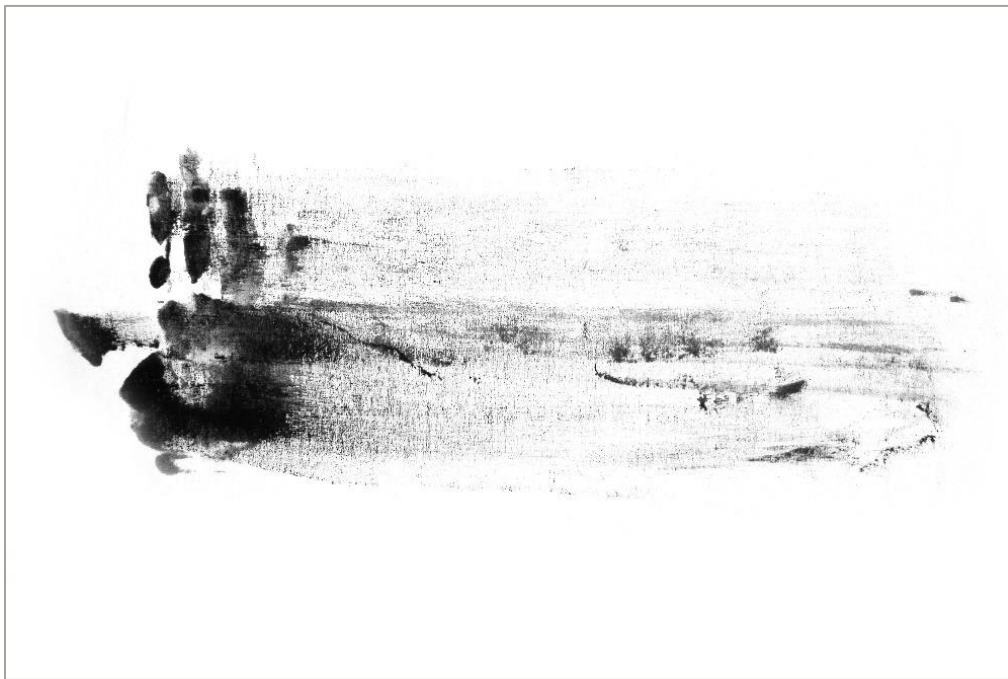


Imagen 53. *Abducción I*, Archivo GIF, 800 x 533 px., 2017.



Imagen 54. *Abducción II*, Archivo GIF, 800 x 533 px., 2017.



Imagen 55. *Abducción III*, Archivo GIF, 800 x 533 px., 2017.



Imagen 56. *Abducción IV*, Archivo GIF, 800 x 533 px., 2017.

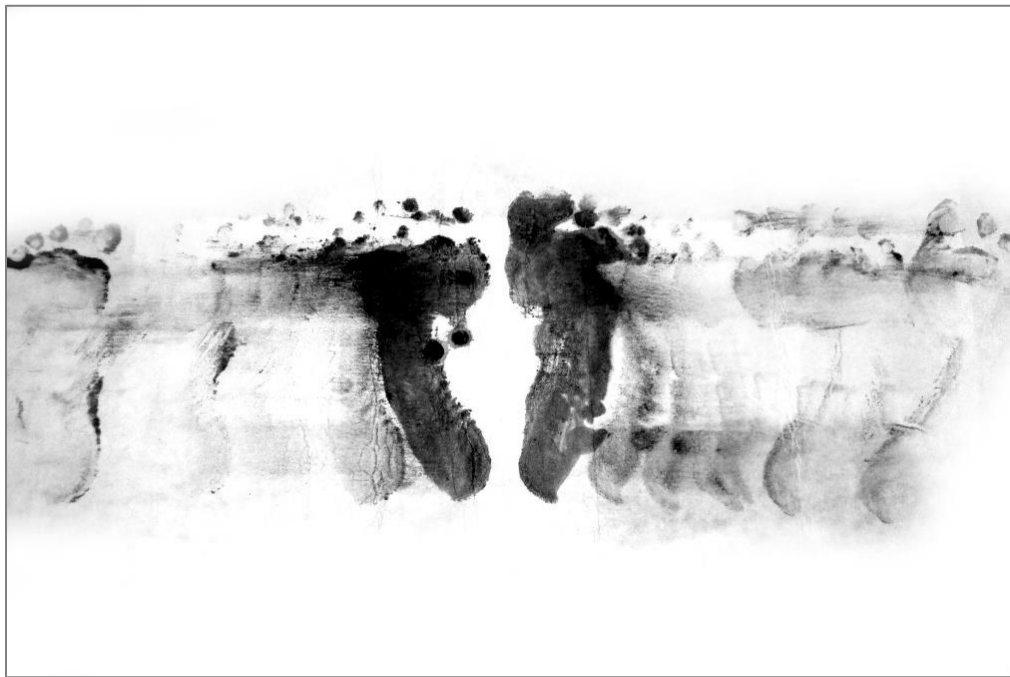


Imagen 57. *Abducción V*, Archivo GIF, 800 x 428 px., 2017.



Imagen 58. *Abducción VI*, Archivo GIF, 800 x 428 px., 2017.

Ahora, el filósofo Michael Serres menciona que “Un cuerpo es la confluencia móvil de los flujos, turbulencias y deslizamientos: un conjunto



Pareja 1



Pareja 4



Pareja 5

Imagen 59. *Fragmentos del mural “La Batalla” de Cacaxtla*, Archivo digital JPG, 799 x 466 px., 2017.

de relaciones dinámicas.”¹¹⁰ es así, que la imagen que registra el movimiento, puede desempeñarse como el espacio de resistencia de un cuerpo vivo a la muerte.

¹¹⁰ Michael Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*, (Argentina, Fondo de Cultura económica, 2001), 135.

Este dinamismo también está presente en el mural “La Batalla”, pese a que es una imagen estática. La posición angular que adoptan los torsos, las manos y los pies (imagen 59, pareja 1), la manera de asir los cuerpos y el estado aún fresco de sus heridas (imagen 59, pareja 4), así como el rostro expresivo (imagen 59, pareja 5) manifiestan una escena discontinua. En otras palabras, la acción representada está aconteciendo, no ha concluido y el espectador tiene la opción de finalizarla o no, por lo tanto, *la imagen inconclusa evoca vitalidad*.

Esta expresión de vitalidad es trabajada en los GIF realizados a partir de *Abducciones*. Éstos no son la trivialidad de la captura fotográfica, ni la extensa narración del video, sino un formato de poca duración que dinamiza de forma periódica e inmediata la huella corporal. Por lo que funcionan, metafóricamente, como la continuación de la organicidad desmenuzada y, como refiere Miguel G. Cortés si “El fragmento se convierte en un punto de partida...incita a proseguir, invita a investigar...a imaginar, convierte al espectador...en creador ”¹¹¹. La manera de *dinamizar la parcialidad*, es suficiente para que el espectador dote de sentido al cuerpo desarticulado de la violencia.

3.2 Evocando

Las *evocaciones* no sólo están presentes en las huellas trazadas por mi cuerpo, si no también existen dentro del mural. Fernando Zamora indica que, el sentido de la imagen arcaica “Hay que descubrirlo, mas no ‘fuera’, en los objetos del mundo, sino ‘dentro’ de los sujetos mismos. Se manifiesta en múltiples maneras, ante las que generalmente somos ciegos...”¹¹² Esto es porque convive con un plano más allá de la representación, de tal forma que, el sacrificio o batalla en el mural no sólo dota de forma a dicho

¹¹¹ José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado. La Angustia de la Muerte en el Arte* (España: Universidad Complutense de Madrid), 48.

¹¹² Fernando Zamora. *Lo originario, lo original y lo espurio*, 2.

acontecimiento y a sus personajes, sino que los *presenta*. Es decir, la *evocación* de la imagen sobrepasa lo visual para exteriorizar el acontecimiento o a la persona misma, haciéndolos *presencias*. Es importante mencionar que evocación proviene de la palabra en latín *evocāre*, la cual también se designa a la acción de llamar a un espíritu o a un muerto. En el caso de mi trabajo, que parte de las representaciones de violencia propagadas en Ecatepec, bien podría contener reminiscencias arcaicas, debido a que, no sólo mantiene una conexión muy fuerte de las prácticas antiguas, sino que es una evocación intencional del cuerpo ausente, es decir, de “llamamiento” por medio de la imagen que lo hace presente.

Es posible que el *graphein* de mi cuerpo, haga presentes circunstancias personales. Reflexionando acerca del *modus operandi* sobre el cual construyo mi discurso, me encontré con un estado interno de asimilación de la violencia, esto es, que la manera en que hago presente la violencia es de manera implosiva, hacia dentro; nunca hacia afuera, nunca estalla o se materializa. Asimismo, esta interiorización está presente en la forma de crear las imágenes, es decir, éstas son elaboradas en un cuarto propio, a puerta y ventanas cerradas, en un proceder del espacio controlado. Una especie de parsimonia íntima, en aislamiento de los demás, sobre una cama que me recuerda al procedimiento seguido en un cuarto de disección.

Por esta vía, la violencia expresada en imágenes, se ha convertido en el medio catártico, esto es, de asimilación de la misma; que proviene de un espacio que habito y del cual no soy partícipe; no porque no lo pretenda, sino porque “la forma de estar o vivir” es la desaparición, en la falta de identidad, como refiere el periodista Emiliano Ruiz al hablar de Ecatepec de Morelos “Su principal característica es la invisibilidad. Han sido borrados no solamente de la narrativa histórica y periodística del país. La ciudad misma está hecha para que no se vean.”¹¹³

¹¹³ Emiliano Ruiz, *Obra negra. La construcción de un barrio de Ecatepec*. (México: FETA, 2017), 106.

Este lugar se convierte en el *tópos* de la violencia, que utiliza el exceso de invisibilidad para hacerse presente; mismo al que Rossana Reguillo reconoce como *heterotópico*, es decir “...que representa el ‘mal’, ‘el peligro’, la ‘degradación’ y en el plano temporal con la noche, con lo oscuro...”¹¹⁴. Esta circunstancia manifiesta mecanismos de legitimización de la violencia a nivel territorial.

Ecatepec es el municipio más poblado y de los más pobres del Estado de México¹¹⁵. Lo poco que se conoce de su historia, anterior a la llegada de los españoles, es que funcionaba como zona de intercambio comercial entre la Ciudad de México y las provincias al norte del país, esta característica geopolítica aún prevalece. Es posible que el aumento en los índices de violencia y sus formas de propagación tengan que ver con “... materia de espectáculo redituable, en una mitología que allana el fenómeno y lo normaliza...”¹¹⁶ Esto significa que la violencia es estratégicamente exhibida a una población altamente vulnerable a la pérdida de valores. No sólo esto conlleva a la invisibilización de la violencia, sino que difundirla establece un *orden del miedo* en donde “...se es propenso a matar a los otros [porque] cada uno teme ser matado...”¹¹⁷ colocando a sus habitantes, al final del mecanismo, como partícipes del origen de la misma.

¹¹⁴ Rossana Reguillo, <<Las múltiples formas de la violencia: jóvenes latinoamericanos entre la precarización y el desencanto>>, *Pensamiento Iberoamericano*, No. 3, (México): 225.

¹¹⁵ Alex Osorio <<Ecatepec, el municipio con más pobres de todo el país>>, en la web oficial de LA IZQUIERDA DIARIO [Consultado el 25 abril del 2018] <https://www.laizquierdadiario.mx/Ecatepec-el-municipio-con-mas-pobres-de-todo-el-pais>

¹¹⁶ Anadeli Bencomo, LOS RELATOS DE LA VIOLENCIA EN SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: *HUESOS EN EL DESIERTO, EL VUELO Y EL HOMBRE SIN CABEZA*. <<Revista Andamios: Volumen 8, número 15, enero-abril, 2011>>, 23.

¹¹⁷ Adriana Cavarero, *Horrorismo...*, 131.

3.3 Descabezando



Imagen 60. *Efigie*, pigmento sobre pellón, 30 cm. x 30 cm., 2017.

Es así que, entre estas reflexiones y el consumo diario de la violencia, hallé en el periódico la representación de un descabezado en primera portada. Lo que me llevo a pensar en las cabezas del mural, para mi sorpresa, en todas ellas se representaba la expresión del grito, expresión que en palabras de Adriana Cavarero “...evidencia un aspecto peculiar de la fenomenología del horror...

[cuyas] víctimas...son siempre criaturas singulares, con un rostro, un nombre y una historia.”¹¹⁸

Cuando Cavarero se refiere a la “fenomenología del horror” habla de la forma *acontecida* de la violencia, es decir, el *grito* es la expresión que ocurre al momento no consciente, porque no hay palabras que la expresen o que surjan al momento de su encuentro, entonces el grito es el dolor en fonema.

En cuanto al acto de *descabezar*, como anteriormente he señalado, éste revela la intención actual de desprender la parte central del sistema nervioso y despojar del eje de pensamiento. Asimismo, muestra la anulación de la parte más expresiva donde se articulan los gestos y emociones. Por otro lado, la cabeza es donde se sostiene la mirada, esto quiere decir que, gracias a su posición anatómica, los ojos pueden mirar al horizonte y más

¹¹⁸ Adriana Cavarero, *Horrorismo...*, 41.

arriba. Régis Debray menciona que los griegos consideraban esta condición de suma importancia:

...vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos <<su último suspiro>>, pero ellos decían <<su última mirada>>. ¹¹⁹

Siendo así que degollar no sólo niega la mirada, sino al individuo; en otras palabras, el rostro es la manera de presentarnos a otros y arrancarla tiene la carga simbólica de borrar o conservar identidades; de ahí la importancia del retrato, pero también de la decapitación como extensión recurrida de la violencia. Esta reflexión se encuentra plasmada en las piezas *Efigie* (imagen 60) y *Grito* (imagen 61) las cuales buscan figurar un espacio alternativo para la *cabeza sin cuerpo*.



Imagen 61. *Grito*, formato GIF, 1224 x 1265 px., 2017.

¹¹⁹ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen...*, 21.

Irónicamente, el *glifo* (imagen 62) de Ecatepec que denomina su toponímico (nombre propio del lugar), se compone de una cabeza de pájaro barbado sobre un cerro, cuyo pico o máscara es de color rojo.

Esta hibridación de la cabeza sobre un montículo, es muy recurrente en los glifos prehispánicos, ya que representa simbólicamente la pertenencia u ocupación de la tierra al momento de nacer, es decir, la identidad. Lo que manifiesta una vez más, las prácticas prehispánicas, reiteradas en el *sensorium* de la violencia actual.



Imagen 62. *Glifo de Ecatepec.*

Por otro lado, el periodista y escritor Sergio González Rodríguez menciona que “Contra la ideología de lo <<indecible>>, lo <<inenarrable>>, lo <<incomprensible>>... se requiere exponer e imaginar la barbarie para contrarrestarla.”¹²⁰ Es decir, para contrarrestar el efecto negativo de la violencia hay que acontecerla. De modo que la imagen se convirtió en el medio adecuado de imaginación, que me permitió concebir *lo que no hay*, a partir de las formas que reconozco de la violencia.

¹²⁰ Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*. (México: Editorial Anagrama, 1991), 154.

Desmembrada (imagen 63) fue la primera de esas construcciones. En la cual tuve que imaginar cómo es que yo, en el lugar del homicida,



Imagen 63. *Descuartizada*, pigmento sobre pellón, 90 cm. x 100 cm., 2017.

manipularía un cuerpo muerto. Se volvió necesario representar un cuerpo incompleto, desintegrado e inconcluso, uno que mi complejidad pudiera transportar.

Ahora, para el sociólogo alemán Wolfgang Sofsky “La violencia es una fuerza transformadora.”¹²¹

En este caso el cuerpo violentado no sólo exterioriza el cambio físico sino anímico y político; porque al desmembrado no sólo se le niega la unidad en la presentación, sino que la palabra desmembrar, apunta al significado de *dejar de ser miembro*, esto es, que se le priva de la capacidad para relacionarlo con el conjunto, no sólo de constitución corporal, sino familiar y social. De modo que el desmembrado es un cuerpo doblemente desposeído, dinamizador de dos mensajes, es decir, en él reconocemos la posibilidad del dolor y la separación física propia, y al mismo tiempo, la inexistencia del valor corporal que nos conformaba frente a otros, que en palabras de Diéguez “...apunta hacia quienes se dirigen los mensajes como advertencia del horror que puede caer sobre sus propios cuerpos.”¹²²

¹²¹ Wolfgang Sofsky. *Tratado sobre la violencia*. (Madrid: ABADA Editores, 2016), 64.

¹²² Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo...*, 129.

Es un hecho que, en la violencia, tanto en la representación del cuerpo prehispánico como en la representación del cuerpo actual, cada parte afectada, dividida o desprendida del cuerpo, justifica la punición. Percibamos, en el caso del mural “La Batalla”, esto se puede apreciar en el personaje izquierdo de la pareja tres; considerado algún tipo de representante de los guerreros águila, puesto que es el único personaje de pie que porta plumas azules. Éste tiene en el rostro la incrustación de una flecha (imagen 64), cuya construcción es muy recurrida en glifos prehispánicos para simbolizar *ocupación* o *conquista*¹²³.

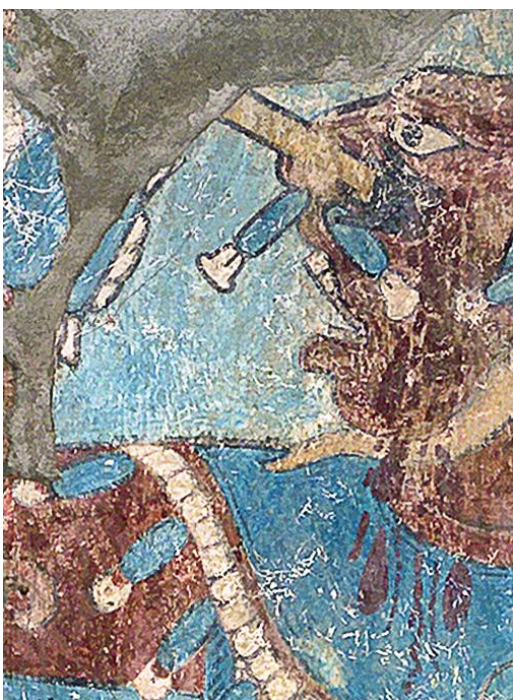


Imagen 64. Detalle de guerrero de pie, pareja tres, Mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México.

Como ya he referido, la cabeza es empleada comúnmente como signo de identificación individual o como representación toponímica a nivel social, de forma que, al aparecer perforada o atravesada en su totalidad por una flecha (el arma emblemática de mayor extensión corporal prehispánica) se le está dando muerte tanto al individuo como a la colectividad, lo que justifica la violencia sobre el miembro corporal representado.

Por otro lado, el caso de la violencia actual, existe una práctica conocida como *la corbata colombiana*, en donde la lengua de la víctima es sacada por un corte transversal en el cuello, quedando colocada a manera de “corbata”. De manera similar, la lengua extendida, justifica el castigo para quienes “pecan” de delatores, esto es, que *hablan de más*.

¹²³ Christophe Helmke y Jesper Nielsem en Tesa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios*, (Instituto de investigaciones estéticas: UNAM, 2013), 417.

Otro ejemplo en la utilización de las manos. En lo prehispánico, muchas de ellas aparecen mutiladas y ataviando a los dioses, cuestión que más adelante señalaré con la *Diosa de Jade* de Tetitla. Éstas tienen una estrecha relación con la acción y el trabajo, su aparición mutilada es simbólicamente el ofrecimiento de dicho valor a quien las porta. De manera que las manos en la actualidad, son un intercambio ya no sólo físico sino monetario, es decir se utilizan como “cobro”, puesto que a las víctimas se les cortan las manos o la cantidad de dedos equivalente a la deuda o cantidad de dinero pedida.

Estos ejemplos dejan entrever que la “recomposición” del cuerpo no es meramente casual, sino que funciona de acuerdo a la enunciación requerida. Esto me llevó a reconstruir, de manera intencional, las piezas *Calcinada* (imagen 65), *Entambada* (imagen 66), *Ahogada* (imagen 67) y *Amarrada* (imagen 68).



Imagen 65. *Calcinada*, pigmento negro sobre pellón, 50 x 80 cm., 2017.



Imagen 66. *Entambada*, pigmento negro sobre pellón, 90 x 100 cm., 2017.

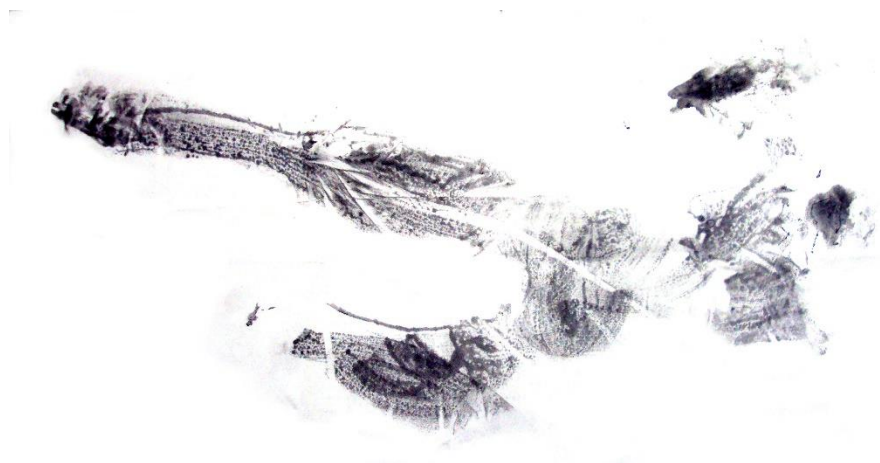


Imagen 67. *Ahogada*, pigmento negro sobre pellón 45 x 150 cm., 2017.



Imagen 68. *Amarrada*, pigmento sobre pellón, 100 x 80 cm., 2017.

Estas recomposiciones de la violencia, que comúnmente ocupan los periódicos de nota roja, son una construcción meditada de la potencia del cuerpo en la imagen, en este caso, hacen posible un espacio alternativo a la vivencia y me permiten confrontar la negación de la unidad para sustentar, como ya he mencionado, la idea del *no-cuerpo*. En palabras de Diéguez sería “[romper con] el equilibrio que buscan los intercambios simbólicos que desde entonces rigen el trato entre ambos mundos.”¹²⁴ Puesto que reiterar el cadáver, tendría como consecuencia la convivencia entre el mundo de vivos y muertos, no para normalizarlo, sino para romper con la idea de los “espacios adecuados” de unos y de otros, que los excluye mutuamente.

Mi cuerpo hasta ahora se ha trasladado entre ambos estados, el ente violentado y el que violenta, el vivo y el muerto, una circunstancia que se contrapone a las prácticas actuales de de-subjetivación¹²⁵, en donde al

¹²⁴ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo...*, 174.

¹²⁵ Georges Bataille hace referencia al gesto extremista, por medio de acciones culturales, que retornan al espacio anterior al sujeto, en donde éste es llevado a su destrucción o disolución al convertirlo en objeto. En

sujeto se le niega, se le desaparece o se le elimina. Al contrario, aquí el sujeto (yo) vive y convive, se mantiene inmerso y en movimiento en el espacio al que refiere, se intercambia con otros, para comprender el discurso de la violencia y volverlo reparador.

A todo esto, ¿qué lleva al humano a su deseo de destruir, de negarse? Quizá su contraparte: crear. Como ya he mencionado, para continuar el ciclo de vida era necesario sacrificar, ofrendar y ofrecer y la violencia, el medio. René Girard señala que “El juego de la violencia, unas veces recíproco y maléfico, otras unánime y benéfico, se convierte en el juego de la totalidad del universo”¹²⁶. Entonces, el modo violentar aún responde a una “recreación” del cuerpo, del espacio y de los significados que se inclinan, por el momento, al extremo negativo.

Y es hasta cierto punto considerar que la violencia, como indica Mariana Botey:

...la siniestra lógica que subraya la imaginación de un mundo regido por ritos suntuosos y sanguinarios; el modelo de una sociedad que no reprime el sacrificio que la forma; la imagen de imperio donde el objetivo de la acumulación y expansión es la destrucción autogénica y el gasto ritual.¹²⁷

Lo que nos regresaría a un estado de integridad transitoria, quizá como en la época prehispánica, en donde el ciclo del individuo tiende al cierre. Sin embargo, ahora que estamos despojados de identidad (aún después de la muerte), es cuando se hace más evidente la destrucción del cuerpo inmediato, que irónicamente es espejo de nuestra carencia.

Luis Ramírez, <<El sujeto en los juegos de poder: subjetivación y desubjetivación desde Foucault>>, *Revista de Universidad de Psicología de Antioquia* 2 (2015): 141.

¹²⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado...*, 104.

¹²⁷ Mariana Botey, <<Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México.>> *des-bordes* No. 5, (2009): 6.

En cierto modo, para comprender la condición de identidad de Ecatepec de Morelos, es necesario saber que éste es un municipio conformado por colonias, y cuando hablé de ello me refiero a un pasado marcado por la ocupación ilegal, sin raíces, sin antecesores, los otros anulados por otros; una fragmentación no sólo de tiempo, sino de territorio y por ende de pertenencia, quizá un lugar de paso.

No está de más mencionar que, en este municipio cruza el Río de los Remedios, canal en donde desembocan las aguas del cauce de la bolsa negra, una especie de metáfora que exterioriza la descomposición de nuestro “remedio”. Este acontecimiento también es visible en el color y hacinamiento de las casas, de las calles, de la gente; demostrando la negatividad hasta de copia, entonces los espacios se vuelven espurios, porque van dejando, en palabras de Fernando Zamora “...una especie de ‘no imagen’...[de no espacios]...‘imágenes de nada’ [espacios de nada] o ‘imágenes de sí mismas’ [espacios de sí mismos]...”¹²⁸ para mí, otra muestra de su reiteración, de su resistencia.

3.4 Tecuitlahuiliztli¹²⁹

Es importante mencionar que *tecuitlahuiliztli* era el término en náhuatl que refería a la violencia como el uso de fuerza; sin embargo, no se sabe con certeza si denominaba un acto interno o externo, negativo o positivo. A pesar de ello, las anteriores reflexiones a las que he llegado, hacen pensar en un traslado simbólico entre uno y otro, condición que acentúa la influencia que tienen los ritos prehispánicos en las prácticas de violencia actual. Está claro que esta correlación no es fortuita; ya que el carácter sagrado, que contenían

¹²⁸ Zamora, *Lo originario...*, 11.

¹²⁹ *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México... [Consultado 31 de agosto de 2018]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

los ritos prehispánicos, funciona en defensa del sadismo presentado en la violencia actual.

René Girard menciona al respecto que:

La violencia y lo sagrado son inseparables. La utilización <<astuta>> de determinadas propiedades de la violencia, en especial de su aptitud para desplazarse de objeto a objeto, se disimula detrás del rígido aparato del sacrificio ritual.¹³⁰



Imagen 69. *Diosa I*, pigmento negro sobre pellón, 45 x 60 cm., 2017.

Entonces, si aún seguimos reflejando una especie de primitivismo en lo que conocemos como civilización, se vuelve necesario el empleo de esta capacidad de desplazamiento para su redefinición. Para Mariana Botey esto es un estado cíclico, tanto histórico como discursivo:

“Las metáforas engendran y reflejan dobles misteriosos, duplicaciones siniestras, escisiones de una [sociedad] enloquecida por el exceso de fantasmas que emanan de su formación y lógica histórica...”¹³¹

¹³⁰ René Girard, *La violencia y lo sagrado...*, 27.

¹³¹ Mariana Botey, <<*Hacia una crítica de la razón sacrificial...*>>, 12.

De tal manera que abrir fisura entre pasado y presente, entre vivencia y omisión es asumir el diálogo. Mismo que se hizo presente en las piezas *Diosa I, II y III* (imagen 69-71) e *Ídolo I, II y III* (imagen 72-74).



Imagen 70. *Diosa II*, pigmento sobre pellón, 45 x 60 cm., 2017.



Imagen 71. *Diosa III*, pigmento sobre pellón, 45 x 60 cm., 2017.



Imagen 72. *Ídolo I*, pigmento sobre pellón, 60 x 100 cm., 2017.



Imagen 73. *Ídolo II*, pigmento sobre pellón, 60 x 100 cm., 2017.



Imagen 73. *Ídolo III*, pigmento sobre pellón, 60 x 100 cm., 2017.

En ellas recompuse al cuerpo, a manera de híbrido, entre los patrones prehispánicos y las fotografías de nota roja de internet. Las primeras piezas, que corresponden a *Diosa*, tienen reminiscencias de la *Diosa de Jade*, de Tetitla (imagen 74). En ella aparece un rostro o una máscara de frente en



Imagen 74. *Diosa de Jade* (restauración digital), Tetitla, mural 3, pórtico 11, Conjunto Tetitla, Teotihuacán, Estado de México, año 600 d.C. aprox.

donde no es visible su cuerpo, por lo que se cree que está sentada. Porta un *quexquémitl*, una prenda ricamente adornada que cubre el torso y los brazos. Es identificada por los tres aros verdes a forma de nariguera y por los tres colmillos que sobresalen de su boca, característica por la

cual también es llamada como “la mujer araña Teotihuacana”. Lo que más llama la atención es la posición antinatural de sus manos, el pulgar apunta hacia arriba, pero con el dorso y uñas hacia el frente, por lo que se piensa que fueron desprendidas del cuerpo y representadas de manera invertida. Como mencioné anteriormente, este tipo de representación de las manos desmembradas, es muy recurrente en la cultura prehispánica y simboliza la acción, no obstante, aquí las palmas se ocultan, es decir, resguardan o protegen¹³². Sentido contrario a lo que ya he hablado de las manos mutiladas, ya que además se priva a la víctima de utilizarlas, de su acción imprescindible. De manera que el resultado, en cuya imagen utilicé mis

¹³² Beatriz de la Fuente, <<Tetitla>> No. 19, *LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO, Teotihuacán, Vol. I, Tomo I*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México (1995): 296.

extremidades desmembradas, referiría a la mezcla de ambas concepciones, en la diosa-araña, la madre protectora y voraz.

El segundo grupo de piezas, los *Ídolos*, están más apegados a las construcciones de violencia actual, en donde la cabeza se coloca sobre las extremidades inferiores o en la parte genital (que a veces sale por la boca) a modo de humillación:

El “corte de mica” –la cabeza desprendida del cuerpo y reubicada sobre la pubis, entre la manos del muerto- fue uno de los cortes en los que la reubicación de esta parte del cuerpo alcanzaba una dimensión significativa.¹³³

Y decidí llamarles así, porque en la imagen resultante, hubo un estrecho vínculo con las posiciones corporales de los *Ídolos* prehispánicos. Los *Ídolos* son un deslizamiento o desdoblamiento de la deidad en imagen; Diéguez refiere a Louis Thomas con el término de “presentificación”¹³⁴, es decir, su representación es la presencia del dios mismo, o mejor dicho el *Ixiptla*. Este término en náhuatl, como indica Emilie Carreón “... históricamente se quiso asociar con la imagen sagrada, para hablar de imágenes anteriores a la llegada de los españoles a América, es decir, las procedentes del arte precolombino.”¹³⁵ Sin embargo, sus diversos usos, lo convierten en un concepto polisémico. Entre estos significados destaca el de *presencia*, un desplazamiento de la imagen o representación en presentación. En palabras de Fernando Zamora “...no es ‘malo’ o ‘falso’ ni es un compuesto dual de ‘forma’ y ‘contenido’ o de ‘significante’ o ‘significado’...es un poder...”¹³⁶ Develando la capacidad de la imagen

¹³³ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo...*, 136.

¹³⁴ Término que utiliza Diéguez de Thomas, para referirse a poner en escena una imagen con exceso de representación. Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo...*, 172.

¹³⁵ Emilie Carreón, *Un giro alrededor del ixiptla*, en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estados de la imagen, creación-manifestación-percepción*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 246.

¹³⁶ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 232.

prehispánica para ser simultánea, esto es, ocupar diferentes “profundidades” o “estados” de realidad.

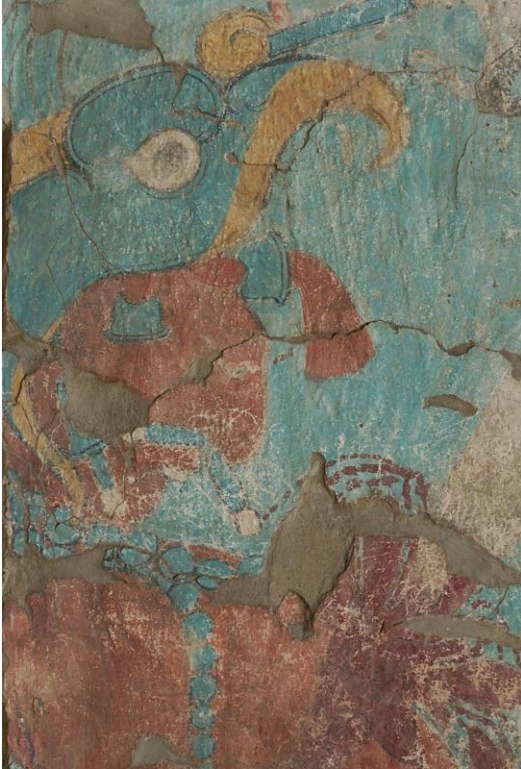


Imagen 75. Detalle guerrero águila (*pareja uno*), talud oriente, mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México.

En Cacaxtla, esto es visible en los guerreros que presentan una deformación craneana y cabellos a manera de mechón, lo cual dota a la cabeza con las características de una “mazorca” (imagen 75). Debido a esto se piensa que el mural, no representa una batalla sino un sacrificio al dios dual del maíz *Cintéotl*. Cuya representación *fitomorfa* es una construcción simbólica de la unión del hombre y naturaleza, es decir, se le adjudica, como ya he mencionado para el caso de las pieles de los animales, el poder de transformación que sólo la deidad puede ejecutar; o lo que es para Giedion una “...constante pugna... por dar forma a sus anhelos

religiosos.”¹³⁷

Este traslado simbólico es un tanto opuesto, hoy en día, ya no se trata solamente del aspecto religioso sino de lo político. Por ejemplo, en el caso de los animales, utilizar *hijos de perra*, *puerco asqueroso* o *malditas ratas*, en una narco-manta es un mensaje de clasificación y por ende de denigración. Y en el caso de los objetos, ahora es el arma, la que porta la presencia, puesto que ésta “Es un objeto técnico con el que el hombre se crea una

¹³⁷ Giedion, *El presente eterno...*, 30.

imagen ideal de sí mismo. El arma materializa el ideal de su cuerpo.”¹³⁸ Es decir, funciona como una extensión de lo que el cuerpo no tiene, esto es, mayor fuerza, alcance y precisión. Incluso pueden ser veneradas más que el individuo que las porta, porque el arma, como si fuera animada, solicita dominio y determinación. Esto podría considerarse como una presencia que excede de objeto y no de sujeto.

En el caso de las *Diosas* y los *Ídolos* es evidente la reincidencia de los significados que hacen hincapié en la importancia del empleo de un *no-cuerpo*; porque éste brota, no como el contenedor orgánico auto-marginado en donde “...su materia o sustancia física es percibida como un obstáculo molesto, y más allá de eso como una masa mortal inerte, imperfecta y sensible al dolor...”¹³⁹ sino como posterior a ese estado, cuya importancia radica en su fragmentación y recomposición para hacerse presente.

Por otro lado, todo tipo de discurso *presenta* siempre al autor y éste no se redime de dicha circunstancia. Quiero mencionar que las heridas, las incisiones en la carne, las transfusiones, los cortes y las separaciones, siempre me han producido cierta “cosa”, es decir, un estado de identificación que exhorta al dolor y por ende a la incomodidad corporal. De manera similar, el traslado de la condición de la imagen al cuerpo, mejor dicho, la somatización, se emplea en la propagación de violencia en Ecatepec y, si somatizar significa “convertir el cuerpo en” la sensación de la violencia adquiere sentido, se *convierte en percepto*.

Asimismo, producir estas imágenes esconde una fascinación por convertir o reconstruir un cuerpo (mi cuerpo) en otro. No a modo de “Frankenstein”, porque su cuerpo era una composición de cadáveres, era “...un ensamblaje biológico de miembros y órganos de otros cuerpos

¹³⁸ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. (Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2007), 30.

¹³⁹ Bruno Hachero Hernández, DE LA PANTALLA A LA MENTE: CUESTIONES SOBRE EL ACTOR, EL CUERPO Y EL NO-CUERPO EN TORNO A *HOLY MOTORS*, *THE CONGRESS* Y *HER* (Universidad Pompeu Fabra: Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes), 12.

muertos...”¹⁴⁰, sino al contrario, hacer ensamblaje del cuerpo vivo me permite resignificarlo y acontecerlo contra una cultura que “...impone la levedad de los sonidos, el control de los estados de ánimo, el refinamiento de la actitudes y la ocultación de las funciones físicas...”¹⁴¹ Es decir, que restringe la potencia significativa del cuerpo hasta del plano más inmediato: el físico, porque lo considera como algo estrictamente controlable, lo mecaniza y por ende lo cosifica.

3.5 Reliquias

Me atrevo a decir que, toda relación que parte del cuerpo es un despliegue del espacio que habita, de tal manera que el cauce mencionado, es potencialmente un espacio de resignificación. En la pieza titulada como *Reliquias* (imagen 76), realicé trece “levantamientos arqueológicos” de la zona (imagen 77), con la intención de resignificar los desechos por medio de su recomposición en la imagen.

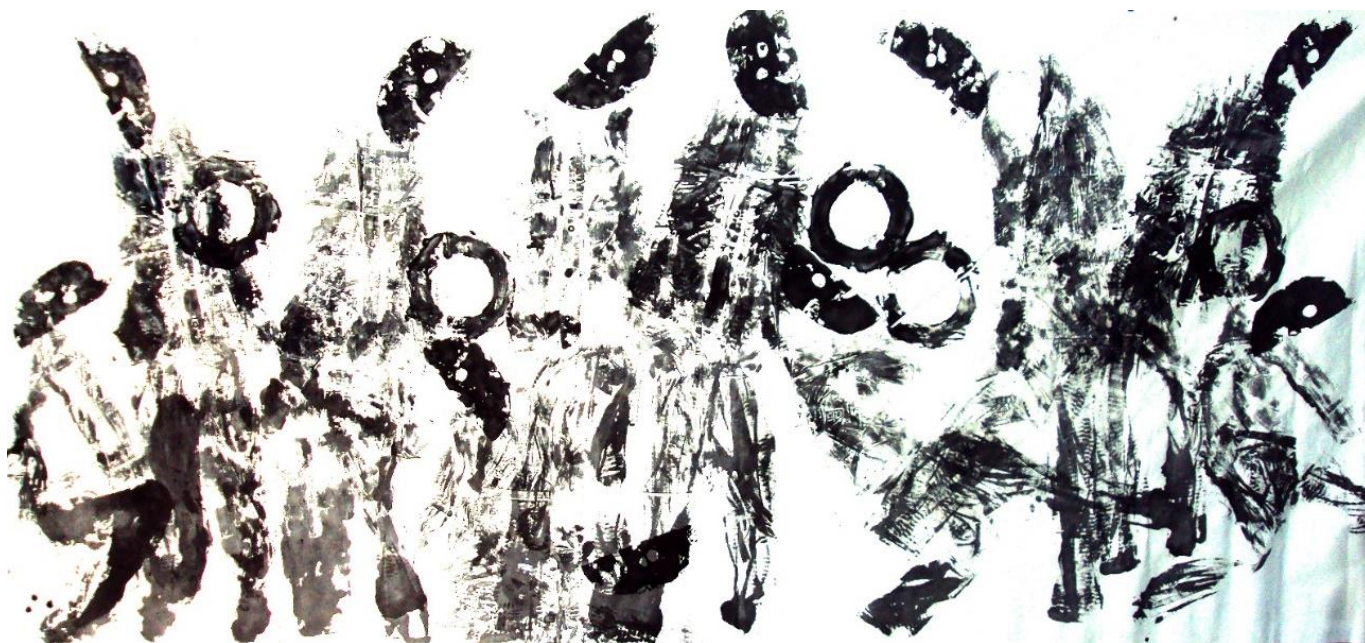


Imagen 76. *Reliquias*, pigmento negro sobre pellón, 150 x 500 cm., 2017.

¹⁴⁰ G. Cortés. *El cuerpo mutilado*, 40.

¹⁴¹ G. Cortés. *El cuerpo mutilado*, 34.

Estos “levantamientos” consistían en seleccionar los objetos de acuerdo a la composición de los guerreros del mural “La Batalla” y capturar su hallazgo, haciendo una breve descripción de los mismos (véase anexo). Muchas de las cosas seleccionadas y descritas fueron prendas de vestir en las que predominaba la ropa de niños. Esto también era una manifestación del estado temporal del cuerpo que los desecha, es decir, en este período de vida, la ropa es un contenedor breve, otorgado por alguien más, por lo que, no tiene la carga simbólica de identificarnos. Esto me hace regresar al término *Ixiptla*, ya que *ixip-* significa piel, el receptáculo primario del cuerpo; por lo tanto, la ropa es el contenedor secundario que nos permite mudar de identidad.

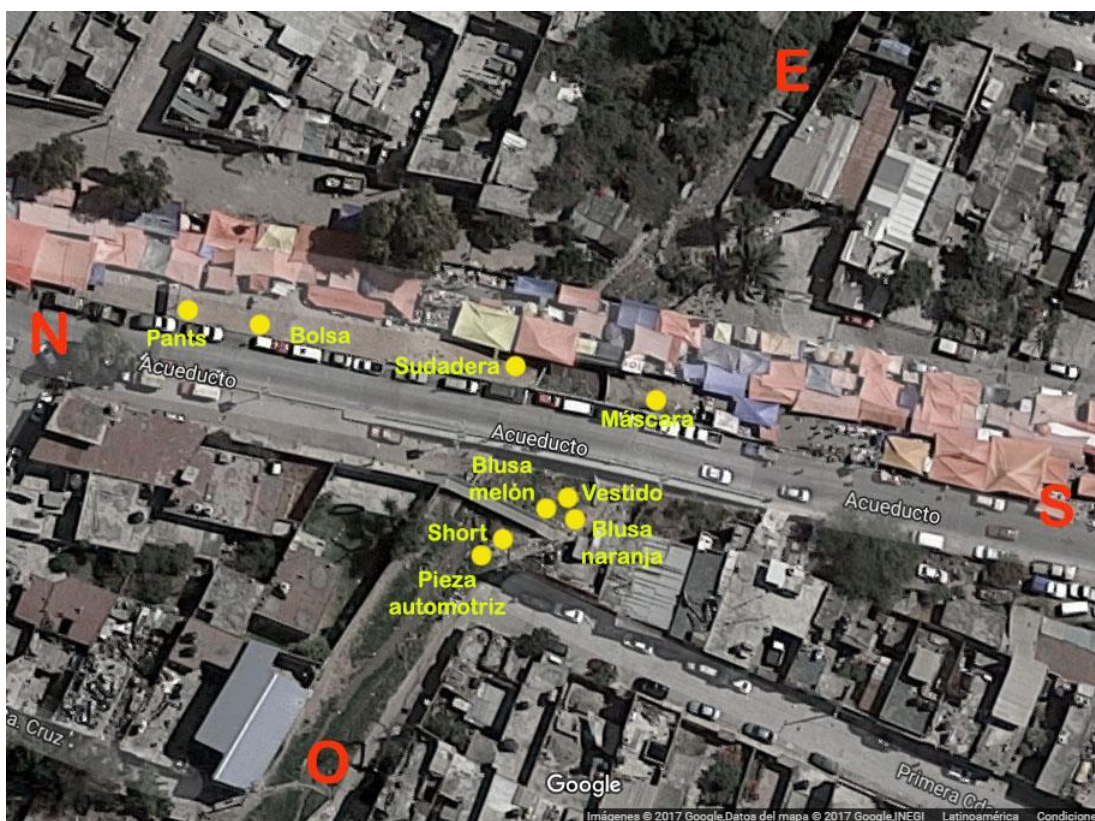


Imagen 77. Orientación de “Levantamientos arqueológicos”, Cauce en Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México, 2017.

Diéguez considera la ropa de los cuerpos violentados como “...prendas que estuvieron en contacto con los cuerpos de los ausentes, que están impregnadas de su aura, de sus olores, que portan una memoria sensible...”¹⁴² De tal manera que, en *Reliquias*, la impronta funciona como presencia temporal de la persona a la que perteneció. Desconozco si ha cambiado, si ha desaparecido o ha muerto, pero es la ausencia de contenido o los restos los que evocan al cuerpo.

Para Régis Debray “El *indicio* es un fragmento de un objeto o algo contiguo a él, parte de un todo o tomado por el todo. En este sentido, una reliquia es un indicio...” de ahí el nombre elegido para esta pieza. Etimológicamente *reliquiae*¹⁴³ significa *lo que queda, lo que se deja atrás*, pero no en el sentido de olvido, sino lo que se conserva de una totalidad para su resguardo. Como ya he señalado, esta circunstancia también es propia del mural “La Batalla”, porque al ser enterrado cuidadosamente, como en relicario, tenía la intención de conservarlo para el futuro.



Imagen 78. *Máscara*, foamy y pintura blanca, 25 x 30 cm. aprox., 2017.

Entre los objetos más significativos de esta composición, encontré la *Máscara* (imagen 78). Un objeto que tal vez, por lo sencillo de la hechura, fue elaborado por un niño.

Se sabe que el uso de la máscara a nivel cultural, tiene fuertes connotaciones simbólicas. René Girard menciona al respecto que “La máscara une al hombre y a la bestia, al dios y al objeto

¹⁴² Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo...*, 234.

¹⁴³ *Diccionario Etimológico*. [Consultado el 24 de abril del 2018]. Disponible en la Web <http://etimologias.dechile.net/?reliquia>

inerte.”¹⁴⁴ Por ende, las máscaras funcionan como objetos que *presentifican*, es decir, son receptáculos que ocultan y manifiestan. Porque, por un lado, la persona que las porta adquiere otro aspecto físico, otro rostro, otro cuerpo y, por el otro, si “...el principio de identidad se basa, esencialmente, en el rostro...”¹⁴⁵ también puede limitar o liberar ciertos comportamientos, posturas y actitudes que éste no tenía, metafóricamente, la máscara posibilita que *la alteridad se haga presente*. Por lo que, en *Reliquias*, el otro, que alguna vez fue el rostro del niño, ahora retoma el lugar de los guerreros.

En la cultura prehispánica, este tipo de *Ixiptla* es muy recurrido. Por ejemplo, la representación de la máscara en la Diosa de Jade de Tetitla (véase imagen 74) una piedra verde que se sobrepone al “verdadero” rostro,



Imagen 79. Detalle del rostro, personaje ocho, talud poniente, mural “La Batalla” de Cacaxtla, Tlaxcala, México.

simboliza la presencia de la naturaleza, lo que fortalece su concepto maternal.

De manera similar, en el talud poniente del Mural “La Batalla” (imagen 79), encontramos rostros pintados de azul maya simulando una máscara o camuflaje ya que “...en los simulacros de combate y las danzas simétricas, los fieles desaparecen a continuación detrás de sus máscaras para metamorfosearse en sus *dobles monstruosos*.”¹⁴⁶

Esta transmutación casi sobrenatural, de la que habla Girard, también es acorde a la violencia actual, ya que adquiere este doble sentido simbólico, es decir, en el caso del victimario, cubrirse el rostro lo hace

¹⁴⁴ René Girard, *La violencia y lo sagrado...*, 174.

¹⁴⁵ G. Cortés. *El cuerpo mutilado*, 128.

¹⁴⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado...*, 174.

invulnerable, irreconocible, éste puede prescindir de rostro para ocupar cualquier cuerpo; mientras que a la víctima se le desfigura, se le cubre con una bolsa, se le priva de cabeza, para negarle uno. En *Reliquias*, existe la pretensión de hacer presente, por medio de la imagen, la identidad que no tiene el espacio.

Por otro lado, la intención de hacer hincapié al mural “La Batalla”, como eje de representación para las piezas *Tapiz*, *Mapa somático* y *Reliquias*,



Imagen 80. *Sentido del uso del cuerpo en la presente investigación.*

es hacer evidente que, el diálogo con la violencia se suscita a partir de la reiteración en espiral (véase imagen 80). En dicho esquema se busca representar un constante retorno y adaptación de las formas y significados que se creían “superados”, es decir, en el despliegue de la violencia, se mantiene implícito el uso del cuerpo, es sus diversos

contenedores, ya sea como imagen (mural), como revestimiento (piel), como el revestimiento en vida (ropa) y como el revestimiento en muerte (bolsa); en donde éste resiste a partir de sus múltiples registros.

Como se ha visto hasta este punto y citando una vez más a Flusser “Las imágenes no muestran cosas, sino estados de las cosas.”¹⁴⁷ Por lo que probablemente su función siga siendo exteriorizar lo que no se ve a simple vista, hacernos conscientes de lo que implica *aparecerlas*. Quizá por ello Flusser insista en “...hacerlas accesibles a los otros, volverlas intersubjetivas... fijarlas y almacenarlas... “publicarlas”.¹⁴⁸ Porque necesitamos percibir más allá de la superficie. Por consiguiente, el espacio de mis imágenes debe ser fuera, en convivencia con el entorno del que surgieron, a manera de ritual público. Sólo así, arrojadas al mundo, en forma de *ixipitla*, tendrían la capacidad de presentarnos.

¹⁴⁷ Vilém Flusser, (Trad. Fernando Zamora Águila). *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011), 17.

¹⁴⁸ Vilém Flusser, (Trad. Fernando Zamora..., 17.

4. Vicisitudes de la violencia

“El cuerpo...es capaz de transportarse o ser transportado; puede aparecer y desaparecer; se vuelve invisible, y en ciertos casos, también es invencible...”

Michael Foucault¹⁴⁹

“...para pensar las violencias...hay que sacarlas de los ‘mundos inferiores’ y del mundo de los muertos y de los infiernos, para pensarlas más bien en su habitual presencia en el mundo”

Rossana Reguillo¹⁵⁰

Cuando Régis Debray refiere que “El poder de la imagen no está en su visión sino en su presencia.”¹⁵¹ me da la pauta para sustentar que la *presencia de la violencia*, puede ser un acontecimiento de efecto crítico para el entendimiento corporal y social. Sofsky afirma que “La acción social tiene siempre un aspecto corporal, aspecto que afecta la libertad de movimiento del otro...”¹⁵² definiendo aquí, que el despliegue de la libertad, considerado la otra cara de la violencia, ostenta de manera implícita la relación de los cuerpos, es decir, la dispersión de la libertad-violencia hace necesario establecer un acuerdo mutuo para la vida en sociedad, porque es a partir del otro como concretamos un estado de amenaza o seguridad. Derivando esencialmente en la corporalidad, porque es el primer medio de contacto, ya sea en la defensa o en la afectación.

Cabe mencionar que, en el desarrollo de este discurso, el cuerpo adquirió diversos estados. El primero de ellos fue *la presencia*: la existencia del cuerpo en tiempo y espacio, cuyo referente es el *ixiptla* del mural, las formas del cuerpo de la violencia actual y mi cuerpo como instrumento performático-interpretativo. El segundo, la *representación*: suscitada en la

¹⁴⁹ Michael Foucault, *LOS ANORMALES*, Madrid: Ediciones Akal, 2001, 193.

¹⁵⁰ Rossana Reguillo, <<*Las múltiples formas de la violencia...*, 207.

¹⁵¹ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. (Barcelona; PAIDÓS, 1994), 190.

¹⁵² Wolfgang Sofsky. *Tratado sobre la violencia...*, 9.

huella corporal, en la recomposición del mural y en las imágenes animadas, que buscan evocar al cuerpo por medio de la ausencia y el movimiento. Y por último la (*percep*)ción: el estado final de recepción, en el que el cuerpo trasciende en sensación, esto es, en percepto que se válida o no, como consecuencia de la violencia.

En todos ellos, la *resistencia* es la forma particular en la que el cuerpo se suscita. Si bien, el significado etimológico precisa que *resistire* significa “tolerar, combatir una fuerza”¹⁵³, y si fuerza, es el significado de violencia; entonces la base conceptual que mantiene dicha convivencia es la fusión. La escritora argentina Josefina Ludmer refiere que la fusión “...no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro...”¹⁵⁴ de tal manera que la violencia se traslada en la libertad y la libertad en la violencia, la una no prescinde de la otra, son coexistentes.

A lo largo de la representación de la violencia, este vaivén se ve reflejado en el uso constante de pares, es decir: belleza/violencia, prehispánico/contemporáneo, cuerpo/cadáver, vida/muerte, interno/externo, agua/tierra, blanco/negro, movimiento/quietud, levantamiento/descenso, continuidad/interrupción; un desencadenamiento de movimientos duales que exponen “...la condición metafórica de una temporalidad *no sellada*, inconclusa: abierta...”¹⁵⁵ Esta circunstancia podría considerarse como absurda y sin propósito alguno; no obstante, es la pauta que me permite insertar otras perspectivas de la violencia para conciliar su impacto negativo. Desde este punto de vista, la violencia bien podría ser la acción excesiva de libertad, misma que va fijando sus propios dispositivos de contención social.

¹⁵³ *Diccionario Etimológico*. [Consultado el 14 de marzo del 2018]. Disponible en la Web <http://etimologias.dechile.net/?resistir>.

¹⁵⁴ Josefina Ludmer, << *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura.*>> *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, No. 32 (diciembre 2012): 18.

¹⁵⁵ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria...*, 109.

En otro orden de ideas, dicha alternancia hace factible la postura crítica, dado que todo movimiento conlleva al *posicionamiento*, es decir, a la interrupción reflexiva del fenómeno, que en palabras de Nelly Richard “[refuerzan]...la complejidad semántica de las figuraciones -narraciones que traman la relación interpretativa entre *acontecimiento* y *representación*.”¹⁵⁶

Ahora bien, el Estado es la estructura de organización política que se instaaura, a nivel social, con el objetivo de establecer el orden, esto es, dosificar la libertad y castigar la violencia; sin embargo, esto encubre, de manera subyacente, la tendencia de los individuos a romper dicho contrato. Por consiguiente, es necesario revalidarlo apelando al uso de fuerza, lo que se traduce a actos de poder que, paradójicamente, reimplantan el miedo y acontecen nuevamente en violencia. Esta consecuencia es la que me refiero cuando hablo de posicionarse, porque no existe un punto medio de violencia o libertad absoluta sino *vicisitudes constantes*.

Ahora bien, cuando hablamos de los actos de poder estamos involucrando también actos de subordinación, los cuales afectan al aspecto primordial e inmediato sobre el que se sustenta la sociedad: el individuo. Y todos los individuos implican al cuerpo; sin embargo, como reflexiona Butler, no a todos se les ha otorgado el derecho de poseer uno, es decir, al ejercer sociabilidad somos proclives al despojo, tanto físico como simbólico del mismo, situación que da paso a la violencia. Ésta no sólo juega con el aspecto inicial de vulnerabilidad, que es la muerte, sino con el estado posterior a ella, es decir, existe la preocupación constante, ya no dar muerte misma, sino de que sea una muerte sin cuerpo y como indica Sara Uribe “... sin cuerpo no hay remanso...”¹⁵⁷ Por este motivo, las formas en las que se despliega de la violencia, son cada vez más sanguinarias, más frías, más silenciosas, porque se preocupan por no dar cuerpo, de ahí los despojados,

¹⁵⁶ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico...*, 90.

¹⁵⁷ Sara Uribe, *Antígona González*. (México: SURPLUS EDICIONES, 2014), 26.

los disueltos, los desollados, los desaparecidos, los desmembrados; que irónicamente en el nombramiento de su prefijo (des-) ya llevan la doble privación.

Lo que nos lleva a los términos de exclusión e inclusión, mismos que sustentan la base política de la violencia; Sofsky refiere que “La reclusión y la exclusión han sido siempre los dos escarmientos que ha empleado la sociedad. Ambos tienen como consecuencia la muerte social.”¹⁵⁸ Esto sugiere que la vida en sociedad sólo fue posible mediante la estructuración de dichas relaciones, que conllevan de manera implícita a la violencia, puesto que se excluye, para diferenciar el cuerpo del otro, aislándolo del conjunto y de manera similar, se incluye, para conformar un afuera.

Para contextualizar este aspecto político, ¿qué sucede con Ecatepec de Morelos? Como anteriormente mencioné, este municipio es el reflejo de la colonización constante, que deviene en deficiencia urbana y en escasez de servicios, el cual también repercute en la ideología de sus habitantes como menciona Sofsky:

... este proceso hace que la población se acostumbre a la inseguridad y a la desesperanza a medida que pasa el tiempo; está estructurado sobre la base del trabajo temporal, la supresión de los servicios sociales y la erosión generalizada de cualquier vestigio de democracia social...¹⁵⁹

Por ende, se da paso a la falta de identidad, a la vida precaria, a su estado de ciudad dormitorio, porque sus habitantes regresan a ella sólo para dormir y no para vivir. Estas repercusiones reflejan estrategias de necropolítica aplicadas a la población mexicana. La necropolítica es un término acuñado por Achielle Mbembe quien considera que es “...una forma de control durante el periodo colonial, momento de gran desestructuración

¹⁵⁸ Wolfgang Sofsky. *Tratado sobre...*, 17.

¹⁵⁹ Wolfgang Sofsky. *Tratado sobre...*, 22.

de los límites entre la vida y la muerte que propicio el silenciamiento del cuerpo.”¹⁶⁰ En otros términos, es el poder, que se instaura por medio del uso de violencia, para mantener la presencia de la muerte como un instrumento de dominio social, en donde el cuerpo del otro (cualquiera) es considerado fácilmente sustituible. De esta manera, en el proceso vigente de poscolonización, legitimado por el Estado actual en México, se adquiere el derecho de dar muerte. Siendo así que, el individuo no sólo es potencialmente víctima y victimario en la violencia, sino la herramienta perfecta para la propagación de la misma; en la que la aparente libertad sobre su cuerpo y su vida dan resultados de su reificación inminente, esto es, que lo cosifica para convertirlo en el arma de ejecución.

Esta cuestión es para Giorgio Agamben la cualidad de la *nuda vida*, la cual significa que el hombre tiene la capacidad de ocupar ambas condiciones, de exclusión e inclusión, de víctima o victimario, o ser la fusión de ambos, algo como *incluirse por exclusión*: “...nuda vida tiene, en la política occidental, el singular privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres.”¹⁶¹ Sin embargo él reflexiona sobre el “riesgo” de que el cuerpo ocupe ambos planos, porque equipararse con cualquier otra vida o cosa podría constituir la vida como “...residual e irreductible, que debe ser excluida y expuesta a la muerte como tal...”¹⁶² en palabras más simples, la vida se convierte en trivial, lo que trae consigo su estado desechable.

Cabe mencionar que, cuando hablo de la condición poscolonial del municipio de Ecatepec de Morelos, me refiero a la constante ocupación y cambio urbano por la que atraviesa, aunada a un rezago de identidad desde la colonización española, en donde “...la ocupación colonial no sólo es

¹⁶⁰ Achielle Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. (España: Editorial Melusina, 2011), 14.

¹⁶¹ Giorgio Agamben. *HOMO SACER. El poder soberano y la nuda vida*. (España: PRE-TEXTOS, 1998), 17.

¹⁶² Giorgio Agamben, *HOMO SACER...*, 131.

sinónimo de control, vigilancia y separación, sino que también es sinónimo de aislamiento.”¹⁶³ En este aislamiento influye hasta el aspecto territorial, porque Ecatepec pertenece a la periferia, como muchas otras zonas, que están en constante descontrol demográfico e industrial. En donde sus habitantes (y me incluyo) sólo se encargan de circular y trabajar; Emiliano Ruiz Parra refiere que:

De repente comunidades de campesinos vieron invadidas sus tierras de cultivo por fábricas; sus cultivos se tornaron barrios obreros y sus viejos caminos de mulas, avenidas de autobuses y camionetas repletas de trabajadores.¹⁶⁴

Por lo que esta supuesta “industrialización” esconde otro propósito. Es decir, a pesar de ser un municipio con fábricas operantes, la gente es cada vez más pobre; situando a su población, no como clave para el sostenimiento económico de la zona, sino como proveedora de capital humano, que se beneficia de su condición de supervivencia. Y ¿por qué sobrevivencia? Porque la forma de vivir, no sólo cómodamente sino dignamente, se ha vuelto un deseo insostenible. Cabe aclarar, que no hago estas afirmaciones con la intención de colocarnos en el papel inferior y fomentar el dispositivo de estigmatización acerca de la vida precaria, sino porque es necesario comprender que existe un mecanismo político subyacente a la forma de habitar este espacio, en donde la violencia se vuelve el medio control. El ejemplo que pone Butler es que “...si alguien carece de empleo es porque un sistema o economía política ha fallado en la protección frente a esa contingencia.”¹⁶⁵ Pero no porque este fallo se quiera evitar, sino al contrario porque es precisamente el propósito que se busca.

¹⁶³ Achielle Mbembe, *Necropolítica seguido de...*, 49.

¹⁶⁴ Emiliano Ruiz, *Obra negra. La construcción...*, 54.

¹⁶⁵ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. (Barcelona: PAIDÓS, 2017), 28.

Sabiendo que “La violencia se nos ha revelado como algo eminentemente comunicable.”¹⁶⁶ Se vuelve razonable utilizar la imagen como su medio discursivo, porque ésta tiene la capacidad de enunciación en cualquier momento y en cualquier lugar; contraria a la condición del cuerpo. Sara Uribe se apropia de las siguientes palabras para expresarlo:

¿Qué cosa tiene el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre de historia, de apellido? *Que era una probabilidad.* Cuando no hay faz, ni rastro, ni huellas, ni señales. *Que los iban a traer aquí* ¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido?¹⁶⁷

¿Qué hay después de la violencia y de lo incorpóreo? Tengo claro que esta reflexión en torno a la violencia no es la única, sin embargo, quiero hacer hincapié al nombramiento del cuerpo desde su desaparición que, como menciona Uribe, atraviesa una crisis de presencia. Es por eso que hago hincapié en el *no-cuerpo*, porque para mí existe algún tipo de energía *per se*, que sigue comunicando, aún en lo residual y en lo fragmentario. Pensemos en la relación lógica del cuerpo embolsado y el espacio que ocupa. ¿Por qué un cauce? Porque en el agua los cuerpos muertos se hunden, son arrastrados, desaparecen. Pero este no es cualquier cauce, es uno que tiene más bolsas y desechos que hacen mimesis, reflejando la doble prevención por parte del victimario. Por otro lado, si yo pude percibirlo es porque el suelo que lo sostiene hace que permanezca y permanecer es exponerse a través del tiempo, es existir a través del no-cuerpo, es resistir; o lo que para Judith Butler es la horizontalidad, misma que “Puede dar la impresión de que el cuerpo parado ha renunciado a su capacidad de acción, pero con su peso y su obstrucción física persiste en su pose.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 1983), 37.

¹⁶⁷ Sara Uribe, *Antígona...*, 70.

¹⁶⁸ Judith Butler, *Cuerpos aliados y...*, 149.

Esta manera de estructurar nuevos *significados* desde la consecuencia del significante, es lo que reconoce Reguillo como *transcodificación*¹⁶⁹, en donde es posible ampliar las reglas, las formas, los principios de poder en los que se delimita al cuerpo. Esto abre la posibilidad de hacer más factible la violencia, de convivirla, de resistir de otra forma, aún sin ser violentado, por medio de la práctica artística.

Comprendiendo esta circunstancia es posible adjudicarse “...el ‘síndrome del secuestrable’ como ha llamado Monsiváis al sentimiento de vulnerabilidad y de indefensión ciudadana...”¹⁷⁰, es decir, si somos tan desechables, endebles, tan carentes de cuerpo, por lo menos, a partir de la imagen, podemos activar la memoria, misma que:

...supone un acto de apropiación...de posicionamiento que rescata la humanidad de la víctima, que no se agota, en el texto de un cuerpo mancillado sino que le da sentido y lo coloca en un contexto.¹⁷¹

Esto es a lo que me refiero cuando hablo de contravictimización, no se trata de un acto de inferioridad, sino de utilizar parte del poder coercitivo, suscitado en la violencia, para asumir que todos somos vulnerables, que sobrevivimos, que somos grises, precarios, porque “[resistimos] la quiebra de las redes sociales y económicas...[quizá] más que otros, y en consecuencia [estamos] expuestos a los daños, la violencia y la muerte”¹⁷² Esto nos da la oportunidad de reconocernos aún en la negatividad, o lo que es mejor, de construirnos una identidad “...no es una lucha a la que únicamente puedan adscribirse unas identidades en concreto, sino que se trata de una lucha que sin duda quiere ampliar lo que entendemos por

¹⁶⁹ Rossana Reguillo, <<Estigmas y condenas: formas de violencia que afectan a la juventud>>. *Pensamiento Iberoamericano* No. 3 (México): 219.

¹⁷⁰ Rossana Reguillo, *Violencias y después...*, 17.

¹⁷¹ Maria Campligia, <<Teresa Margolles. Reiterating Violence.>> *Barcelona Research Art Creation*, Vol. 2, No. 1, (2014): 120.

¹⁷² Judith Butler, *Cuerpos aliados...*, 40.

«nosotros».¹⁷³ De esta manera mi cuerpo se vuelve político, porque utilizarlo como intérprete-performático para posteriormente figurarlo en imagen, se ha convertido en el salvoconducto que traslada a un otro, ampliando la percepción de la violencia. Para Butler la performatividad es un acto lingüístico, una oportunidad de creación o existencia de la realidad que surge a partir de su expresión y que puede “...poner en juego ciertos efectos o consecuencias.”¹⁷⁴

De manera que involucrar mi testimonio, es situarme en un territorio, y no sólo a nivel espacio, sino a nivel de cuerpo, mismo que reclamo, no como una víctima sino como una contravíctima, término que Estelle Tarica utiliza de la siguiente manera:

La contravictimización no es antivictimización. Por el contrario, es una forma misma de victimización...alternativa...se trata de un proceso a través del cual las víctimas...llegan a recuperar un sentido de dignidad y de agencia.¹⁷⁵

Es una posición crítica ante la violencia, es decir, la víctima se asume, o en su desaparición, es considerada como tal; no desde la pasividad, sin voz, sino desde su poder de enunciación, que evidencia la incapacidad del Estado para proteger y garantizar la vida humana. Judith Butler menciona al respecto que “Las concentraciones silenciosas, inclusive las vigiliias o los funerales, a menudo significan más que el simple relato escrito u oral...”¹⁷⁶, esto reafirma que la imagen, que muchas veces se nos presenta silenciosa, puede ser una buena vía de reivindicación del cuerpo en la violencia.

Cuando Tarica señala que “...la contravictimización es un proceso reparativo que busca la reintegración de las víctimas al cuerpo social y

¹⁷³ Judith Butler, *Cuerpos aliados...*, 71.

¹⁷⁴ Judith Butler, *Cuerpos aliados...*, 35.

¹⁷⁵ Estelle Tarica en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *Heridas abiertas, biopolítica y representación en América Latina*. (Madrid: Iberoamericana, 2014), 204.

¹⁷⁶ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política...*, 15.

enfatisa los mecanismos de exclusión.”¹⁷⁷ para mí adquiere importancia política simular la vivencia de otros, porque decido ocupar el lugar de la *nuda vida*, abriendo el diálogo para producir otras afecciones y asumir que los cuerpos desechados son extensiones de nosotros mismos. De esta forma lo que para Estelle Tarica es el poder de agencia, para Butler es:

...algo que ocurre en virtud de la relación existente entre nosotros, algo que surge de esa relación misma, que equívocamente mezcla el yo y el nosotros, y que al mismo tiempo trata de conservar y ampliar el valor que ha generado esa equivocación; una relación que está activa y deliberadamente sostenida...¹⁷⁸

Es decir, lo que importa es el proceso de mi cuerpo figurando otros, que no pretende ser ellos, sino ser un nosotros diferente de mí y diferente de ellos, cuya trascendencia conserva su fuerza por medio de la recepción a través del percepto. Puesto que yo, al igual que ellos, tiendo a desaparición, pero la imagen en muchos de los casos resiste. Y resistir es un ataque premeditado que tiene por objetivo la perpetuidad:

La defensa no se limita a esquivar y esperar. La defensa no es pura pasividad. Más bien quiere mantener un statu quo que el ataque enemigo trata de modificar. La defensa libra una lucha activa. Ya la resistencia tenaz es un combate...[porque] la defensa quiere también la victoria.¹⁷⁹

La frase de Judith Butler “Quien busca una forma de acción humana que pueda imponerse a la muerte, quiere algo imposible...”¹⁸⁰ Me ayudo a rebasar no sólo la acción misma sino también pensar otros espacios de imposición, o mejor dicho de evocación. Por otro lado, hizo darme cuenta de

¹⁷⁷ Estelle Tarica en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *Heridas abiertas...* 215.

¹⁷⁸ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha...*, 17.

¹⁷⁹ Wolfgang Sofsky. *Tratado sobre la violencia...*, 140.

¹⁸⁰ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha...*, 53.

que la materialidad y el espacio determinan las formas en las que el cuerpo se presenta o se representa y que en este caso la reiteración, es decir, el retorno a lo prehispánico existe de manera subyacente.

Con respecto a esta sociedad, estaba claro que la violencia era fundamental para mantener el orden, Sofsky menciona que “El espectáculo público de la ejecución es una escenificación conforme a unas reglas. La tortura se práctica de manera ordenada, infligiendo dolores precisos y calculados, partiendo del conocimiento del cuerpo humano.”¹⁸¹ Y el mural “La Batalla” se vuelve el ejemplo perfecto para describir el avanzado juicio que tenían sobre los efectos de la corporalidad, circunstancia que se refleja en la profunda preocupación por las consecuencias de su presentación (*ixiptla*) y que derivó, hasta nuestros tiempos, con su encuentro. Sin embargo, esto no manifiesta la eliminación de la violencia sino una racionalización de la misma, dicho de otra manera, el uso de la violencia no se apagaba a principios de instinto y destrucción descontrolada, sino al contrario, era una manifestación reflexiva y dosificada que se nutría de su cosmogonía; no es fortuito el estricto uso de la temporalidad y espacialidad en sus presentaciones, cuyas hierofanías, son el ejemplo perfecto para su demostración:

... efectos de luz y sombras, en ciertas fechas de gran significado calendárico y astronómico, [en donde] la importancia simbólica y ritual de una pintura mural, de algún elemento arquitectónico o escultórico es espectacularmente intensificada.¹⁸²

Esta utilización cuidadosa y esmerada asevera nuestra carencia, nosotros desconocemos el significado del cuerpo y, en el peor de los casos,

¹⁸¹ Wolfgang Sofsky. *Tratado sobre...*, 19.

¹⁸² Galindo Trejo en Teresa Uriarte coord. *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios*, (Instituto de investigaciones estéticas: UNAM, 2013), 134.

ni siquiera estamos seguros de que nos pertenezca. También puede suceder que, de manera inversa, conocemos tanto nuestra corporalidad que nos da miedo renunciar a ella, pero eso es algo que la sociedad prehispánica también conocía. Mariana Botey señala al respecto que “...los aztecas ejemplificaban el caso de una sociedad que se basa en la muerte y es fiel a ésta a tal grado que se concibe efímera y lista para convertirse en ruina.”¹⁸³

La reiteración de las formas prehispánicas, muestran nuestros inicios en una cultura donde la violencia es una forma de vida, son la razón por la que se vuelve necesario una alteridad, un no-cuerpo. Todavía no comprendemos que el cuerpo está lejos de ser un fenómeno meramente material y visual, estoy segura de que aún, en la ausencia total, el cuerpo tiene la suficiente carga simbólica como para hacerse presente. El cuerpo es una construcción más compleja, insisto, es *percepción*:

Para comprender su falta de reconocimiento o, incluso, su reconocimiento falseado, es muy posible que tengamos que entender sus maneras de vivir - y pervivir en los límites de las normas establecidas para el pensamiento, la corporeidad y la persona. ¹⁸⁴

Como ya he mencionado, para reflexionar la violencia se requiere de un *posicionamiento*, y para ello es necesario el movimiento y en palabras de Rossana Reguillo “El movimiento es [*per se*]... un antídoto contra el miedo que instauran las violencias.”¹⁸⁵ Hay que hacer notar que cuando se refiere al antídoto, no habla de una cura total sino de contrarrestar parte de los efectos negativos de la violencia.

¹⁸³ Mariana Botey, <<Hacia una crítica de la razón sacrificial..., 4.

¹⁸⁴ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha...*, 44.

¹⁸⁵ Rossana Reguillo, *Violencia y después...*, 19.

Conclusión

Finalmente, esta exploración es apenas el prematuro camino de encuentro con la violencia porque, al igual que todo dispositivo de control social, está en constante cambio y, de la misma manera que el cuerpo renueva sus formas y estados, nuestra identidad es alterable. Porque cuando referimos a la existencia del cuerpo, la palabra misma engloba un término que implica transitoriedad. De ahí que insista con el intercambio injusto, porque de esta manera logré asimilar aquello que nuestro *cuerpo no puede* y, como menciona Girard, lo que no puede es “...prescindir de la violencia para acabar con la violencia. Pero precisamente por eso la violencia es interminable”.¹⁸⁶ De manera que la violencia es esa vitalidad incesante, puesto que, de la misma manera que nos destruye, nos renueva.

¹⁸⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado...*, 33.

Bibliografía

- ❖ AGAMBEN, Giorgio. *HOMO SACER. El poder soberano y la nuda vida*. España: PRE-TEXTOS, 1998.
- ❖ ANDRÉS, Roberto y JIMÉNEZ, Gabriel. <<Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty>> *Revista Ideas y valores*, No. 145 (Colombia, 2011): 113 – 130, ISSN 0120-0062.
- ❖ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción visual. Psicología del ojo creador*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Alianza Forma, 1997.
- ❖ APARICI Roberto, GARCÍA Agustín, FERNÁNDEZ Jenaro, OSUNA Sara. *LA IMAGEN: Análisis y representación de la realidad*. España, Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.
- ❖ BACELLS, Nuria. *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del Des(h)echo*. México: UNAM, 2014.
- ❖ BAUDRILLARD, J. MORIN, E. *La violencia del mundo*. Argentina: Libros del Zorzal, 2003.
- ❖ BELTING, Hans. *IMAGEN Y CULTO. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- ❖ BOEHM, Gottfried (Trad. Roberto Rubio para el Seminario *Pensamiento e Imagen*, 2012) *Die Wiederkehr der Bilder*. Friburgo: Fink, 2006.
- ❖ BOTEY, Mariana. <<Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México.>> *des-bordes* No. 5, (2009).
- ❖ BREA, José Luis. *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. España: Ediciones AKAL, 2005.

----- . *LAS TRES ERAS DE LA IMAGEN. Imagen-materia, Film, E.image.* España: Ediciones AKAL, 2010.

- ❖ BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea.* Barcelona: PAIDÓS, 2017.
- ❖ CAMPLIGIA, María. <<Teresa Margolles. Reiterating Violence.>> *Barcelona Research Art Creation, Vol. 2, No. 1, (2014): 100-125.*
- ❖ CARBÓ, Antoni. <<EL VER QUE EXCEDE LA VISTA EN MAURICE MERLEAU-PONTY Y JEAN-LUC GODARD>> *Convivium 24,* Departamento de Filosofía Teorética y Práctica-Barcelona. (2011): 139-162.
- ❖ CARREÓN, Emilie. <<Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital.>> Instituto de Investigaciones Estéticas No. 88. México (2006) 5-52.
- . *Un giro alrededor del ixiptla,* en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estados de la imagen, creación-manifestación-percepción,* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- ❖ CAVARERO, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea.* Anthtropos: Barcelona, 2009.
- ❖ CHUL HAN, Byung. *Topología de la violencia.* España: Herder editorial, 2016.
- ❖ CLASTRES, Pierre. *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas.* Argentina: Fondo de Cultura económica, S.A., 2004.
- ❖ CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo mutilado. La Angustia de la Muerte en el Arte.* España: Universidad Complutense de Madrid.
- ❖ DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente.* Barcelona; PAIDÓS, 1994.

- ❖ DE LA FUENTE, Beatriz. <<Tetitla>> No. 19, *LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO, Teotihuacán, Vol. I, Tomo I*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México (1995): 259-312.
- ❖ DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. París: Flammarion, 1977.
- ❖ ELKINS, James. *Un seminario sobre la teoría de la imagen*. Estudios Visuales 7, 2010.
- ❖ FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Francisco. *La búsqueda del Arte en nuestro cerebro. MUSEO DE SITIO DE TLATELOLCO*, Instituto de Fisiología Celular-Neurociencias, México: Universidad Nacional Autónoma de México (sin fecha).
- ❖ FLUSSER, Vilém. Trad. Fernando Zamora Águila. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.
- *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial HERDER, 1964.
- ❖ FOUCAULT, Michael. *LOS ANORMALES*, Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- ❖ GIASSON, Patrice. <<TLAZOTEOTL, DEIDAD DEL ABONO: UNA PROPUESTA>> *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México (2001): 135-157.
- ❖ GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- ❖ GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.
- ❖ GONZÁLEZ, Sergio. *El hombre sin cabeza*. México: Editorial Anagrama, 1991.
- ❖ GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

- ❖ HUBARD, Julio. *Sangre. Notas para la historia de una idea*. México: Ortega y Ortiz editores, 2006.
- ❖ ITTEN, Johannes. *El arte del color*. Barcelona, España: Limusa, 1973.
- ❖ JAY, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós Ibérica S.A, 2003.
- ❖ KOLB, Bryan e Q. WHISHAW, Ian. *Neuropsicología humana*, [Trad. Silvia Cwi...et al] Madrid: Médica Panamericana, 2006.
- ❖ LÓPEZ, Cecilia, coord. 2015. *PERIFERIAS DE LA NARCOCRACIA. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Argentina: Corregidor.
- ❖ MBEMBE, Achielle, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Editorial Melusina, 2011.
- ❖ MIRZOEFF, Nicholas. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- ❖ QUINTANA, Isabel. *PARCELAS DE VIDA: EL ARTE Y SUS RESTOS*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 2017.
- ❖ RICHARD, Nelly *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2007.
- ❖ RIVERA, Cristina. *Dolerse. Textos de un país herido*. Surplus ediciones: México, 2015.
- ❖ RUIZ, Emiliano. *Obra negra. La construcción de un barrio en Ecatepec*. México: FETA, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017.
- ❖ SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. España: Ediciones AKAL, 2009, edición en PDF.
- ❖ SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: ABADA Editores, 2016.

- ❖ SOLANO, Margarita. *Crónicas de la violencia*. México: Fundación Colosio, A.C., 2011.
 - ❖ URIARTE, Teresa (coordinadora). *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios*, Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM, 2013.
 - ❖ URIBE, Sara Antígona González. México: SURPLUS EDICIONES, 2014.
 - ❖ WIEVIORKA, Michel. <<LA VIOLENCIA: DESTRUCCIÓN Y CONSTITUCIÓN DEL SUJETO>>, *Espacio abierto*, Vol. 10 - No. 3 / ISSN 1315-0006, (Venezuela, 2001), 337-347.
 - ❖ ZAMORA ÁGUILA, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.
- . *Lo originario, lo original y lo espurio*. (Artículo inédito)
- ❖ ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia, Seis reflexiones marginales*. España: PAIDÓS, 2009.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- ❖ ANDERSON, Arthur J.O. <<MATERIALES COLORANTES PREHISPÁNICOS>>, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, (sin fecha): 73-83. Consultado desde <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn04/044.pdf>
- ❖ BAHENA, Ricardo y ORDUÑA, Alejandro. *PLASTICIDAD SINÁPTICA. DE HUBEL Y WISEL A LA PLASTICIDAD SINÁPTICA EN EL SISTEMA VISUAL*, consultado el 1 de mayo de 2018 desde <http://www.imagenoptica.com.mx/pdf/revista42/plasticidad.htm>
- ❖ BARTHES, Roland. <<Retórica de la imagen>>. Consultado desde <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>

- ❖ BAUTISTA, Josefina. <<Alteraciones culturales en el cuerpo del hombre en el cuerpo prehispánico>> México: UNAM, 2002. Consultado desde <https://revistasfilologicas.unam.mx/estudiosmesoamericanos/index.php/em/article/view/2/2>

- ❖ BAYO MARGALEF, José. <<Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales>>, Barcelona: Editorial ANTHROPOS, (1987). Consultado desde https://books.google.com.mx/books?id=-HVCzVCuTUkC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- ❖ BENCOMO, Anadeli. <<LOS RELATOS DE LA VIOLENCIA EN SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: HUESOS EN EL DESIERTO, EL VUELO Y EL HOMBRE SIN CABEZA>>. Andamios Revista: México, UNAM. Consultado desde: <http://www.redalyc.org/pdf/628/62819892002.pdf>

- <<Nota roja, narcocorrido y violencia: las leyendas del narcotráfico según Monsiváis>>. Universidad de Houston: Estados Unidos. Consultado desde <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/11712/000593812.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- ❖ BORGDORFF, Henk. <<El debate sobre la investigación en las artes>>, Amsterdam School of the Arts. Consultado desde http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf.

- ❖ BOTEY, Mariana. *Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México*. Des-bordes No. 5 (2009). Consultado desde http://www.des-bordes.net/archivo/0.5/es/pdf/necropolitica_y_estetica_radical_en_mexico.pdf

- ❖ BUENO M., LÓPEZ F., MARTÍNEZ C y MORENO P. <<Neuropsicología del color. Psicología teórica>>, (2006). Consultado desde http://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/neuropsicologia_del_color.pdf

- ❖ DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. << ¿Qué es la filosofía?>>, España: Editorial Anagrama, (1993). Consultado desde [https://www.academia.edu/5197216/ Percepto afecto y concepto de Gilles Deleuze y F% C3%A9lix Guattari](https://www.academia.edu/5197216/Percepto_afecto_y_concepto_de_Gilles_Deleuze_y_F%C3%A9lix_Guattari).

- ❖ DIDI-HUBERMAN, Georges. <<El gesto fantasma>>, *ACTO Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*>>, No. 4 (2006): 281-291. Consultado desde http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/9.4%20Didi_Huberman%20el%20gesto%20fantasma.pdf

- ❖ DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
 - . <<Encarnaciones poéticas. Cuerpo, Arte y Necropolítica.>> Athenea Digital. Consultado desde <http://atheneadigital.net/article/view/v18-n1-dieguez>

 - . <<Expuestos: experiencia y vestigios del cuerpo roto>> Consultado desde <http://atheneadigital.net/article/view/v18-n1-dieguez>

 - . <<El cuerpo roto/Alegorías de lo informe>> Revista do LUME No. 2, (2012), Consultado desde <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/articloe/viewFile/131/130>

- ❖ DONAHUE, T. y OCHOA, P. <<Barbarie, racionalidad y violencia>>. 33.407 (Nov.2011): p24. From Literature Resource Center. Copyright 2011 Nexos Sociedad y Literatura S.A. de S.V. Consultado desde <http://www.nexos.com.mx/>

- ❖ DURAN SALVADÓ, Noemí. <<Reescribir entre cuerpos. Reivindicar el sentido poético de la educación>>, *La Fissure, GREAS Groupe de Recherche d'Eco-formation artistique et Société, Universidad René Descartes, París V La Sorbonne (2015)*. Consultado desde https://casavoladora.files.wordpress.com/2014/04/la_fissure_noemi.pdf.

- ❖ EYNARD, Martin y AIMAR, Lucas. <<Arte y Parte: del cuerpo imagen a los cuerpos conflictos">> Revista Cuerpos, Emociones y Sociedad. Consultado desde <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewFile/111/68>

- ❖ FIRENZE, Antonio. <<El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty>> *Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5*, (2016): 99-108. Consultado desde <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270031>

- ❖ FONCERRADA, Marta, *La pintura mural de Cacaxtla, Tlaxcala*. Consultado desde http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/46_05-20.pdf -----*.THE CACAXTLA MURALS. AN EXAMPLE OF CULTURAL CONTACT?* *Ibero-amerikanisches Archiv*, Vol,4, No. 2, 1978. Consultado de <http://www.jstor.org/stable/43750589>

- ❖ FORCINITO, Ana. <<Voz, escritura e imagen: arte y testimonio en *El infarto del alma*>>. *Hispanofilia*. 148 (Sep.2006): p59+. From Literature Resource Center. Copyright: COPYRIGHT 2006 University of North Carolina at Chapel Hill, Departement of Romance Languages. Consultado desde https://documentop.com/voz-escritura-e-imagen-arte-y-testimonio-en-el-infarto-aws_5aaab0071723ddd4b9b7510b.html

- ❖ GARCÍA VARAS, Ana, <<Imágenes, cuerpos y tecnología: dos versiones del giro icónico>> *Thémata: Revista de filosofía*, No.46, (2012): ISSN 0212-8365, ISSN-e 2253-900X. Consultado desde <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/445>

- ❖ GINÉS, Emilio. *La imagen corporal. Una propuesta didáctica para la enseñanza de las prácticas corporales a partir de la fenomenología de Merleau-Ponty*. Consultado desde <http://redfilosofia.es/congreso/wp-content/uploads/sites/4/2017/07/4.8.pdf>

- ❖ HACHERO, Bruno. <<DE LA PANTALLA A LA MENTE: CUESTIONES SOBRE EL ACTOR, EL CUERPO Y EL NO-CUERPO EN TORNO A *HOLY MOTORS, THE CONGRESS Y HER*>>. Universidad Pompeu Frabra << Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes>>. Número 16, julio de

2016. ISSN 1697- 8072. Consultado desde <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n16/hachero.pdf>

- ❖ HIDALGO, Sara. <<Metamorfosis de la violencia>>. 33.403 (July 2011): p112+. From Literature Resource Center. Copyright: COPYRIGHT 2011 Nexos Sociedad de Literatura S.A. de C.V. Consultado desde <http://www.nexos.com.mx/>
- ❖ JIMENO, Myriam. <<Lenguaje, subjetividad y experiencias de la violencia.>> Revista Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, Universidad de los Andes (2017). Consultado desde <https://renisce.files.wordpress.com/2012/06/lenguaje-subjetividad-y-experiencias-de-violencia1.pdf>
- ❖ JUÁREZ, Gerardo. <<EL OLVIDO DEL CUERPO: LA OBRA DE CRISTINA RIVERA GARZA Y EL ESTADO SIN ENTRAÑAS EN MÉXICO>>. UNAM: México. Consultado desde <http://www.raco.cat/index.php/Oximora/article/view/331973>.
- ❖ KORSTANJE, Maximiliano. <<SOBRE LA VIOLENCIA. Seis reflexiones marginales. En respuesta a S. Zizek>>. *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 30, Universidad de Palermo, Argentina (2011): 1-15. Consultado desde https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602012000100015
- ❖ LUDMER, Josefina. <<Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura.>> *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, No. 32 (diciembre 2012), 1-7. Consultado desde <http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>
- ❖ MERLO FLORES, Tatiana. <<La imagen como nuevo símbolo cultural>>. Argentina: Instituto de Investigación de medios Buenos Aires. Consultado desde <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3458/b15760224.pdf?sequence=1>
- ❖ MUÑOZ DEL AMO, Áurea <<La mano, la huella y el acto de estampar>> *Revista Hipo-tesis*, (Sevilla, 2013) 2013 | ISSN 2340-5147. Consultado desde <http://www.hipo-tesis.eu/fscommand/hipo1/munoz.pdf>

- ❖ REGUILLO, Rossana. <<Las múltiples fronteras de la violencia: jóvenes latinoamericanos entre la precarización y el desencanto.>> Pensamiento Latinoamericano No. 3: 205-225. Consultado desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2781567>

- . *VIOLENCIA Y DESPUÉS. CULTURAS EN RECONFIGURACIÓN.* Consultado desde <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Culturas%20de%20la%20reconfiguracion.pdf>

- ❖ ROSAURO, Elena. <<Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su representación>>, *Revista Artefacto visual*, Volumen 1, No.1, (2016): 9-28. Consultado desde <https://www.revlat.com/numero1>

- .<<Historia, violencia y visualidad: una aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas mexicanas y colombiana.>> Consultado desde https://hrprd.my.uh.edu/psc/hrprd/EMPLOYEE/c/MAINTAIN_PAYROLL_DAT

- ❖ SEVILLA, Elías. *Violencia redefinida.* Consultado desde <https://doaj.org/article/e7c04176ba4d451091cd3a03ceb7b0d4>

- ❖ TESTARD, Juliette. <<Arqueología, fuentes etnohistóricas y retóricas de legitimización: un ensayo reflexivo sobre los olmecas xicalancas>>, *Anales de Antropología* 51 (2017): 143-153. Consultado desde <http://www.elsevier.es/es-revista-anales-antropologia-95-articulo-arqueologia-fuentes-etnohistoricas-retoricas-legitimizacion-S018512251630042X>

- ❖ TORRES ARROYO, Ana. <<Intervenciones sobre la violencia en México: prácticas instituyentes y poderes instituidos>>, *Revista Artefacto visual*, Volumen 1, No.1, (2016): 68-87. Consultado desde [http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=viewFile&path\[\]=139&path\[\]=95](http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=viewFile&path[]=139&path[]=95)

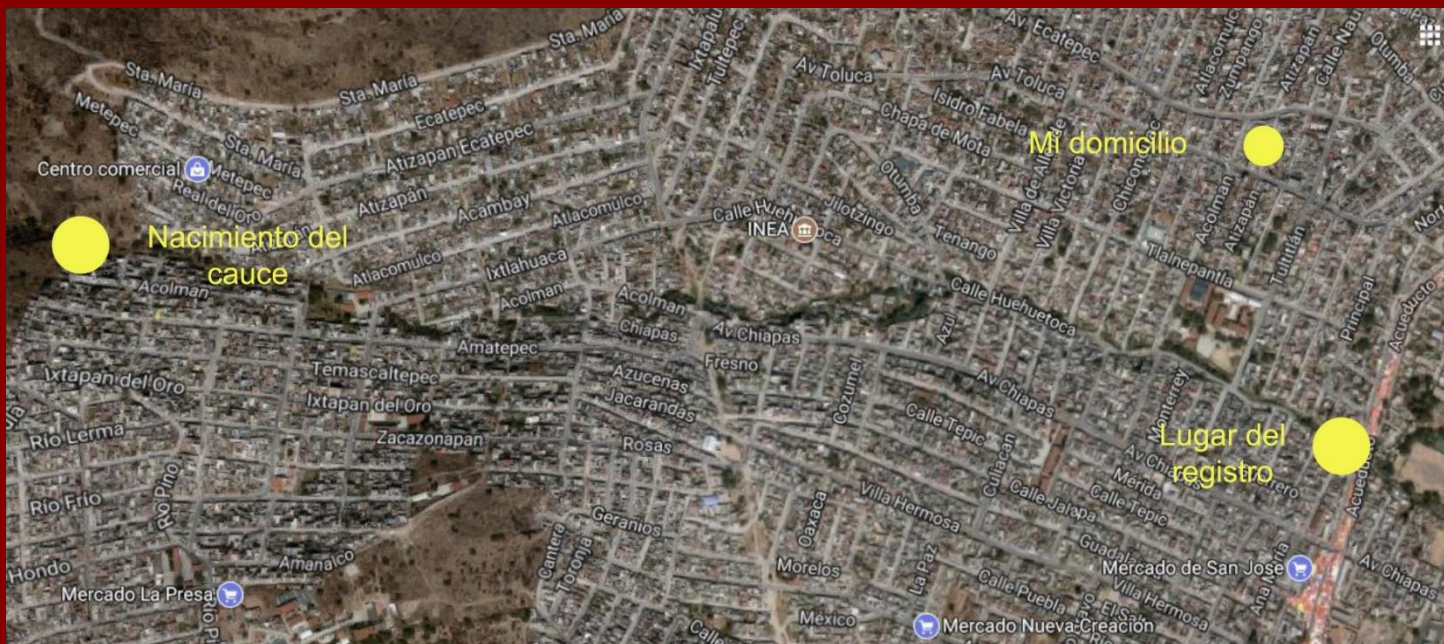
REFERENCIAS DE IMÁGENES:

- ❖ Imagen 2. *Mexico Tlaxcala Nativitas location map.svg*, 1024 x 628 px., 2013. Recuperada de [https://es.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%ADvitas_\(municipio\)#/media/File:Mexico_Tlaxcala_Nativitas_location_map.svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%ADvitas_(municipio)#/media/File:Mexico_Tlaxcala_Nativitas_location_map.svg)
- ❖ Imagen 21. *Lascaux_painting.jpg*, 720 × 472 px, 2006. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lascaux_painting.jpg
- ❖ Imagen 22. *Impresiones en la Cueva de las Manos*, 1600 x 1200 px., Provincia, Santa Cruz, Argentina, 2005. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg>
- ❖ Imagen 62. *Ehecatepec.jpg* de Antonio Peñafiel, 144 × 173 px., 8 KB, 1885. Recuperada de <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ehecatepec.jpg>

Anexo

“Registro Arqueológico” para el mural *RELIQUIAS*

Actividad que consistió en recolectar, a manera de “registro arqueológico”, una serie de objetos que servirían para la reconstrucción de la pieza *Reliquias*. Como ejercicio de memoria se realizó una breve descripción de su posible origen y características. Todos ellos sustraídos del cauce anteriormente referido, mismo que se ubica el cruce de la calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.



Mapa satelital de la extensión del cauce que cruza las colonias Almarcigo, El Ostor, Cantera y Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México. Imagen obtenida de Google Maps. Disponible en la <https://www.google.com/maps>

Objeto 1 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 12-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Blusa naranja sin mangas JO-CES (50 x 36 cm. aprox.)
Materiales (Descripción etiqueta)	Tela 50% lino, 45% rayón. Talla 32. Lavar en seco. Hecho en México.
Descripción global- interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Suroeste, Calle Huehuetoca. Prenda elaborada México, la marca JO-CES aún está vigente y se encuentra en la Calle José María Izazaga no. 99-Noveno piso, en la Colonia Centro, Ciudad de México. La prenda se encuentra en buen estado, limpio y sin marcas de desgaste, pudo pertenecer a una adolescente no mayor a 15 años. Quizá la persona que la tiró no fue la misma propietaria, sino una persona secundaria a la cual se la regalaron. En el mural fue utilizada para el atavío superior de los guerreros.

Registro de Objeto:



Objeto 2 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 12-Noviembre-2017

Descripción:

	Vestido azul de niña Just Friends
Tipo de objeto	(50 x 39 cm. Aprox.)
Materiales (Descripción etiqueta)	Tela 77% algodón, 19% poliéster, 4% expandex. Hecho en Sri Lanka.
Descripción global-interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Suroeste, Calle Huehuetoca.

Prenda elaborada Sri Lanka, país ubicado al sur de Asia, por la marca Just Friends, al parecer dedicada a la elaboración de ropa para niños. El vestido se encuentra en buen estado, limpio y sin marcas de desgaste, pudo pertenecer a una niña no mayor de cinco años, también como otra de las prendas, la persona que la tiró no fue la misma propietaria, sino una persona secundaria a la cual se la regalaron. En el mural fue utilizada para el atavío superior de los guerreros.

Registro de Objeto:



Objeto 3 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 12-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Blusa melón (53 x 34 cm. Aprox.)
Materiales (Descripción etiqueta)	Marca rue21 Medida XL 100% rayón Hecho en Guatemala
Descripción global- interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Suroeste, Calle Huehuetoca. Prenda aparentemente hecha en Guatemala, aunque actualmente la marca pertenece a Cary Klein, empresa privada fundada en 1976 en Pensilvania, Estados Unidos. Pudo pertenecer a una mujer mayor a 45 años con cuerpo en sobrepeso por ser medida extra grande, el encaje y la forma de la blusa es asimétrica. Fue encontrada en buen estado y parcialmente limpia. En el mural fue utilizada para el atavío superior de los guerreros.

Registro de Objeto:



Objeto 4 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 12-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Aro de fibra de vidrio 23 cm. Diámetro aproximadamente
Materiales (Descripción etiqueta)	Aro de fibra de vidrio con fina capa de metal, quizá de aluminio, perteneciente al rin de un automóvil.
Descripción global-interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Este, Calle Huehuetoca. Lo que quedó es el fragmento calcinado de una pieza automotriz, fue seleccionada para conformar los escudos de los guerreros a lo largo de la composición. Quizá perteneció a un auto robado o pudo ser desecho de la misma colonia.

Registro de Objeto:



Objeto 5 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 12-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Short azul claro 28 cm. X 38 cm. Aprox.
Materiales (Descripción etiqueta)	Marca Limited too 100% Algodón Hecho en Guatemala Talla 8
Descripción global-interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Este, Calle Huehuetoca. Se encontró en un estado precario, manchada de excremento o algún tipo de aceite sobre el pasto. Perteneció a una niña de ocho años, al parecer la prenda cuando fue tirada no se encontraba desgastada o rota pero fue utilizada para otros fines. En el mural fue utilizada principalmente para los atavíos de la parte inferior de los guerreros.

Registro de Objeto:



Objeto 6 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 23-Noviembre-2017

Descripción:

	Pants naranja Talla 8
Tipo de objeto	50 cm. x 30 cm.
Materiales (Descripción etiqueta)	Marca Old Navy Elaborado en Bangladesh 100% algodón
Descripción global- interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Noreste, Calle Acueducto. Se encontró en un estado gastado mas no sucio, envuelto de más ropa, cuatro costales estaban amontonados alrededor de él. Pertenebió quizá a un niño de máximo siete años de edad. Es de una tela bastante absorbente por lo que en el mural fue utilizado principalmente para las extremidades inferiores de los guerreros.

Registro de Objeto:



Objeto 7 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 25-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Máscara de foamy beige y pintura blanca 25 cm. X 20 cm. Aprox.
Materiales (Descripción etiqueta)	Inexistente
Descripción global-interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Sur, Calle Acueducto.

Se encontró en estado medianamente bueno en la basura de un costal roto. Es una manualidad (máscara) de foamy con liga, elaborada quizá por un niño por lo austero de los materiales y hechura, tiene detalles de un bigote y pelo de pintura blanca inflable. En el mural fue utilizada para los rostros de los guerreros.

Registro de Objeto:



Objeto 8 (Levantamiento superficial)

Proyecto: Reconstrucción “RELIQUIAS”

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Fecha: 23-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Bolsa con estampado de oso 34 cm. X 60 cm. Aprox.
Materiales (Descripción etiqueta)	Inexistente
Descripción global-interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Noreste, Calle Acueducto. Se encontró en estado medianamente bueno y poco sucio. La bolsa se encontró sin nada en el interior, es bastante espaciosa, de pocas bolsas y con una estampa de un oso recolectando monedas de oso. Carece de alguna etiqueta para su descripción. No se utilizó en el mural.

Registro de Objeto:



Registro de objeto 9 (Levantamiento superficial)

Lugar: Cruce entre Calle Huehuetoca y Acueducto, Colonia Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, Estado de México.

Proyecto: Reconstrucción "RELIQUIAS"

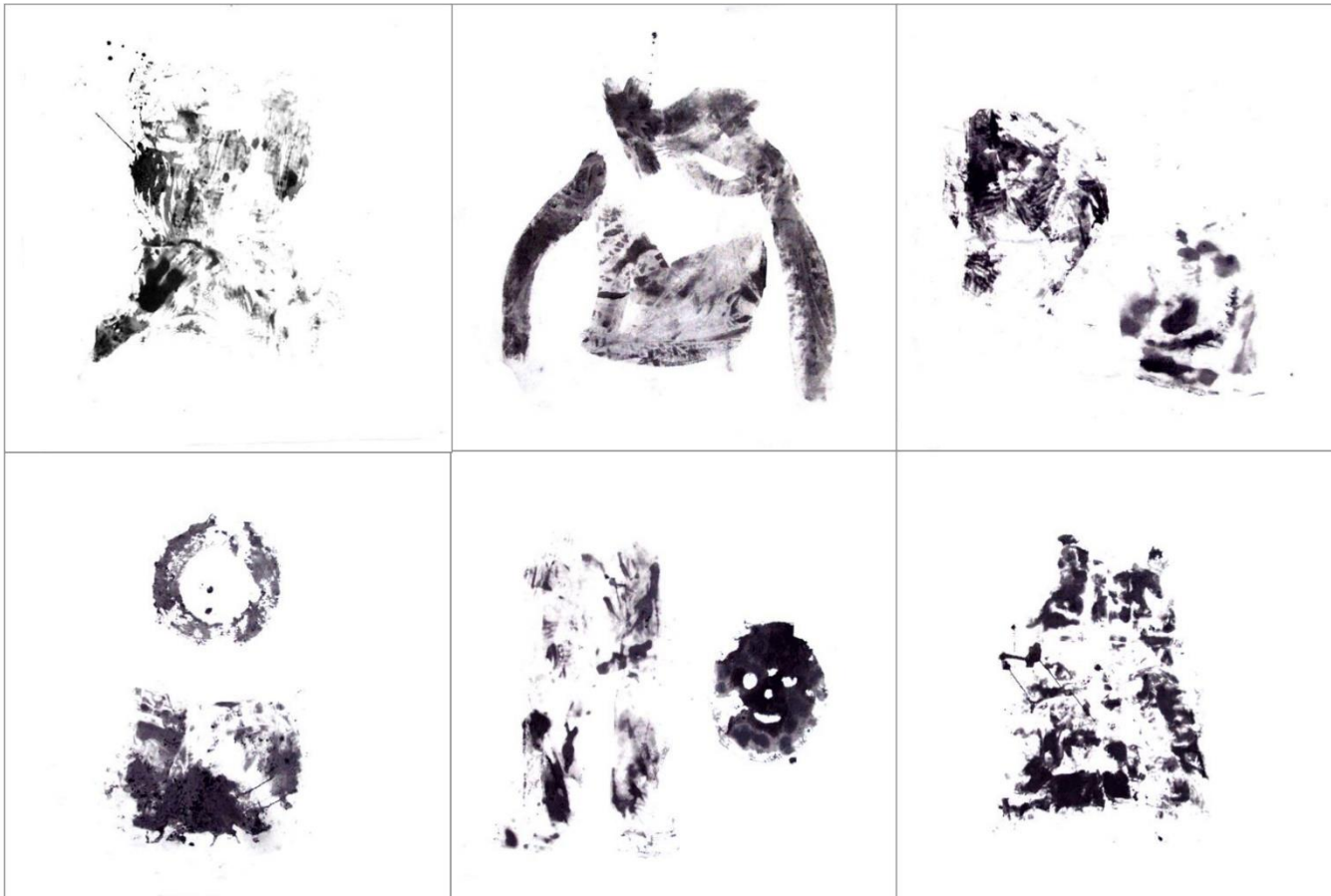
Fecha: 25-Noviembre-2017

Descripción:

Tipo de objeto	Sudadera de niño azul marino 46 cm. X 41 cm. Aprox.
Materiales (Descripción etiqueta)	Inexistente
Descripción global-interpretativa	Zona aproximada de hallazgo: Zona Noreste, Calle Acueducto. Se encontró en estado medianamente bueno y poco sucio, en el interior tenía escrito con plumón el nombre del niño al que perteneció (Axel) aproximadamente de seis o siete años de edad, quizá perdía muy fácil su ropa o era más pequeño. No tenía indicios de desgaste o quemaduras. Fue principalmente utilizado para el torso de los guerreros dentro del mural.

Registro de Objeto:





Reliquias (trazos)
Archivo Gif
1000 x 1500 px.
2017

