



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES VISUALES

LA VIOLENCIA EN ECATEPEC DE MORELOS

El cuerpo como imagen desde el sacrificio, la transgresión y el arte

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:

JANNETH ALYNE PÉREZ LÓPEZ

TUTOR PRINCIPAL:

DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA (FAD)

COMITÉ TUTOR:

DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD)

DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD)

SÍNODO:

DRA. ELIA DEL CARMEN MORALES GONZÁLEZ (FAD)

DR. SERGIO KOLEFF OSORIO (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

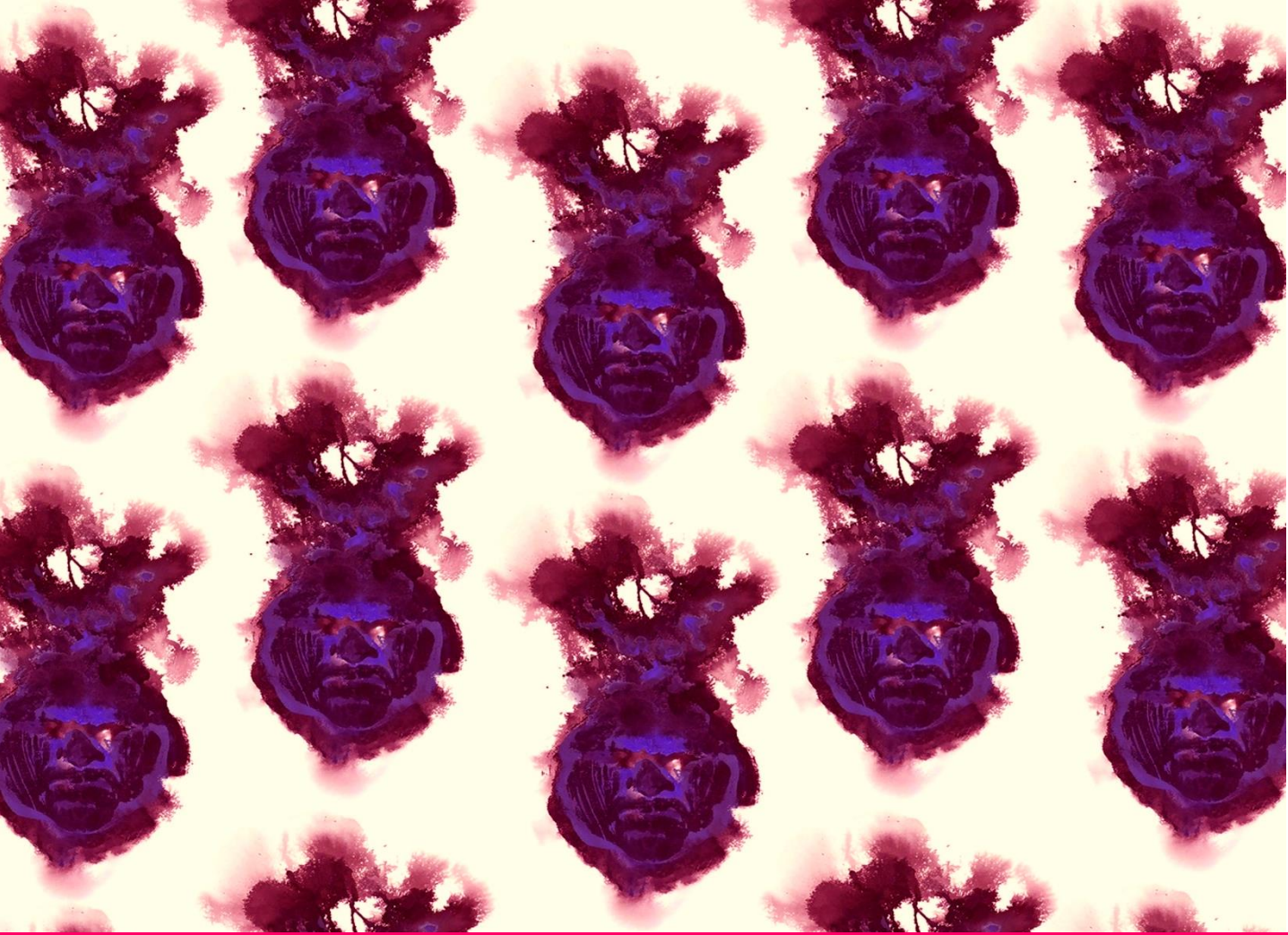
Restricciones de uso

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.



LA VIOLENCIA EN ECATEPEC DE MORELOS

El cuerpo como imagen desde el sacrificio, la transgresión y el arte

Janneth Alyne Pérez López



AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente al apoyo de mis queridos padres y hermano por su apoyo, compañía y entusiasmo con el que recibieron estos quehaceres.

A Mauricio Bernal por su tiempo, ideas y retroalimentación en un camino que juntos vamos trazando.

A mis amigas y amigos por su fraternal consejo, su visión sagaz y por los momentos de indagación que dieron sus propios resultados.

A Dulce Trejo por la confianza, la empatía y las charlas enriquecedoras.

A mi comité tutor conformado por el Dr. Fernando Zamora, el Dr. Arturo Miranda, el Dr. Darío Meléndez, la Dra. Elia del Carmen Morales y el Dr. Sergio Koleff, por su atenta escucha, sus enseñanzas, su generosa muestra de conocimiento y por sus buenas recomendaciones para que tuviera la determinación de enfrentarme a nuevos retos.

A mi querida Mtra. Aurora Zepeda que con su apoyo y confianza me ayudó a crecer personal y profesionalmente.

A todas las personas involucradas indirectamente para dejar un granito de Ecatepec de Morelos en otros lugares.

Y no menos importante al Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM por la confianza y el apoyo para realizar esta investigación.

PROPUESTA:

Reconstruir las imágenes de la violencia en Ecatepec e insertarlas como parte de un discurso artístico para reflexionar o confrontar su tendencia destructiva

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
1. HACIA LA DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO DE IMAGEN	20
1.1 La temporalidad recorrida	21
1.2 La imago.....	27
1.3 El <i>zemí</i> como un indicio del ídolo	32
1.4 El <i>ixiptla</i> y sus vicisitudes	38
2. SIMBOLIZACIONES DEL CUERPO MESOAMERICANO	64
2.1 Las manos en la <i>Diosa de Jade de Tetitla</i>	65
2.2 Los órganos vitales en <i>Coatlicue</i>	77
2.3 Los descarnados en el <i>Peldaño de los cautivos</i>	95
2.4 El remanente corporal en <i>Tlazolteotl</i>	110
3. POSICIONAMIENTOS Y PRÁCTICAS DE LA VIOLENCIA CORPORAL.....	125
3.1 Fragmentación.....	140
3.2 Adición.....	150
3.3 Desaparición.....	180
3.4 Purificación.....	199
4. RESIGNIFICACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA DE ECATEPEC	225
4.1 Desde el entorno	226
4.2 Desde la vestimenta.....	235
4.3 Desde la materia.....	246
4.4 Desde el No-cuerpo	259
CONCLUSIONES.....	308
BIBLIOGRAFÍA.....	316

TABLA DE IMÁGENES 324

PUBLICACIONES AFINES 332



INTRODUCCIÓN

¿Qué hay detrás de la violencia suscitada en Ecatepec de Morelos? Tan sólo el porcentaje de percepción de inseguridad a diciembre del 2022 fue de 89.6%¹, colocándolo entre las cinco ciudades con mayor peligrosidad del país. Lo interesante de esta encuesta es que corresponde a una violencia manifestada desde el ámbito espacial, el testimonio, los cambios de rutina, la noción de víctima y la sensación, lo que sitúa a *lo corporal como uno de los ámbitos de mayor repercusión de la violencia*. Es evidente que existe la construcción de una violencia que subyace a las formas de vivir de quienes lo habitamos. Es decir, que determina las dinámicas sociales e incluso corporales que establecemos internamente y que, a su vez, nos proyecta para otros como entidades peligrosas. Por lo tanto —aunada a la preocupación personal— surge la reflexión del espacio propio que contextualiza de manera próxima *la violencia corporal* que se consume y que se vive, convirtiéndose en el principal objeto de estudio de esta investigación.

Si bien, la violencia es uno de los comportamientos más primigenios ligados al origen de la humanidad. La investigadora María Victoria Uribe menciona que: “La violencia del pueblo no es ni ciega ni limitada, tiene objetivos precisos y se manifiesta a través de códigos...” (1990, pág. 30) códigos visibles en la convivencia cotidiana, en el consumo de imágenes de nota roja, en los cuerpos, en las formas de tránsito de ciertos lugares, en la constitución de los grupos delictivos e incluso—como lo indica la encuesta ya mencionada— en el cúmulo de sensaciones que nos determinan como vulnerables. Códigos que son reafirmados a través del tiempo y que develan diferentes “usos del cuerpo” para adquirir poder de manifestación.

Esta idea me ha llevado a reflexionar la posibilidad de establecer paralelismos significativos entre la violencia originaria y la actual. Un punto de aproximación que se vuelve un tanto arriesgado pero viable, puesto que, en muchas de las expresiones mesoamericanas —ya

¹ https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ensu/ensu2023_01.pdf

rastreadas desde la investigación de Maestría del año 2017— se devela el traslado del uso de la violencia, el cuerpo y su potencial simbólico, a las formas de manipular el cuerpo hoy en día, lo que modifica su valor y mensaje. Por lo tanto, se vuelve una convicción proponer que existe un vínculo —como un hilo invisible— que contrapone las formas de violencia tanto del pasado mesoamericano como las que percibimos actualmente en Ecatepec de Morelos. La importancia de esta propuesta radica en encontrar —mediante el proceso de interpretación reconocido como *anacronismo*— algunas de las convergencias y divergencias de este fenómeno y su manifestación, primordialmente comprendidas desde la práctica artística. Considero que esta condición investigativa —en donde hay un involucramiento vivencial y corporal cercana— es importante y enriquecedora, puesto que me permite retomar una postura como artista de una manera más objetiva y sólida, sin dejar de lado el aspecto sensible que interviene en función de develar las imágenes, construidas y por construir, dentro de la violencia.

Autores como Aby Warburg (2010), Georges Didi-Huberman (2011) y Giorgio Agamben (2006), han abordado de manera profunda este método. Situándolo no como una falta de temporalidad, sino como un *pasado actuante*, es decir, una temporalidad pasada que se *hace presente* en la actualidad. Por consiguiente, inicialmente planteo un retorno anacrónico, mediante el cual entrelazo mi investigación a diversas formas de pensamiento que, si bien parecieran obsoletas o distantes, convergen en la reflexión del cuerpo como un recurso potente de la empatía (miedo) y poder (control). En la que la “exacerbación” de su uso dentro de las prácticas mesoamericanas —situada aquí como momento inicial del paralelismo temporal— podría tener resonancia en las maneras de “degradarlo” mediante la violencia percibida hoy día. Esta circunstancia vuelve a la corporalidad uno de los ejes primordiales de este estudio de la violencia, pues permite comprender la intención y dispersión de su discurso de manera vivencial y próxima, en un municipio como lo es Ecatepec de Morelos.

Ahora bien, René Girard ha sido uno de los principales estudiosos del tópico de la violencia y su pensamiento ha influido en la iniciativa de recurrir a la cosmogonía mesoamericana como parteaguas de esta investigación. Él mismo sugiere que el estrecho vínculo del pasado con la violencia se generó debido a un mejor conocimiento de la *violencia esencial*: “Después de olvidar lo sagrado...hasta el punto de «olvidar» la violencia fundadora, de perderla por completo de vista, nos disponemos a reencontrarla; la violencia esencial regresa a nosotros de manera espectacular...” (1983, pág. 334) Por ende, las prácticas mesoamericanas resultan importantes para comprender su uso imprescindible en lo cotidiano, pues son simbólicamente propiciadoras del intercambio benéfico del cuerpo, de la dinámica vida-muerte-vida. *Forman parte de una violencia que construye, que crea*. Misma que hoy día se nos presenta unidireccionalmente, es decir, suma a la idea de muerte un sin sentido, se desvía del objetivo original compensatorio y entonces desvaloriza a los cuerpos que la sufren, convirtiéndolos en vulnerables. Esto tiene por objetivo desviar lo simbólico hacia lo cárnico, a lo espectacular e incluso a lo desechable.

Esta relación que apunta a la violencia del pasado, se sustenta también de los referentes arqueológicos, antropológicos e históricos de culturas céntricas como la Teotihuacana o los Aztecas, por ser previas al desarrollo de la identidad mexicana y estar mejor documentadas en la actualidad. Por lo tanto, el pensamiento de López Austin, Jacques Soustelle, Patrick Johansson, Marija Gimbutas, Serge Gruzinski —por mencionar algunos— van conformando el argumento sólido para expresar que la violencia es un tópico visible en los vestigios arquitectónicos, pictóricos y objetuales que se conservan hasta nuestros días. Respecto a esto, cabe mencionar que el propósito de tener siempre un referente en las “imágenes”, es decir, que se parta siempre del referente visual, de alguna forma es mantener una visión objetiva. Una interpretación distante de la idealización del pasado o del morbo de las representaciones de la actualidad.

Así pues, la violencia simbólica que estuvo presente en la cotidianidad de sus rituales, que establecía las bases de su cosmogonía y la forma de concebir la temporalidad y la muerte, posiblemente devela el origen de un fenómeno como la violencia que insiste actualmente, pero cuyo trasfondo mítico-religioso estaba vinculado a la idea de trascendencia. Esta noción es fundamental para *comprender su empleo en el pasado y la repercusión del cuerpo como desecho en el presente*.

De hecho, Girard menciona que: “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.” (1983, pág. 27) Esta rigidez —misma que llamaría complejidad— no establece que la ejecución de la violencia fue mejor en el pasado, sino que dosificó o dio contención a la misma. Pues justificaba la muerte mediante el acto de *trascendencia*, opuesto a un estado de *inmanencia* de los cuerpos en la actualidad, que parece situarlos como insignificantes.

A lo largo del capítulo uno y dos, en donde se señalan las diversas expresiones corporales mesoamericanas a las que recurro para hablar de violencia, se aborda un término nahua conocido como *ixiptla*, que permite dirigir la reflexión a una “cualidad” de la imagen en donde es posible pensar la *presencia*:

...el *ixiptla* se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean, mientras que la imagen cristiana, por un desplazamiento inverso, de ascenso, debe suscitar la elevación hacia un dios personal, es un vuelo de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía. (Gruzinski, 1994, pág. 61)

Como menciona Gruzinski, la “imagen mesoamericana” empleaba la inmanencia como punto de partida de aquello que nos rodea para apuntar a la posibilidad trascendente. Esto bien

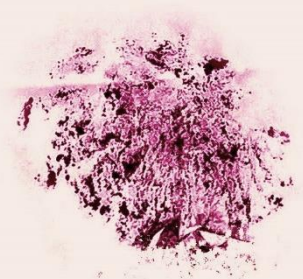
podría tener un sentido negativo, pues es la potencia significativa que desaparece con el objeto, el ídolo o la persona. Sin embargo, la coloca como una fuerza flexible que apunta a una entidad presente. Mientras que, en contraposición al concepto de imagen, ésta sólo funciona como una copia, siempre y cuando sea el semejante visual de la entidad a la que representa. Por lo que el *ixiptla* posibilita el estado de presencia hasta en el remanente. De allí que me parezca relevante ahondar la repercusión de este concepto en la actualidad, asociado a la idea de *un cuerpo inmanente, pasajero, que significa desde el residuo*.

En vista de ello, en el tercer capítulo se abordan las manifestaciones e intervenciones del cuerpo actual, que señalan su degradación e incluso omisión. Éstas hacen un recorrido del cuerpo modificado, desde su fragmentación hasta su completa desaparición. Culminando con la purificación como un acto para hallar —mediante la creación de imágenes— un espacio de exposición, de evocación del cuerpo imperceptible, residual. Esto ha sido ampliamente abordado en el trabajo de artistas como Teresa Margolles, Ana Mendieta, Marcelo Balzaretti, Óscar Muñoz, Sandra Pani, Darío Meléndez, Tamara Wyndham, entre otros, mismos que construyen sus obras y discursos alrededor de la corporalidad y su condición efímera. En mi caso, construir imágenes mediante el uso de la huella corporal, imitar ciertas formas de violencia y después reflexionar el porqué de su representación, se ha convertido en el acercamiento a dicho problema desde el acto performático interno y el contexto determinado por el exterior.

Así, para el cuarto capítulo, se volvió necesario profundizar acerca de la construcción de mi obra en correspondencia con la visualidad ecatepense. Para ello me posiciono en cuatro ejes principales de trabajo: *espacio, cuerpo, objeto y materia*. Los cuales van guiando los procesos artísticos propuestos y reconstruyendo la vía interpretativa de la violencia en Ecatepec. Éstos concluyen en la propuesta de un *no-cuerpo*, una noción que nombra a aquellas manifestaciones que posibilitan pensar un estado de presencia a través de la ausencia del cuerpo.

He de aclarar que en esta investigación no se presenta un método para erradicar la violencia, pues considero que es un fenómeno arraigado a una cultura que tiene su origen en ella. Esto es, que muchas de sus expresiones culturales mesoamericanas —en donde reposa el origen de una identidad mexicana— manifiestan o convergen en el uso o práctica de ésta como dinámica habitual. Mi posición frente a este fenómeno —más allá de la moral imperante en donde ésta tiene mayormente un impacto negativo— es que la violencia es una fuerza inherente a la vida misma, *un momento de acción que determina el cambio o permanencia de las cosas y los cuerpos*. Posiblemente un *hito revelador*, cuya función nos encara a nuestras propias oquedades, debilidades o faltas no del todo negativas. Pues, desde mi punto de vista, funciona como *un parámetro cultural que manifiesta el valor corporal imperante desde el que podemos actuar*.

Por lo tanto, considero importante hacer hincapié en resistir de manera activa, en situarnos dentro de ella y dejar de desconocerla. Acercarnos a su manera de operar y reconocer su condición multifactorial que la sitúa en Ecatepec como un fenómeno de vulnerabilidad y control. Pienso que desde allí es posible reconsiderar el estado del cuerpo que se sabe pasajero y proclive a la destrucción. Dirigir la reflexión hacia otra perspectiva cuya importancia radica en comprender el estado de víctima, en romper el estigma que nos imposibilita tener una identidad sólida, en reconocernos en medio de la violencia e instalar a la práctica artística como salvoconducto de entendimiento y asimilación. Cuando hago referencia al arte como un “salvoconducto”, hablo de la *posibilidad permitida* para transitar un fenómeno tan delicado y alarmante en México. De retomar el imaginario violento en el que estamos sumergidos y esclarecer los *porqués* de su uso en determinado contexto. Sé que mi trabajo —en función de sus imágenes— podría considerarse una apología de la violencia, sin embargo, se dirige más a una búsqueda del linde preciso para reconsiderar su repercusión, una dinámica de extensión corporal plasmada en imagen que permite recrear y atravesar una lógica de la violencia que nos rodea.



Capítulo 1

1. HACIA LA DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO DE IMAGEN

El propósito de este primer capítulo es acotar las acepciones de “imagen” a las que acudo, para señalar las diferencias y similitudes entre la cultura mesoamericana y la mexicana. El primero de ellos es el concepto *ixiptla*, del que me parece pertinente demarcar su temporalidad, rastrear someramente sus usos y la posible existencia de un vínculo con el concepto de *imago*, una noción más apegada al uso occidental y cuyo sentido permea en las reflexiones sobre la imagen actualmente.

Si bien, cada concepto tiene sus adjudicaciones tanto filosóficas, teóricas e históricas, resulta importante comprender las dinámicas evolutivas que las sitúan como complemento de un mismo fenómeno, es decir, como parte de un mismo proceso que conforma el estado de presencia —en el que interviene el cuerpo— y la representación —la construcción de su imagen. Ahondar al respecto es fundamental para reconocer la repercusión de mis imágenes desde la esfera del arte y dilucidar cuál es su intención significativa en la ausencia corporal.

De allí, que este apartado se enfoque más por encaminar la comprensión de la construcción y valor de la “imagen” mesoamericana, pues su *contenido simbólico es importante para implementar el estado de presencia en imágenes inanimadas; presentes en el discurso visual que propongo desde el uso de la huella corporal.*

1.1 La temporalidad recorrida

Una imagen no extrae su poder de sí misma, sino de la comunidad de la que es o fue símbolo, y que, a través de ella, habla o entiende el eco de su pasado.

(Debray, 1994, pág. 214)

Ante una imagen —tan antigua como sea—, el presente no cesa jamás de reconfigurarse...

(Didi-Huberman, 2011, pág. 32)

Hablar de la imagen —y no sólo eso— de “imagen” mesoamericana para estudiar a las representaciones de la violencia actual, se ha convertido en uno de los principales retos de esta investigación. Bien podríamos pensar que las primeras —como concepción occidental— no conciernen a un pasado mexicano remoto y que el concepto de imagen mesoamericana permanece aún impreciso.

De manera que empezar a partir del pensamiento del historiador Georges Didi-Huberman para abrir el diálogo, es un paso decisivo para retomar el posicionamiento requerido *ante una imagen*. Si bien, hace referencia a la imagen renacentista —específicamente un muro de Fra Angélico— para cuestionar la temporalidad que subyace al pararse ante ella; también recae en la preocupación sobre lo que puede o no decirse en el presente ante una imagen del pasado. Él establece esta discusión desde el punto de vista histórico, es decir, en donde la imagen parece solamente recobrar sentido dentro de ese pasado y no en la actualidad, fuera de “...nuestras realidades- nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores...” (Didi-Huberman, 2011, pág. 36). De modo que la imagen aparenta estar “abrigada” de una historicidad inamovible, la cual no da pie para suscitar la cercanía suficiente y esclarecerla. Aquí

surge parte de la complejidad de reflexionar las representaciones de la violencia actual a partir de colocarme *ante la imagen mesoamericana*.

Para Didi-Huberman esta voluntad —o quizá convicción— resulta en una *necesidad de anacronismo*, una necesidad de: “...el modo temporal de expresar exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes.” (2011, pág. 39) Por lo que, proceder anacrónicamente, me permitiría un intercambio más próximo a México —cuando hablo de lo mesoamericano y de Ecatepec de Morelos— y proponer algo así como “el discurso menos esperado” para abordar la complejidad del fenómeno de la violencia.

Es importante resaltar que el anacronismo no es explícitamente una falta de temporalidad, sino una temporalidad que se sigue reconfigurando en el presente, que se mantiene en constante diálogo con las imágenes hoy producidas. En todo caso, sería como construir una “ventana” entre lo que se conoce del pasado y lo que acontece en el presente.

Ahora bien, el punto de partida de mi práctica artística se encuentra en las imágenes desarrolladas desde la investigación de Maestría (2019). Mismas que dialogan entre el sentido de la imagen mesoamericana insisto —si es que se le puede considerar como tal— y el modo de representación de la violencia corporal del municipio de Ecatepec de Morelos. Y en donde la imagen funge como la entidad activadora de ambas temporalidades, pues es capaz de “...llamar a una cierta memoria del Otrora para descomponer el presente —es decir, el pasado inmediato, el pasado reciente...” (Didi-Huberman, 2011, pág. 359) Esto deja entrever que la condición de la imagen no es aislarse en su temporalidad. Por lo que es viable que por medio de esta relación anacrónica se pueda reflexionar al fenómeno de la violencia a través del tiempo —no como recorrido sino como un salto— cuya repercusión ha demostrado una especie de vitalidad interna y reiterativa de las formas en las que ésta se despliega o, como lo llama Didi-Huberman, un *síntoma* en la imagen que “...aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente.” (2011, pág. 64) En la representación de la violencia, esto

se determinaría como un momento de crisis corporal del pasado que se nos presenta con insistencia en nuestro tiempo.

Una de las cualidades de este anacronismo es que es posible “contestar” a partir de esa misma crisis, pues nos encamina al punto oportuno del encuentro, del choque activador de sus temporalidades, porque en la imagen: “...*todos los tiempos se encuentran*, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.” (Didi-Huberman, 2011, pág. 66) Es así como esta cualidad temporal “a la mano”, nos permite comparar dos tiempos tan distantes.

Cuando Didi-Huberman deja muy en claro que las imágenes son supervivientes al humano mismo —ya que por años han estado presentes en nuestra vida— incluso antes de la Historia. Determina que este anacronismo funciona como un medio de aproximación, dado que hay que aceptar que esa supervivencia también las hace, en ciertos aspectos, inaccesibles a nuestro conocimiento, como podría pasar con muchas de las investigaciones que se acercan a lo mesoamericano. No obstante, reitera la posibilidad fructífera del anacronismo. Pues plantea que los hechos del pasado no son meros fenómenos aislados, no son fragmentos temporales que simplemente se pueden citar o relatar. Entonces se vuelve necesario dialogar con ellos, activarlos en nuestras palabras y reflexiones, hacer dinámica con el presente, dicho en sus propias palabras: “...en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material.” (2011, pág. 154)

De manera que, el anacronismo me resulta un acto de posicionamiento válido para acceder a ciertas respuestas que me interesan de la violencia y que se encuentran presentes en la imagen, tanto mesoamericana como la actual. En donde no sólo interviene el uso de la memoria, sino también la experiencia. Aun cuando recurrir al pasado nahua me mantenga en un margen de inaccesibilidad del significado verdadero del mismo —pues el conocimiento que se

tiene de ellas está sujeta a la interpretación— el principal objetivo reside en “accionar” ese movimiento para hallar el punto de reflexión que lo ancla con la actualidad para *comprender la recursividad en la manera de representar al cuerpo en la violencia y, al mismo tiempo, asumirme en el diálogo con un pasado que me atañe.*

Ahora bien, considero que involucrar la creación de imágenes es un punto de partida que posibilita y robustece dicho abordaje. Didi-Huberman nombra a esta condición casi vital en la imagen como supervivencia, irrupción o aparición. Es decir, aquella imagen que se hace necesaria en el presente para plantear nuevas problemáticas dentro del Arte o incluso para discutir lo ya instaurado. Aquí, utilizar la temporalidad de la imagen nahua, me permite hablar de la problemática propia, no sólo partiendo de las similitudes sino de las diferencias, mismas que más adelante aclararé.

En cierto modo, la necesidad de anacronismo es tan sólo la “antesala” para evidenciar que el sentido de las imágenes radica más allá de su historicidad: “...surge la necesidad de situar las imágenes en otro lugar fuera de simples ‘documentos de la realidad’ u ‘objetos de consumo’ para repensar otros sentidos del presente.” (Cortés, 2019, pág. 15) De allí que la imagen sea sobredeterminada, esto es, que se sobrentienda su creación *en un tiempo* determinado, más no específicamente *para un tiempo* determinado. En otras palabras, que su vitalidad no es exclusiva del pasado y cuya importancia radica en cómo convive en el ahora, cuando la miramos.

Es posible que las imágenes mesoamericanas —muy arraigadas a la Historia— no tengan nada que decir, pero situadas anacrónicamente hacen que su *aparición frecuente* en la representación —o presentación— de la violencia tenga repercusiones importantes. Esta reiteración de la imagen posiblemente venga anclada al origen de ésta. Didi-Huberman menciona al respecto que: “Los hombres [al igual que sus imágenes] son diversos, los hombres son cambiantes- pero los hombres duran en el tiempo reproduciéndose, por tanto se parecen

unos a otros.” (2011, pág. 60) Por ende, no es de extrañar que sus —o nuestras imágenes— aminoren su distancia al ser comparadas, problematizando el por *qué* como parteaguas dentro de mi investigación: ¿Por qué regresar al sentido de la imagen mesoamericana para hablar de violencia actual? Puedo expresar someramente que recae en el pensamiento hipotético de hallar el origen de la vacuidad actual, si comparo un pasado en donde la imagen —la corporal— *contenía un valor simbólico*. Una noción visiblemente diluida cuando el cuerpo violentado se convierte en una cantidad y no una presencia o permanece oculta del lado de la sombra o de la desaparición. Considero que la representación actual del cuerpo atenta contra su constitución íntegra y que —anticipándome un poco—va configurando significados alrededor de lo corrupto, lo negado, lo fragmentado, lo desechable e incluso lo ausente. En donde los cuerpos son privados del peso de la presencia y entonces se vuelven pasajeros, sin permanencia. En este sentido es posible que nuestras imágenes insistan o, mejor dicho, reaparezcan para expresar una carencia acorde a nuestro tiempo, como menciona Fernando Zamora:

Tal vez el nuestro sea el tiempo de lo efímero y lo desechable, de lo pasajero y lo hueco [...] *No hemos aprendido a valorar el presente como plenitud, deslumbrados como estamos por la representación y por el futuro*. Por lo tanto, necesitamos primero recuperar la *presencia*... (2007, pág. 220)

De hecho, las imágenes mesoamericanas suelen estar dotadas de una *fuerte presencia*, carente en nuestros días. De allí que las retome más allá de su condición archivística o documental, pues posibilitan nuevas reflexiones y como consecuencia nuevo conocimiento que, en palabras más simples, sería propiciar “lo que no se busca de ellas” mediante el encuentro poco común. Está claro que su intención originaria se desconoce, pero quizá esta reflexión reduzca parte del desconocimiento que las hace ver tan distantes a nuestros ojos. De

allí la importancia del choque temporal porque “...uno no inventa nuevos objetos [imágenes]...más que creando la colisión...de un Ahora con el Otrora”. (Didi-Huberman, 2011, pág. 265) Por lo tanto, creo conveniente aclarar que —si bien, esta investigación gira en torno a la reflexión de la violencia que se suscita actualmente en un contexto como lo es Ecatepec— es inevitable no exteriorizar dicha inquietud en imágenes mesoamericanas que, de alguna forma, se me hicieron presentes como contemporáneas:

La contemporaneidad se inscribe, de hecho, en el presente marcándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede serle contemporáneo. Arcaico significa: próximo al arké, es decir, al origen. Pero el origen no está situado solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en él... (Agamben, 2006, pág. 6)

Esa proximidad de la que Agamben habla o, mejor dicho, contemporaneidad, es un encuentro con una serie de sucesos que —como una bola de nieve— vienen a “acarrear” al presente, a manifestarse y trascender en él. Por ello me resulta relevante demostrar que estos procesos son viables, que tienen cabida como procesos sólidos de investigación y que, paralelos a la historicidad de la propia imagen, pueden esclarecer la proximidad de los tiempos. Esto nos posiciona como contemporáneos conscientes de nuestro presente y nuestro pasado: “Es como si aquella invisible luz que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora.” (Agamben, 2006, pág. 7) Siendo así, que esa invisible luz —que Agamben coloca como oscuridad del presente— pone en reflexión aquello que creemos conocer o controlar del ahora, a modo de deslumbramiento o exceso de luz, cuya sombra —borrosa, vaga— quizá sea la manera de tener una pausa visual y situarnos.

De hecho, la metáfora de retomar el encuentro temporal de las imágenes como un efecto de luz, como un momento esclarecedor momentáneo, también se encuentra en palabras de Didi-Huberman: “...en la imagen dialéctica se encuentra el Ahora y el Tiempo Pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles...” (2011, pág. 171) Uno sombra y otro relámpago, ambos efectos lumínicos que parten de la condición incierta y oscura del pasado, en donde la imagen parece intervenir por un instante para revelarnos aquello que permanece alejado, aquel pasado que creemos superado.

1.2 La imago

Ahora bien, el concepto de imagen que de aquí resulta apuesta por el “carácter funcional” de la misma, es decir, por el proceso en donde interviene para esclarecer parte del fenómeno actual de la representación de la violencia. De forma que la imagen ejerce un papel activo en su comprensión, una posición ya sugerida por Didi-Huberman cuando menciona que la imagen “...es futuro en potencia, pero no es mesiánica.” (2011, pág. 307) Es decir, las imágenes que aquí conviven pueden evidenciar ciertos enfoques respecto a la construcción de la violencia, más no erradicar dicho fenómeno.

Empezaré por delimitar cuál es el concepto de imagen del que parte esa reflexión: *Imagen* viene del latín *imago*, que etimológicamente significa *retrato*, *copia*, *imitación* (Diccionario Etimológico Castellano, 2020) En esta asociación de palabras resalta en particular la palabra retrato, puesto que: “...en la noción romana de la *imago* supone una duplicación por contacto del rostro, un proceso de impresión (el molde en yeso que “toma al rostro como tal”...)” (Didi-Huberman, 2011, pág. 112) es decir, originalmente *imago*, o mejor dicho la *imago clipeata* “imagen-escudo” (Oxford Reference, 2020), era una palabra para nombrar a los moldes, ya sea de cera o yeso, empleados en la elaboración de mascarillas mortuorias de los rituales fúnebres

del antiguo Imperio Romano. Estos moldes eran —por decirlo de alguna manera— el negativo del rostro al que posteriormente, por medio del proceso de vaciado, se le obtenía un positivo. Una vez así se colocaban en el atrio familiar de los fallecidos con la intención de ser rememorados, como menciona Didi-Huberman de uno de los escritos de Plinio el Viejo:

...se exponía un tipo de efigie, destinada a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce ni de mármol, hechas por artistas extranjeros [...] sino máscaras moldeadas de cera [...] colocadas en un nicho: había, pues imágenes (*imagines*) para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos... (2011, pág. 110)

De este modo los atrios familiares estarían colmados de *imagos* en función de preservar su genealogía, dejando claro su carácter puramente ritual —inclusive ancestral. Esto es que el proceso de creación de dicha *imago* no tenía como propósito hacer uso de los atributos artísticos del retrato. Sin embargo, con el paso del tiempo, estos moldes serían sustituidos, ahora sí, por retratos escultóricos mucho más exclusivos y elaborados —incluso ficticios— abandonando el proceso ritual de la obtención de una matriz previa. Esta relación de la *imago* con el retrato sería la consecuencia del “... encuentro de una alta idea de pintura y de un género especializado en la imitación [el contacto] de los rasgos individuales...de una materia y un rito.” (Didi-Huberman, 2011, pág. 112)

Es importante acotar que también de allí surge el hecho de que la *imago* más tarde sea vinculada a la noción de *semejanza*. Esto es, como atributo de la imagen-copia, puesto que su objetivo inicial, era demostrar el poder adjudicado y propagado entre las familias más adineradas. Por lo tanto, tener el molde del rostro —la parte más distintiva del cuerpo humano— era la manera más fiel de preservar el poder adquirido por medio de la sucesión

genética y al mismo tiempo, como potencial objeto de intercambio, mismo que simbolizaba el valor cedido con la intención de aumentar y asegurar la distinción familiar. En palabras de Didi-Huberman sería que:

El modelo técnico de la impresión revela aquí toda su eficacia simbólica: por un lado, el molde realizado directamente sobre el rostro garantiza metonímicamente la *presencia única* e inamovible del referente de la representación [el cuerpo]; por otro lado, la tirada positiva garantiza la posibilidad de una *multiplicación indefinida* que responde a todas las combinaciones posibles de alianzas matrimoniales. (2011, pág. 126)

Posiblemente a partir de allí, la relación del término *imago* con retrato, adquiriera mayor solidez. No obstante, Didi-Huberman deja entrever su esfuerzo por referir al significado primario de *imago*, acotando que “la distancia” del proceso es lo que imposibilita su concepción como original, es decir: “...el retrato se define como una imitación óptica (a distancia) del individuo retratado [...] Por el contrario [el molde] es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (el rostro).” (2011, pág. 112) Este *distanciamiento* probablemente sea la clave para comprender que, actualmente, el concepto de imagen se admita como copia y no como “equivalente” al original. Y que por consiguiente no alcance el estado de presencia, aun cuando esa era la intención originaria de la *imago*:

Esta autoduplicación de un cuerpo tuvo un papel importante en los sitios en los que se pretendía trasladar su fuerza aurática a una reproducción para que funcionara en su lugar de la misma manera. (Belting, 2007, pág. 54)

Desde este punto de vista, ya es posible distinguir lo que la imagen era capaz de manifestar, pues resulta interesante la manera —quizá inconsciente— de recurrir a la imagen como “receptáculo de presencia”, omnipresente o mejor dicho disponible en cualquier momento. Esa es la *fuerza aurática* de la que Hans Belting habla —noción también presente en la obra del filósofo Walter Benjamín— y que en otros casos es considerada como poder, pues: “...las imágenes suelen comportarse como auténticos seres vivos, con alma y voluntad propias, originadas muy dentro de sí mismas. Nadie ha podido develar la fuente misteriosa de donde fluyen sus poderes.” (Zamora, 2007, pág. 103)

La idea de *aura* en Benjamín estaba estrechamente ligada al objetivo ritual de las imágenes, las cuales eran creadas con el propósito de ser veneradas por medio del culto. Él mismo describía dicho poder como una especie de “llamamiento” a través del tiempo: “Un entretrejo muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.” (2003, pág. 47) No obstante, cuando menciona “aparecimiento único” de la imagen, incluso como obra de arte, deja en claro que no hay cabida de este poder para la copia, es decir, la imagen sólo conserva su valor al considerarse una entidad única y esto pone en duda, una vez más, la manifestación de presencia.

Como podemos distinguir, poco a poco la balanza se inclina por menoscabar el sentido de la *copia o imitación* frente al original. Pero ¿cuál fue ese punto de quiebre? Mi respuesta —un tanto inmediata— sería que nos preocupamos tanto por develar *la fuente misteriosa de donde fluyen sus poderes* —volviendo a palabras de Fernando Zamora— que acabamos por someterla a definiciones restrictivas que, más allá de concebir la presencia y la representación, al original y a la copia, como parte de un mismo proceso o dinámica de transición, fueron reforzando sus diferencias.

Belting lo deja entrever de la siguiente manera: “...la imagen que evocaba [al] cuerpo portador dejó tras de sí una insuficiencia, en el momento en el que ya no se quiso ver sólo la

forma, sino también conocer los significados.” (2007, pág. 64) En otras palabras, ya no era suficiente la imagen del cuerpo para saber si los procesos intrínsecos en ella podrían pensarse como presencias —en todo caso, el cuerpo mismo se consideraba el único portador de ese poder.

Con respecto a considerar a la imagen como un proceso, es quizá porque inicialmente la imagen no tiene un origen espontáneo, esto es, que la imagen haya sido creada sin un referente que remita a su significado previo. Zamora menciona al respecto que: “No es que *primero* exista la creencia de un dios y después se busque una forma para representarlo, sino que ese dios empieza a existir cuando se empieza a configurar un sistema de representaciones rituales...” (2007, pág. 110) Por lo que es posible considerar como imagen a la sucesión de procesos “portadores” de presencia y representación que se van construyendo a partir de la convivencia con la misma. En este sentido, considero que la imagen trae como resultado manifestaciones o expresiones que develan de algún modo el dinamismo entre el original y la imagen.

Zamora precisa que: “...*el poder de la imagen radica precisamente en que, no siendo más que una imagen, no siendo el objeto [o cuerpo] al que representa, puede estar en su lugar.*” (2007, pág. 115) Estas palabras revalidan al poder suscrito en la imagen como un proceso de transferencia, sin embargo, implícito a este poder, hay que reconocer que la creación de imágenes genera un fuerte deseo o aspiración a querer hacer uso de éste, incluso en el cuerpo propio —lo que para Belting sería *encarnar la imagen*— y es que: “La encarnación es el sentido más importante de la representación corporal: la llevamos a cabo incluso en nuestro propio cuerpo, al que presentamos como imagen.” (2007, pág. 118) De modo que existe una constante búsqueda de ser partícipes, emplear e incluso poseer —como en el *nahualismo* o el *performance*— un poder que en múltiples ocasiones es relacionado con el *divino*. De allí que las imágenes se originaron como un recurso muy valioso para el ámbito mágico, religioso y espectacular.

Hablar de este poder actualmente me resulta extraño, tal parece que la imagen haya perdido fuerza con el paso del tiempo. Es decir, que su poder *presencial* solo sea coherente dentro de las imágenes del pasado, específicamente en la imagen mesoamericana. Y es que ésta estaba estrechamente vinculada al aspecto creador: “*La imagen primitiva (o “arcaica”) es la más poderosa de todas*. Su contacto con la muerte la dota de vida, y la vuelve dadora de vida, o bien capaz de quitar la vida.” (Zamora, 2007, pág. 117) De tal manera que buscar la proximidad y la intención de comprender este aspecto potencialmente creador, para descifrar sus significados tuvo como consecuencia la disolución de dicho poder. Belting lo describe en una crónica de Aby Warburg en la que presencia el ritual de la serpiente de América del Norte en el año de 1895: “...Warburg entendió la serpiente como símbolo, al que conocía de diversas culturas, pero no pudo percibir la danza de la serpiente como una representación viva de una forma distinta de imagen.” (2007, pág. 65) Y no es que fuera distinta, simplemente no pudo percibir que por medio de su representación se llegaba a la presencia, una extensión implícita en un mismo fenómeno. Esta brecha o como lo llama Belting, problema intercultural, fue un parteaguas para disolver la idea de presencia de la imagen muy presente en culturas como las mesoamericanas.

1.3 El *zemí* como un indicio del ídolo

Ahora bien, específicamente, en América latina el encuentro con lo más parecido a “la imagen romana” surge con los denominados *zemíes* o *cemíes*. Estos eran objetos que alojaban algún tipo de presencia y que eran reverenciados por los indígenas “descubiertos” por Cristóbal Colón en el año de 1496:

Provistos de funciones políticas, de propiedades terapéuticas y climáticas, los *zemíes* tienen sexo, hablan y se mueven. Objetos de una innegable pero desigual veneración, son tan apreciados que los indígenas se los roban unos a otros y, después del Descubrimiento, los ocultan a los españoles. (Gruzinski, 1994, pág. 20)

Estos “objetos” tienen su origen en la cultura taína —asentamientos previos a la colonización española de las islas del Caribe— cuya influencia en la cultura mesoamericana tuvo encuentro durante la colonización. Estas presencias resultan relevantes puesto que rompen con los patrones y convenciones de forma, es decir, para la noción de imagen occidental existe una correspondencia entre la presencia y la forma que adquiriría, como es el caso de las máscaras mortuorias, un molde casi idéntico o en algunos casos con atributos —en mayor o menor medida— de la persona a conmemorar. Mientras que para los *zemíes* este parecido no era forzoso incluso como fin mismo. Desde mi punto de vista, manifiesta el consentimiento en el proceso en el que la presencia deviene en representación:

Los *zemíes* de las islas se presentaban, pues, bajo las apariencias más diversas: un recipiente que contiene los huesos de los muertos, un trozo de madera, un tronco, un *zemí* de madera "con cuatro patas como las de un perro", una raíz "semejante al rábano", "una forma de un nabo grueso con las hojas extendidas por tierra y largas como las de las alcaparras". (Gruzinski, 1994, pág. 21)

Esta “marcada presencia” incluso multiforme, fue uno de los detonantes para que las “imágenes indígenas” fueran consideradas “malditas”, “ajenas”, “cosas vivas”. Objetos cuyo poder era mucho más evidente a simple vista. Es importante resaltar que el exceso descriptivo de estos objetos, como “con cuatro patas como las de un perro” o “un trozo de madera”, son

expresiones que exteriorizan más un interés por ajustarse a criterios de valor que a uno de reconocimiento. Dando mayor importancia a lo que el objeto portaba de manera visible que aquello que portaba en el plano no visible.

A la par de este choque cultural, se implementaría el término *ídolo* desde una connotación negativa y “a beneficio” de la mirada occidental. En palabras de Fray Ramón Pané citadas por Gruzinski:

Bien lo sabía Colón, que se guardó de emplear la palabra "ídolo" y negó la idolatría para mejor denunciar la superchería de los caciques que manipulaban los zemíes [...] si habla de ídolo, lo hace manifiestamente por pereza al escribir y por comodidad, para luego corregir y poner "demonio" —"por hablar más propiamente"— o para distinguir el zemí del ídolo: un zemí que habla "se vuelve" un ídolo. (Gruzinski, 1994, pág. 21)

De modo que el concepto de *ídolo* llegaría a sustituir al *zemí* menoscabando su significado y su aceptación por parte de la cultura española:

...todas esas palabras hebreas [palabras expresadas al sentido de imagen como “vanidad”, “mentira”, “abominación”, antes escritas por Zamora] referidas a la representación fueron traducidas al griego (en la *Biblia* de los setenta, del siglo III a.C.) como *ídolo* (*éidolon*). En este contexto, la noción de falsedad de “ídolo” empezó a tener por tanto un valor fuertemente negativo, debido a la supuesta falsedad intrínseca a toda representación visual. (Zamora, 2007, pág. 111)

Esta experiencia —cargada un tanto por falta de reconocimiento del otro— daría paso a la destrucción, ocultamiento, sustitución e incluso apropiación de los ídolos, de allí que la

idolatría tuviera relación con la excesiva veneración de manera reprobatoria. Si ya en Occidente se utilizaban imágenes con una carga religiosa e incluso aleccionadora, bastaría con suplantar el poder de sus presencias por el de representación. Es importante mencionar que la imagen religiosa de occidente no contenía, en comparación con los *zemíes*, tal fuerza presencial, debido a que se consideraba como un “atrevimiento” o “pecado” hacía la deidad. Pues buscarla por medio de la imagen, en tal caso: “El zemí sería, pues, la imagen, o más exactamente el ‘simulacro’, de un espectro.” (Gruzinski, 1994, pág. 25) Y no el de un dios, lo que lo convertiría en un objeto potencial de destrucción o, en el mejor de los casos, de “benevolente tolerancia”. En esta destrucción se esconde la intención de destruir una identidad, presencias con las que los indígenas se reconocían y —aprovechando esta reflexión— la aceptación de una otredad, que como veremos más adelante es una de las principales vulnerabilidades que aborda el despliegue de la violencia.

Pero ¿qué de aquellas imágenes resultaba indudablemente poderoso e íntimamente atractivo como para rechazarlas? Gruzinski abre el análisis de esta “migración” de imágenes hacía el México nahua y menciona al respecto que, fue su complejidad tanto en elaboración como en significado lo que les otorgaba: “...un argumento, pues implica que esos pueblos constituían sociedades complejas, dotadas de instituciones refinadas y de recursos abundantes; una coartada, pues la destrucción de los ídolos legitimó ideológicamente la agresión y justificó la sumisión de esas poblaciones ordenadas.” (1994, pág. 42) Dejando entrever que su uso, dentro de las sociedades indígenas, es testimonio de la complejidad de su pensamiento asimilada en la noción de imagen, es una construcción rodeada de metódicas ceremonias o rituales. Este uso, con la introducción de la imagen cristiana de la conquista española, llegaría a conformar un híbrido mágico-religioso, reubicando diversos “usos y costumbres” indígenas e incluso espacios —como la práctica habitual de ofrendar alimentos a los *zemíes*— posteriormente trasladada a las ofrendas de imágenes españolas.

Esto tuvo gran impacto en el imaginario colectivo de los indígenas, pues dejar a un lado a aquella *imagen* en la que se reposaba toda una carga ideológica para “acostumbrarse” a las nuevas formas, totalmente desconocidas y conferirles el mismo poder, fue un gran hito en la concepción de la imagen actual en México. Como se sabe, hubo casos en los que los indígenas conservaron y veneraron a sus ídolos por medio de la interpretación, la mezcla o la apropiación. Dando como resultado el sincretismo cultural que hasta hoy preservamos: “...recibieron favorablemente a la Virgen, bautizada por ellos como *Tececiguata*, la “Gran Señora”, probablemente adoptada como una nueva versión de sus diosas-madres.” (Gruzinski, 1994, pág. 49)

Probablemente esta “adopción” de las imágenes fue posibilitada por la concepción de *transferecia* que los ídolos tenían *per se*, no obstante, ese traslado no era bien aceptado a la inversa, es decir, de la imagen cristiana a la nahua, de modo que tenían que ocultarlos de la mirada occidental. Debray reflexiona al respecto:

...la diferencia del icono permitido y el ídolo prohibido no se basa en la imagen sino en el culto que le es rendido... los idiotas adoran un trozo de madera por sí mismo en vez de practicar la ascensión al modelo interior, la *traslatio ad prototypum*. (1994, pág. 89)

Esto es, que el propósito de su prohibición es más profundo, ocultaba un rechazo a las manifestaciones o maneras operativas y ceremoniales que se desarrollaban dentro y fuera del ídolo. Una censura proveniente de la “obstinación” por no distinguir y admitir esta *traslatio ad prototypum* (traslado que lleva al prototipo) en la ideología nahua, cuando el ídolo era evidentemente un objeto físico que remitía al plano sobrenatural o intangible.

Reparemos en el nominativo “diosas-madres”, el ejemplo adecuado para hablar de la mencionada complejidad del pensamiento indígena arcaico: “...estas nociones más primitivas se distinguen por su carácter fuertemente imaginal [abstracto] o no discursivo.” (Zamora, 2007, pág. 224) Es decir, manifiestan la gran capacidad de unificar o portar una serie de características e ideas, como la protección o la fecundidad, en un objeto, frase o pintura. Ahora, si nos enfocamos en el traslado simbólico de las “madres protectoras” a la imagen cristiana de la Virgen, es porque la idea femenina, que sugiere cobijo, regazo e incluso consuelo, resultaba bastante atractiva para un pueblo recién conquistado, arrebatado de su ideología y en búsqueda de nuevos ideales.

Aunado a ello, el ídolo se desarrolló como una presencia que convivía en el plano cotidiano, es decir, cercano a los hombres, de estrechos vínculos que a diferencia de la imagen: “...al venir de otro sitio, se dirige a todas las criaturas [y lugares].” (Debray, 1994, pág. 200) Lo interesante es que su implicación en lo común no haya disgregado su atributo presencial como la imagen actual lo hace, quizá porque el ídolo reafirmaba su fuerza simbólica en una cosmogonía de lo suprasensible y que hoy en día, permanece distante y con cierta desconfianza.

Este tipo de características complejas que a primera vista nos resultan indescifrables, fueron las mismas que excluyeron al ídolo del uso cotidiano, convirtiéndolos, hasta nuestros días, en piezas de colección o museos, pues: “...el ídolo fue condenado invariablemente a perder todo misterio, toda aura, así como a sufrir la aniquilación.” (Gruzinski, 1994, pág. 54) De modo que resultaría en una estrategia ideológica bien pensada: considerar a los *zemíes* como ídolos y a las representaciones cristianas como deidades, los enlaza en términos de subordinación. Es decir, los primeros son aberraciones, falsedades, de significado incierto cuya admiración es indebida; mientras que los segundos son el antídoto o resguardo, que portan el

verdadero poder para contrarrestar el efecto de los primeros. Efectivamente parece ser un recurso anacrónico, pues es recurrir al cristianismo a favor del movimiento colonizador, utilizar la connotación maléfica del ídolo para suplantar la identidad indígena y construir la de la Nueva España. Por ende, intercambiar la fuerza presencial del *zemí* por la del *ídolo* —ya concebida para occidente como una noción negativa— facilitaría la introducción de la imagen religiosa y su poder correctivo. A lo que me refiero es que, ya en ese momento, la imagen del pasado se situaba como alterador del presente —el presente mesoamericano— ejercicio similar a lo que busco en el sentido de imagen mesoamericana para hablar de la violencia que nos concierne.

1.4 El *ixiptla* y sus vicisitudes

Ahora bien, ¿es posible pensar en una idea de imagen dentro del pensamiento nahua? Grunzinski pensaba que proyectar una noción así, definida a partir de lo occidental, tendría como consecuencia la reducción o simplificación de la complejidad de su ideología:

La pintura indígena —la que se muestra en los códices de piel y de agave, sobre las paredes de los santuarios— no es, propiamente dicha, una imagen. En cierta forma, es un modo de comunicación gráfica sometido a una lógica de la expresión y no al criterio de una imitación realista que aprovecha la repetición, la semejanza y la ilusión. (Grunzinski, 1994, pág. 60)

Entonces no es posible considerar estrictamente como imagen a todas aquellas representaciones mesoamericanas, puesto que su fin último no era la copia o la imitación sino la presencia. Esta reflexión fue la pauta que introdujo al término en náhuatl de *ixiptla*, no como su equivalente sino como un acercamiento más apropiado para ese estado de presencia.

Cotidianamente la vida indígena estaba ligada al culto de sus dioses por medio de objetos, pinturas, esculturas e incluso personas. Este último “portador” demostraba que la presencia se podía manifestar en diversas formas o individuos. Por lo que el significado de *ixiptla* haría alusión a los rituales de personificación, o mejor dicho de *presentificación*. Esta cualidad contrastaría con el sentido de la imagen occidental:

El *ixiptla* era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un “ser-ahí” sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material. No era una apariencia o una ilusión visual que remitiera a otra parte, a un “más allá” [como la idea del Dios cristiano]. (Gruzinski, 1994, pág. 61)

Vayamos por partes, la idea de imagen cristiana —la cual hace referencia a la “copia o estado previo” del original— resulta distante al vínculo con la presencia, puesto que sólo es permitida a través de la representación del Dios hacia el plano celestial o divino. Es decir, que la imagen cristiana conduce a la presencia, pero nunca está en sí misma. Mientras que, para el *ixiptla*, esta unión podía estar contenida en el objeto/sujeto *per se*, permaneciendo más cercana al plano terrenal.

Para el caso de “poder” en la imagen occidental, éste era obtenido o permitido a través de la semejanza que tenía el Dios con su representación. Entre mejor se respetará las convenciones de forma, mejor era la conexión con la divinidad, lo que reforzaba la idea de copia. En el *ixiptla*, ésta no requería “copiar” al dios para manifestarse, propiciando la complejidad y diversidad de formas que adquiriría la deidad. No obstante, posiblemente fue esta “flexibilidad” la que predispondría a que el poder del *ixiptla* nahua fuera trasladado fácilmente a la imagen cristiana, así como señala Emilie Carreón: “...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.” (2014, pág. 246)

Otra de las cualidades del *ixiptla* es que denomina una acción profundamente codificada, si bien, el sentido de imagen también lo es, resulta aún más difícil deducir cómo es que, bajo la parafernalia de los procedimientos rituales —por poner un ejemplo— el portador de la piel desollada de algún animal e incluso de un individuo, se convierte en el mismo, una acción que “transforma” al portador. Es posible que orillar al *ixiptla* al mutismo, al encubrimiento y a la adaptación del espacio en donde se le permitía yacer, fortaleció la mutabilidad de sus formas. Incluso esta cualidad fue considerada una fuerte amenaza para la conquista, ya que: “Muchos indios demostraron ser capaces de fabricar otros ídolos sin recurrir a artesanos especializados al ritmo de las destrucciones que marcaron la evangelización.” (Gruzinski, 1994, pág. 65) Esto expone que, para el pensamiento indígena, no resultaba relevante quién creaba al ídolo, quién hacía uso del *ixiptla*, sino realmente el fin común era mantener ese poder vigente a toda costa. Si enterraban a sus ídolos, si escondían sus ofrendas, si trasladaban el poder de sus dioses a objetos, era con la intención de regresar siempre a ellos:

...el culto indígena seguía otros caminos aparte de la representación antropomorfa, en apariencia más anodinos y más fácilmente disimulables. Los objetos más diversos "podían" revelar la proximidad del dios: un tubo de colores que tenía la forma de una espada y unas flores (*súchiles*) que son "las cosas de nuestro señor Camaxtle", el dios de Tlaxcala; piedras "como corazones", "corazones para comer"; espinas de maguey, espejos que antes hablaban: un petate, un asiento cubierto de una manta y de un taparrabos que manifestaban la presencia de la divinidad (Yaótl, Ichpochitli, Tezcatlipoca)... (Gruzinski, 1994, pág. 66)

Estas acciones sucedáneas, hacían uso del sentido de reminiscencia de la imago romana, es decir, la imagen cristiana funcionaba en memoria del santo representado y no como acto de presencia. De manera que tener “un tubo de colores” o “un petate” era una estrategia inadvertida y válida para mantener la cercanía con sus deidades. Gruzinski menciona al respecto que: “A falta de estatuas, de bajorrelieves, de templos, de santuarios urbanos, de clero y de fiestas públicas visualmente fastuosas, el culto adoptó un cariz menos colectivo, más personal, más interiorizado, pues forzosamente era discreto.” (1994, pág. 68) Mientras que la imagen cristiana adquiriría dimensiones públicas, apresurando el proceso de evangelización, el *ixiptla* prevalecería discreto en las actividades cotidianas, propiciando la idea de delegar la presencia divina ya no sólo a los objetos, sino a los hombres y mujeres. Por lo que *surgirían los Quetzalcóatl, los Tláloc, las Itzpápalotl* como “*ixiptla* vivos” (Gruzinski, 1994, pág. 68) Esa presencia existente del *ixiptla* me resulta transcendental para establecer correspondencias entre la imagen corporal y el fenómeno de la violencia, una especie de carga simbólica que el cuerpo y el *ixiptla* compartían.

Relativo a esto la antropóloga Danièle Dehouve enuncia que: “La palabra *ixiptla* está compuesta de tres términos i-ix-xiptlah: i, ‘su, sus’, ix, ‘ojos’ o ‘cara’, xiptlah ‘cobertura’.” (2016) Vinculando su significado con el de piel o cobertura que pertenecen a un *algo o alguien* y “...*xiptlah(tli)* proviene de la partícula *xip*, que se encuentra en el verbo *xipehua* (“desollar”) y el nombre del dios Xipe Tótec (“el desollado”)...” (2016) Esto denota la cualidad de traslado corporal, vestir la piel, vestirse literalmente de otro, asumir cuerpo, adquirir plano físico. En cuanto a la partícula *ix* “...designan los órganos situados en la cara –que recibe también el nombre de *ixtli*. Por tanto [...] se refiere a la totalidad de los órganos de comunicación mencionados en la serie, los cuales permiten ver, hablar y oír.” (2016)

Si bien, la cara contiene la mayor parte de los órganos sensoriales, también es la parte más expresiva donde se articulan los gestos y emociones, por lo que se acentúa la construcción de una personalidad. Esto unifica en un solo término al plano físico, sensorial y mental, *la*

adquisición del ser, mismo que, regresando a palabras de Zamora: “Esos objetos no son referenciales, sino presenciales; *no son imágenes, sino fuerzas presenciales*.” (2007, pág. 352) Y es justamente esa cualidad evocativa —más allá de lo divino— la que me interesa al momento de construir mis imágenes, la intención de pensar mediante la representación en el cuerpo previo, en el estado de presencia. Esta idea de que el *ixiptla* apunta a la presencia también se encuentra en el pensamiento del historiador Alfredo López Austin:

"Algo" penetra en los hombres y los hace participar de la naturaleza de los dioses. Al parecer, este "algo" que todos reciben en el momento del parto es más intenso en los hombres-dioses, en su papel de intermediarios y depositarios. (1989, pág. 121)

Con ello deja entrever que no sólo se habla de la imagen como intermediario sino como contenedor de la fuerza divina. Quizá el ejemplo, de alguna manera adaptado y cercano a nuestro imaginario, es el *nahualismo*: “...*nahualli* [...] es la persona que tiene poder de transformarse o la persona o animal en los que se transforma...” (López Austin, 1989, pág. 118) y aunque López Austin lo plantea como una práctica análoga a este tipo de presencias, es importante señalar que el *nahualismo* es transfigurarse o adquirir —por decirlo de alguna forma— presencia profana, un animal, un espíritu, en tanto que el *ixiptla* si procura el plano divino:

Es decir, el *ixiptla*, [...] esencialmente es la encarnación del *teotl*, palabra que fue traducida por los españoles como dios o santo pero que significa un poder sagrado o una concentración de poder [...] el *ixiptla* es lo material del *teotl*, de lo sagrado, los conceptos están sujetos el uno al otro. (Carreón, 2014, pág. 256)

Hacer o acceder al *ixiptla* no era una cuestión sencilla. Ya que su inducción involucraba una preparación minuciosa de los instrumentos, de los atavíos, de las máscaras, de la ceremonia y de los objetos e incluso del estado mental en el que éste se procuraba: “...en este acto se lleva a cabo el cambio ontológico a partir del ritual, el vestir, pintar, peinar, el cansancio y la embriaguez, a lo cual agregaría el proceso mismo de hacer...” (Carreón, 2014, pág. 256) Manifestando siempre un reforzamiento de la corporalidad física e imperceptible.

Todo lo que permanecía como el “dentro y fuera” de la ceremonia afectaba, significaba y preparaba al estado de presencia. En este sentido, la parte procedimental es compartida con la noción de la antigua *imago* romana. Referente a esto, en algún momento de la historia existieron registros de que, tanto la *imago* como el *ixiptla*, compartieron la noción de presencia.

Alrededor del año 1445 d.C, aún eran utilizados los escudos de armas, importantes insignias familiares y sustitutos indirectos de los rostros obtenidos del molde de cera, elaborados como: “...signo de una familia y un señorío ligado a familias de la alta nobleza, era heredable, y por lo tanto constituía la identificación de una genealogía portada por cuerpos.” (Belting, 2007, pág. 150) Cuando se menciona “portada por cuerpos” hace referencia a aquellos caballeros meritorios ante tal tarea. No cualquiera podía portar el escudo que funcionaría, por un lado, como la extensión de la presencia del señorío y por el otro, como generador de identidad: “Los escudos de armas extendían la presencia de su señor hasta aquellos lugares a los que no alcanzaba llegar su cuerpo [...] ‘debían ser sostenidos por alguien, o dispuestos en algún lugar que realizara su presencia’.” (Belting, 2007, pág. 152) En este sentido, es evidente el empleo de una doble presencia, es decir, la presencia del cuerpo que porta el escudo es, al mismo tiempo, el portador del cuerpo simbólico familiar al que se le hace presente. Sin embargo, esto con el tiempo, daría paso a la preponderancia de la imagen frente al portador. En otras palabras, se optaría por darle mayor importancia al escudo, mismo que devendría en un retrato más codificado, confinando al cuerpo a segundo plano. Esta transferencia de significado es el que llegaría durante la época nahua, es decir, ya con el sentido de copia o representación.

Por tanto, como insiste Carreón, el significado de *ixiptla* resulta disímil cuando se quiere comprender como un fenómeno equivalente al de imagen. Algunas de sus posibles adjudicaciones son: “... ‘imagen del dios’, ‘delegado’, ‘delegado de los dioses’, ‘sustituto’ o ‘representante’, ‘personificador’, ‘apoderado’ y como ‘lugarteniente.’” (Carreón, 2014, pág. 254) Algunas de las palabras como delegado, apoderado o lugarteniente, tienen que ver con cuestiones de valor, adquisición de cargo o poder; mismas que adquieren sentido cuando recordamos el significado de las máscaras mortuorias en el atrio familiar, cuya función es estrictamente la representación.

El uso del *ixiptla* fue un aspecto crucial en la introducción del nuevo imaginario occidental al indígena. Por un lado, porque era fácilmente sustituible por la imagen cristiana, facilitando una alternativa al uso de la palabra —un conjunto de sonidos mucho más



Imagen 1 Cristo de la paciencia de Zumpango. Anónimo, 2014 (Foto: <https://heraldodexalapa.com.mx/cultura/11335-inah-el-cristo-de-la-paciencia-en-zumpango-tiene-dientes-de-humano.html> , consultada el 1 de mayo del 2021).

complicados de instruir. Y por el otro, porque dio lugar a la elaboración de representaciones religiosas con profundas, dramáticas e incluso violentas expresiones. Ejemplo de ello son la extensa colección de Cristos sangrantes o vírgenes de los lamentos, mismas que manifiestan que: “Lo gestual, la mímica, las actitudes dependían de un repertorio inédito en América que tenía que ser explicado [y reiterado]...” (Gruzinski, 1994, pág. 86) Y aunque estos recursos estuvieran dirigidos al sentido de representación, más tarde recurrirían a la fuerza otorgada por la noción de presencia.

En otro orden de ideas, estas representaciones cristianas posteriormente utilizarían, para sí, elementos corporales, como el uso del cabello real, huesos, dientes e incluso ropajes. Ejemplo

de ello es el Cristo de la paciencia ubicado en Zumpango, Estado de México (imagen 1) en donde una radiografía revela el uso de incrustaciones dentales reales en la propia escultura. Este acto ostenta la fuerte necesidad de correspondencia y proximidad con el santo, mantener ese vínculo corporal mucho más vívido mediante la donación u intercambio de aquello que se considera invaluable: *el cuerpo propio*.

La superposición simbólica, que llegó a recubrir al *ixiptla* —tanto literal como figurativamente— determinó y propició la aceptación de las imágenes cristianas dentro de la vida cotidiana, aunque de manera paulatina. Era un gran reto desapegar el pensamiento indígena del sentido de presencia al que estaban acostumbrados. Y aún más difícil comprender que la imagen cristiana sólo funcionaba en reminiscencia de algo fuera de ella. Es decir, que sólo hacía referencia a algo meramente invisible, a una ausencia. Estrategias como las que señala Gruzinski, fueron determinantes para su aceptación: “Imagen-memoria, imagen-espejo e imagen-espectáculo: los religiosos revelaron a los indios de México lo esencial de la imagen del Occidente.” (1994, pág. 99) En este sentido la “Imagen-memoria, imagen-espejo e imagen-espectáculo” son dinámicas que separan, que excluyen, que establecen una brecha entre imagen y espectador. Por un lado, porque la imagen-memoria y la imagen-espejo no son más que referencias a “algo” que no está allí, pues la presencia se encuentra fuera, en un plano intangible. Y por el otro, porque la imagen-espectáculo —por ejemplo, las procesiones religiosas— no era más que adquirir un “disfraz”, una puesta en escena que posteriormente “dejaba de ser” y que a diferencia del *ixiptla*: “Se trataba de un ritual terapéutico, sin duda, y no de un simple ‘entremés’ de comedia.” (Gruzinski, 1994, pág. 92) Por lo que la imagen-espectáculo exterioriza, de algún modo, el sentido sustractivo de la actuación, es decir, es una manifestación disimulada o encubierta de algo que no se puede ser, que se resta, que es apariencia. En efecto, la imagen de occidente buscaba establecer la posición requerida frente a

su poder; una posición distante, inaccesible para el plano común. Por lo tanto, la imagen ya no era unidad, sino división.

Estos encuentros y desencuentros, tanto del *imago* como del *ixiptla*, seguirían a lo largo de la “reconquista” originando diversos usos e interpretaciones del sentido de presencia. Ejemplo de ello es el *milagro*, un estado de presencia que era “permitida” siempre y cuando se ajustara a los estándares cristianos:

... [la noción de] milagro no sólo fue la expresión de la eficacia de la imagen. También se derivó de su aura de *ixiptla* cristiano; nació del misterio que recubrió su origen, su factura y su aparición terrestre; fue cobrando cuerpo... (Gruzinski, 1994, pág. 112)

Esta tendencia de “cobrar cuerpo” manifestaba el arraigo al pensamiento indígena —y quizá a propósito reservado— en sus prácticas religiosas. En donde la importancia del cuerpo —y por lo tanto de la presencia— se insertaba al sentido de copia occidental y de culto. El ejemplo más evidente de ello es la virgen de Guadalupe, una imagen que desde su origen conjuntó, bajo ciertos parámetros religiosos e incluso estereotipados, el sentido de representación y la noción de presencia transformada en “aparición milagrosa”. Aquí la condición de milagro cambiante y flexible proporcionó cabida al ámbito de lo inexplicable, ya que todo aquello que estaba fuera del razonamiento podría explicarse o “hacerse suceder” en términos milagrosos y con ello fortalecer las creencias existentes.

Gruzinski reflexiona que este potente estado dinámico que adquirió la imagen desde entonces no fue casual. Puesto que, fue un signo introducido en una cultura en vías de construcción o renovación y que oportunamente se fue apropiando de una cultura

aparentemente “nueva”, creando un sentido de identidad. En palabras de Zamora, se convertiría rápidamente en un símbolo: “...un símbolo es un signo henchido de valores emocionales, culturales, religiosos, o de cualquier otra índole. *Un símbolo es un signo que ha crecido*. No deja de ser un signo, pero es algo más que un signo.” (2007, pág. 312) Dicho “crecimiento” de la imagen conllevaría a abordar la idea, como señala Gruzinski, del *signum*, en donde el signo tiene un origen milagroso e incluso sobrenatural. Por consiguiente, la Virgen de Guadalupe es un *signum*, una revelación o construcción signica del milagro, ya que: “...es ‘hija legítima nacida de un signo’, ‘imagen engendrada por un signo’...” (Gruzinski, 1994, pág. 130) En otras palabras, el signo “Virgen de Guadalupe” se reafirmó míticamente así misma, su relato fundador fue descrito “sin la intervención de la mano del hombre”, una revelación que instauró su fuerza simbólica mediante un suceso extraordinario.

Esta fuerza daría paso a otros estados como la impronta o la reliquia dentro de la imagen cristiana. Ambas extensiones manifiestan la transición entre representación y presencia. La primera admitida por contacto directo con el cuerpo santo, como el sudario de Cristo de Turín (imagen 2), y la segunda por ser una fracción del original, como la corona de espinas (imagen 3) que se conserva actualmente en la Catedral de *Notre Dame*, Francia.

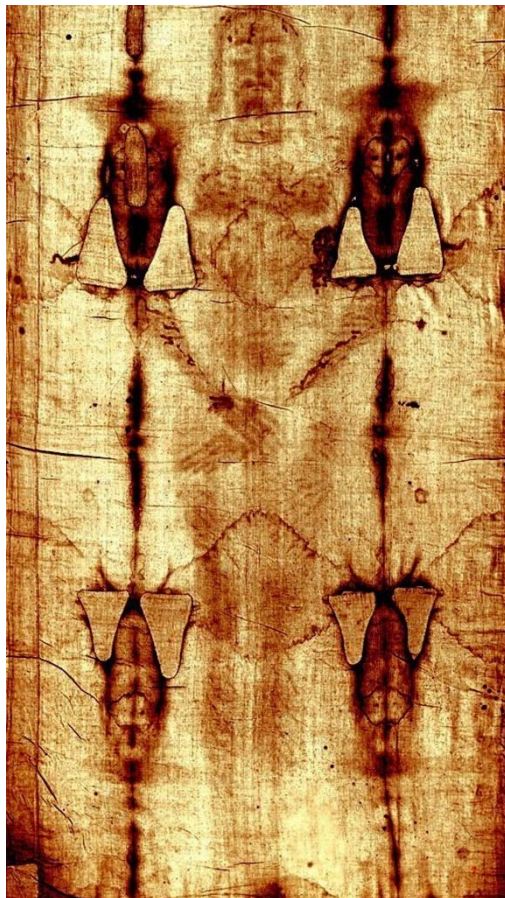


Imagen 2 *Sábana santa de Turín*. Consultado el 1 de octubre de 2023, desde:
<https://www.infobae.com/sociedad/2023/09/22/misterios-del-santo-sudario-la-prueba-de-radiocarbono-el-lienzo-del-siglo-i-y-las-monedas-sobre-los-ojos-de-cristo/>

Esto engloba un sentido no sólo dinámico entre objeto-sujeto-impronta, sino que revela un dinamismo temporal. Es decir, dichas extensiones “sobrevivieron” o se “transportaron” — quizá no con la misma fuerza— al paso del tiempo hasta nuestros días.

Ya Belting hacía referencia a la necesidad que tenemos de *encarnar la imagen*, ya que para él: “...es todavía un impulso para asegurarse la existencia.” (2007, pág. 137) Ojo aquí, porque indudablemente la noción de cuerpo es medular para preservar dichas extensiones de la existencia, dentro y fuera del mismo, pues la preocupación actualmente se mantiene visible en la forma en que nos relacionamos con —o mejor dicho— siendo imagen. Pensar en cómo vestimos, cómo convivimos, cómo nos presentamos a los otros e incluso cómo conservamos nuestras imágenes, demuestra que la imagen dejó de formar parte del ámbito religioso para formar parte del cotidiano. Posibilitando el aumento de la cantidad de imágenes con las que convivimos, pero debilitando el poder que las caracterizaba.



Imagen 3 Corona de espinas en el relicario circular de cristal. Consultado el 1 de octubre de 2023, desde <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47943253>

Este encuentro con lo cotidiano tendría como consecuencia la creación de expresiones híbridas, es decir, de diferente índole en donde el cuerpo seguiría involucrándose significativamente en lo procesual. Veamos, quizá una de las más antiguas, es el aspecto ritual

de “preparación” o “inducción” del cuerpo en el campo de lo mágico-alucinógeno mesoamericano. Si bien, la alucinación es un tema bastante extenso dentro del ámbito ritual, es importante rescatar el papel del cuerpo y la manera en que permite o acompaña la unión con otras dimensiones:

La experiencia colonial de la alucinación nos remite, pues, tanto a las prácticas prehispánicas como a la comunión eucarística, que prolonga, y lo imaginario que la recorre se despliega entorno de un cuerpo consumidor de olores (el copal consumido), de luz (los cirios), de música y de drogas. (Gruzinski, 1994, pág. 169)

Si bien, el momento eucarístico sugiere literalmente de “alimentarse del cuerpo sagrado”, no dista mucho de la idea del *ixiptla* de portar la máscara, los atavíos o la piel de otro para conformarlo. Uno como adquisición corporal interna y el otro como externa. Hay una reflexión bastante importante que hace Carreón cuando menciona parte del pensamiento de la arqueóloga Aurora Montúfar: “Ello permite entender porqué la madera es el hueso, el copal es la carne...” (Carreón, 2014, pág. 260) y es porque los materiales no eran elegidos al azar. Es decir, la materialidad o composición que éstos tenían, de alguna manera empataban con las cualidades que se deseaban vivenciar, de tal modo que cobra sentido pensar al copal adherido a la madera como una extensión simbólica de un brazo o una pierna.

De forma semejante ambos procedimientos recurren a la experiencia sensorial. Es decir, en el ritual mesoamericano es el copal percibido por el olfato, es el acompañamiento ambiental de la música y la danza. Mientras que, en el procedimiento de la eucaristía, también se prende incienso, se escuchan cánticos, se prenden cirios y se degusta el vino con la hostia. Es como si la mirada ante la imagen no bastara y entonces se recurre al cuerpo para internalizar su

presencia, para hacerla más íntima. Al respecto, Gruzinski menciona en otra de sus descripciones:

...algunos indios deseaban ser enterrados cerca del santo al que más veneraban. Esta proximidad física —el cuerpo del difunto asociado para siempre a la imagen— prolongaba la intimidad que el vivo había mantenido con el santo en el curso de su existencia... (1994, pág. 190)

Esta cercanía develaba la impetuosa necesidad de crear lazos corporales —aún más necesarios en la muerte— una especie de fusión o disolución de la muerte corporal en la permanencia de la imagen. Esta proximidad no sólo fue externa, puesto que: “Se atribuyen a la imagen los comportamientos de un ser vivo: puede caminar, llorar, sudar, sangrar o comer.” (Gruzinski, 1994, pág. 190) De manera que, ahora las imágenes desplegadas lloran, sufren, yacen moribundas, inclusive son violentadas —como poner al santo de cabeza. En pocas palabras, soportan su corporalidad como quien las venera, una correspondencia de vulnerabilidad de lo sagrado con lo profano. Este tipo de correspondencia vivencial fue un indicio del ritual nahua entre los practicantes cristianos. De allí la urgencia por evidenciar la connotación negativa del ídolo, intercambiarla por tintes de idolatría, de veneración desmesurada. Esta idolatría se podría interpretar en nuestro tiempo como la inclinación constante de hacernos imagen, pero carentes o sustraídos del cuerpo. Ya Belting vislumbraba esta circunstancia con la siguiente premisa que habla del reflejo: “...el espejo es el reluciente opuesto de nuestros cuerpos, y sin embargo nos devuelve la imagen que nos hacemos de nuestro propio cuerpo.” (2007, pág. 31) Una vez más sugiere la necesidad de que la imagen nos corresponda, de ser uno con ella. Pese a ello, el reflejo de nuestra imagen no logra reflejar nuestra verdadera corporalidad, sólo es la apariencia temporal que sustituye a la ausencia.

Regresemos al dinamismo que existe en el *ixiptla*. Si se quisiera alcanzar dicho estado tendríamos que actuar, vestir, movernos, hablar, *ser* para pasar de la representación a la presencia. Lo que señala la compleja construcción de habitar el cuerpo que no somos pero que potencialmente podemos ocupar. ¿Qué surge de ello? Una dinámica en donde proporcionamos cuerpo para dimensionar a otro, pues nuestro cuerpo ocupa otro cuerpo o al menos la imagen que se tiene de ese cuerpo. En otras palabras, la imagen nos da la posibilidad de habitar lo que puede llegar a ser. Entonces, el *ixiptla* insinúa su correspondencia con el concepto actual de metaimagen, una imagen dentro de la imagen.

Si proyectamos a futuro, quizá resulta un poco decepcionante pensar que el punto culminante de este dinamismo sea la cotidianidad de la imagen. Y es que, como menciona Gruzinski: "...tuvieron que aprender las virtudes del "desencantamiento", presentando los ídolos que tenían como objetos ridículos, sin valor, cosa "tenida en nada", devaluándolos como materiales de reemplazo; o bien, haciendo pasar *ixiptla* antiguos por retratos de sus antepasados." (1994, pág. 179) Fue justo esa forzosa degradación de la presencia, señalada como desencantamiento —o tolerancia de ocupación— la que dio cabida a que cualquier objeto/persona tomará el lugar de presencia, diluyendo los procedimientos que guiaban al encuentro con su fuerza evocativa. Esto es el parteaguas para reflexiones que tienen que ver con el uso de la imagen para censurar, callar o desaparecer al otro. Acciones presentes en la violencia que sin duda establecieron alternativas para repensar los ámbitos en los que se anidaba la presencia y el uso del cuerpo. Belting menciona lo siguiente:

Toda corporización en portadores técnicos/inorgánicos (estatuas, pinturas, fotos, etc.) pierde la vida del medio natural, y por ello requiere de una animación, que era ritualizada en las prácticas mágicas, pero que también se practica en la actualidad a través de la empatía y la proyección. (2007, pág. 45)

Desde ese punto de vista resulta relevante comprender cómo es que el cuerpo mantiene o delimita esa estrecha relación entre el acto de animación —encarnación— y su resultado: la presencia. El ritual, en el pasado, era el procedimiento por medio del cual se “animaba” algo o a alguien. En nuestros días sucede lo mismo, aunque con procesos más maquínicos y tecnológicos, como lo son el cine, la fotografía e incluso la virtualidad con el uso de avatares. En palabras de Belting: “*La imagen, que el espectador lleva en sí mismo, se emancipó del cuerpo que la contenía.*” (2007, pág. 219) por lo que se optó por utilizar otro tipo de medios para contener la presencia, no obstante, la necesidad de extender de algún modo la corporalidad y por ende la existencia, sigue siendo el mismo. Quizá la pregunta sería ¿qué tipo de corporalidad prevalece?

El cuerpo nahua era el cuerpo simbólico, mutable y cíclico, es decir, simbólico porque su valor era intercambiable con el plano divino, mutable porque adquiere diferentes formas —desde un animal hasta un objeto— y cíclico, porque era un cuerpo que cumplía con su dinámica vida-muerte en un retorno constante. Sin embargo, como indica Belting:

El cuerpo natural, mortal, cedió la representación a un cuerpo [sólo] en imagen, pero también se podría decir que el cuerpo en imagen monopolizaba una imagen de la persona que, tras la descomposición del cuerpo natural, no podía tener ya ningún portador vivo. (2007, pág. 123)

En otras palabras, el cuerpo dejó de ser cuerpo y se convirtió sólo en imagen —de allí la evolución de *la imago* al retrato. Una vez en ese estado convirtió aquellos valores simbólicos en estéticos. De modo que, ya no era solamente preservar al cuerpo, sino la imagen ideal de ese cuerpo, un monopolio de la representación del cuerpo anhelado. De hecho, la idea de memoria se ve trastocada, porque el retrato tiene o debe favorecer el ejercicio de memoria.

La cuestión aquí es ¿qué pasa con el cuerpo de la violencia? Empecemos por el de la muerte. Pensar la noción de la muerte en el pensamiento nahua, es pensar en el acompañamiento del antes y después de este estado. Esto es, que el cuerpo muerto era provisto de vasijas, utensilios, figurillas, semillas, pigmentos, huesos humanos y animales,



Imagen 4 Fragmento de maxilar masculino, procedente del entierro de Tzintzuntzan, Michoacán. Presenta una combinación de limados A-3, D-2 en incisivos centrales y A-2, D-1 en laterales. Horizonte Postclásico Superior. (Foto: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-199X2010000200099, consulta 5 de mayo del 2021).

joyas, etc., que más allá de adornar, asistían su traslado al más allá. Recordemos que: “La dualidad representada por la vida/muerte [...] en Mesoamérica es una suerte de equilibrio del universo, un sostén del mundo en el que la mortalidad e inmortalidad coexistían para bien de la humanidad y beneplácito de los dioses.” (León Estrada, 2019, pág. 15) Y la muerte no difería de tal propósito, pues era necesario dar continuidad al ciclo renaciente, por lo que, el cadáver debía

estar preparado para enfrentar tal intercambio. De hecho, hasta el cuidado de ciertas posturas, potenciaban los significados de este acto: “...en posición fetal al ser inhumado vuelve a su condición de huésped de la tierra/útero materno, que le dará una nueva vida.” (León Estrada, 2019, pág. 19) El cuerpo era más que carne y huesos, el cuerpo era contenedor de significados y de fuerzas que llegaban a afectar la vida después de la muerte. Esta *preocupación proyectiva concedió al cuerpo su importancia simbólica*, se idearon y construyeron complejos depositarios que reflejan actualmente el meticuloso tratamiento mortuario. Y no era para menos, pues *el cuerpo preservaría la colectividad, sostén de una trascendencia no sólo física sino simbólica y temporal*.



Imagen 5 Cráneo Prehispánico procedente de Teotihuacán, presenta incrustaciones en jade y probables restos de cemento en los tallados de incisivos centrales superiores que perdieron sus incrustaciones. (Foto:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-199X2010000200099, consulta el 5 de mayo del 2021).

Este tipo de intervenciones también ocurrieron “dentro” del cuerpo. Por ejemplo, se han encontrado entierros en donde los dientes fueron decorados con incrustaciones (imagen 4), perforados, teñidos o limados (imagen 5) “El objetivo de esta práctica era al parecer darle a los dientes una forma semejante a los de ciertos animales para relacionarse simbólicamente con ellos...” (Pérez Roldán & Valadez Azúa, 2009, pág. 1)

Estos procedimientos, tienen significados variados, algunos antropólogos lo consideran como una tendencia zoomórfica. Otros como muestra de un estatus social y algunos simplemente como decoración. Aun así, el hecho de que se intervenga “la boca” no es fortuito, pues trae consigo significados que se “añaden” al cuerpo que los porta. Por ejemplo, se adquiere una apariencia animal y con ello acepciones relacionadas a la ferocidad y fuerza. Respecto al estatus social, esta intervención implicaba un reto para la época. Pues modificar una parte del cuerpo que tiene que ver con la alimentación, era un privilegio distintivo; por lo que sólo era practicado por unos cuantos. Incluso, algunos entierros con este tipo de intervención sugieren pertenencia familiar. En cuanto al ámbito decorativo, estas transformaciones fueron encontradas mayormente en dentaduras femeninas, lo que da sentido al hablar de su propósito estético, como atractivo facial.

Por otra parte, y de manera más compleja, se encuentran procesos como el que se describe a continuación: “...el jade y las piedras verdes eran consideradas de gran valor por las culturas mesoamericanas desde épocas muy tempranas; al remplazar al corazón del difunto por este elemento se suplantaba una de sus entidades anímicas...” (León Estrada, 2019, pág.

70) Esto manifiesta, que la sustitución física del corazón por una piedra de jade —una piedra sagrada— suscitaba la función simbólica de contenedor anímico. Por un lado, otorgando la durabilidad y perpetuidad requerida para el viaje al más allá y por el otro, purificándolo para compensar su valor verdadero. Como vemos, hay una marcada correspondencia de la imagen con la presencia pero, sobre todo, un refuerzo del cuerpo que le suma —de manera metafórica— significados que respetan su integridad personal incluso en la muerte. Es importante mencionar que hay una evidente preocupación por el encuentro a futuro con este tipo de prácticas. Pues cada acomodo e intervención tienen la intención de *expresar más allá de una muerte íntima y silenciosa. Son entierros que exteriorizan, que salen de sí mismos y hablan a los expectantes, se vuelven cercanos.*

Contrariamente, en lo que respecta a la muerte de occidente, si bien, comparte la condición procesual, hay un ocultamiento del cuerpo. Belting hace mención de que, desde la Edad Media, era común enterrar al cuerpo para ocultar su muerte. Inicialmente éste se mantenía cubierto por una manta para luego ser dispuesto bajo una lápida. Ésta podía o no estar esculpida con relieves o esculturas del cuerpo idealizado en vida del difunto. Consecutivamente esta idealización personificaría a la muerte misma, es decir, se mostraría como el esqueleto perfecto, alado y en posición solemne. En virtud de ello: “El simple cuerpo ya no podía representar a la persona, a partir de que la muerte lo despojara de la tarea de la representación.” (Belting, 2007, pág. 124) Y es que la representación del cuerpo muerto restaba poder a la presencia del cuerpo mismo, ya no era cuerpo, sino idea. Este ideal de la muerte expuesta sólo en imagen y no en cuerpo —como en la idea nahua— la convertía en un proceso temible, desconocido; como si presenciar la putrefacción del cuerpo mismo fuera antinatural. Entonces, la muerte cristiana era “hacia adentro”, distante, de duelo íntimo. No se tenía la intención primordial de acercarse al cadáver, rodeado de una estandarización de adornos, de acompañamientos dentro del féretro. Esto resulta incongruente con el afuera, puesto que la lápida era una manifestación solemne. Reflejaba evidentemente su relación con la idea del cielo

y del infierno, porque no era un ciclo, era un “eterno descanso”. Un fin en donde el cuerpo era disgregado, pues cumplida la función como portador, el alma sería sometida al juicio del bien y el mal. Es interesante, porque el cuerpo mesoamericano era adornado dentro para potencializarse en el afuera —aunque sólo estuviera cubierto por un montículo de tierra. Mientras que, para el cristianismo, el cuerpo dentro se descompone, es pasajero —no hay necesidad de tales ornamentos— en todo caso, se ornaba la tumba y la ceremonia religiosa, por lo que la potencia simbólica se halla en el afuera. En el primero, se cuida la presencia, en el segundo, la imagen.

*Ahora, el cuerpo de la violencia se encuentra en un estado de destrucción latente en la muerte, pues se decanta en un punto intermedio entre la presencia y la imagen. Como presencia, porque se emplea el cuerpo mismo como impresión cárnica —de impacto visual— y como imagen, porque su “composición” se proyecta para alcanzar significados de advertencia, de miedo, de control que, llevados al extremo, se transforman en ausencia. La omisión o desaparición ha sido una de las constantes en los últimos años, no hay cuerpo muerto, pero si potencia significativa. En definitiva, el cuerpo de la violencia es una negación de su constitución como tal, de allí que la preocupación medular sea relacionarlo con el estado de presencia, ya existente desde la noción de *ixiptla*, en dónde el cuerpo simbólico en lugar de restar, suma.*

Desde luego, el nexo entre cuerpo y presencia también se ve afectado cuando el cuerpo muere, de manera que, podría ser la muerte misma el origen de recurrir a la imagen. El hecho de crear una efigie en cera de cada miembro de la familia o vestir la piel desollada de un animal para hacer *ixiptla* —uno como proceso de prevalencia, el otro como renovación— es vencer a la muerte por medio de la creación de procedimientos, manifestaciones y rituales alrededor de la imagen. Belting menciona lo siguiente: “Cuando se perdió al mago de la imagen, comenzó el papel del artista.” (2007, pág. 185) Esto nos encamina a repensar que la imagen ha reducido su acceso a ella, es decir, *a pesar de que la imagen ya no sólo forma parte del ámbito artístico sino del cotidiano —regularmente privado del ritual— el poder simbólico parece impreciso.* Es como

si la representación, cada vez más trivial en nuestros días, ocultara el poder originario de la imagen, que contradictoriamente, ahora es de alejamiento.

La muerte desencadena un constante ir y venir de los depositarios del cuerpo. En la cultura nahua parecen ser mucho más claros y externalizados. El cuerpo meritorio de *ixiptla* era expuesto —se manifestaba— en ceremonias de carácter público. Las ofrendas y la parafernalia, que rodeaba dicho cuerpo, tenían cierta libertad de revelación, inclusive como fuerza maligna. Como menciona la filósofa Verónica Gallegos de los *Memoriales* de fray Toribio Motolinía, también se hacía *ixiptla* de entidades negativas:

...uno de los ministros del demonio [...] salió al tianguetz o mercado. Este demonio *Umotochtli* era uno de los principales dioses de los indios, y era dorado por dios del vino [...] pues este ministro así vestido salió y andaba por el mercado comiendo o mascando unas piedras agudas de que acá usan en lugar de cuchillos [posiblemente obsidiana]...” (2017, pág. 35)

Esto expone la “flexibilidad” del pensamiento nahua, cuyo *ixiptla* o presencia no sólo era exclusivo para existencias sagradas, porque la idea del mal era un complemento de la dualidad, presente también en los hombres comunes. De hecho, su manifestación se encontraba no sólo en el plano de lo físico, sino en el espiritual. Circunstancia impensable para el pensamiento cristiano, puesto que, las identidades negativas eran meritorias de censura y castigo.

Factiblemente está aceptación del mal por parte de la cosmogonía mesoamericana, motivaba el uso de prácticas que podrían resultar “salvajes e inhumanas” a ojos externos. Como el sacrificio, sin embargo, intrínsecamente *reflejaban la admisión del dinamismo de energías que conforman una unidad*. Tal vez el *ixiptla* sea la exteriorización de ese dinamismo:

“...de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece.” (Didi-Huberman, 2011, pág. 168) Por ende, se considera que estas expresiones sólo tienen cabida en culturas que se consideraban “poco civilizadas”, más apegadas a un “desconocimiento” del mundo. Pero ¿por qué? si la idea de mal resulta más cercana, más propia, hasta podría confirmar que la relación con el plano divino en el ámbito mesoamericano resulta horizontal, pues “El ídolo es igualitario e incluso colectivista.” (Debray, 1994, pág. 195) Es decir, de ocupación indistinta, una visión muy diferente a la jerarquía impuesta por la ideología cristiana.

Resulta interesante que en la correspondencia imagen-muerte —en culturas que mantenían una relación horizontal— resulte más evidente el uso de la violencia. Esto es viable porque se reconocía la potencialidad del cuerpo al cual se le ejercía *la violencia sacrificial*. Con ello me refiero a que, cada parte que lo conformaba se convertía en significado. El cuerpo del otro o el propio era potencialmente intercambiable por una fuerza oculta, era un cuerpo visible por un invisible. Posiblemente la violencia practicada no era una cuestión de “carnicería incesante”, había detrás un carácter metodológico y premeditado: “Había, pues, un gran interés en que lo invisible se conciliará visualizándolo; en negociar con él, en representarlo.” (Debray, 1994, pág. 29) Y es que constituir un dogma en donde la piel desollada simboliza el renacimiento y la sangre la lluvia, es pensar al cuerpo en su compensación. Previsiones que unificaban la corporalidad con el entorno y la naturaleza. Reflexionemos nuestras imágenes actuales —específicamente las de la violencia— ¿qué las compensa? Efectivamente, un control físico y psicológico, fundamentos acordes a su inserción en la esfera de lo social.

Debray menciona lo siguiente: “«Lo visual» comienza cuando hemos adquirido bastantes poderes sobre el espacio, el tiempo y los cuerpos para no temer ya la trascendencia.” (1994, pág. 34) Es decir, *al reconocer la inaccesibilidad a ese otro mundo de fuerzas invisibles, desistimos y empezamos a crear nuestros propios imaginarios y con ello nuestros espacios de subsistencia*. Sin embargo, hemos generado una crisis en donde la imagen parece resistir a la

caducidad de los cuerpos y al paso del tiempo. No obstante, pese a que hay más de ellas, retoman las dinámicas corporales desvaneciéndose, archivándose y olvidándose.

Ante esto, las imágenes del pasado a distancia parecen más útiles, ya que respondían medianamente a más incógnitas pues “...hicieron entrar a los hombres en un sistema de correspondencias simbólicas, orden cósmico y orden social...” (Debray, 1994, pág. 47) Nos proporcionaban algún tipo de respuesta a los fenómenos desconocidos, éramos capaces de encontrar en ellas una finalidad inmediata. *Imágenes que creaban el efecto de existencia, de continuidad de la vida, de confianza en el ciclo renaciente.*

La imagen con la que convivimos demanda otras dinámicas: “De aparición pasa a ser apariencia. De sujeto se vuelve objeto.” (Debray, 1994, pág. 194) Una vez resueltas las incógnitas de nuestra existencia, la imagen es empleada para manipular y crear otras. Los sujetos o, mejor dicho, las presencias se vuelven objetos o, peor aún, desechos.

Esto apunta a la siguiente premisa: “Por qué resulta tan violenta para una mirada que fracciona el mundo a su antojo y trocea los cuerpos con el fin de que se ajusten a su canon...” (Bozal, 2005) Y es que el cuerpo, en el pasado, fue considerado como constitución de una unidad. Actualmente está sujeto a ser intervenido —destruido— y no sólo a nivel físico, sino a nivel ideológico. Se utiliza el poder enunciativo de la fracción y el troceo en exceso para convertirlo en lo que Debray considera antagónico de lo simbólico, lo diabólico: “Dia-bólico es todo lo que divide, simbólico todo lo que acerca.” (1994, pág. 53)

Lo anterior, deja entrever por qué recurro a la imagen índice en mi trabajo, una huella de la corporalidad sujeta a la violencia que manifiesta, aún en la desaparición, la presencia del cuerpo mismo, esto sería “...una impresión y un rastro de las cosas con las que alguna vez entró en contacto; el indicio de que las cosas y los acontecimientos tuvieron que haber existido...” (Belting, 2007, pág. 266) En virtud de esto, el contacto del cuerpo con la tela, con la cera, con el yeso, son el reclamo del vínculo corporal y su imagen. Un retorno de la corporalidad al acto

creativo, una búsqueda de la inmediatez presencial que, pensándolo un poco, es esa que a Belting tanto le preocupaba cuando mencionaba *la encarnación*, que metafóricamente sería ocupar la carne, física y espiritualmente. La huella lo hace de manera directa, pues utiliza su poder de traslado físico para anclarnos al referente presencial, ¿acaso es la evocación visual que nos guía a la cualidad del *ixiptla*? Y al mismo tiempo es un referente único, como cada cuerpo, reclamando para sí la entidad que le concierne.

Se va aclarando poco a poco cómo es que la presencia se vincula con el cuerpo y el cuerpo a su vez con la violencia. Siendo la imagen el espacio donde esa manifestación se suscita, como si la imagen funcionará de circunstante o testigo de dicho proceso.

Es cierto que la imagen que trabajo se encuentra en el punto intermedio entre la violencia explícita —lo que se espera de ella— y cierta materialidad simbólica. Es decir, no recorro al exceso determinado *per se* de la corporalidad de la violencia. No hay carne, sangre, vísceras, que implementen su visualidad, a pesar de que “...la imagen primitiva ha estado unida al hueso, al marfil, al cuerno, a la piel de animales [incluso humana], todos ellos materiales que se obtienen con la muerte [...] el cadáver fue sustancia, la materia prima del trabajo del duelo.” (Debray, 1994, pág. 26) Si el duelo actual tiende al exceso de cadáver —condición intrínseca de la violencia— trabajar con más cadáver sería fomentar el discurso esperado por la misma. Es por lo que existe, en mi quehacer como artista, una preocupación constante por recurrir a la cal, al negro de humo, a la tela porosa, a la tierra, a las cenizas. *Restos que suscitan la presencia mediante la mínima expresión matérica que da fuerza a una totalidad simbólica.* Y es que ¿no es acaso el residuo el que queda después del proceso violento? por ende, la dupla residuo-rastro, también tiene algo de índice porque nos conduce hacia la presencia, ya no sólo mediante la imagen, sino por medio del soporte y la materia.

Didi-Huberman menciona al respecto que: “...comprender este privilegio ayudará a entender las apuestas simbólicas, fantasmáticas, temporales y figurales de la *plasticidad*.”

(2013, pág. 23) Cuando habla de apuestas fantasmáticas, sugiere un estado de presencia en la imagen, un tanto menos duradero y borroso, pero propiciado por la composición del objeto/pieza mismo. Esto apunta a la importancia de comprender el significado inscrito en el uso de ciertos materiales. Lo que encamina al discurso aquí construido de manifestar nociones de ausencia y presencia, asociadas a la *plasticidad* —atributo flexible y cambiante— que me permite jugar con el intercambio simbólico de los elementos para hablar de cuerpo. De manera que, si el cuerpo, en el acto violento, se encuentra ausente, en el acto simbólico —incluso como materia— se vuelve una alternativa para su aparición.



Capítulo 2

2. SIMBOLIZACIONES DEL CUERPO MESOAMERICANO

...los poderes terrenales, que se alimentan de «las inseguridades inherentes a la existencia humana», dedican sus esfuerzos a la creación de amenazas contra las cuales prometerán más tarde protección; y, cuanto mayor es el éxito de su trabajo creativo, más grande e intensa es la demanda de protección.

(Bauman, 2005, pág. 70)

La anterior cita de Bauman alude al temor e incertidumbre inherente al origen humano, sentimientos que instauran ciertas prácticas de poder. Si bien, estas dinámicas se han trasladado en esferas de lo mitológico, religioso y político, en la actualidad establecen las pautas de “una producción de vulnerabilidad” y con ellas los posibles “antídotos, remedios, reglas y leyes” que se hacen seguir para legitimar a la institución correspondiente. En todo caso, resulta interesante cómo los actos de violencia se hacen presentes en la forma de ejecutar y mediar este poder.

De manera que, en este capítulo me aproximo a cuatro representaciones de la ideología corporal mesoamericana: las manos, los órganos, la descarnación y el remanente. La selección de éstas originalmente fue en relación con la cercanía geográfica que mantienen con Ecatepec, pues circundan el valle de México. Decisión consolidada posteriormente por su buena conservación colorística y compositiva, misma que manifiesta los usos y simbolismos vinculados a una lógica de reducción corporal, considerada conveniente para ser comparada con la manera en la que el cuerpo es violentado actualmente. Esta distinción posibilita comprender de dónde surge la “transacción significativa” del cuerpo como mediador de las fuerzas temidas.

2.1 Las manos en la *Diosa de Jade de Tetitla*

Si se mira más de cerca, se verá que entre las opiniones más descabelladas, más indecentes, más atroces, entre las prácticas más monstruosas y que más han deshornado al género humano, no hay una que no podamos *liberar del mal* [...] para mostrar a continuación el residuo verdadero, que es divino. (De Maistre, 2009, pág. 36)

Recurro a la anterior cita para señalar que hoy en día aún existen vestigios de las prácticas maléficas y violentas por medio de las cuales se pretendía acceder al plano trascendental o divino de la corporalidad. Con ello me refiero al estrecho —y quizá oscuro—vínculo entre las acciones que involucran la intervención, modificación o desintegración del cuerpo en búsqueda de su función apotropaica, religiosa e incluso política que da sentido o propósito a su muerte. Como si tras degollar a un animal y ofrecerlo como ofrenda, existiera un hilo invisible que conduce a las prácticas antiguas de purificación con sangre. Por lo tanto, se vuelve necesario aclarar cuáles son las simbolizaciones del cuerpo mesoamericano a las que acudo para establecer el paralelismo con la violencia actual, de las que hablaré más adelante.

Antes de ello, quisiera citar la siguiente reflexión:

El cuerpo es una estructura compleja. Las funciones de sus partes diferentes y sus relaciones ofrecen una fuente de símbolos a otras estructuras complejas. No podemos con certeza interpretar los ritos [...] a no ser que estemos dispuestos a ver en el cuerpo un símbolo de la sociedad, y a considerar los poderes y peligros que se le atribuyen a la estructura social como si estuvieran reproducidos en pequeña escala en el cuerpo humano. (Douglas, 1973, pág. 156)

Y es que explorar acerca del uso del cuerpo en el pasado me ha permitido reconocer, en nuestro imaginario, una serie de intervenciones corporales que manifiestan más allá de lo

formal, como lo indica Douglas al convertir la expresión corporal en social. En este caso es como si la intervención de los cuerpos trascendiera la temporalidad para recordarnos que la crisis no ha sido superada.

La primera de ellas es conocida como la “Diosa de Jade”, ubicada en pórtico 11 de palacio de Tetitla en Teotihuacán (imagen 6). Esta figura es muy interesante puesto que existe un debate entre arqueólogos, antropólogos, historiadores y artistas para determinar si es una figura femenina o una de las representaciones atribuidas a Tláloc. Además de su llamativo contraste alcanzado principalmente por los colores primarios, rojo, amarillo y azul; exceptuando por el delineado en negro y las zonas en color verde.



Imagen 6 *Diosa de Jade* (restauración digital). Mural 3, pórtico 11, conjunto Tetitla, Teotihuacán, Estado de México, año 450-650 d.n.e. aproximadamente.

Su composición se ve dominada por el rostro que aparece al centro, cuyo cuerpo se encuentra no visible o aparentemente doblado sobre sí mismo —como si se hallara en cuclillas o sentada. Esta representación está ricamente ataviada de collares o portando un *quexquémitl*, una prenda femenina que cubre cuello y brazos.

En la máscara verde, que oculta su rostro, destaca una nariguera con tres círculos de cuyos bordes inferiores sobresalen tres colmillos. Algunos autores como Jennie Quintero (2010) difieren de la idea de Beatriz de la Fuente (1995) de que sea una máscara de rostro completo. Puesto que la parte media —pintada con pequeños lunares en amarillo sobre un fondo rojo— da la ilusión de que sólo es medio rostro cubierto a modo de barbijo, rematado por ambos lados con un par de orejeras verdes.

También porta un amplio tocado con la figura de un ave de frente, acompañada a ambos lados por un par de corazones sangrantes con forma de semicírculos rojos de centro azul (De la Fuente, Tetitla, 1995, pág. 296) y lo que parecen ser la representación de unos intestinos. Esta misma forma se replica en la parte inferior a la altura del cuello con unas pequeñas manchas en color negro quizá aludiendo a la materia fecal. Finalmente, todo esto es rematado con vistosos plumajes en azul y verde que le otorgan equilibrio visual a la composición.

Lo que más llamó mi atención, es la forma antinatural en la que se encuentran sus manos. A primera vista, éstas parecen manos que nos reciben, nos abrazan. No obstante, si se presta atención, ambos dorsos se encuentran de frente, acentuados por las uñas de color rojo, unas pulseras y los pulgares que apuntan hacia arriba. Beatriz de la Fuente menciona que existe la suposición de que es otra persona quien la porta en la espalda y son sus manos las que permanecen visibles (1995, pág. 295). Sin embargo, pensando en la práctica común mesoamericana de modificar las pieles animales y humanas para ser empleadas como revestimientos divinos, es posible que hayan sido desprendidas y representadas de manera invertida.

En cuanto a las uñas, parece transcendental su representación, puesto que son resaltadas con un tono rojizo que difiere del rojo-rosa de toda la composición. Incluso podría hipotéticamente manifestar que las uñas representadas en el mural están desprendidas de los dedos, pues están pintadas con un tono rojizo que simula la sangre seca. Esta idea adquiere sentido cuando se lee el siguiente párrafo de López Austin:

La protección de los recortes de uñas y cabellos es una práctica generalizada en el territorio americano. Sin embargo, entre los antiguos nahuas se acostumbraba ofrecer los recortes de las uñas a un animal perteneciente a Tláloc, el *ahuíztotl*, que supuestamente habitaba el lago, bestiecilla muy peligrosa por estar ávida de ojos, dientes y uñas, y por ser la encargada de matar a quienes el dios de la lluvia quería incorporar a su ejército de muertos. (2004, pág. 240)

De tal forma que esta diosa —alusiva a Tláloc— puede que manifieste el ofrecimiento de las uñas como una manera de apaciguar las aguas. De hecho, el mismo López Austin (2004, pág. 385) menciona al *ahuíztotl* como una criatura, cuya característica “fantástica”, era tener una mano en la cola con la que atraía a su presa al agua. Las manos eran de suma importancia en la corporalidad mesoamericana, pues estaban relacionadas con “el quehacer y la voluntad”. La mano izquierda era considerada la mano que conectaba con el corazón y el mundo de la magia; mientras que la derecha con la destreza y el trabajo. De hecho, el mundo nahua consideraba a las raíces de los árboles metafóricamente como manos que se anclaban al mundo subterráneo, que comunicaban al inframundo. En el caso de la diosa, esto podría hacer referencia a los mantos acuíferos de las cavidades subterráneas, idea que retomaré más adelante.

Sin embargo, esta diosa dista mucho de representar un recibimiento. Al contrario, es una figura que se cierra. Con las manos en esa posición parece estar salvaguardando o conteniendo

el líquido que brota de ellas. Mismas que transportan o vierten figurillas a través de dos bandas con bordes blancos, los cuales dispersan algunos objetos en color verde —figuras animales, caracoles o semillas— a manera de un “manto abundante” que envuelve. Dentro de estas figurillas que brotan de la mano derecha, destaca la forma de lo que parece ser una araña, por lo que también es nombrada como “la mujer araña teotihuacana”. Esta designación se acentúa con la representación de los colmillos en su rostro, lo que la hace recobrar un sentido maternal tanto creador como destructivo. Puesto que, las arañas simbolizan la protección y la muerte, son seres individuales que crean un nido fuerte y al mismo tiempo mortífero.

Ahora bien, para el historiador Enrique Florescano, el hecho de que se encuentre dibujada sólo la parte superior de la Diosa, no es porque se encuentre sentada o sostenida por alguien más, sino porque acentúa su carácter femenino:

Es evidente que el simbolismo de esta pintura está concentrado en las fuerzas fecundadoras, que a su vez se relacionan con la cueva de la que brota. Varias representaciones sólo muestran la parte superior, quizá porque para los teotihuacanos era entendido que la parte inferior correspondía a la cueva... (Florescano, 1994, pág. 28)

Esto adquiere sentido puesto que la diosa encauza lo que parecen ser dos brotes de agua dirigiéndolos a sí misma, a su parte inferior, a la cueva —que atinadamente es el lugar donde habitan las arañas— y al mismo tiempo es relacionado con la matriz, lo oscuro, lo nocturno, aquello que fecunda y protege. La teoría de que los rituales de esta diosa hayan sido llevados en una cueva y no a pleno sol —a la vista de todos— amplía la veracidad de que se trata de una representación femenina. Pues la cueva es: “...refugio, sitio de habitación, boca o vientre de la tierra, inframundo, espacio fantástico, morada de los dioses del agua y los de la muerte...” (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 128) Un lugar que guía a los rituales pasivos, nocturnos e

internos, que mantienen un estrecho vínculo con aquello que propicia la vida y la preserva; y al mismo tiempo a lo que da muerte, a lo que sepulta al cuerpo, al fin de un ciclo.

Es importante mencionar que, para Florescano, la representación del *doble rostro* (1994, pág. 25) presente en las *Diosas madre* —como *Coatlicue*— las cuales muchas veces son intervenidas con máscaras, figuras zoomorfas o fitomorfas, también refuerzan la idea de sustitución. Puesto que simbolizan la ambivalencia de la muerte y la vida, de la creación y la destrucción. Eso me hizo pensar en la premeditación del mural para distinguir la evidente vitalidad y fuerza activa, misma que domina la parte superior de la composición, mientras que, la parte inferior la encontramos reducida o ausente, acentuada por una franja en reposo alusiva a la preparación inactiva.

Es interesante la postura de Florescano respecto a la violencia o pasividad que históricamente pueda simbolizar la propagación o censura de las *Diosas madre*. Esto es, que estas representaciones —no sólo teotihuacanas— fueron disminuyendo con la introducción de los dioses masculinos y sus respectivos cultos. Y es que, al parecer este tipo de diosas, fortalecían fuertemente las ideas de fecundidad, de vegetación y de los rituales ocultos dentro de las cuevas. Procedimientos mucho más íntimos, estables, de un carácter imperturbable, los cuales posteriormente fueron interrumpidos por la noción bélica que trajo consigo: “...adorador[es] de celestes como el relámpago, el trueno, el viento, el sol o el fuego.” (1994, pág. 25) Entidades masculinas que requerían rituales activos y violentos y que fueron reintroducidos o adaptados como la deidad principal —o por lo menos como su contraparte dual. De allí quizá surge el gran debate de que la diosa de Tetitla sea la representación del dios Tláloc.

Este fenómeno no es propio de culturas mesoamericanas. No obstante, resulta relevante cómo es que la introducción de deidades masculinas también cambió la forma de adoración y percepción del trabajo. Es decir, las ofrendas para las diosas yacían efímeramente dentro de las

cuevas y los cuerpos de agua. Otorgando gran importancia al trabajo femenino de recolección, de observación y cuya *percepción de transitoriedad* resultaba primordial en la vida cotidiana. Con el paso del tiempo aquellos lugares lograron mejor estabilidad, empezaron a crecer y a construir grandes ciudades, mismas que fueron requiriendo de la fuerza guerrera como protección. Por lo que fue necesario crear fortalezas y con ello surgieron diversas representaciones adosadas a los grandes templos, en los cuales es evidente la sustitución de deidades guerreras o la unión de lo bélico con lo agrícola. Esto también se debe a que gran parte de la organización social de las culturas originarias como la maya, paralelamente influirían en la organización de culturas como la teotihuacana:

Durante el nacimiento y el desarrollo de los reinos mayas de la época Clásica temprana (200-600 a.C.) [...] se afirma el poder dinástico y los linajes nobles. El linaje ahora lo define el padre: los dirigentes políticos, sociales y religiosos son ahora masculinos... (Florescano, 1994, pág. 31)

Era evidente que este tipo de pensamiento en una cultura fuertemente arraigada al trabajo agrícola, propiciaría la hibridación de las deidades masculinas y femeninas. Sin embargo, como en algún momento menciona Joseph Campbell, en esa unión surge un fenómeno que desvaloriza a la *diosa madre* y la instauro como una diablesa peligrosa y cruel (2018, pág. 129) Muchas veces quedando reducida a la mera compañía, al plano de lo privado, a la crianza e incluso a la muerte al momento de propiciar la creación o el origen de sus propios hijos. Ésta última noción del *matricidio* como mito fundador, sobre la que descansa gran parte del pensamiento nahua, es quizá una de las primeras manifestaciones de la violencia a nivel cultural. Y es que este tipo de mito denota un cambio de paradigma, pues la figura femenina se destruye a sí misma para crear, se coloca como la víctima o secunda la creación. Este tipo de visión me hace repensar la reconfiguración del papel —no sólo de las deidades— sino de la

construcción de una identidad femenina mesoamericana, en donde posiblemente hay reminiscencias del pensamiento de dominación de la violencia actual.

La teóloga Elsa Tamez, en su artículo titulado *Diosas asesinadas y diosas que no se dejan matar*, menciona el siguiente fragmento:

La madre de Huitzilopochtli se llamaba Coatlicue. Ella concibió a Huitzilopochtli milagrosamente siendo virgen. El haber quedado embarazada causó un gran enojo de parte de sus hijos, que eran cuatrocientos, y de su hija mayor. Sintieron que su honor fue manchado y juraron matarla para vengar el honor de la familia. Cuando los hermanos, capitaneados por la hermana mayor llegan a matarla, Huitzilopochtli sale del vientre de la madre, completamente armado, y con rayos de luz le corta la cabeza a su hermana y persigue a sus hermanos hasta matarlos a casi todos [...] Por eso la diosa Coatlicue es conocida como madre de los dioses: el sol, la luna y las estrellas. [...] Su imagen es la de una diosa descuartizada. (Tamez, 2007, pág. 28)

Vayamos por partes. Al principio de este mito, se le da un gran peso a la concepción virginal, lo que demuestra la intención principal de introducir una figura paterna que hasta ese momento se encuentra ausente. Seguido del “gran enojo” como una forma de aleccionar el acto de concebir sin una figura masculina. De hecho, el personaje de “hija mayor” es quien comanda y ejerce violencia sobre su propia madre para defender la línea sucesoria, creando una rivalidad entre identidades femeninas, lo que le resta confianza y la coloca como traidora. Posterior a la muerte de *Coatlicue*, surge el primogénito solar, que además de instaurarlo como el “redentor”, lo dota de cualidades bélicas. Ojo, porque él es quien decapita o vence a la hermana situándola como la entidad lunar. Lo que simbólicamente representaría quitarle la luz —quizá restarle claridad intelectual— y quedar a la sombra del hermano. Finalmente, *Coatlicue* queda descuartizada y abierta del vientre —incompleta como unidad— en un sacrificio maternal que

posiciona a su hijo como una deidad principal. A este punto, es evidente la insistente finalidad de sustituir el mando femenino por el masculino, pero aparentando que la madre renuncia por cuenta propia, lo que revalida el mensaje de ejercer una maternidad sacrificial.

Resulta relevante comprender cómo sobre este relato —y muchos otros— se fueron consolidando las dinámicas sociales y culturales mesoamericanas, de las que también parten ciertos constructos mexicanos. A distancia pareciera que detrás de un mural se ocultan las pautas iniciales para implantar —e incluso justificar— la acción violenta como una noción fundadora. Siendo ésta, quizá una de las muestras para develar los diferentes niveles de violencia hallados desde la representación visual y simbólica de una diosa. Este ejercicio temporal y reflexivo, resulta relevante dentro de mi investigación, para comprender cómo su representación ha permeado en la violencia corporal actual.

Y es que el resultado de nuestro mestizaje se fusionó al pensamiento cristiano, que no dista mucho de las pautas que oprimen no sólo a las mujeres, sino que parten de una base que consolida parte de la violencia vivida como forma de compensación. En otro orden de palabras, el sufrimiento atravesado es equivalente a la salvación o protección concedida. Basta con pensar en el sacrificio de Jesucristo, mismo que va degradando su propia corporalidad, mediante una serie de torturas, para alcanzar el estado divino.

De hecho, en el relato anterior de *Coatlicue*, existe la correspondencia virginal de María. Ambas quedan embarazadas por causa divina y tienen que afrontar una serie de señalamientos y adversidades que finalizan al conceder su lugar a sus hijos. También, en el mito de Eva y Adán, es ella quien queda inculpada por el destierro del paraíso, al mismo tiempo que es castigada y dejada bajo la custodia de Adán. Estos son sólo algunos ejemplos de los relatos fundadores en donde las figuras femeninas fueron intercambiadas por la “necesaria intervención” de una masculinidad protectora y dominante.

Por el momento no es mi objetivo enfocarme en la violencia de género. Sin embargo, me parece importante resaltar su innegable reiteración desde la base del pensamiento mexicano y que actualmente se conforme como una de las principales violencias ejercidas. Si la violencia es un mecanismo destructivo, un aparato de dominación en cierta medida ¿a quiénes ha sido dirigida? Ya Joseph de Maistre mencionaba que: “...todas las legislaciones han tomado precauciones más o menos severas contra las mujeres; en nuestros días, son todavía esclavas bajo el Corán, y animales de carga frente a los salvajes...” (2009, pág. 46) Y es que, por un lado, a la mujer se la ha situado como una entidad animal, de comportamiento casi instintivo y servicial, y por el otro, como un ser peligroso, cuyo poder latente hay que cuidar o temer. Quizá por ello se hayan creado alrededor de ellas entidades de contención y de control. Aún, la expresión de “precauciones más o menos severas” me resulta poco afortunada, no obstante, para un libro que fue escrito aproximadamente a finales de mil setecientos, queda claro que las cosas no han mejorado. Es suficiente con ir al apartado 3.3 Desaparición —en la presente investigación— para darnos cuenta de cómo es que la *violencia estructural replicante*, que se lleva a cabo en Ecatepec, responde justamente a desestabilizar el núcleo familiar por medio del feminicidio. Octavio Paz escribe que la femineidad mexicana se ha construido en la pasividad, a la sombra y consentimiento de los hombres:

...la mujer no sólo debe ocultarse, sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior [...] simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta. [...] El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser "rajado", abierto [...] se transforma en víctima, pero en víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir [...] Por obra del sufrimiento, las mujeres se vuelven como los hombres: invulnerables, impasibles y estoicas. (1992, págs. 13-14)

Esto reafirma el viejo discurso violento usado contra *Coatlicue*. La femineidad es un medio. La diosa que inicialmente fue venerada termina por suplicar respeto, amor, incluso deseo. Se acostumbra al maltrato sólo para volverse estoica —como los hombres— sin darse cuenta de que también están sujetos a la misma violencia que les hicieron creer intrínseca a su ser. Entonces, aquí es cuando aquella diosa que moraba la cueva por elección, ahora se recluye en ella por miedo, se ha apagado bajo la tierra.

Por lo cual me parece importante retomarla en el presente, como una imagen que propicia la reflexión, como si despertará por un momento de su sueño. La figura de la diosa ya ha aparecido en otro momento —tenemos a la virgen de Guadalupe— pero sigue sin romper cierta inacción maternal que la caracteriza. Desde mi propuesta artística, realizo una reinterpretación usando solamente las huellas de mis manos (imagen 7) —pues son los elementos de mayor peso tanto visual como simbólico— mediante la que quiero hacer visible la unión cercana que mantiene el concepto de violencia con la manipulación corporal. Basta con leer un poco más a Octavio Paz, para darse cuenta de que incluso parte de la jerga cotidiana enlaza expresiones corporales que acentúan acciones ilícitas como la chingada, el soplón, la mordida, el lambiscón, el rajar, el despelotar, el desmadre, el descogotar, el desgrear; son sólo algunos ejemplos de cómo es que aquella violencia fundadora condiciona no sólo en nuestro lenguaje, sino que interviene en como concebimos el valor corporal.

Si bien, *las imágenes no son espacios de corrección* (Diéguez, 2013) es decir, no son creaciones en donde se puedan corregir los discursos en los que se sustenta la violencia mexicana, tampoco son simples espectadoras. Resguardan en su hacer la contestación, incluso como defensa, contra aquello que nos ha hecho daño por mucho tiempo y que hemos normalizado.



Imagen 7 *Tetitla corpórea*. Acrílico negro y cenizas sobre pellón, 90 x 90 cm., 2022.

Elaborar —e incluso mirar— a esta *Diosa corpórea* me resultó como lanzar algo al vacío, no sabía por dónde comenzar. Un desconocimiento entre los patrones ya asentados desde el mural original y el juego con mis manos y la ceniza. Tuve que quitar varios elementos de la composición original, puesto que, todo en la diosa de Tetitla me resultaba atiborrado. Me di cuenta de la importancia de su color, de la calidad de detalle, del cuidado de sus elementos. Reducirla a blanco y negro, fue como traer un fantasma al nicho de tela. Enfrentarme a este tipo de imágenes, un tanto místicas y de veneración pasada, me hizo repensar en el profanamiento de su antigua esencia, pero al mismo tiempo sentirme contemplada por sus ojos de otro tiempo. Las cenizas como partículas de los objetos inexistentes; su rostro, que era el rastro pasado del mío y las huellas de mis manos ausentes ya no eran mías, eran de ella, por lo que me sentí ocupando una otredad. Una exploración del linde permitido por el juego entre la ausencia y la presencia, un lugar que ahonda imaginariamente la corporalidad transitoria.

2.2 Los órganos vitales en *Coatlicue*

Siguiendo el rastro de las diosas, he decidido incluir en este apartado la reflexión sobre los órganos mostrados por la diosa *Coatlicue*. La exteriorización de la cabeza, corazón y manos como una exposición adosada al cuerpo que también vemos presente en la violencia actual y que conforma un mensaje.

Anteriormente, hablaba del exceso en el que converge la violencia del pasado. Un propósito bastante claro cuando nos percatamos de la gran cantidad de imágenes y discursos que nos rodean. Me bastó con escribir la palabra *Ecatepec* en el navegador para que

aparecieran los encabezados con frases como: “Balean a una mujer dentro de una estética...”², “Estudiante denuncia agresión en baños de escuela...”³ o “De película, en Ecatepec detienen a narcomenudista pero su grupo de choque lo libera...”⁴. No es casual que los dos primeros se refieran a agresiones contra mujeres y el último tenga la intención de restar la importancia del delito con una frase irónica, casi victoriosa. Es más, podría afirmar que esas frases reflejan tres de las tipologías de la violencia más frecuentes hoy en día: el feminicidio, el abuso sexual y el narcotráfico.

Estamos adormecidos por una violencia que consumimos con más frecuencia y que cada día es más terrorífica y sádica. Incluso los procedimientos violentos que se ejercen de victimarios a víctimas resultan poco creíbles y confusos. Elsa Blair mencionaba en algún punto de su investigación que el ejercicio de la violencia es justo *la extensión* del acto violento y su diversificación (2005, pág. 54). Es decir, la importancia radica ya no sólo en la acción violenta, sino en el tiempo que dura la agonía del otro, aunado a la “habilidad” que existe para borrar los espacios, las huellas y los cuerpos. Los cuerpos fueron inicialmente torturados, luego asesinados y ahora construyen terribles imágenes de su desmembramiento, descabezamiento, colgamiento e incluso de su disolución. Por ahora podría decir que el límite es tornar inverosímil “la manera” en que fueron desaparecidos. Es decir, ahora se emplean métodos más intrincados y fantasiosos en los que, quienes asesinan, abusan y violan, se transforman en personajes ficticios de una historia impactante, que poco a poco va debilitando la gravedad del crimen. Nos quedamos estupefactos preguntándonos ¿quién lo hizo? ¿cómo lo hizo? Mientras los

² Consultado el 9 de octubre de 2023, desde <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/balean-mujer-dentro-de-una-estetica-en-la-colonia-la-veleta-en-ecatepec/>

³ Consultado el 12 de octubre de 2023, desde <https://www.milenio.com/policia/denuncian-agresion-normal-de-ecatepec-piden-ayuda-fgjem>

⁴ Consultado el 12 de octubre de 2023, desde <https://mvsnnoticias.com/nacional/policiaca/2022/9/2/de-pelicula-en-ecatepec-detienen-narcomenudista-pero-su-grupo-de-choque-lo-libera-564240.html>

involucrados se han esfumado. En muchos de los casos las víctimas nunca llegan a aparecer, pues se entorpecen los procesos para su encuentro, sus rastros se han manipulado o simplemente no están siendo buscados. En cuanto a los victimarios —en el mejor de los casos— son detenidos para cumplir una condena absurda o se encuentran en calidad de desconocidos o prófugos. En medio de estos procesos, el mensaje ya ha sido entregado en

forma de malestar social y tras de ello surge una violencia que se replica.



Imagen 8 *Corte de mica*. Juan José Olavarría, terracota, 7.5 x 23 x 9.5 cm. Colección privada. Consultado el 8 de septiembre de 2022 desde <http://juanjoseolavarría.blogspot.com/2012/02/intro.html>

Las formas de manipulación corporal que entregan estos mensajes resultan preocupantes. Muchos de ellos son llevados a cabo como una manera de “asegurarse” de la muerte de la víctima,

pero también de la construcción de una advertencia. Diéguez describe una de estas formas usadas, por grupos paramilitares colombianos, durante el período de fuerte violencia de los años cuarenta y sesenta y que repercutió en las manifestaciones del narcotráfico mexicano: “El ‘corte de mica’ —la cabeza desprendida del cuerpo y reubicada sobre la pubis, entre las manos del muerto— fue uno de los cortes en los que la reubicación de esta parte del cuerpo alcanzaba una dimensión significativa.” (2013, pág. 136) La dimensión de la que habla Diéguez, es donde la ubicación de la cabeza, la parte pensante y principal del cuerpo, es colocada a nivel de los miembros inferiores o los genitales con la intención de degradar a la víctima. En la imagen que nos presenta el artista venezolano Juan José Olavarría (imagen 8) incluso sobresale el pene por la boca, una composición en donde el acto violento culmina en un acto de humillación sexual.



Imagen 10 Fotograma de la serie de televisión *Hannibal*. Consultado el 9 de septiembre del 2022 desde https://elcadillacnegro.files.wordpress.com/2013/07/hannibal_columbian.jpg



Imagen 9 Corte de franela. Fotografía extraída del artículo "El período de violencia en Colombia y el uso de las imágenes de terror, 1948-1965" por Absalón Jiménez

Existe otra posición llamada *corte de corbata* (imagen 9), en el cual la lengua de la víctima queda expuesta a través del corte previo en la garganta — mismo con el que ha sido asesinado— dejándola caer sobre el cuello y el pecho a “modo de corbata”. Este acomodo de la lengua era realizado por grupos conservadores a grupos

campesinos liberales, quienes portaban una corbata roja como distintivo, durante la misma ola violenta colombiana. El mensaje de esta degradación va aunada a la alteración de la oralidad, es decir, a la exposición irreal y casi total del órgano que les permite hablar. Esto adquiere dos posibles significados, el primero es una advertencia de silenciamiento. Es decir, callar a las víctimas también es callar sus ideales, así como a los partidarios expectantes cuya “corbata” los identifica con diferente estatus social. Y el segundo, es exponer, con carácter burlón, el acto de *hablar de más*.

El *corte de franela* (imagen 10) suele confundirse con el anterior, sin embargo, este corte

inconcluso de cuello tiene la intención de dejar la cabeza colgando hacia atrás. Quizá incluir la

palabra *franela* en este corte tenga que ver con el pañuelo utilizado alrededor del cuello. Esto podría interpretarse como una ofensa del cuerpo muerto, puesto que es colocado en una posición incómoda, sin descanso u horizontalidad, dejando a propósito la cabeza colgando de un pequeño fragmento de piel. Absalón Jiménez menciona que este corte: “...comprometía esta parte vulnerable de cuerpo; *la aorta*, el paso de esta vena por el cuello lo convierte en vulnerable ya que sólo bastaba un machetazo allí para matar al individuo...” (2013, pág. 163) Por lo que su práctica posiblemente manifestaba la muerte a manos de un victimario hábil para este tipo de corte e incluso al tipo de arma involucrada. Pensemos que la muerte por machete resulta más dolorosa y sádica que aquella que es mediante un arma de fuego.



Imagen 11 *Bocachiquear*. Fotografía extraída del artículo "El período de violencia en Colombia y el uso de las imágenes de terror, 1948-1965" por Absalón Jiménez

Jiménez también hace referencia a la práctica de *bocachiquear* (2013, pág. 161) que consistía en hacer pequeños cortes o “rajadas” en la piel mediante las cuales la víctima se iba desangrando hasta morir (imagen 11). Y es que esta palabra viene de la práctica de limpiar y cortar el pez de agua dulce denominado *bocachico*. Esta no es la única manifestación relacionada con las prácticas de alimentación. La antropóloga María Victoria Uribe reconoce esto como un *sistema campesino de clasificación corporal* (1990, pág. 169), en el que deja entrever la influencia que tienen las prácticas cotidianas —como la forma de diseccionar a los animales para su consumo— con las “maneras” en que es ejecutada la violencia. Incluso entre el léxico de ese mismo conflicto, se encuentra la frase *picar para tamal*, que significa

literalmente cortar el cuerpo en pequeños pedazos para posteriormente recogerlos con palas. Esta manera de dispersión corporal más tarde permearía en las formas de ejercer la violencia en México, puesto que aquí tenemos la conocida manifestación de *pozolear*, en donde la víctima es sumergida en un tambo con ácido y removida hasta quedar disuelta casi en su totalidad. Es interesante la convergencia surgida de este tipo de representaciones, ya que justamente el pozole era un platillo de origen mesoamericano a base de maíz y carne humana. No obstante, durante la colonización española, la carne sería sustituida por la de cerdo perdurando hasta nuestros días. El objetivo de *pozolear* los cuerpos es borrar todo rastro óseo o dental que permitiera su mínima identificación.



Imagen 12 *Corte de florero*. Edwin Sánchez, escultura de medidas variables. Consultada el 9 de septiembre de 2020 desde <https://arrobame.wordpress.com/2010/07/22/el-corte-de-florero/>

Y por último quisiera hablar de dos de las manifestaciones que involucran la modificación abdominal. La primera de ellas es conocida como *Corte de florero* (imagen 12). Esta escultura del artista Edwin Sánchez, nos presenta una manipulación corporal en donde la cabeza, las piernas y los brazos de la víctima en ciertas ocasiones son colocados dentro de la cavidad abdominal previamente vaciada, a modo de florero. Detrás de este acomodo hay una reflexión del investigador Juan Guerrero Hernández que me pareció bastante acertada y es que la mayoría de estas expresiones de violencia, que se originan

dentro de un ambiente campesino, se encuentran fuertemente vinculadas a sus costumbres y usanzas. Incluso revelan gran parte del comportamiento y razonamiento de las regiones colombianas en donde se llevaron a cabo. En este caso, preguntarse por qué esta composición

corporal se llama corte de florero va más allá de su acomodo. Y es que, para los campesinos, de una región precarizada y religiosa: “...son importantes las nociones de regalo, amor, entrega,



Imagen 13 *Corte de gallo*. Edwin Sánchez, escultura de medidas variables.

Consultada el 9 de septiembre de 2020 desde

<https://arrobame.wordpress.com/2010/07/22/el-corte-de-florero/>

adoración, respeto, y empatía usualmente vinculada a las flores y los floreros.” (2015, pág. 185) Por lo tanto, esta manera llamativa de presentar el cuerpo a sus espectadores oculta la intención de ofrecer a las miradas *un regalo*, en donde convergen tintes de adoración y crueldad.

En esta escultura titulada *Corte de gallo* (imagen 13) y que también pertenece al artista Edwin Sánchez, se representa a una mujer de pie con un gallo colocado en el vientre. Por irreal y perverso que parezca, justamente es una de las variantes de *No dejar ni la semilla*. Y es que tanto hombres, mujeres y niños fueron víctimas de esta violencia que involucraban significados sexuales, reproductivos y de progenie. Es decir, eran intervenidos de tal manera que el pene, el vientre y los senos eran extirpados de las víctimas como una manera de asegurar la no reproducción. Las mujeres que se encontraban

embarazadas sufrían de un desprendimiento fetal que, en alguno de los casos, eran intercambiados por un gallo. Sabemos que en muchas culturas los gallos forman parte de un amplio bagaje de la hechicería y los sacrificios. En ciertas culturas son considerados aves de lealtad, pero también de vigilancia. Significados que adquieren sentido al pensar que este acto era una forma de “mantener a raya” o eliminar la progenie de los opositores. De la misma forma,

los niños eran asesinados a machetazos, algunos con procesos más crueles que otros, como elevarlos en el aire para dejarlos caer sobre el filo del machete o matarlos frente a sus padres.

Como vemos estas acciones, que de alguna manera influyeron en otras manifestaciones latinoamericanas, van involucrando procesos rituales, cotidianos y sociales. El hecho de que activen “la intervención corporal” para construir mensajes de odio, de castigo y de crueldad mediante instrumentos como *el machete*, la cacerola, el florero, la corbata e incluso



Imagen 14 Coatlicue (Museo Nacional de Antropología) 386 x 600 px., 2004. Pertenece a [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20041229-Coatlicue_\(Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa\)_MQ-3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20041229-Coatlicue_(Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa)_MQ-3.jpg) (Creative Commons Attribution 3.0)

los animales y más cuerpos, reflejan simbólicamente un fuerte rechazo por la otredad. El hecho de eliminar a los descendientes es un claro ejemplo de ello, no dejar que la ideología y sus costumbres sigan perdurando tiene implicaciones no sólo sociales sino políticas:

...se caracterizan por combinar la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias. (Valencia, 2012, pág. 87)

Sayak Valencia menciona lo anterior como consecuencia al capitalismo mexicano.

En donde la lucha de las clases sociales, la diferencia de oportunidades, la acumulación de riqueza, la corrupción y la reificación de los cuerpos —que los instalan como parte de la producción de un país— originan espacios altamente violentos. Lugares en donde la violencia funciona como una estrategia de contención, acentuación de las diferencias sociales y proliferación de la enemistad de las clases en desventaja. Así lo vemos en la forma en que se originaron tanto el período de “La Violencia” colombiano y las formas de vivir en Ecatepec, puesto que ambos espacios tienen en común la precariedad y la marcada diferencia entre zonas urbanas y campesinas. Mismas que, más allá de erradicar la violencia hacen uso de ella y “heroifican”, promueven y proliferan —como menciona Valencia— los mensajes, las advertencias y las manifestaciones corporales, distanciando aún más el estrato social.

Si lo pensamos, esto es un círculo vicioso, puesto que a mayor desigualdad y rezago social se va generando mayor resentimiento hacia la *otredad diferente*. Cuyas mejores condiciones de vida, de trabajo, de educación, de servicios, van desencadenando patrones más fuertes de violencia y comportamientos destructivos. Por lo tanto, el sistema se va autoalimentando de la desvalorización constante de los cuerpos y como vimos, incluso de su muerte. Pues ésta tiene la función de acrecentar y dispersar el odio que la originó. Ileana Diéguez menciona que: “...mutilar, violar lo más sagrado de lo humano —el cuerpo— implica su profanación, no sólo su destrucción.” (2013, pág. 118) Y es que este tipo de violencias van más allá de lo físico, su profanación tiene que ver con la construcción de un estado posterior. Se convierten en una extensión de la violencia que supera a la muerte misma, ampliando el mensaje a una muerte indigna.

Ahora bien, detengámonos en las recurrentes implicaciones del cuerpo femenino en las anteriores manifestaciones de violencia. Éstas van dislocando el significado de actividades tan cotidianas como cultivar la tierra, pues ¿qué nos recuerda el *corte de gallo* o *no dejar ni la semilla*? A simple vista pareciera que no existe

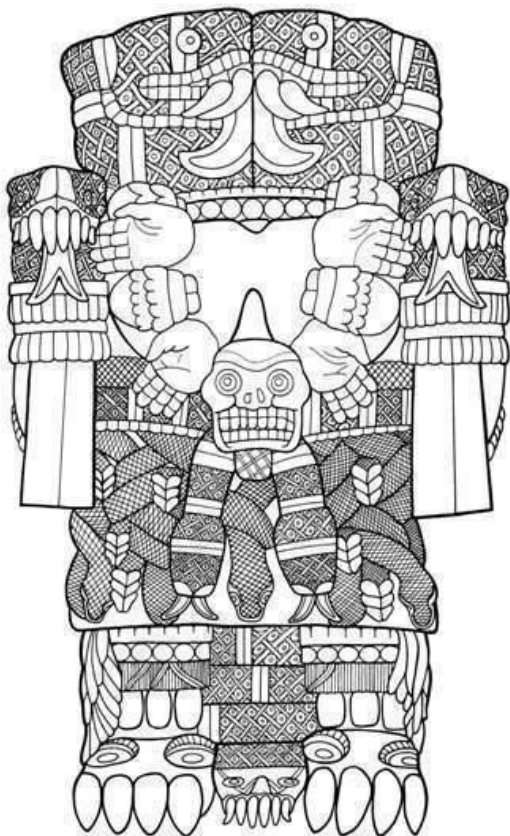


Imagen 15 Coatlicue. Imagen digital de 346 x 545 px. Pertenece a <https://www.ecured.cu/Archivo:Coatlicue.jpg>

ninguna conexión con el pasado, sin embargo, también se habla de un cambio de ideología mediante la denigración de las mujeres y de aquello que simbolizaron. Veamos, dentro de la violencia colombiana persiste la idea de eliminar cualquier rastro corporal que represente la posibilidad de procreación. Puesto que *dejar las semillas* con el tiempo generaría nuevos adeptos a cierta forma de pensamiento, mismo que adquiere fuerza por medio de la colectividad. Esto resuena un poco en el cambio de paradigma mesoamericano, al sustituir a las *diosas* por entidades guerreras y justificando la destrucción de sus grupos. Es interesante la siguiente visión de Paz pues, mientras sugiere que la cultura mexicana ha sido doblemente avasallada, del mismo modo, devela la

necesidad del retorno al paradigma de la diosa. Sin embargo, este regreso ha sido un tanto alterado, pues las deidades ahora son entidades pasivas, sufrientes y sumisas:

...la Conquista coincide con el apogeo del culto a dos divinidades masculinas: Quetzalcóatl, el dios del autosacrificio [...] y Huitzilopochtli, el joven dios guerrero que sacrifica. La derrota de estos dioses —pues eso fue la Conquista para el mundo indio: el fin de un ciclo cósmico y la instauración de un nuevo reinado divino— produjo entre los fieles una suerte de regreso hacia las antiguas divinidades femeninas. Este fenómeno de vuelta a la entraña materna, bien conocido de los psicólogos, es sin duda una de las causas determinantes de la rápida popularidad del culto a la Virgen. (1992, pág. 35)

Como vemos, se puede considerar como primer hito violento a la sustitución de las diosas femeninas y a la Conquista como el segundo. Posiblemente esta doble opresión, que iba construyendo una cultura basada en la intimidación y la punición y en donde era evidente la urgencia “de la entraña materna”, fue implantando a la violencia como una condición aceptada e interna a la cultura mexicana. Una donde la figura de resguardo admite también su sufrimiento. Por lo que me parece relevante hablar de *Coatlicue* (imagen 14) la diosa azteca —considerada la antecesora de la Virgen de Guadalupe— que preservaba cierta vitalidad y fuerza femenina.

Ya el filósofo Luis Villoro (1955, pág. 621) mencionaba en un breve texto, que la diosa reúne compositiva y significativamente el arquetipo de las energías duales que rigen la cosmogonía mesoamericana. Y no es para menos, pues esta diosa que mide aproximadamente 2.52 metros de alto, 1.30 de ancho y 1.15 de profundidad, pesando casi tres toneladas; conjunta tanto la condición guerrera como fecundadora distintiva de las *diosas-madre*. Hallada en el año 1790 bajo tierra, esta escultura que a simple vista podría parecer una diosa terrible, está conformada en la parte superior por dos cabezas de serpiente en contraposición. Seguida de un torso con pechos caídos, símbolo de la maternidad y cuyo collar está formado por manos y corazones que se unen por un cráneo. Este cráneo, que es el punto central de la composición total, manifiesta el encuentro de las energías destructivas y constructivas. Algo que parece

interesante para ciertos investigadores y espectadores, es que tanto la diosa como el cráneo parecen mirar fijamente al espectador. En palabras de Justino Fernández:

...el cráneo al frente, y el otro posterior, ambos en formidable expresión con las órbitas de los ojos aún llenas, de miradas desafiantes [...] hacen del todo un atavío soberbio, y macabro en cierto grado solamente, pues los cráneos tienen vida [...] en un estado intermedio entre la vida y la muerte. (1990, pág. 119).

Incluso son pocas las esculturas que realmente encaran a su observador, sobre todo esculturas de gran tamaño, pues su enérgica presencia está dada por su estructura. No obstante —como vemos en *Coatlicue*— los ojos fijos manifiestan más allá del sentido aterrador y es que manifiestan la suspensión temporal entre la vida y la muerte.

La parte inferior es un faldón de serpientes entrelazadas (imagen 15) que dirigen la mirada a los pies de ave. Y cuya parte central inferior termina en lo que parece ser una cabeza de serpiente mostrando los colmillos, que hace armonía con las cuatro garras de cada lado.

De hecho, en la base inferior, sobre la que se recarga la totalidad de esta diosa, existe un bajorrelieve (imagen 16) alusivo a alguna deidad de la muerte y el inframundo como *Mictlantecuhtli*.

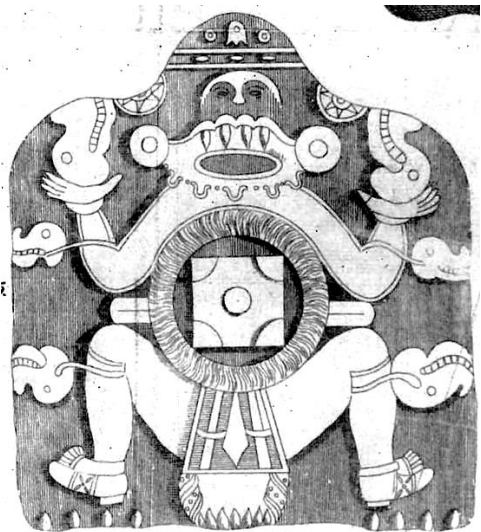


Imagen 16 Relieve en la base de "*Coatlicue*". Grabado de F. Agüera que ilustra el libro de León y Gama en la primera edición de 1792, México Antiguo. Consultado desde:

<https://www.pinterest.com.mx/pin/491947959275466>

762

Desde esa perspectiva, podemos intuir que *Coatlicue* representa en su totalidad la coexistencia de tres etapas. La primera, es el plano celeste representado por las figuras aéreas, en este caso las plumas y las garras de ave. La segunda, el mundano representado por el sacrificio de manos y corazones humanos. Y la tercera, el inframundo simbolizado por los cráneos y la deidad de la base. Estas etapas fundamentales son entrelazadas por el significado de la serpiente, pues esta figura, en diversas culturas, representa el dinamismo cósmico. Esto tiene que ver con que su anatomía sugiere un espiral enrollado y porque una de sus principales características es mudar de piel, lo que también la convierte en un símbolo de la inmortalidad. De hecho, la antropóloga Marija Gimbutas manifiesta que:

...el tener una en la casa significaba felicidad y prosperidad, aseguraba el aumento de la familia, de los animales y de la fertilidad del suelo (incluso se ponía bajo la cama de los recién casados); eran las protectoras del hogar, clarividentes conocedoras del futuro de los miembros de la familia, así como de la situación de tesoros escondidos... (1989, pág. 134)

Por lo tanto, la serpiente adquiere significados de protección, fertilidad, maternidad e incluso de premonición. Su contacto constante con la tierra la hacía partícipe de rituales agrícolas, por lo que estuvo fuertemente vinculada a la representación de las diosas femeninas.

Entonces, todo en esta diosa es dinamismo, un traslado constante entre dualidades. Las manos y corazones también manifiestan el intercambio del trabajo arduo de la tierra, la labor, la gracia y la energía preparatoria para períodos de abundancia. Mismos que serán empapados por la sangre del sacrificio que demandan aquellos vestigios de los ciclos de caza. En *Coatlicue* convergen el arrojamiento guerrero y la pasividad agrícola, pues convoca a los períodos iniciadores, de acumulación y gasto. En ella vemos una madre sufriente, pues sus senos están flácidos por amamantar a sus cuatrocientos hijos —como el mito lo describe. Aquí existe una

discrepancia entre Justino Fernández, pues él menciona que los senos se encuentran así porque podría ser una diosa revestida de otra piel femenina (1990, pág. 132). Y es que como anteriormente mencioné, *Coatlicue* fue descuartizada, siendo así que se piense “presente” mediante su piel en otro cuerpo.

Ambas visiones, tanto el de la madre doliente y desgastada por los hijos o el de la madre descuartizada y desollada, colocan a *Coatlicue* como la primera gran imagen que manifiesta el mito fundacional violento sobre el que se asienta parte de la ideología mexicana —la segunda imagen de su reafirmación sería la virgen Guadalupeana. Y es que la dualidad representada en esta escultura no es más que el preámbulo a prácticas bélicas y sacrificiales. Aquellas prácticas femeninas como los rituales en las cuevas, las grandes peregrinaciones hacia las mismas, el culto al ciclo del agua y a la fertilidad, fueron intercambiadas por rituales en donde la actividad masculina preponderaba, era parte o ejercía dominio sobre la figura de la diosa: “Las diosas partenogenéticas, las cuales engendran por sí mismas, sin la ayuda de inseminación masculina, como respuesta a un sistema patriarcal y patrilineal, se transformaron gradualmente en amantes, esposas e hijas de otros dioses...” (Gimbutas, 1989, pág. 318) Esto revela la marcada importancia de cuidar las líneas sucesorias entre las sociedades, pues ahora son las entidades masculinas quienes aportan parte de ese linaje. Esta circunstancia trasladó la cualidad fértil —no sólo de las diosas sino de las mujeres— y del placer a fines meramente reproductivos, predisponiéndolas a relaciones eróticas, sexuales e incluso violentas. Colocando su corporalidad ya no como unidad de sus atributos sino como un medio para la procreación y conservación de la prole:

...debieron de sufrir el contacto sexual en lugar de gozarlo. Violaciones y maltrato se hicieron costumbre, apareció la culpa tanto para las mujeres, por el solo hecho de serlo, como de los hombres, por sentir el deseo de ellas, y el sexo empieza a asociarse con el dolor infligido como castigo. (Ross E. , 2005, pág. 74)

Para *Coatlicue*, esta transformación resultó en una hibridación que realza su aspecto temible e imponente, características que sugieren la contraparte masculina. Y es que, como Justino Fernández menciona, la belleza de ésta es el *ser guerrero* (1990, pág. 139). Quizá para este momento, la figura mujer-madre aún conservaba cierta presencia, vestigio de aquella diosa autosuficiente y dueña de sí misma. Sin embargo, durante la conquista, esto se ve nuevamente modificado por la figura patriarcal que representa el dios cristiano, en el que se reinstala la idea de una femineidad como víctima.

Esta serie de ideas nos regresan significativamente a las maneras de violentar colombianas, pues detrás de las maneras de “trocear y rearmar” los cuerpos se oculta la saña contra las generaciones sucesivas. Pensemos en los sucesos mexicanos que también conllevan este tipo de crímenes. Un ejemplo de ellos es la matanza de Acteal de Chiapas en el año de 1997. En la que también intervienen particulares formas de reconstruir el mensaje en los cuerpos muertos y que tienen en común el núcleo social campesino. Entre las víctimas, de las dieciocho mujeres, cuatro estaban embarazadas y veinte eran niños. Existe la discusión de la intervención de los cuerpos femeninos después de su muerte, en algunos casos se mencionan mutilaciones y exposición de fetos (Melenotte, 2017, págs. 4-5) en otros registros no son mencionados o simplemente son datos que se ocultaron para encubrir a los culpables. Sin embargo, el hecho de que las víctimas hayan sido en su mayoría mujeres y niños —mismos que se encontraban rezando en el momento del ataque— no sólo refleja la intención de utilizar como advertencia a aquellos que se consideran “minoría”, sino eliminar cualquier persona que se identifique con una colectividad.

Respecto a esto, María Victoria Uribe menciona que la tradición oral y la pertenencia veredal consolidan la identidad espacial de las comunidades campesinas (1990, págs. 96-97) y no sólo eso, sino también las dinámicas de socialización y las formas en que se ejecuta la

violencia. Pensemos que su comunicación es a distancia, un tanto insuficiente en la que se le da gran peso al uso de la palabra. Además de que son comunidades aisladas que conforman sus grupos mediante el seguimiento de los límites territoriales. Lo que podría propiciar fácilmente la defensa de ideologías y por lo tanto ser el pretexto justo del Estado para desencadenar la enemistad y violencia colectiva, misma que trae consigo desenlaces confusos, irregulares e incluso ocultos.

Esto me hizo pensar en Ecatepec, un lugar no del todo conformado, pero si originado al menos tres generaciones atrás de comunidades campesinas y cuya identidad está sujeta a los lazos consanguíneos más que a una espacialidad específica. Esto empata con el alto índice de feminicidios pues —como he insistido— la violencia ejercida tiene como propósito desarticular el núcleo familiar y utilizar a las mujeres como elementos de intercambio. Consolidando y preservando ciertos grupos delictivos o, en palabras de Blanche Petrich: “...donde la víctima es apenas el desecho de un proceso de reafirmación de pertenencia de los victimarios...” (Carrión, 2020, pág. 12) y en donde vemos la defensa del pacto de pertenencia masculina del que hablaba con la sustitución de las diosas. De hecho, la misma Lydiette Carrión a lo largo de su texto manifiesta la desvalorización de las víctimas de feminicidio mediante el embarazo (2020, pág. 153), es decir, el hecho de que se encuentren en este estado antes de su desaparición es pretexto suficiente para juzgar el ejercicio de su sexualidad y maternidad, lo que las revictimiza y coloca como objetivos de la violencia.

En cuanto a la oralidad, ésta funciona como un mecanismo frágil de socialización, pues más allá de heredar conocimientos comunitarios, establece intercambios poco sólidos que terminan olvidándose con el paso del tiempo. Pienso que esta condición inconsistente permea hasta en los sistemas de justicia, cuyas denuncias quedan “apalabradas”, lo que hace que los crímenes sean cometidos sin mayor remordimiento o sentido de culpa.

Quizá muy en lo interno todavía nos persiga el fantasma de la diosa avasallada. Aquella que sigo evocando desde mi cuerpo, el papel y la tinta de basura que recolecto en Ecatepec (imagen 17). Quizá los miles de víctimas sufran en lo interno la ideología de una masculinidad violenta. Una que insiste en reclamar un poder concedido ya hace tiempo. Este constante machismo, ha dejado por lo menos en Ecatepec un índice de 0.58 feminicidios⁵, penas familiares y huecos sociales. Carrión menciona que: “...como ha ocurrido en otros tiempos históricos, los niños y jóvenes que crecen entre la violencia y la miseria desfogan esa frustración en el cuerpo de las mujeres...” (2020, pág. 194) un cuerpo que permanece en constante lucha, pues aún dista de pertenecer a sí mismas. Pero ¿por qué las mujeres? Porque pese a todo, han permanecido próximas como piezas claves del fortalecimiento de la colectividad y con ello de la identidad.

⁵ Para más información consultar:

http://alertadegenero.edomex.gob.mx/sites/alertadegenero.edomex.gob.mx/files/files/4_%20Ecatepec.pdf



Imagen 17 *Coatlícue corpórea*. Acrílico negro y cenizas sobre papel de algodón. 150 x 70 cm., 2022.

2.3 Los descarnados en el *Peldaño de los cautivos*

El *peldaño o escalón de los cautivos* (imagen 18) forma parte de la sección del Templo Rojo, de Cacaxtla en el estado de Tlaxcala. Nombrado así en el libro *La pintura mural prehispánica de México V* (De la Fuente [coord.], 2013) es uno de los murales más interesantes por su ubicación y representación, no obstante, existe muy poca información acerca de su simbolismo.

La idea de retomar este mural como una de las representaciones del cuerpo violentado, tiene que ver con la forma en la que los cuerpos están dispuestos en este escalón. Y es que fueron pintados a ras de suelo a manera de tapete, lo que implica la acción de pisar o pasar sobre ellos para acceder o salir de la sección del Templo rojo (imagen 19).



Imagen 18 *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 Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013

Esta acción va estrechamente vinculada a prácticas de representación sacrificial que están relacionadas a los mitos del sur de México. Y es que es evidente el intercambio, no sólo comercial, que mantuvo la zona sur con Cacaxtla, pues varios de los murales emplean el atractivo pigmento conocido como *azul maya*. Azul que: “...se encuentra exclusivamente en la península de Yucatán y Guatemala [...] entonces, este color debió haber llegado por rutas comerciales.” (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 169) Y que también se halla en el



Imagen 19 *Templo Rojo* (dibujo de Irais Hernández y Araceli Casas, a partir de reconstrucción hipotética de Geneviève Lucet) Imagen extraída del artículo “Las sedes de poder en Mesoamérica” de Linda R. Manzanilla, editado por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México

peldaño de los cautivos, enfatizando el contraste entre el rojo de los esqueletos descarnados y el color de los *máxtlatl* —una especie de taparrabo— que portan como única prenda y medio de identificación. La influencia es más clara al reflexionar la posición de los cuatro cautivos entrelazados —los únicos visibles en la composición— postrados al suelo.

Y es que cuando se sugiere que en el área maya existe una gran tradición de *pisar* las representaciones de cautivos (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 153) encontramos el mito del diluvio maya, en el que se menciona el enfrentamiento con un ser con forma de cocodrilo que: “... arrojaba por su boca un copioso torrente de agua cargado de elementos con los que produjo la inundación de la tierra.” (García A. , 2014, pág. 12) Y el cual, posterior a su decapitación, que coincidía con el fin de un ciclo temporal y la ocupación de un nuevo regente, era pisoteado.

Este mito tiene diversas connotaciones, pues refleja claramente la importancia de la periodicidad en la cultura mesoamericana. En donde la acción de decapitar tiene estrecha relación con el inicio de un nuevo mandato, pues quien vence y decapita retoma el lugar no sólo representativo sino ideológico. García también menciona que:

...cuando accedían al trono, los mayas prehispánicos se visualizaban como los héroes míticos victoriosos que dan muerte al saurio que produce la inundación (caos) y como restauradores del

nuevo orden, fundadores del nuevo mundo. Esta recreación mítica de la construcción del mundo servía como metáfora del ordenamiento y fundación de su reinado. Acción que quedaba expresada con las huellas de pie al pisar el territorio controlado. (García A., 2014, pág. 13)

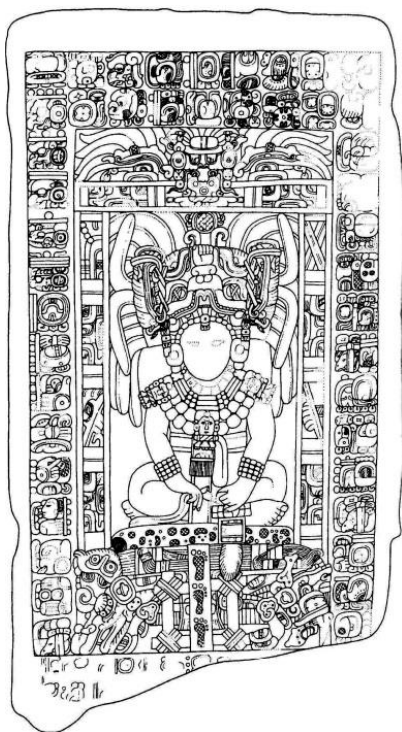


Imagen 20 Estela 25 de Piedras Negras, Clásico Tardío. Imagen extraída del artículo de Ana García titulado “El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones”, 2014

Por lo que hollar la tierra era ocupar o reorganizar el lugar, el territorio de alguien. Esta idea es más clara cuando se observan las estelas mayas (imagen 20) y es que en ellas es evidente el uso de la huella como símbolo de ocupación. Esto coincide con la idea de que el *peldaño de los cautivos* quizá sea la representación del sacrificio ofrecido durante la toma de posesión de uno de los mandatarios principales en Cacaxtla.

Y es que, como ya mencioné, cada uno de los cautivos está descarnado de una manera muy específica. Todos se encuentran decapitados —como en el mito del cocodrilo— o por lo menos sus rostros dan la ilusión de estar seccionados debido a la usencia de signos de desollamiento. Igualmente, la parte del

estómago, manos y pies aparecen recubiertos por lo que podría ser la carne sin piel, pues tanto como manos y pies aún conservan las uñas. Otras partes: “...muestran su esqueleto: en color rojo, la caja torácica (marcando las clavículas, las costillas y una alusión a la columna vertebral) y las extremidades inferiores (incluyendo los huesos pélvicos y las articulaciones de los huesos largos [como el fémur].” (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 563)

Posiblemente su estado intercalado entre desollamiento y osamenta (imagen 21), refuerza la idea de la dinámica sacrificial. De un ofrecimiento en suspensión temporal que — como vimos en *Coatlicue* con el cráneo que poseía aún sus cuencas— denota el dinamismo vida-muerte. Esto es más certero cuando retomamos la escena total del templo rojo, y es que el *Foso de la Serpiente* (imagen 22), que es el mural que acompaña o rodea esta escena, indudablemente representa la renovación agrícola vinculado al mito de la creación.



Imagen 21 *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 Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013

De hecho, el rojo más vivo de su fondo para algunos investigadores significa que: “...nos encontramos en una escena que ocurre en el centro de la Tierra, en el inframundo creativo y en un tiempo más allá de la historia.” (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 190) Atmósfera realzada incluso por las diversas tonalidades del pigmento rojo que conforman sus cuerpos, pues el rojo de los huesos es un poco más apagado, casi marrón que el color del fondo de el *Foso de la Serpiente*. Manifestando la preocupación por capturar la temporalidad en el color de la sangre, por un lado, un pigmento más brillante, estimulante y activo y por el otro, un pigmento apagado, muerto, próximo al color de la tierra.



Imagen 22 *Foso de la Serpiente*, Templo Rojo, Zona Arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. Imagen extraída del libro “La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios” de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.

Entonces probablemente lo que vemos en el *peldaño de los cautivos* sea justamente la representación o reafirmación del ofrecimiento sacrificial que atestiguó la ocupación de un nuevo linaje en Cacaxtla. En él, se refleja la conversión de la sangre de los cautivos por la transformación de un mandato.

Justamente de cada uno de los cautivos sobresale de la boca lo que parece ser una serpiente: “...la falta de color en los rostros, [no se sabe si es intencional o por desgaste] como si se quisiera connotar la idea del flujo de la esencia del individuo drenada a través de su sangre.” (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 597) y como sabemos, la figura de la serpiente es recurrente en los rituales agrícolas y de renovación. Factiblemente esto podría estar vinculado con una evocación espiritual maya, pues existe un dintel que refiere a esta acción en la que: “...surge la serpiente y de sus fauces abiertas emerge el fundador del linaje, ancestro que fue invocado durante la celebración de ascenso al trono.” (Trejo, 2008, pág. 17) El hecho de que la serpiente salga del cuerpo y “lo abandone” a través la boca quizá enfatice la noción de la decadencia o término de su mandato, relativo al fin de su voz y aliento.

Esto queda también expuesto en que cada cautivo es acompañado de un glifo específico que: “...permite suponer que el conjunto de pinturas original debe tener, además de la representación de cuatro cuerpos yacentes semi descarnados, los nombres de ocho lugares conquistados y la identidad nominal de ocho enemigos subyugados.” (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 599) y es que el escalón se segmenta por la superposición continua de otro basamento. Esta acumulación de plataformas es muy característico en las construcciones de Cacaxtla, por lo que su temporalidad se va manifestando en la forma que se van estratificando. De hecho, la condición arquitectónica es clave para comprender que la intención de dibujarlos sobre un peldaño se encuentre relacionada con la idea de que mediante ellos se asciende o se retoma el poder.

Esto lo deja entrever la siguiente descripción: “Suponemos que las pinturas en las banquetas y escalones en los cuatro ejes del Conjunto 2-sub habrían sido comisionadas por el señor 4 perro y su contraparte para celebrar su ascenso al poder.” (De la Fuente [coord.], 2013, pág. 604) Y es que al parecer Cacaxtla funcionó como un importante centro ideológico y político, el cual buscaba que, tanto como su arquitectura y murales exteriorizaran el poder que en él se suscitaba.

Quizá de allí venga el rico y complejo simbolismo utilizado para condensar las diversas nociones de su cosmogonía, así como el marcado contraste de colores que lo caracteriza. Pues al ser un lugar concurrido por diversos regentes y grupos sociales, la construcción de sus mensajes tenía que ser clara. Tal parece que a este lugar asistían mandatarios de las zonas aledañas a Tlaxcala, lo que actualmente sería Veracruz, Morelos, Puebla, Hidalgo, Estado de México y Ciudad de México. La arquitecta Geneviève Lucet señala que: “La ausencia de un trono o de un punto central más importante indicaría además que este gobierno estaba encabezado por varias personas con el mismo rango.” (2020, pág. 170) Por ende, la relación espacial con la representación del *peldaño de los cautivos* resulta también una manifestación de poder, aunque no del todo degradante. Por un lado, porque cada uno de los cautivos estaba asociado a un glifo, indicando una identidad o procedencia importante, asociado a la dinámica de ascenso o descenso del poder. Por el otro, porque el acto de detenerse para bajar o subir un sólo peldaño, más alto que otros, crea una especie de barrera visual que dirige la mirada hacia abajo. Por lo que se puede intuir que cruzarlo implicaba siempre estar atento a su imagen.

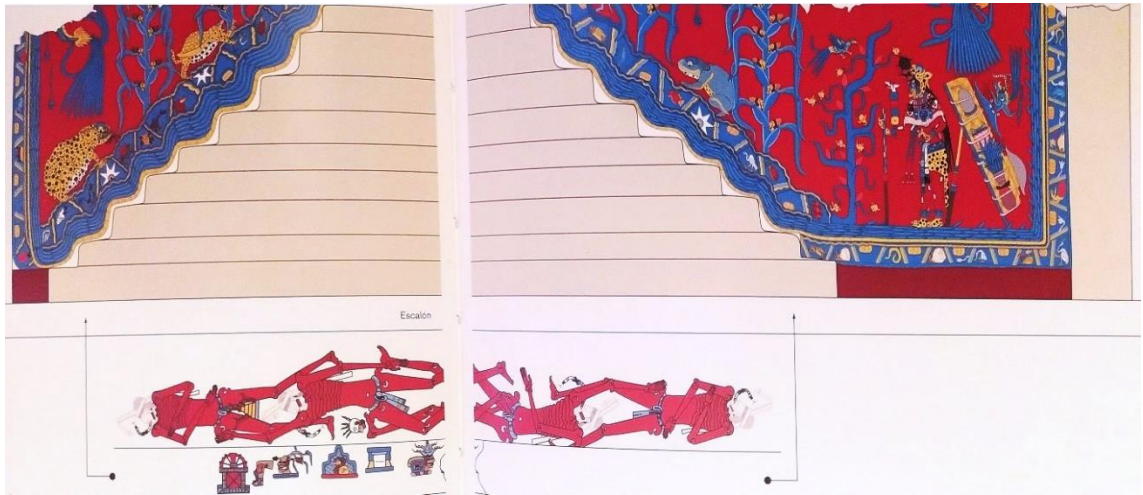


Imagen 23 Desarrollo de los murales en la escalera, la banquetta y el escalón en la galería norte del Conjunto 2-sub (Dibujo: E. Domínguez). Detalle extraído del libro “La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios” de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013

Podría decir que el *peldaño de los cautivos* es la confluencia espacial de su ideología y poder, pues había una preocupación visible hasta en la distribución de este espacio. Esto es visible en uno de los dibujos (imagen 23) que representa una vista frontal de las escaleras que dan acceso a este peldaño. Pues si observamos con atención, esta vista acompañada de los murales laterales —que forman parte del Templo Rojo— nos dan la imagen total de una pirámide cuya base sirve de entierro a los cautivos. Es decir, que en la parte más baja de la pirámide-escalonada, como si estuvieran por debajo, están los elementos que pertenecen al inframundo. Mientras que, en los laterales, en ascenso y en conjunción con el ritmo de la escalera, se encuentra el florecimiento animal, vegetal y acuático, rematado en la cima por la iluminación del sol. Una visión del ciclo renaciente manifestado en la unión arquitecto-pictórica.

Otra de las aproximaciones, que tiene que ver con la herencia maya y las demostraciones de poder, es el uso de los huesos y su representación. Pues estaban estrechamente ligados a efectos apotropaicos y de propiedad debido a que quienes los poseían: “...podían validar posiciones de prestigio, identificar linajes y distinguir a los representantes del poder.” (Trejo, 2008, pág. 14) Por lo tanto, eran exhibidos con frecuencia entre los regentes de altos grados como si de reliquias familiares se tratara. Tal vez, la eventualidad de hacer meritoria cierta autoridad política y social, está vinculada al efecto mágico que se creía que portaban.

Ahora bien, el significado de los huesos descarnados nos remite inevitablemente al sacrificio por desollamiento, que está relacionado a las ceremonias del dios *Xipe Tótec*. Este ritual literalmente significa “el desollado”: ‘...*Xipe* sería *xip-e*, “el dueño de *xip*”, el dueño de la piel [...] *Totec* remitiría al hecho de “cortar” ...’ (Johansson, 2022, pág. 461) Estos rituales se correspondían con los tiempos de renovación. El principal de ellos era retirar la piel de los sacrificados para presidir “un cambio de piel”, pues eran los *xipeme* (representantes del dios) y los *tototectin* (el resto desollado) quienes portarían las nuevas pieles. Algunas consistían en combates, en danzas en las cuales ataban sus pieles, algunos pedían limosna (Johansson, 2022, págs. 463-466) Mismas que finalizaban con el enterramiento de éstas y el proceso de bañar sus cuerpos, simbolizando la purificación total. El hecho de que los cautivos estuviesen representados al pie de un lugar parcialmente cerrado y de tal riqueza simbólica, quizá tenga relación con que el desollamiento era realizado en espacios sagrados, pues los sacrificados tenían que cumplir con un período de vigilia.

Otra de las posibles conexiones tiene que ver con el acomodo de los cuerpos (imagen 24) pues éstos fueron colocados de manera entrelazada, cuyos ritmos se corresponden simétricamente.

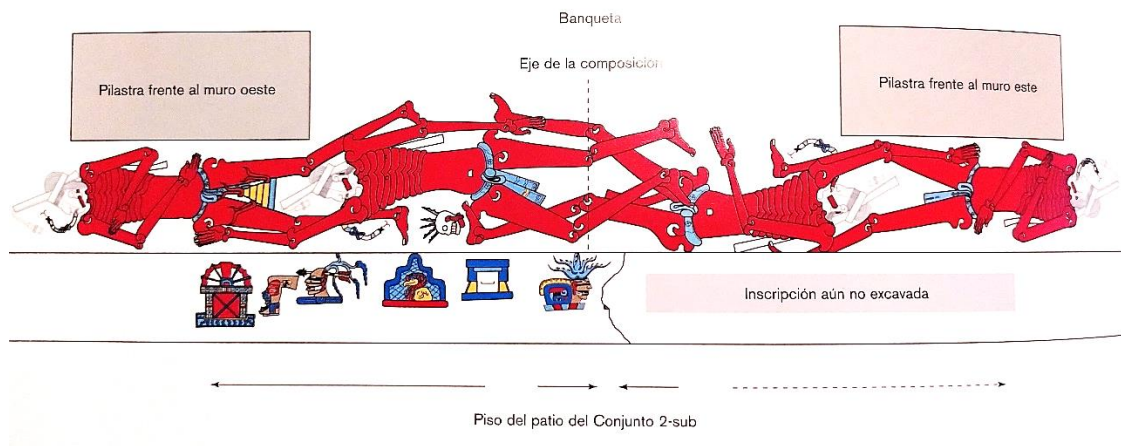


Imagen 24 Reconstrucción hipotética de las pinturas en la banqueta y en el peralte del escalón frente al cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub. Las flechas sólidas y punteadas indican las direcciones de los personajes y glifos. (Dibujo: E. Domínguez). Detalle extraído del libro “La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios” de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013

Este entrelazamiento es alusivo justamente a la forma en que los portadores de las pieles caminaban durante los rituales. Johansson refiere la siguiente narración de Fray Diego Durán:

Juntábanse todos estos dioses en uno y atábanles el pie derecho del uno con el pie izquierdo del otro, liándoles las piernas hasta la rodilla y así atados, unos con otros, andaban todo aquel día sustentándose los unos con los otros, en lo cual, como dije, daban a entender la igualdad y su conformidad y daban a entender su poder y unidad. (Durán en Johansson, 2022, pág. 467)

Por esto último, es probable que colocar a los cautivos a la misma distancia, en la misma posición, uno entrelazado al otro, exaltaba su sentido de intercambio en beneficio de la colectividad y al mismo tiempo —en el caso de que hayan sido altos representantes de su grupo— los coloca en un estado de paridad. Como vemos, la importancia de mantener visible este peldaño, iba más allá de una función decorativa. Pues se convierten en una compleja

manifestación de significados que tiene que ver con periodos de renovación, no sólo visibles en lo agrícola, sino en lo corporal. Podría atreverme a decir que incluso estaban conscientes de su temporalidad. Por un lado, porque es evidente la necesidad de exteriorizar toda una ideología enmarcada por su arquitectura y murales. Y por el otro, porque éstos a pesar de que fueron enterrados para colocar nuevos basamentos, se conservaron hasta nuestros días.

García menciona que en este tipo de actos: "...era importante hollar la tierra, marcarla y ordenarla justamente igual que se ordenó el mundo en el tiempo mítico..." (2014, pág. 42) Como ya vimos, este reordenamiento conllevaba procesos de caos, una exaltación del acto destructivo que a nuestros ojos parece inhumano, sin embargo, considero que estas transformaciones eran propiciatorias de los momentos de conciencia o meditación acerca de todo aquello que perece.

Aquí es cuando entra el paralelismo marcado por la violencia actual. Sabemos que, entre las expresiones del cuerpo violentado, también existe el desollamiento, pero éstas surgen como una forma de quitar identidad, de despojar al cuerpo de toda marca, cicatriz, lunar, gesto, que pueda servir para su reconocimiento. Para Diéguez estas formas surgen como *nuevas mitologías* (2013, pág. 77) Pues al ser imágenes que acontecen desde el pasado, pareciera que la carga simbólica termina por desviar la atención del acto violento. Sin embargo, considero que es importante destacar el papel que juegan hoy día en el trastocamiento del valor corporal. Los cuerpos desollados actualmente son un vestigio de esa violencia mítica, pero ahora la cantidad y la cercanía de los sucesos, que podrían considerarse prácticas superadas, reaparecen como una estrategia de silenciamiento o demostración. Diéguez considera que son parte de un espectáculo, esto es que su propósito principal es su manipulación y consumo. Por mi parte considero que va más allá, la intención es replicar el sentimiento de fragilidad en la inutilidad, no sólo de nuestros cuerpos sino de su existencia. El acto violento entonces se vuelca sobre sí

mismo, es decir, la violencia se replica sobre sí para llegar al absurdo, para hacernos partícipes visualmente de nuestro propio dolor aún no sanado, de nuestro miedo no superado. Como si necesitéramos romper los límites del sadismo que podemos ejercer para saber si podemos soportar más. Lamentablemente alcanzar estos extremos tiene como desenlace su normalización.

En medio de esta normalidad, es cuando me pregunto si aún existe alguna forma de revertir el daño. Si tanto arte, tanto estudio social, antropológico, filosófico, puede incidir en ello. Es posible que sí, pues aquí estoy intentando aclarar —como muchos otros—los procesos del pasado que se nos presentan en el ahora. Que nos delimitan, nos dan forma. En mi caso confrontar la violencia mediante la ejecución corporal, me ha permitido confrontar mi propia condición efímera (imagen 25-28). ¿Realmente existe algo que no trascienda? Para Diéguez es fundamental construir o atravesar un proceso de duelo, pues nos aproxima a la muerte y a la idea de trascendencia. Pero como su libro sugiere ¿qué pasa si no hay posibilidad de duelo? ¿nos tenemos que conformar con la nulidad de los cuerpos? No es posible que signifiquen nada. Por alguna razón son utilizados como poderosos mecanismos replicantes de la violencia y quizá comprender la fuerza inmanente en ellos, nos libere de la deseada trascendencia. Es por ello por lo que insisto en su imagen, en su fuerza evocativa. En emplear la potencia corporal en un ejercicio de réplica, insistir en su reaparición y fracturar la idea de que estamos condenados a la degradación corporal.



Imagen 25 *Cautiva I*. Composición digital a partir de impresión corporal 30 x 60 cm., 2022.



Imagen 26 *Cautiva II*. Acrílico y cenizas sobre pellón. 75 x 75 cm., 2022.



Imagen 27 *Cautiva III*. Acrílico y cenizas sobre pellón, 150 x 140 cm., composición digital a partir de impresiones corporales, 2022.



Imagen 28 *Cautivas IV*. Acrílico y cenizas sobre pellón, 75 x 140 cm., composición digital a partir de impresiones corporales, 2022.

2.4 El remanente corporal en *Tlazolteotl*

Tlazolteotl es una de las diosas múltiples de la visión mesoamericana, pues se le han adjudicado diversos significados a lo largo de sus interpretaciones. Autores como Patrick Johansson, Jacques Soustelle, Patrice Giasson, Alejandra Fernández, han abordado a esta diosa como una deidad agrícola y fecunda. Otros —más antiguos— como Fray Bernardino de Sahagún, Fray Juan de Torquemada y Fray Alonso de Molina, dan versiones de ésta en las que se le atribuyen características sexuales, vinculadas a la suciedad, la inmundicia y el pecado. Sin embargo, estas visiones parecen estar más en conjunción con una forma “aleccionadora” del mundo colonial. En donde la noción del castigo y la penitencia estaban en función del adoctrinamiento religioso, el cual buscaba alejarse de la cosmogonía mesoamericana, más allá de comprenderla.

Y es que la idea de “pecado” resultaba diferente para el mundo mesoamericano, pues tanto sus dioses como su pensamiento, estaban ligados a una dualidad. Misma que podía trasladarse entre los criterios del bien o mal y en una búsqueda del equilibrio. López Austin menciona que uno de los centros anímicos del cuerpo para los nahuas era el corazón, mismo que:

...era concebido como un órgano alterable, para bien o para mal: del exterior lo modificaban el tiempo, las ofensas, los hechizos, la esclavitud; del interior, el ejercicio de las facultades mentales, la ira y los pecados. Los pecados, y con ellos el torcimiento del órgano, provocaban sus enfermedades más notables: la locura y la maldad, unidas ambas indisolublemente. Sus daños conducían a la amnesia, a la rudeza de ingenio, a la fatiga, a la ira, a la turbación, a la inconsciencia, a la insania, a la transgresión de las normas sociales. En él radicaban, también, los atributos morales propios del sexo. (2004, pág. 208)

Como podemos leer, en su reflexión es evidente la influencia del pensamiento nahua y el concepto de pecado cristiano. Pues en un inicio menciona al corazón (*yóllotl*) como un órgano que se modifica conforme a las circunstancias buenas o malas a las que está expuesto. Y finaliza con los males físicos y mentales adquiridos después de corromperse, como si se tratara de una sanción. De hecho, López Austin lo coloca como un contenedor de atributos morales, noción influenciada por el pensamiento religioso, pues las interpretaciones y escritos más próximos a esa época son los de los frailes, como el siguiente párrafo que refiere a la castidad:

Guárdate de todas las cosas sucias, que manchan y tiznan á los hombres, no solamente en los ánimos, pero también en los cuerpos, causando enfermedades y muertes corporales: dejáronnos dicho los antiguos que en la niñez, y en la juventud hace dios mercedes, y dá dones: en este mismo tiempo señala, á los que han de ser señores, reyes, gobernadores ó capitanes. (Sahagún, 1938, pág. 143)

Como vemos, Sahagún describe una moralidad vinculada a los buenos actos, a guardarse de “todas las cosas sucias, que manchan y tiznan” haciendo referencia al acto sexual. Esto es sumamente importante en *Tlazolteotl*, pues se piensa que esta diosa, que comúnmente es representada con la boca pintada o “tiznada” de negro (imagen 29), es la divinidad tanto propiciadora de la lujuria como devoradora de los pecados.



Imagen 29 Tlazoteotl con el uso y el malacate, guardiana de las hilanderas, en una noche de luna, frente a una serpiente sangrando. Lámina del Tonalpohualli, Códice Borgia. Extraída de la tesis *Tlazoteotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo*, de Itzá Eudave Eusebio.

De hecho, su nombre mantiene connotaciones con la basura, lo descompuesto, lo viejo. Para fray Alonso de Molina: ...*tlazolli* significa “basura que echan en el muladar” y viene de las palabras *tlah* “cosa” y *zollo* “viejo, sucio”. (Gajewska, 2015 , pág. 96) Y *teotl* es dios es su forma inmaterial, el numen, la energía divina. La investigadora Ascensión Hernández de León-Portilla menciona que el mismo Molina retoma *neyolmelauaioni* como confesión, misma que deriva de *neyolmelaualiztli* “acción de enderezar el corazón”. Designando así al momento en el que las personas se confesaban frente a *Tlazolteotl* antes de morir (Hernández A. , 1988, pág. 31). Aunque esto sigue teniendo tintes cristianos, pues sitúa a la práctica sexual como impura que por ende tenía que ser perdonada, se devela en ella que el corazón “podría no estar enderezado”, es decir, que podía cometer el mal, estar descompuesto. Esto lo coloca como una

falla que tiene reparo. Incluso reafirma que la confesión es una práctica final de la vida y no una constante, en donde la penitencia se convierte en culpa.

Quizá esta diosa, durante la conquista, fue la representación conveniente para “enderezar” ciertas prácticas sexuales consideradas impropias, destinándolas a propósitos meramente reproductivos. Mientras que, para Mesoamérica, fue la entidad propia de la práctica sexual, que la colocaba como una actividad natural, vinculada al placer y al disfrute. Son pocos o muy recientes los estudios de la sexualidad mesoamericana, pero pensemos que esta *naturalidad sexual* es más concordante y permisiva en una cosmogonía que tenía su origen mítico humano en ella: “...el ser óseo se ve fecundado por la sangre fértil del pene de Quetzalcóatl y emprende un nuevo ascenso desde las profundidades matriciales del Mictlán o del vientre materno, hacia un nuevo amanecer.” (Johansson, 1999, pág. 21) Como leemos la sangre, el hueso y el semen tienen estrecha relación fecunda, originaria y renovadora. Incluso si ésta tuviera connotaciones maléficas, podría admitirse como el entrelazamiento de los estados anímicos tanto positivos como negativos.

Ya hemos visto esta ambivalencia de opuestos reconocible en la sensibilidad de sus diversas expresiones “artísticas” en conjunción con la crueldad de sus rituales sacrificiales. Pero también en los discursos que se iban construyendo alrededor de la funcionalidad de sus acciones. Johansson menciona al respecto que: “Lo viejo, lo deteriorado, lo catabolizado, lo descompuesto y lo sucio, a la vez que se regeneraban naturalmente, se renovaban culturalmente mediante mecanismos cognitivos del saber mítico-religioso.” (1999, pág. 19) Esto es esclarecedor, pues permite comprender que todos aquellos significados —verdaderos o no— en torno a *Tlazolteotl*, eran la manifestación del nivel de visión y consciencia para conferir importancia a las etapas de destrucción, de muerte, de caos, de aquello que podría pensarse como incompleto, informal, impuro. De allí que los fluidos relacionados igualmente a esta diosa, como el sudor, la sangre, el excremento, el semen, la saliva, el cerumen y la orina, sean concebidos con propiedades curativas, purificadoras y mágicas (López Austin, 2004, págs. 192-

194). En otras palabras, es interesante reconocer la relevancia simbólica que los desechos o residuos pueden adquirir dentro de los periodos de transformación, pues son considerados como parte del “mecanismo cognitivo” que determina muchas veces la ritualidad y que, permite sumarlos a los ciclos de renovación.

Siguiendo a Johansson (1999, pág. 19), este *reciclaje periódico de lo existente* parece

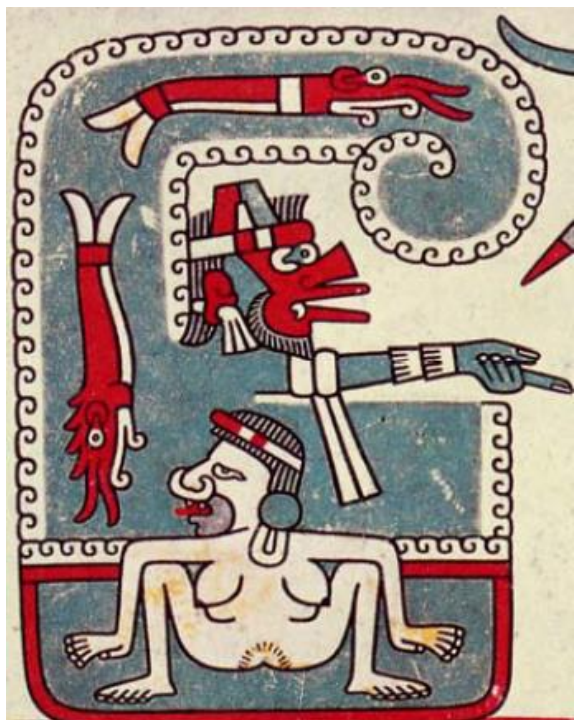


Imagen 30 *Tlazolteotl* dentro la montaña del viento *Ehecatēpetl* en el Códice Laud. Extraída de la tesis *Tlazohtēotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo*, de Itzá Eudave Eusebio.

quedar plasmado en *Tlazolteotl*, pues considero que ella es la representación de esta energía temporal. Es decir, por un lado, se le presenta como una diosa del nacimiento, del parto, de la fertilidad, relacionada a procesos lunares, mismos que están vinculados a la temporalidad agrícola. Asimismo, como una diosa vinculada a las hilanderas, lo que acentúa su parte femenina, matricial, creadora. Por el otro, se encuentra su contraparte carnal, impura, erótica, instintiva, guerrera y abierta, que evidencia su estado pulsional, relacionado con la parte destructora y frenética (imagen 30). Una representación del encadenamiento del dinamismo constante de la vida, una come y la otra defeca, una copula y la otra pare, una acoge y la otra expulsa. *Tlazolteotl* engloba el

movimiento constante, aquello que no permanece, la inestabilidad, la asimilación del cambio.

De hecho, su segundo nombre *Ixcuina* “la que toma cuatro caras” devela su constante metamorfosis:

Llamábanla este nombre porque decían que eran cuatro hermanas, la primera era primogénita ó hermana mayor, que llamaban *Tiacapan*: la segunda era hermana menor, que llamaban *Teicu*: la tercera era la de enmedio, la cual llamaban *Tlaco*: la cuarta era la menor de todas, que llamaban *Xucotzin*. (Sahagún, 1829, pág. 10)

Esta *multiplicidad transitoria* está implícita en estas cuatro hermanas y en las cuatro estaciones del año. Mismas que van estableciendo los períodos de siembra y cosecha. Es interesante pensar que, en el declive y sequía de esta marcada temporalidad, surjan fenómenos de “sentir colectivo”, pues para Johansson (1999, pág. 20) son momentos de evidente pérdida, en los que los períodos de cacería compensan el cese de lo vegetal. Estableciendo la reflexión de la vejez y la muerte, estados preparatorios para asimilar el cambio. Incluso existe la relación simbólica con el zacate, la hierba muerta que se convierte en el sustento de los animales, recubre los cerros y las chozas para la cacería: “...los cazadores que habían matado una presa dejaban gotear la sangre del animal sobre el zacate previamente dispuesto en un camino de salida/entrada a la ciudad...” (Johansson, 2012, pág. 82) y es que *gotear* la sangre, rememora el acto de fecundación de *Quetzalcóatl* que dará paso a una nueva vida, una promesa de renacimiento. Tal parece que, para los mesoamericanos, insistir en la temporalidad daba una importancia trascendental que no recaía en el caos, ni en la muerte, sino en el *impulso transformador*. De allí que necesitaran una deidad que representara este intercambio de energías y, aunque muchas de las entidades divinas tienden a este dinamismo, en *Tlazolteotl* es evidente la conjunción de los elementos que propician la existencia. Ninguna deidad está tan fuertemente ligada tanto a lo *congénito* como al *detritus*, un contraste necesario para el sostenimiento cósmico.

Tanto como para López Austin como para Johansson, la transición de la vida-muerte se encuentra en la conexión telúrica. Y es que la tierra, considerada como una oquedad matricial, fuertemente relacionada a las cuevas —como vimos en *Tetitla*— es el lugar en donde surge la vida y al mismo tiempo, es el lugar de mayor contacto con el mundo de los muertos. Misma que reclama la corporalidad para volverla parte de ella, para volverla polvo —como vimos en los cautivos. Esta conexión con lo terrenal coincidentemente también tiene relación con lo sexual, pues se consideraba que una de las formas de fortalecer ese vínculo era mediante la alimentación y mediante el ejercicio de la sexualidad:

Para los antiguos nahuas existían dos formas de vincularse con la Tierra, de adquirir el estigma de la mortalidad: el primero, convertirse en hombre pleno, ingiriendo el alimento propio del ser humano, el maíz [...] el segundo, entregarse a "las cosas de la tierra", a la *tlalticpacáyotl*, haber conocido "el polvo, la basura" (*in teuhtli, in tlazolli*), esto es, haberse iniciado en la vida sexual." (López Austin, 2004, pág. 358)

Por lo tanto, *Tlazolteotl* podría ser la representación de los procesos digestivos y sexuales que unen a los nahuas con el acto de morir. Es decir, como si probar aquello que “surge de la tierra”, que son los alimentos y experimentar aquello considerado “propio de la tierra”, que es el sexo, los condenara a perecer, a adquirir su misma naturaleza pasajera. Entonces, esta diosa, cada vez está más lejos de ser una entidad transgresora, relacionada meramente al pecado, pues si lo meditamos, esta falta de pureza determina en ella la transición. Por lo tanto, resulta relevante la correlación procurada entre el proceso de digestión y sexual. Para Johansson esta es la conjunción de lo *bio-agradable* con lo *bio-degradable*, la unión más adelante mencionada del *Eros* con el *Tánatos*. Éste parece resultar en una promesa bastante próxima y dinámica, ya que ambos apuntan a procesos de transformación dentro de la

intimidad corporal. Podría decir que la digestión es el proceso inverso del acto sexual, esto es, que la digestión culmina en un proceso de desintegración y el acto sexual con un proceso de creación. De hecho, la conexión telúrica, es al mismo tiempo cloaca y matriz, el punto activo entre lo residual y la completitud, mientras una desintegra, la otra unifica. Es como si su relación simbólica adquiriera la lógica de una misma cavidad interna: el estómago-la matriz.



Imagen 31 Lámina 13, Códice Borgia. Extraído del libro *Los días y los dioses del Códice Borgia* de Krystyna M. Libura, ediciones Tecolote.

Johansson menciona que algunas representaciones (imagen 31): “...establecen un paralelismo gráfico entre una escena de coprofagia y la “ingestión” de un bulto mortuario (que contiene el cadáver) por parte de la tierra: *Tlaltecuhltli*.” (1999, pág. 22) Esto es visible en el excremento de color amarillo que es consumido por *Tlaltecuhltli*, el dios de la muerte y que apunta con la mano al bulto mortuario como una señal de que el hombre —al igual que sus desechos— también serán

consumidos por él. Una regeneración mediante la comunión inversa de la digestión, en la que “comer excremento” tenga que ver con remarcar su carácter cíclico y tratar sus residuos. Incluso el color de este desecho exalta la temporalidad de la senectud, de lo descompuesto, de lo caduco: “...el amarillo como color del maíz maduro, del maíz viejo, de las viejas diosas [...] de la región del declinar...” (Soustelle, 2012, pág. 160) Color también relacionado a la sequía y al zacate ya antes mencionado. Como vemos la coprofagia más allá de las connotaciones

negativas, es añadida a la ritualidad como una de las etapas necesarias e inevitables para el resurgimiento de la vida, a tal grado que se convierte en una representación propia de los códigos.

El investigador Patrice Giasson propone a *Tlazolteotl* como una deidad del abono, un elemento tanto fecal como fértil, cuyo significado remite al esclarecimiento que el mundo mesoamericano daba a las fuerzas naturales (2009, págs. 136-137). Para mí, su verdadera esencia recae más allá de la connotación sexual, pues es una *diosa procesual*, es decir, que convoca la circulación vital, la acción necesaria para el desencadenamiento de los impulsos transcendentales. Su relación con instrumentos “pasivos” como el telar, el huso, la escoba y “activos” como las plumas, las flechas, el pedernal, las púas, apuntan a la constante operación dual.



Imagen 32 *Tlazohtēotl* presenta una ofrenda en el Códice Laud. Extraída de la tesis *Tlazohtēotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo*, de Itzá Eudave Eusebio.

También se le representa como una diosa que porta una segunda piel (imagen 32) mientras “prepara una ofrenda en el centro de la tierra”. Está de más decir que esto tiene relación con *Xipe Tótec* y los ciclos de renovación. Pero pareciera que todo en ella se representa en un constante *estado de influjo*.

Algunos autores consideran que la pintura de color negro que rodea su boca —tan característica en ella— no es la marca de suciedad de todos los pecados digeridos, sino una mancha de hule:

En la época anterior a la invasión el olli (hule) además de ser medicinal se utilizaba como elemento de ofrenda ritual; con él pintaban sus rostros los antiguos indígenas [...] el hule aparece una y otra vez en las ofrendas; en los rituales mortuorios; en los templos; lo portan los símbolos de lo divino, llamados “dioses” ... (Eudave, 2010, pág. 112)

Como veremos más adelante, pintarse la cara de negro, tiene una significación — preservada hasta ahora en algunos rituales funerarios— de ocultación para el plano de los vivos, pero de identificación para el de los muertos. De hecho, la relación fonética de la palabra *olli* que significa “movimiento” y hule es muy estrecha, lo que también es afín a sus diversas consistencias:

El látex es de color blanco [...] prácticamente neutro, cuando sale del árbol. Al entrar en contacto con el aire se vuelve ácido y en el transcurso de 12 a 24 horas [...] la coagulación se inicia [...] con el oxígeno y la luz, se oscurece y adquiere un color café, y tras evaporar el agua que contiene, se solidifica y es de color casi negro. (Carreón, 2007, pág. 390)

Por lo tanto, pintar la boca de la diosa con este elemento tenía la finalidad de realzar su carácter transitivo. En cuanto al uso que tenía, me llama la atención su cualidad impermeable y

curativa, que más allá de ensuciar la boca de la diosa, ofrecía protección a la entrada digestiva: “A los enfermos los curaba y a los médicos los fortificaba, posiblemente porque fungía como barrera, obstaculizando la entrada de males...” (Carreón, 2007, pág. 406) y es que al parecer el hule era un recubrimiento aplicado en orificios tanto de utensilios como corporales. Posiblemente esto remarcaba la noción de lo interno y lo externo, lo que se ingiere y expulsa, lo contenido y lo disperso, en conjunción con lo bucal y anal-vaginal.

Tlazolteotl es la diosa compleja, activa, transgresora, inestable, inacabada, que propicia el caos que deviene en origen. Su postura abierta, como la entrada de una cueva —lugar de las antiguas diosas como la diosa de Tetitla— si bien, evoca al acto sexual, también es protección, intimidad, el pasaje que mantiene la conexión común, un origen térreo que da paso a la transición inevitable.

La esencia de esta diosa se convierte en el ejemplo justo para reflexionar los procesos de duelo. Nos hace repensar que la condición en vilo, indeterminada, en constante transición es el parteaguas para transformarse. Esta deidad retoma lo residual y lo convierte en algo más. Tiende al caos, pero se mueve, es una energía que dialoga con su contraparte negativa. En Ecatepec esa parte pesa mucho más, la búsqueda del equilibrio o la comunión de ambas fuerzas se nos ha desbordado y entonces me pregunto ¿acaso es posible conciliar tanta violencia, tantos cuerpos degradados, residuales?

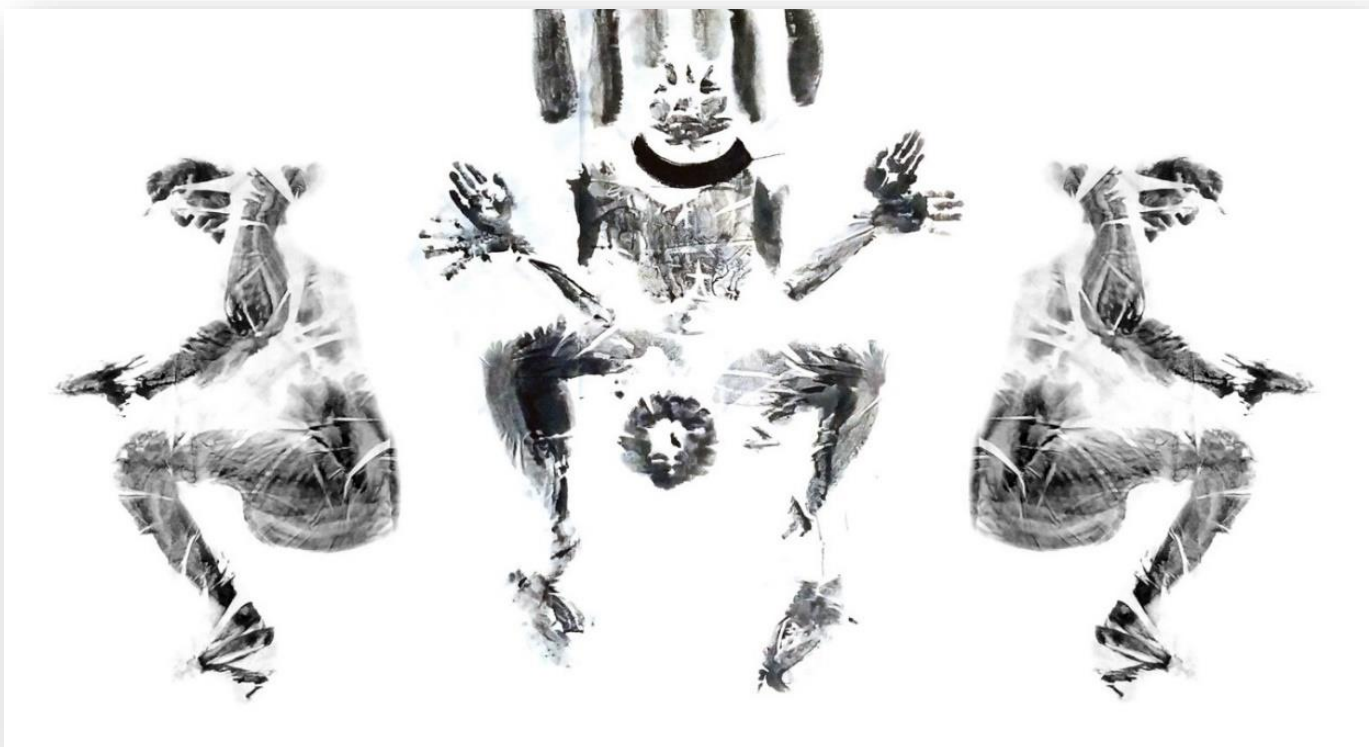


Imagen 33 *Tlazolteotl corpórea*. Composición digital a partir de estampa corporal, 150 x 250 cm. 2022

Por eso involucro mi cuerpo, pues la corporalidad se vuelve un espacio potente para fortalecer al individuo. Parece que es un “sálvese quien pueda”, pero es una de tantas confrontaciones íntimas que se oponen a una *totalidad apabullante*. De allí que insista en el reconocimiento constante de lo propio como una herramienta para persuadir los cuerpos de otros mediante la imagen. Quizá para que se reconozcan, se contengan en ellas como identidades asumidas desde el caos, desde la violencia. Para establecer un discurso un tanto alejado de la impronta del cuerpo muerto a la que estamos acostumbrados. En la huella de *Tlazolteolt corpórea* (imagen 33) represento tres cuerpos elaborados con ceniza de basura, uno abierto con cuatro manos que representan el movimiento, de cuyas piernas también nace mi rostro y que es custodiada por dos de perfil que apuntan a la tierra. En ellas acentué la dimensión del desecho, de lo residual, del *detritus* como una revelación poderosa que mi corporalidad momentánea confronta en la imagen. Esa otra parte que hace a *Tlazolteotl* una diosa multifacética, pero, sobre todo, aquélla que evoca los procesos destructivos como detonadores del cambio.



Capítulo 3

3. POSICIONAMIENTOS Y PRÁCTICAS DE LA VIOLENCIA CORPORAL

El ser humano, como los demás seres vivos, muere, puesto que la muerte es parte de su programa genético, pero a diferencia de los animales o de las plantas, el hombre puede objetivar la muerte en términos cognitivos y considerarla simbólicamente. (Johansson, 2012, pág. 49)

Esta premisa del investigador Patrick Johansson, ahonda acerca del conocimiento de la muerte —tanto propia como de quien o de lo que nos rodea— como un cuestionamiento que nos encaminó a reflexionar la condición fugaz de la existencia humana. Esto determinó la pauta para que el cuerpo —circunstante de esa muerte, tanto en su dimensión biológica como espiritual— adquiriera funciones simbólicas, desplegando las diversas prácticas corporales que conforman el ámbito cultural. En el caso del pensamiento nahua, este despliegue se manifestó en la necesidad de “valerse del cuerpo” para asimilar la muerte que, como se ha visto, estaba vinculada indudablemente a su cosmogonía.

En la muerte el cuerpo alcanzaba una dimensión muy acorde al mito, una interpretación sobrenatural manifestada en los “modos” de inducir o preparar su función simbólica. Y en los que se hace ostensible el estrecho e intenso vínculo —casi vívido— del pensamiento y el uso del cuerpo. En palabras de Johansson: “Es probable [...] que la instrumentación de esta adaptación [la comprensión de la muerte] fuera sensitivo-cognitiva, vinculando entrañablemente el cuerpo y el intelecto incipiente.” (2012, pág. 53) Y es que las prácticas corporales —como vimos anteriormente— involucraban primordialmente al aspecto sensitivo, los cantos, los bailes, las ceremonias, los estados mentales, reincidían alrededor de la *acentuación corporal*, soporte imprescindible de la construcción de significados.

Pero ¿por qué el cuerpo? Porque era el medio más importante e inmediato para aproximarse a la comprensión del mundo: “...la relación del hombre con el mundo, su cosmovisión, se iba estructurando en una ‘mito-logía’ profundamente arraigada en la dimensión somática del ser...” (Johansson, 2012, pág. 54) Cuando Johansson habla de la “dimensión somática del ser”, marca una correspondencia entre la toma de conciencia de la existencia humana y el cuerpo como posesión momentánea. Quizá esta condición breve del estado físico construyó su contraparte anímica, de allí su inherente valor como vehículo de ambas y su mediación con el ciclo de la vida.

En las culturas más antiguas, los fenómenos más inciertos eran los de la naturaleza, por ende, la cultura nahua no prescindiría de explicarse su visión del mundo por medio de su vínculo con lo vegetal y lo animal. López Austin señala que dicha cosmovisión está ligada a la actividad agrícola: “El mesoamericano podía observar en el maíz —como en muchos otros seres creados por los dioses— el misterio de la perpetuación de la especie a pesar de la destrucción de los individuos.” (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 15) En efecto, su modo de pensar, sería una especie de espejo del ciclo de vida, puesto que la semilla del maíz que yace en la tierra, crece, se fortalece y al finalizar retorna a la misma. Todo “sobre” la tierra es vida, todo lo que se encuentra por “debajo” es muerte. Esto crea una dinámica inseparable y continua: una semilla por otra, una muerte por vida.

De forma que se iría construyendo una lógica en donde: “La destrucción de los individuos no era sino la condición indispensable para la perpetuación de las especies.” (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 15) Esta reflexión es relevante porque manifiesta la dualidad recurrente en el pensamiento del ser, señalada también por López Austin: “No hay ser «puro» si la pureza se entiende como una composición homogénea. En cada ser la combinación se encuentra en distintas proporciones, imprimiendo con ello las características esenciales.” (2003, pág. 148) Es decir, el cuerpo es capaz de contener aspectos, características, actitudes tanto benéficas como maléficas. Quizá de aquí surja la ejecución de la violencia comprendida

como una condición inherente al ser humano. Asimismo, implica una renuncia de la vida propia por la prolongación de la vida de los demás. Esto es que, la función del “cuerpo agrícola”, es la del cuerpo colectivo. Es decir, el proceso de muerte está a favor de perpetuar la vida de otros mediante la pérdida del individualismo: “Al perderse el individuo quedaba puro y solo el principio de la especie, el “corazón” o “semilla” esencial, que servía para dar origen a un futuro ser humano.” (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 16) Develando la función de la muerte como condición intercambiable: el uno por el todo.

¿De qué sirve insistir en ello? Porque es importante reconocer de dónde parten los posicionamientos del cuerpo como “intermediario”, “dual”, “pulsional”. Éste último resulta para mí relevante, pues considero que existe un motivo por el cual las prácticas del cuerpo de la violencia actual tienen su correspondencia en el pasado que se vuelve, por decirlo de alguna manera, de la carne. Y es que su principio y desarrollo se encuentra asentados sobre el pensamiento mitológico. Un conjunto de relatos que, culturalmente, sustentan la construcción primaria del pensamiento que concede cierta certeza y orden a las formas de existir. Por lo que la invención del mito, podría considerarse como el primer paso de transformación del aspecto instintivo al de reflexión intelectual: “En el mito, el desorden pulsional, endógeno, se organiza en relato y permite la estructuración cognitiva de estas respuestas todavía muy somáticas que son las pulsiones.” (Johansson, 2012, pág. 55) De manera que, la serie de acciones impulsivas, sensibles, vivenciales —a las que es sometido el cuerpo— son el indicio de esta manera “primaria” de comprender el mundo.

Este involucramiento del cuerpo como manera cognoscitiva del mundo reflejaría una marcada diferencia al respecto de las “formas de conocer” en occidente. Johansson menciona al respecto que: “...la civilización occidental se articuló enteramente sobre el eje reflexivo-mayéutico, con carácter analítico, mientras que las civilizaciones amerindias mantenían un justo equilibrio entre los polos cognitivos que son el *sentir* y el *comprender*.” (2012, pág. 57) Y es que gran parte del pensamiento occidental tiene sus bases sobre una forma de análisis que se

rige por la capacidad intelectual como “formadora” del conocimiento. Incluso cuando Johansson menciona el “eje reflexivo-mayéutico”, establece que dicho proceso era la cavilación, esto es, un autocuestionamiento constante como forma de reflexión dirigida fundamentalmente hacia la actividad mental. Por lo que, comprender al mundo, era un acto que separaba al individuo del mundo mismo, de allí la propensión por el uso de la razón, imparcial y distante.

Mientras que, para culturas como la mesoamericana, no sólo intervenía el intelecto como proceso de conocimiento, sino era primordial el uso de los sentidos y por ende del cuerpo. Esta circunstancia trasladaba la *comprensión* del mundo hacia una forma de pensamiento que involucraba las diferentes dimensiones del ser —corporal, mental, emocional, sensitivo, mágico— como parte de un todo, es decir, salir de sí para unificarse en colectividad. Esto resultaría fundamental en la práctica de la sensibilidad de manera intensa y activa, influyendo en las experiencias corporales —como el sacrificio— en donde se: “Buscaba ‘comulgar’ afectivamente con dicho objeto [o cuerpo] para lograr su aprehensión plena.” (Johansson, 2012, pág. 57) Es evidente que el uso de la palabra “comulgar”, cuyo origen etimológico tiene relación con el significado de comunicar, compartir, hacer comunión, pretende señalar el fuerte nexos corporal y simbólico del cuerpo “haciendo uno” con la experiencia inducida.

Como vimos en las simbolizaciones del cuerpo mesoamericano, actos como la alucinación, el hacer *ixiptla*, los rituales de magia y religiosos, responden enteramente a una conmoción del cuerpo: “...un ‘trabajo de duelo’, el cual conducía, en última instancia, a una verdadera *catarsis*, una limpia ritual de las escorias físicas y emocionales...” (Johansson, 2012, pág. 58) Y es que el cuerpo tenía que experimentar o poner en función su condición sensible para lograr la función significativa. Como si transitar o experimentar la corporalidad proporcionara más fuerza, más sentido y credibilidad al acto mismo, otorgándole relevancia al estado de presencia. En palabras de Johansson es: “...el hecho de que la *sensación* tuviera que

estar presente [...] hacía que la idea “hiciera cuerpo” con lo que intentaba representar”. (2012, pág. 59) Es decir, el cuerpo y el significado tenían que involucrarse mediante una conjunción coherente y compleja, por lo que hallamos un notable y cuidadoso uso de la parafernalia que acompaña al cuerpo y sus estados anímicos, en vida, en muerte, en la violencia. Un conjunto de acciones que sustentan la existencia, porque ornar con pintura, con joyas, con modificaciones, animales e incluso con otros cuerpos, lo convierte en un acto que realza la corporalidad predispuesta a alcanzar la manifestación simbólica.

La investigadora Elsa Blair menciona lo siguiente: “La violencia se convierte en un fenómeno que las ciencias sociales [y no sólo éstas] deben interpretar en el ámbito de los referentes simbólicos y de sus componentes imaginarios” (2005, pág. 19) De allí que, en la presente investigación, exista un interés por acotar esos referentes simbólicos e imaginarios en los que se edificó la cultura mexicana. Lo que apunta directamente a la posibilidad de comprender el fenómeno de la violencia presente posicionándome desde el uso del cuerpo.

La práctica al que hago referencia —y que se manifiesta en las simbolizaciones anteriormente abordadas— es *el sacrificio*, cuya función es compensar, es decir, dar continuidad al ciclo vital por medio de un intercambio equitativo del cuerpo humano, pues al ser “consecuencia” de la existencia de los dioses, resguardaba ese mismo valor. De hecho, la palabra sacrificio “...proviene del latín ‘sacrum’ y ‘facere; es decir, ‘hacer sagradas las cosas’, honrarlas, entregarlas.” (Diccionario Etimológico Castellano , 2020) Esta “inducción” de lo sagrado, era una actividad bastante procedimental vinculada a prácticas violentas, como el desmembramiento, el desollamiento, la decapitación, el descarnamiento, incluso el canibalismo, procedimientos que van acorde al valor simbólico que buscan adquirir. Por ejemplo, en el canibalismo es importante destacar que: “...no era simplemente ‘por sólo matar’, sino porque al comerse al enemigo lo eliminaban, se lo apropiaban e integraban.” (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 39) Esto es que, el cuerpo consumido tenía como propósito

adquirir para sí el cuerpo del otro por medio de la digestión. Incluso este proceso biológico estaba inserto en las funciones simbólicas del cuerpo mesoamericano:

Los cadáveres se “siembran” (*toca*) en el vientre de la madre tierra, pero son también engullidos por el monstruo tectónico Tlaltecuhltli, quien ingiere la envoltura letal (la carne) para dejar, después de cuatro años de digestión, el principio óseo perenne, listo para la regeneración del ser. (Johansson, 2012, pág. 87)

Sin duda, esta descripción hace referencia a la transformación que ocurre en el cuerpo en la sepultura, como si fuese “tragado” por la tierra y convertido en huesos, en polvo, una materialidad renaciente. Reflexión que hace sentido cuando se contrapone al proceso agrícola:

...en el mundo náhuatl [...] el hombre está hecho de maíz. La palabra *tonacayotl* que designa el “sustento” no es más que la lexicalización del sintagma nominal posesivo *tonacayo*, “nuestra carne”. Esta fusión cultural entre el alimento y el cuerpo del hombre, entre lo que *come* y lo que *es*, establece a la vez fecundas analogías entre lo alimenticio, lo genésico y lo existencial. (Johansson, 2012, pág. 87)

Existía una significación compleja inscrita en el consumo de los alimentos comunes: el maíz, alimento dado por los dioses y del cual están hechos los hombres; comprendía más un pensamiento metafórico de la fuerte relación entre la existencia y el ciclo agrícola, que literalmente la repercusión moral de “comerse a sí mismos”. Puesto que, comer lo que nace de la tierra y ser comido por la tierra, es ser parte de ese ciclo. Si bien, hay algunas excepciones dentro de los registros de canibalismo, ya que éste era practicado mayoritariamente en

condiciones bélicas y considerado como una práctica de integración corporal tanto física y anímicamente. Es decir, se podía conseguir la fuerza y el talante mediante el consumo de la carne del oponente cautivo, que más allá de ser el hecho atroz de comer carne humana, constituía un proceso poco usual y no al alcance de todos, debido a su carácter sagrado:

...después de arrancado el corazón, se les quitaba la piel, el sacerdote la vestía y el cuerpo se enterraba en el patio del templo o se distribuía como alimento, "teniéndolo por santo" [...] es decir, se trataba de un hombre que mediante el rito se había convertido en dios, por lo que la ingestión de su cuerpo era una comunión con la divinidad que había adquirido presencia humana en la víctima.
(De Landa, 1966, pág. 127)

Incluso algunos cuerpos eran intervenidos de forma posterior a la muerte. Una prolongación de su función en la misma, en la que eran conservados como amuletos, como objetos curativos o de efectos mágicos. La relación con el cadáver iba más allá de su aspecto físico:

...los animales, las plantas, los minerales y hasta los objetos contruidos por el hombre también tenían un espíritu, es obvio que esa parte invisible de los objetos sería la utilizada por el espíritu del muerto; por ello, en las sepulturas hay vasijas rotas intencionalmente, es decir, "matadas".
(Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 27)

La acción de "matar a las vasijas" resulta bastante interesante, puesto que manifiesta el propósito de inducir el "llamamiento" del espíritu a ocupar dichas ofrendas "muertas". No bastaba con colocarlas en el entierro, tenían que ser un acompañamiento simbólico equiparable

a éste. Esta complejidad de los elementos y el tratamiento del cuerpo sigue evidenciando una importante preocupación por la posteridad.

Por otro lado, se va esclareciendo que la relación entre los procesos y el uso de la violencia dista de la sinrazón y posiblemente sea una aceptación de ésta como parte de la naturaleza humana. Como ya he mencionado, la existencia nahua estaba sustentada en la noción de dualidad, por lo que todo tiene un lado bueno como malo. Quizá la violencia, exteriorizada en los rituales, se encuentre dentro de esta dinámica de opuestos complementarios, puesto que generar sacrificio, una concepción elevada, también es considerar el punto álgido de su contraparte profana, es decir, la violencia.

En la introducción del libro *El sacrificio* de René Girard, se menciona atinadamente que: “Lo «numinoso» era ambiguo: *tremendum-fascinatum*, maléfico y benéfico a la vez, *pharmakon* —veneno y antídoto a la vez—.” (2012, pág. 6) De manera que el sacrificio, está inscrito esencialmente a un proceso dialéctico de construcción-destrucción, cuyo propósito operativo es la sustitución, es decir, transformar un fenómeno, persona o cosa por su otro opuesto. Especular en qué pudo suscitarse primero, si la sustitución de lo violento por lo sagrado o viceversa, nos devuelve a la invención del mito. Es decir, el enfrentamiento con la fuerza impredecible de la naturaleza —que trajo consigo catástrofes— condujo al hombre a plantearse un “antídoto” y construir para sí una serie de narrativas para consolidar su práctica regular. De modo que, el sacrificio surge como una especie de contención del poder destructivo a largo plazo, cuya importancia radica en mantener el equilibrio de las fuerzas constructivas y destructivas.

Girard cuestiona que —de manera velada— el sacrificio parece la ejecución de una violencia permitida y hasta cierto punto controlada: “Las comunidades reproducen deliberadamente estos fenómenos en sus ritos sacrificiales, esperando protegerse de su propia violencia volviéndola sobre las víctimas sacrificiables [...] cuya muerte no hará rebrotar la

violencia, porque nadie se preocupará de vengarlas...” (2012, pág. 21) Por lo que, prácticas como el sacrificio, tienen como propósito “dar muerte” de manera legítima, sin represalias y que, dosificándolas cada cierto tiempo, establecerían los ciclos en los que nadie más podía ejercer violencia sobre otros.

Entonces podemos concebir al sacrificio como un proceso que busca alcanzar el estado divino mediante el exceso o la alteración, en el cual hay un intercambio de un estado somático por otro. La embriaguez, los complementos aromáticos, táctiles, el estado alucinógeno, las posesiones, el exceso bullicioso en los rituales, son una exaltación de la corporalidad en un intercambio equitativo de energías o planos existenciales:

Así como los seres sobrenaturales penetraban en el mundo del hombre (en lo más íntimo del mundo del hombre, en su propio organismo), el hombre podía salir de los estrictos límites de su mundo para visitar las moradas de los sobrenaturales. (López Austin, 2004, pág. 411)

De manera que, “salir o traspasar” la dimensión somática, tenía que ser mediante una sustitución justa, lo que situaba al cuerpo como la única posesión óptima para el sacrificio. Respecto a esta corporalidad, la cultura nahua dividía al cuerpo humano en dos —aparte de izquierda y derecha— existía la parte posterior, que va de la cabeza al ombligo y la parte inferior, del ombligo a los pies. Si reflexionamos esto, su disposición tiene que ver con los procesos orgánicos que en él se gestaban. Es decir, en la parte superior se encuentran procesos que —de alguna manera— construyen: la alimentación, los sentidos como la vista, el olfato, el gusto, el proceso de circulación relacionado con el corazón y las emociones, así como la mentalidad al cerebro. Y en la parte inferior, se hallan los procesos destructivos como la defecación, la

sexualidad y las extremidades que tienen mayor contacto con la tierra, extremidades que, por cierto, tienen vínculos muy fuertes con el aspecto de la brujería. Por ejemplo, las pantorrillas nos remiten a la creencia —dentro del pensamiento mexicano— de la transformación de las brujas: “...un tipo de magas, las *mometzcopinque*, cambiaban y cambian transitoriamente de naturaleza desencajándose las pantorrillas, articulando en su lugar unas de ave...” (2004, pág. 185) Procesos oscuros y maléficos en los cuales la dualidad corporal se encuentra reforzada por aspectos anatómicos, presentes también en el sacrificio, como quitar el corazón como momento cúspide del acto.

Ahondando al respecto, López Austin hace una distinción de cuatro categorías de intercambio dentro del sacrificio: “...las ‘imágenes’, los ‘pagos’, los ‘lechos’ y los ‘dueños de piel’.” (2004, pág. 433) Los primeros eran *ixiptla* del dios —la imagen vívida del mismo— vivían y actuaban literalmente como tal. No obstante, eran temporales, ya que se les preparaba para el sacrificio con el propósito de renovar el ciclo divino. Los segundos y como lo dice su categoría, eran el pago otorgado a ciertas figuras divinas para apaciguar o provocar ciertas energías. Los lechos acompañaban a las “imágenes”, eran sirvientes y acompañantes de los primeros. Y por último los “dueños de piel”, eran aquellos sacrificados y posteriormente desollados con el fin de revestir su piel en rituales dedicados a la deidad ya mencionada *Xipe Tótec*.

Como podemos leer, cada categoría cumple con la función “sustitutiva” del sacrificio, pues son actos de ocupación o reemplazo de una persona, cosa o animal por otra. Esta supresión de una identidad por otra, alcanzada mediante el ritual, quizá sea el reflejo destructivo que busca aminorar el peso moral de violentar a un *alguien*: “...los sacrificadores escrupulosos llaman sistemáticamente la atención sobre aquello que pretenden disimular, su propia violencia.” (Girard, 2012, pág. 29) Desconocer a su víctima y reconocer en ella una entidad potencialmente sagrada, les ayuda a sobrellevar a cabo el proceso violento.

Anteriormente mencioné —aunado a la reflexión de Girard— que los sacrificios parecen estar en función de una dosificación de la violencia, en una contención de quién puede ejercerla y quién no. Respecto a ello, López Austin complementa que quizá —para el sacrificio mesoamericano— haya una explicación más allá de ejercer de manera “legal” la violencia. Y es que, para él, el sacrificio, su aumento y el rigor violento surgen en respuesta a una manera muy particular de resistir durante La Conquista: “Cuando la rebeldía de los vencidos podía echar por tierra los logros bélicos, debía optarse entre disminuir el beneficio de la expoliación o arriesgarse al surgimiento de un peligroso movimiento de liberación.” (2004, pág. 438) Posiblemente el sacrificio se intensificó como una práctica reguladora, incluso como respuesta a la violencia ejercida por los españoles. Cuando se habla de “disminuir el beneficio de la expoliación”, deja ver su condición restrictiva de la violencia ejercida. Pero cuando se le menciona como “peligroso movimiento de liberación”, empata con la idea de que el sacrificio es una especie de proceso catártico asociado a una exacerbación del acto violento como estrategia aleccionadora. En este caso, hacia los españoles y es que, como apunta Girard: “...los grandes sacrificios empiezan siempre por un «simulacro de crisis», un desorden deliberado de la comunidad.” (2012, pág. 48) Lo que los torna en sucesos recurrentes y sistemáticos, legibles en los relatos posteriores a la conquista. No es coincidencia que los sacrificios fueran actos en colectividad —ya sea presenciados por un pequeño o gran número de personas— éstos surgieron como actos abiertos y comunicativos. Es decir, por un lado, no se oculta su carácter violento, lo que denota cierta admisión colectiva de su práctica y, por el otro, porque establecen un ejercicio de identificación y por ende de miedo a sus adversarios.

Este tipo de sociedades agrícolas y sedentarias, en comparación con las sociedades nómadas, desarrollaron marcadamente cierto tipo de periodicidad en los rituales. Hay un fuerte vínculo con las estaciones del año y los cambios que surgen a partir de su paso. Sin embargo, es interesante ver cómo incluso en la estabilidad —para este tipo de sociedades— el cambio

resulta necesario y es procurado. Como hemos visto, hay una impetuosa relación con la temporalidad que dicta los momentos de caducidad de ciertos hechos, mismos que requieren renovarse continuamente. Dicho en otro orden de ideas, es como si en medio de la monotonía que implica el sedentarismo, existiera una búsqueda de la *destrucción regeneradora*, de una violencia estrepitosa que dé permanencia y significado a procesos de transformación y creación.

El sociólogo Manuel Baeza menciona que el sacrificio: “...es evitamiento de una violencia sin duda mayor; en aquél está contenido, no un aspecto curativo para el conjunto social sino preventivo...” (2008, pág. 51) Entonces, es neceser repensar que, el papel del sacrificio dentro de las culturas originarias, a la luz del mito, evitó la propagación descontrolada de la violencia. No obstante, hoy en día, el acompañamiento del mito resulta poco visible, volcándola hacia el extremo en donde puede ser ejercida de manera “libre”.

Al respecto conviene decir que, el impedimento sacrificial derivó en establecer mecanismos legales de “ejecución de la violencia” apegados a la ley y al Estado. Constituyendo castigos acordes al delito: “...exclamando primero su indignación por el crimen y luego el alivio provocado por la ejecución del castigo.” (Baeza R., 2008, pág. 52) Un vestigio de la función sacrificial, puesto que hay un acto punitivo que funge como catarsis del acto violento cometido, además de ser una sustitución de un acto violento por otro. Esto es, que el castigo va en medida del sufrimiento ejercido a la víctima, pero desvinculado del carácter sacro. En el inicio de este sistema, la manera de ejercer “justicia” fue pública, como el uso de la horca y la picota. Y que estratégicamente fue una de las primeras acciones que tomaron los españoles al entrar a Mesoamérica: “Pronto instalan una picota en la plaza y una horca fuera de la aldea [...] disponiendo de los medios para hacerse justicia en buena y debida forma.” (Gruzinski, 2018, pág. 113). Con el paso del tiempo, las sanciones se restringirían al ámbito de lo privado, por lo que “ejercer justicia” se convertiría en algo poco verosímil, dejando al acto violento como un acto clandestino y morboso.

Como podemos leer, el desapego al mito que —como menciona Girard— justifica el *crimen fundacional*, pues tuvo como consecuencia la sistematización de la violencia por parte de la esfera social, pero en lugar de disminuir, obtuvo el efecto contrario, ya que convirtió a todos en potenciales victimarios y víctimas mediante la “sofisticación” de sus prácticas. En lugar de que ejercer violencia fuera un acto reflexivo y moderado que: “Polariza contra una sola víctima toda la violencia que, hacía un instante, amenazaba a la comunidad entera.” (Girard, 2012, pág. 47) Se convirtió en una posibilidad extrema a la mano de todos, mudó de la dimensión divina y se transformó en ilustrativa e instructiva. De modo que el cuerpo violentado dejó de interceder o negociar con entidades divinas para responder a entidades humanas, *confrontándonos con la violencia propia*. Ya no sólo correspondería al plano de lo divino —aunque cada día con menos fuerza— sino que entrelazaría intereses particulares, en donde la dinámica de sustitución sería la *destrucción por destrucción*.

La reflexión anterior puede estar a discusión, puesto mucho de lo que permea en la violencia corporal actual resulta del sincretismo entre lo sacro y lo profano, entre lo religioso y lo racional. Girard hace la siguiente observación: “Lo religioso evoluciona siempre a la disminución de la violencia y el salvajismo...” (2012, pág. 63) Sin embargo, en una cultura heterogénea como la mexicana —en donde gran parte del mito mudó a lo religioso— todavía existen manifestaciones en donde se enaltece la violencia explícita de los cuerpos. Rayan en el fervor de los actos cometidos o representados, como vimos anteriormente con el Cristo de Zumpango. Incluso la religión cristiana es una construcción fuertemente marcada por el sacrificio. Girard menciona que:

Las instituciones culturales deben interpretarse todas transformaciones del sacrificio, al final de una evolución que las especializa poco a poco en los ámbitos de actividad más rodeados de sacrificios, por ser los más susceptibles de engendrar conflictos, como el funeral, el matrimonio, la iniciación, la comida, la educación, el poder político, etc. (2012, pág. 76)

Esta reflexión introduce la idea de que el sacrificio sigue presente en ámbitos de la cotidianidad actual en los cuales, si bien, no interviene una violencia explícita, sugieren un acto de sacralidad que funciona como acuerdo o reconciliación. Y en el cual preexiste, por un lado, un sentido de creencia. Esto es que, hay un acto de fe de esta transformación sagrada —casi incuestionable— que gira en torno al beneficio divino. Y por el otro, porque prevalece un ritual, por ejemplo, el proceso que conlleva preparar a dos personas para el matrimonio, desde la vestimenta hasta las acciones tomadas frente al “altar”. Esta última palabra es importante, ya que altar significa “elevar” y visualmente remite a una estructura sacrificial.

Hasta ahora la violencia parece ser una condición inseparable de lo sagrado. Si lo religioso opta por disminuirla, hay una resistencia a eliminarla por completo. Si antes esta violencia respondía a lo fundacional y colectivo ¿cuál es su objetivo actual? Efectivamente su antítesis. Antes la confrontación era ante el desconcierto sobrenatural, ahora nos confronta nosotros mismos, a nuestra posibilidad violenta y nos priva de un pacto beneficioso. Hasta la pérdida de la periodicidad —que instauraba el sacrificio— nos impuso una percepción frecuente de la violencia y la manipulación corporal: “...se vuelve rutina lo que como rito debería ser del orden de lo extraordinario, perdiendo así su eficacia simbólica.” (Blair, 2005, pág. 27) Esto trastoca un aspecto imprescindible del cuerpo, su valor, lo que lo vuelve ordinario.

Actualmente hay un “vacío simbólico” del uso del cuerpo, puesto que violentar al otro no pierde su índole procesual, pero sí sagrada. Elsa Blair menciona que:

El acto de *matar al otro* fue clasificado para su análisis en dos grandes momentos: la ejecución y la representación. La ejecución corresponde al acto mismo en bruto (mucho más físico), y la representación a las diferentes maneras del pensamiento de elaborar el acto (más abstracto). (2005, pág. 24)

Estos dos momentos, que también están presentes en el sacrificio, dejaron de referirse a entidades sobrenaturales, de “comunicarse con ellas” y retomaron el camino de lo humano, quitándole compensación, es decir, su condición trascendental. La forma de ejecución y representación ahora va enfocada al prójimo de manera desmedida. El cuerpo violentado *per se* ya no es capaz de emitir los mismos significados, se torna silencioso y es justo ese silenciamiento extremo que, paradójicamente en la actualidad, habla. Es una intensificación de la violencia que, en lugar de enaltecerlo, elevarlo, lo niega, de allí la importancia de proponer la noción del *no-cuerpo*.

En definitiva “...las sociedades aparentemente dominadas por dioses, temerosas de lo sagrado, eran impulsadas fundamentalmente por acciones que ponían énfasis en el enigma de la existencia humana y en su ineludible fragilidad corporal.” (Centro de Arte Dos de Mayo, 2013, pág. 6) Al desvanecerse el mito, la existencia humana pasó a manos de lo religioso. Del mismo modo, lo religioso dejó de aportar una base sólida para dicha fragilidad, lo que fue desvaneciendo “el propósito común” de la existencia o, mejor dicho, en la falta del devenir. El temor a una entidad externa se convirtió en el miedo al *otro*, situación en donde el cuerpo propio experimentaría su máximo estado de fragilidad y desamparo.

3.1 Fragmentación

Con el tiempo, de hecho, los sacrificios humanos se prohibieron y las víctimas, con cuyo sacrificio se debía aplacar la divinidad, fue sustituida por la donación de sus imágenes.

(Ballestrero, 2013, pág. 90)

Hablar de violencia, de manera evidente física, es indudablemente sugerir cuerpo, una noción bastante compleja, cuyo potencial ha sido empleado en prácticas simbólicas desde la antigüedad. Abrir este texto con la referencia que la investigadora Roberta Ballestrero hace del historiador José Zanca, para hablar del origen de los exvotos —una práctica religiosa que emplea el cuerpo fragmentado— nos conduce a repensar el papel de la imagen como una alternativa a la presencia corporal. Él menciona que las prácticas del cuerpo en imagen surgieron a partir del impacto ocasionado de la expectación del acto sacrificial, cuyo propósito interno de intercambio y semejanza contribuyó a mantener su valor simbólico en la misma. Por lo que los exvotos son el mejor ejemplo para abordar una práctica corporal de su descomposición, que mantiene su vigencia en la actualidad.

El exvoto “...proviene del latín *votum* que era una promesa, una manda que se hacia los dioses. La palabra *votum* proviene del verbo *vovere* ‘prometer solemnemente’...” (Diccionario Etimológico Castellano , 2020) De forma que, los exvotos son imágenes que surgieron como ofrecimientos para el alivio de algún tipo de padecimiento. Ya sea anclados a objetos, prendas, figurillas, pinturas, fragmentos de cosas y de materiales. Eran dados a manera de promesa y reforzaban la idea de la imagen activa: “...un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación... un verdadero *medio de supervivencia*.” (Debray, 1994, pág. 30) Eran ofrendas que mantenían curiosamente un estrecho vínculo con el futuro, sobre todo porque como señala Didi-Huberman “...se presenta permanentemente abierta,

disponible, móvil...” (2013, pág. 25) Esto es, que son realizadas en función de una expectativa, de la sanación que aún no ocurría en el cuerpo. Con el tiempo, esto fue encaminando a los exvotos a alcanzar formas con mayor semejanza. Propiciando las formas corporales elaboradas comúnmente de cera o yeso, pintadas o no, de las cuales existen hoy en día vastos ejemplos (imagen 34) desde brazos, pies, falos, corazones, cabezas, animales, etc.

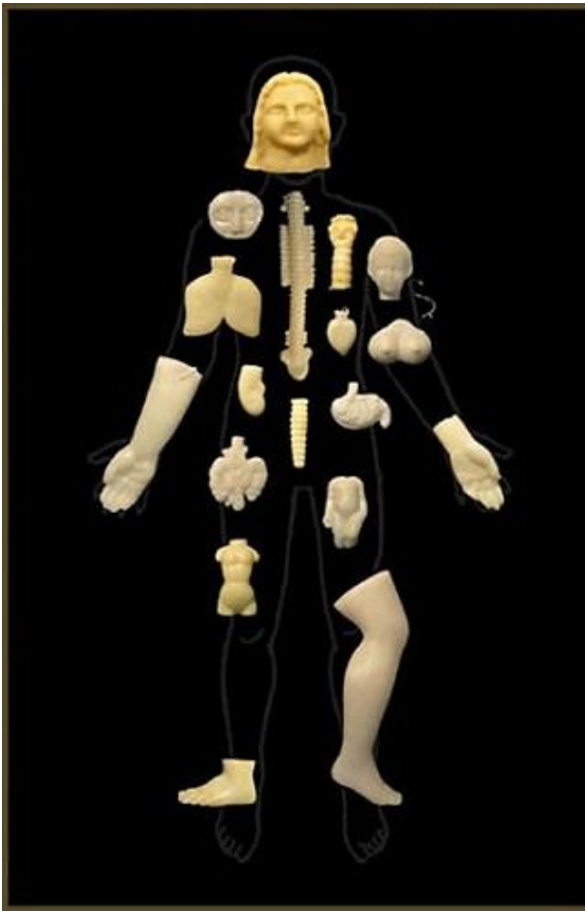


Imagen 34. WAX EXVOTOS FROM THE IBERIAN PENINSULA. Exposición virtual. Colección privada de Anton Erkoreka (Foto https://sites.google.com/site/medikuntzahistoriarenmuseoa/exvotos_home, consulta 20 de abril del 2021).

El proceso de fragmentar el cuerpo para ofrendar un exvoto tiene un paralelismo con el origen de las reliquias que —aunque el significado no es el mismo— tienen un tratamiento común. Elsa Malvido menciona que: “A mediados del siglo se registra la primera ‘traslatio’ de reliquias a Nueva España y, entre barco y barco, fueron llegando las partes mutiladas de santos y beatos desconocidos, quienes darían nombres a los poblados.” (2021, pág. 35) Por lo que el uso de la reliquia sería una práctica —ya muy desarrollada en España— que llegaría a suplantarse la identidad de los poblados indígenas y con ello transformar la idea del espacio. La reliquia es una extensión que busca —en la medida de lo posible— provenir auténticamente de un santo o entidad sagrada y adquirir su valor mediante un fragmento interno o externo, como el hueso, la sangre, las lágrimas, el cabello, la leche materna —para el caso de las vírgenes. O por el contacto físico con el santo como los trozos de vestimenta, mantas, objetos personales como esponjas, rosarios, astillas de los ataúdes, clavos o accesorios, como las espinas de la corona de Cristo ya ejemplificadas.

El propósito de resguardar estos fragmentos tenía como finalidad, por un lado, propagar y aumentar la devoción, puesto que, podían fraccionarse en mayor número, ocupando más santuarios y por ende estar a disposición de un mayor número de personas. Por



Imagen 35 Relicarios en la Iglesia de San Pedro, Ayerbe, España. Autor: Pepe Bescós, 2006. (Foto https://commons.wikimedia.org/wiki/File:10.2006_Brazos_relicario.jpg consulta el 21 de abril, 2021).

el otro, funcionaban como un índice, ya que eran la concepción de la parte por un todo, pues un pequeño hueso contenía la potencia sacra del santo en su totalidad.

Estas características suscitaron una nueva manera de admitirlas como presencias mismas, apoyadas por la materialidad que las reconstruía, es decir: “...vuelven a tener una identidad y una nueva ‘vida’ cuando son cubiertos precisamente con carne y piel de cera.” (Ballestriero, 2013, pág. 92) Y es que muchas de ellas siguen resguardadas al interior de la figura del santo al que presentan. Por ejemplo, si se tenía un trozo de hueso, éste era confeccionado para ocupar el fémur del santo y su recubrimiento en cera, madera o estuco evocaba la piel del santo. Algunas otras se hallaban ocultas entre ropajes, depositadas en pequeños contenedores o urnas —de allí los relicarios— o adosados como exhibición interna del santo. Como los brazos encontrados en la Iglesia de San Pedro de Ayerbe (imagen 35) ubicada en España: figuras de madera pintadas y doradas cuyas incisiones en los brazos dejan entrever la reliquia por medio de una transparencia: “...como si se tratara de una sesión anatómica, el espectador-creyente tiene la posibilidad de ver un cuerpo transparente, de acceder desde la carne de cera al interior más resguardado e íntimo del santo.” (Ballestriero, 2013, pág. 102) Esta visualidad iba reafirmando un estado de semejanza, que el santo podía tener con el cuerpo humano, convirtiéndolo en un portador potencial de esa “divinidad biológica”. En otras palabras, el cuerpo que podría acceder al plano sagrado, podría ser el propio. En algunos casos estas reliquias resultaron ser cuerpos aún con vida. Monjes, curas, sacerdotes que viajaban desde España para colaborar en la evangelización y que literalmente fueron tomados como santos, algunos de ellos sufrieron ofensas y maltratos por parte de los indígenas. No obstante, otros muchos fueron recibidos con fervor y que, como Elsa Malvido parafrasea al paleógrafo Eduardo Baéz: “Hubo casos en que las monjas, después del fallecimiento de una madre superiora, todo el día continuaron dando objetos o rosarios que tocaran los muebles de la extinta, hasta quedar exhaustas, pues no paraban las demandas.” (2021, pág. 36)

Cabe destacar que la fascinación por diseccionar y presenciar lo interno, no era una cuestión nueva. Ya desde el siglo XVI se habían realizado este tipo de prácticas asociadas al conocimiento anatómico, incluso muy acordes a las pautas de un ritual: “Se colocaban grandes velas y se perfumaba la sala, además de seguir un estricto orden en el proceso: se comenzaba por las vísceras y se terminaba por el esqueleto que se conservaba más tiempo.” (Ballestriero, 2013, pág. 110) De hecho, se tenía predilección por ciertas partes del cuerpo que mejor podían conservar el estado *post mortem*: “...—cabellos, barbas, uñas, dedos, manos, pies, orejas, narices y cabezas— eran las últimas que perdían flexibilidad y calor...” (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 37) como si aquellas partes corporales que no eran afectadas por la descomposición aumentaran su valor simbólico.

De manera que, el exvoto apareció como una prolongación del cuerpo profano, mientras que la reliquia, del sagrado. El exvoto, es un fragmento que padece y la reliquia, que reconstruye. El exvoto, es un objeto que se dirige al plano superior y la reliquia, es el plano superior orientado a nosotros. Resulta necesario decir que la semejanza en los exvotos —como cuestión de mimesis— alcanzó aspectos complejos en cuanto a su materialidad, posiblemente permitidos por su condición profana. Es decir, en algún momento el exvoto sólo era un bulto, un ofrecimiento en una bola de cera, pero con una dimensión particular. Puesto que, esta masa deforme, era traducida en cuestiones de peso y no de figuración. Ya que la masa era el equivalente orgánico al peso de la parte del cuerpo que se quería ofrendar. Un aspecto de semejanza que va más allá de lo aparentemente visual. Ya Didi-Huberman manifestaba al respecto:

La práctica votiva del *contrapeso* es característica de la exploración de relaciones de significado y de semejanza...la masa de cera es “significante” de su donante según la relación *indiciaria*... *una cualidad interna del material*... secreta pero sorprendentemente precisa, ligada directamente a la compactibilidad, a la densidad del material... (2013, pág. 41)

Esta referencia refuerza la idea de que las propiedades matéricas “no evidentes” de la cera —o algún otro material— son capaces de contener, de manera simbólica, la fuerza enunciativa de una imagen. En definitiva, el vínculo corporal las dota de veracidad, porque provienen de un alguien, de un cuerpo existente, pero con un nexo simbólico hacia las fuerzas inexistentes. Ofrecer el cuerpo y usar su intervención para curar, proteger, conservar, alejar, etc., de los males incomprensidos es una reminiscencia del sacrificio. Ballestriero menciona que: “...representan la expresión más antigua y tradicional y, al mismo tiempo, más actual, del invisible hilo que vincula al hombre con lo sobrenatural.” (2013, pág. 43) La unión de lo ordinario con lo extraordinario se hace explícita, se manifiesta. Cualidad que también señala Debray, cuando menciona que: “«Magia» e «imagen» tienen casi las mismas letras... [en donde] lo visible es manifestación de lo invisible.” (1994, pág. 31) Una correspondencia de fuerza equiparable con la ya mencionada *aura* de Walter Benjamin.

Entonces, ¿cómo se relaciona lo anterior con la violencia corporal? Y es que hay una reiteración de la corrupción del cuerpo como medio de intercambio. Es decir, la violencia corporal es un acto que transforma el estado natural o primario del cuerpo, tanto visual como simbólicamente. Esto es, la noción del cuerpo como un estado de unidad respecto a las partes que lo conforman. La acción de desmembrar, descabezar, calcinar, golpear, cegar, cortar, partir, desollar, etc., nos aleja de la idea elemental de conjunto y de integridad. Similar a lo que ocurre en la constitución de un exvoto o una reliquia, existe un tratamiento del cuerpo que hace presente otros significados que apuntan al mismo, lo trastocan —unos por compensación, otros por destrucción. De manera que surge la tensión entre dos condiciones mentales o impulsos involucrados en la necesidad de vivenciar —por gusto o temor— la violencia por medio de la imagen. Ballestriero menciona que es un estado en el cual el *tacto de Eros se confunde con el de Tánatos*:

...[transgrediendo] los límites de lo representable en ese momento y en nuestra cultura, no sólo porque abren el cuerpo a vísceras y órganos, sobre todo y más importante porque se ofrecen como objetos de deseo dentro de ese mismo horror. (Ballestrero, 2013, pág. 154)

Atracción y muerte, ponen en juego la incapacidad de aceptar que yacemos en un vaivén de su transformación y como cuerpo, en una perturbación constante de su estado que nos ha proporcionado sus más fervorosas expresiones. En efecto, uno se decanta en construir y el otro en destruir, éste último es la tendencia de la fuerza violenta actual.

En un breve, pero muy atinado y esclarecedor párrafo, Henry Miller expresa lo siguiente: “En una se niega a la violencia; en otra se afirma, pero en los dos casos hay una violencia subyacente, a toda la superestructura, que le da su dinámica.” (2018, pág. 95) Él establecía la comparación entre dos civilizaciones —China y México— ésta última situada como una cultura que desde el origen adaptó su condición violenta a la existencia. Un habitual uso de la fuerza transformadora que evidentemente concordaba con las fuerzas sobrenaturales que desconocía. En el camino a reconocer nuestra violencia me pregunto ¿es posible convivir con ambas condiciones? ¿cómo construir desde la violencia cuando su tendencia es destruir? Y entonces, me hallo aquí reconstruyendo, la destrucción del cuerpo mediante un acto de impresión corporal.

Empleo mi cuerpo para obtener una huella, indicio de una unidad intencionalmente fraccionada. Construyo ocultamente un discurso alrededor de más y más cuerpo o, mejor dicho, de la insistencia de proponer un *no-cuerpo*: “...una noción que no elimina al cuerpo, sino que, se rinde a la necesidad de totalidad y se reapropia del cuerpo violentado para nombrarlo, metafóricamente dicho: *niega al cuerpo para hacerlo presente*.” (Pérez, 2020, pág. 191) Esta noción —trabajada ya desde la investigación de maestría— propone una posibilidad del cuerpo

violentado para ser nombrado. Un estado de reconstrucción en donde recobra su valor, su identidad corporal, pues es ésta una de las principales privaciones en la violencia.

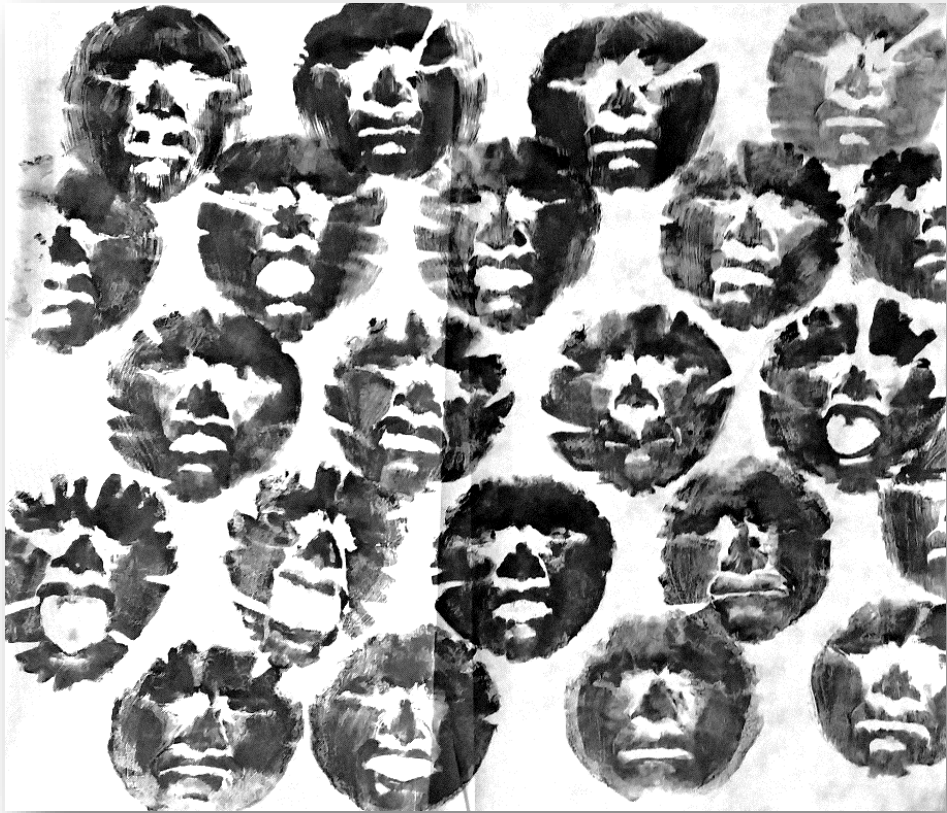


Imagen 36 *Brandeia I*. Pigmento negro de humo, cenizas de basura y aglutinante sobre pellón, 80 x 90 cm., 2021.

Esta corporalidad está plasmada inicialmente en piezas como *Brandeia I* (imagen 36) nombrada así en referencia a las mantas que cubrían a las reliquias en la antigüedad. Busca manifestar una insuficiencia u obsesión de contener el cuerpo en imagen —circunstancia que

retomaré más tarde en el empleo del formato *gif*. Es la reincidencia de una ausencia sustituida por la materialización de una huella. De una representación directa y activa que se vale del pensamiento previo de su obtención, para repensar en el cuerpo/objeto presente.

Y es que estas repeticiones, también de mis manos *Brandea II* (imagen 37) y de mis pies *Brandea III* (imagen 38), son una especie de “almacenamiento corporal”, un resguardo de mi cuerpo, no sólo de manera física sino temporal. Pues va perdiendo la carga matérica conforme se van realizando las impresiones sucesivas.



Imagen 37 *Brandea II*. Pigmento negro de humo, cenizas de basura y aglutinante sobre pellón, 80 x 90 cm., 2021.



Imagen 38 *Brandeia III*. Pigmento negro de humo, cenizas de basura y aglutinante sobre pellón, 85 x 80 cm., 2021

Mi principal interés de esta forma de representación es *la potencia significativa de la huella*, que recae en su evocación de forma directa, a pesar de que se obtiene de manera sucesiva al cuerpo o acción producida. Esto es, que por “contacto” posterior a la presencia, su interpretación siempre remite a ésta sin serlo: “La huella es la presencia del que, hablando

propriadamente, no ha estado jamás aquí, del que siempre es pasado.” (Lévinas, 1974, pág. 80) Y es que la huella es una imagen que tiene la capacidad de manifestar el pasado como existente, peculiaridad de mantenerse visual y temporalmente próxima a la presencia.

Quizá el precio por resguardar esta temporalidad, sea su condición etérea y sugerente: “...la significancia de la huella consiste en significar, sin hacer aparecer...” (Lévinas, 1974, pág. 76) Y aunque sólo sugiere la aparición sin alcanzarla, no se pone en cuestión su devenir previo, es decir, es difícil pensar que la huella pueda ser una construcción dibujística o de alguna manera artificial, pues la impresión por contacto es difícil de reproducir. Por lo que, la huella *per se* no necesita recurrir a alegorías o metáforas para reconocer en ella su evidente relación con lo presencial.

3.2 Adición

Hablemos ahora del acto aditivo, añadiduras del cuerpo que transforman su significado. Respecto a esto Elsa Blair menciona que no es igual:

...la muerte física a la que se acompaña de mutilaciones sobre el cuerpo y es, de alguna manera, mensajera de terror, y más significativa desde sus dimensiones simbólicas que físicas, es decir, el exceso, mediante una acción sobrecargada de significaciones expresadas en las formas de ejecución de la muerte: no un balazo *sino veinte*; un cuerpo no sólo muerto sino muerto y mutilado, etc. (2005, pág. 7)

Lo que deja entrever la añadidura descriptiva y de ejecución de los cuerpos violentados. Ejemplo de ello, es que quizá encontrarse un cadáver yacente sobre una cama tiene un impacto

diferente que un cadáver tirado sobre la banqueta. Y aunque las causas de muerte hayan sido las mismas, hay una externalización del cadáver que causa extrañeza o que conmueve en diferente grado. Resulta que la dimensión simbólica añadida es el espacio abierto, el contacto visual con dicho cuerpo y las condiciones inesperadas de su muerte. Todo apunta a la extrañeza tanto de espacio, de miradas y de circunstancias.

Tal parece que, en el ámbito actual de la representación de la violencia, se vuelve común el fenómeno en donde la manipulación corporal es “exagerada”, para aumentar su consumo. Posiblemente este tipo de prácticas, en donde participa el morbo, sea una reminiscencia de la expectación sacrificial. La violencia expuesta en periódicos en donde se describe de manera satírica y con lujo de detalles, es ejemplo de su dosificación. Es decir, el exceso mismo y el sadismo llega a tal grado que pareciera amortiguar su consumo, no obstante, es una manera de normalizar dichos actos.

Ya anteriormente hablamos del estado de exaltación requerido por el sacrificio. La historiadora y artista Mariana Botey refiere que: “El sacrificio sólo se puede producir después de la acumulación. El sacrificio es superabundancia, gasto radical, exuberancia y efervescencia.” (2009, pág. 135) El exceso encaminado por éste refleja un esmero por la muerte violenta, a los ojos de todos, es un acto de extrema conmoción sensorial, volviéndola mucho más aceptable, como hemos visto con su representación tanto pictórica como arquitectónica. Quizá Mesoamérica era mucho más consciente de su expiración, de su temporalidad, resultado de ser: “...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.” (Botey, 2009, pág. 137) Si la destrucción era parte de su fin, estaban preparados para la muerte, pues otorgaron a este momento culminante el mejor de sus “espectáculos”. Al contrario, hoy en día, la muerte nos toma inesperadamente, se prefiere no pensar en ella, se le rechaza porque nuestra temporalidad parece perenne, inacabable. La *vertiginosa vivencia de la muerte* a la que estamos expuestos, no nos permite reconocer los períodos que marcan la consumación y, por ende, *no atravesamos los intervalos de renovación*.

En el sentido violento de la actualidad ocurre lo mismo, se suma al duelo de muerte el duelo de la violencia. La violencia acaba con los cuerpos de manera cruel —una especie de doble desenlace—pero no hay una contraparte que compense su ejecución. Incluso su porvenir podría considerarse doloroso e interminable, en donde se “... ha fragilizado el sentido de la vida (y de la muerte), proceso que se ha visto agudizado en las crisis recientes, cuando el ser humano está más enfrentado al peligro de muerte.” (Blair, 2005, pág. 30) La inexistencia de un medio de control de la violencia —como lo era el sacrificio— nos enfrenta a nuestra incesante consumación.

Respecto al sentido “consumatorio” del sacrificio quisiera hablar del pensamiento de Georges Bataille. Él considera que: “La sociedad mejicana no era una sociedad *militar*. La religión era la clave evidente de sus actos.” (1987, pág. 91) Ese carácter religioso dotaba a la violencia de una especie de gasto arrasador. Es decir, el fin último —y como también lo señala Botey— era consumir la abundancia que se tenía y no suministrarla de manera estratégica. Los actos sacrificiales culminaban en el consumo de la comida, las víctimas, la joyería, la música, los estados somáticos presentados. A este tipo de actividades Bataille los llamó *gastos improductivos*. Es decir, si el fin común de una sociedad agrícola es la “productividad”, evidentemente estas actividades se encontrarían destinadas a dinámicas de placer y derroche. Sin embargo, existe una contradicción dentro de la sociedad nahua que la demarca entre ambas funciones:

Pero de estas dos funciones del hombre es la consumición la que le permite estar de acuerdo con el mundo, pues si el destino del universo consiste "en un cumplimiento inútil e infinito", el del hombre consiste en perseguir este cumplimiento. (Bataille, 1987, pág. 18)

Ese “estar de acuerdo con el mundo” es su función reconciliadora, lo que recalca su carácter productivo. Incluso la guerra está demarcada por el gasto sacrificial, puesto que su objetivo era conseguir víctimas sacrificiales. De manera que, surge un fenómeno bastante interesante pues, como sabemos de la cultura mesoamericana, su base fundamental de existencia era el trabajo agrícola y por ende consideraba al sacrificio como parte de ese trabajo. Comprender la condición agrícola es la pista de esta doble función, puesto que los beneficios otorgados por esta actividad son finitos e invariables. Es decir, la temporalidad del trabajo culmina con la recolección, el consumo y el retorno a la tierra. Por lo que la existencia propia de la sociedad mesoamericana parece seguir la misma lógica. Esto es, que su propósito existencial se asentaba en consumir en el derroche la construcción de una *muerte significativa, destinar todo aquello trabajado al retorno del cuerpo a la tierra*.

Se va aclarando en dónde radica la noción de adición. Hay una ganancia por medio del exceso ejecutado en la destrucción de la vida humana. Ojo, porque la intención nahua se inclina por un *más por más*, esto es, en medida del gasto ofrecido es el beneficio. Hoy en día, sigue existiendo un gasto, una ejecución de la muerte —y de más muertes— pero de ganancia poco clara. Una especie de etapa de *improductividad de la muerte*, en donde el cuerpo ahora sólo es trabajo que, abandonando su construcción elevada, se cosifica y en el extremo opuesto se convierte en desecho. Una consecuencia visible en la siguiente reflexión de Bataille:

La introducción del *trabajo* en el mundo substituyó, desde el principio, a la intimidad, a la profundidad del deseo y a sus libres desencadenamientos, por un encadenamiento razonable en el que la verdad del instante deja de importar [...] El primer trabajo fundó el mundo de las cosas, al cual responde generalmente el mundo profano de los antiguos. Desde la posición del mundo de las cosas, el mismo hombre se convierte en una de las cosas de ese mundo, al menos: durante el tiempo en el que trabaja. A esta degradación es a la que el hombre de todos los tiempos se

esfuerza por escapar. Tanto en sus extraños mitos como en sus ritos crueles, el hombre está, desde el principio, *a la búsqueda de la intimidad perdida*. (1987, pág. 94)

Vayamos aclarando dicha reflexión en el mundo mesoamericano. El trabajo agrícola otorgó ciertos principios razonables, posibilitando la construcción del mito y el alejamiento —no del todo— de los hombres de su condición instintiva e impulsiva, que es lo que conforma la intimidad mencionada por Bataille. Una condición que otorga la libertad de proceder y ser partícipe de la destrucción, del *gasto improductivo*. A través del tiempo, el propósito de la existencia “superó” el estado divino, en donde prevaleció sólo el mundo de las cosas, sin valor, sin libertad. De modo que cuando el hombre se dio cuenta de dicho abandono, de su *profanidad*, la intensificación de la destrucción se hizo presente, puesto que no había necesidad de contenerse moralmente, ni de responder a la fuerza divina. Ahora esa *degradación*, de la que los hombres huyen frenéticamente por medio de la exaltación violenta, bien podría ser la nostalgia de esa *posibilidad divina olvidada*. Es contradictorio, porque se ejerce la libertad por medio de la muerte violenta sin ningún tipo de valor, pero nos enfrentamos a la *inutilidad de la muerte*. La víctima en la antigüedad era: “... la *parte maldita*, destinada a la consumición violenta. Pero la maldición la libera del *orden de las cosas*, hace reconocible su figura, que desde entonces irradia la intimidad, la angustia, la profundidad de los seres vivientes.” (Bataille, 1987, pág. 96) Cuando Bataille menciona la *parte maldita*, es como si existiera una probabilidad potencial de purificación, un estado que tiene que ser liberado por medio del sacrificio, otorgándole una trascendencia o un propósito. Actualmente la víctima prevalece en el plano de las cosas —su muerte dejó de ser ornada ostentosamente— no hay una razón “productiva” por la cual morir, *no hay reconocimiento de su figura*.

Bataille señala —con un poco de mejor claridad que Girard—cómo es que actividades como el funeral, el matrimonio, la iniciación, la comida, la educación, el poder político⁶ son la evolución del concepto de sacrificio: “Las actividades religiosas —los sacrificios, las fiestas, las construcciones lujosas— reabsorben la energía excedente de la sociedad...” (Bataille, 1987, pág. 152) puesto que son actividades en las que se involucra un *gasto improductivo*. Una acumulación de abundancia que busca dotar a los actos triviales de algún tipo de valor. Sólo basta con entrar a las iglesias hoy en día, son toda una manifestación de riqueza y abundancia, muestra de una acumulación simbólica. No obstante, ante esta lógica, quizá hay una parte de la sociedad que no logra reabsorber la energía excedente, lo que la mantiene en un frenesí violento que termina siendo sólo eso, la manifestación de su violencia.

Esto podría considerarse un retorno al inicio —a la *parte maldita*— carente del potencial transcendental, en donde los hombres ejercen su libertad pero se ven obligados a la pérdida constante: “El hombre, que perdió el mundo al abandonar la animalidad, se convirtió en esta *conciencia* de haberlo perdido que somos, que, en cierto sentido, no es otra cosa que una posesión de la que el animal no tuvo conciencia.” (Bataille, 1987, pág. 165) Es decir, los hombres pudieron racionalizar sus actos a cambio de la pérdida del instinto, del mito y del pensamiento mágico-religioso, circunstancia que los apartaba de un mundo provechoso y los colocaba frente a la realidad de las cosas. Expresiones como el sacrificio eran sólo significados que el hombre daba a los animales, las cosas, la naturaleza e incluso a sí mismo en su necesidad de un propósito de vida y finalidad de su muerte. El confrontarse a esta idea, hizo surgir la duda y cierto estado de inaccesibilidad al plano de lo divino:

⁶ Referencia citada anteriormente de René Girard sobre “las transformaciones del sacrificio”, véase pág. 164.

Esto supone la reducción del mundo sagrado al elemento más absolutamente opuesto a la cosa, es decir, a la pura intimidad, lo cual equivale, de hecho, como en la experiencia de los místicos, a una contemplación intelectual "sin forma y sin modo", muy diferente a las apariencias seductoras de las "visiones", de las divinidades y de los mitos. (Bataille, 1987, pág. 219)

Aquí Bataille indica el intercambio de la experiencia mística por la intelectual, una experiencia mucho más individual, interna y puramente mental, "sin forma ni modo". Esto es sin ningún tipo de ritual, de algún proceso que externalice y marque las pautas de dicha experiencia. Un abandono del cuerpo —o quizá renuncia obligada— que empata con su degradación e inferioridad, entonces ¿qué queda? Eventualmente sólo la tendencia destructiva.

Hay que tener en cuenta que Bataille habla desde el punto de vista "productivo" de las sociedades, de trabajo y de acumulación de riquezas o bienes. Esto empata de alguna forma con las sociedades agrícolas, sin embargo, su carácter cíclico, hace que la destrucción sea inherente a su destino. Si bien: "El hombre trabaja y lucha: transforma lo dado o naturaleza. Destruyéndola, crea el mundo, un mundo que no era." (Bataille, 2017, pág. 6) deja entrever a la destrucción como una etapa necesaria para el "progreso" de una sociedad. Esta idea es cuestionable, aunque nuestra existencia está enteramente sostenida de la modificación de dicha naturaleza, reencontrarnos constantemente con la destrucción puede permear en aspectos negativos como el incontrolable aumento de la violencia. En cierto modo, el hombre es consciente del fin de las cosas, pero en ello, hay una desolación al enfrentarse a su propia violencia como detonante de esa consumación.

El sacrificio en pocas palabras es construir una muerte significativa, es otorgarle a la destrucción un valor, incluso esto es una acción racional y empeñada en la eficacia. En palabras de Bataille es: "...que a cualquier precio, el hombre viva en el momento en que muere de verdad, o bien que viva con la impresión de que muere de verdad." (2017, pág. 17) Aquí nos está dando

el designio del ritual, de nada serviría una muerte ornada, si la víctima no se da cuenta del valor de su transición.

En términos de adición, el cuerpo muerto es dotado de ese *gasto improductivo*, de la suma de sus procesos dentro y fuera del cuerpo que dan permanencia a la vida. Aquí hay una pequeña convergencia entre dos formas de pensar esa adición. Por un lado, para el investigador Patrick Johansson, el vínculo cuerpo-mente es un acierto —en cuanto a la forma de reconocer la realidad en sociedades como la mesoamericana— puesto que enriquece las construcciones culturales, posibilitando la reflexión desde otras dimensiones. Y del otro lado, para Bataille, potencializar el plano corporal y sensitivo, es una cuestión *oscura*, que nos vuelve al estado animal e ininteligible, manifestado justamente en la muerte del sacrificio:

...es el horror *sagrado*, la experiencia a la vez la más angustiosa y rica, que no se limita al desgarramiento sino que, por el contrario, se abre como un telón sobre un más allá de este mundo, donde la creciente claridad del día transfigura todas las cosas...” (Bataille, 2017, pág. 19)

Para Johansson involucrar lo sensorial es un enriquecimiento, un conocimiento del potencial inherente al cuerpo. Para Bataille sólo existe una oportunidad de abandonar la nimiedad del cuerpo que nos limita por medio de la muerte. Si lo pensamos, de alguna forma, el sacrificio y sus posibles vestigios en la actualidad, son un intento de enriquecer nuestra existencia, puesto que en la muerte del otro distinguimos nuestra propia continuidad y por ende nuestro propósito.

En el pasado había una comunión con la muerte, una aceptación de nuestra destrucción. Actualmente la muerte y aún más, la muerte violenta, tiene esa carga destructiva, no obstante, es una suma del estado de exaltación originado de la confrontación con la banalidad corporal.

Un miedo descontrolado que trae como consecuencia la degradación corporal. El investigador Michael Riekenberg puntualiza que:

La conciencia sobre su muerte le hace sentir solo y abandonado al ser humano. Sólo puede superar esta discontinuidad que le separa del mundo y de los demás en el éxtasis. El éxtasis se burla del orden profano y racional de la sociedad. En la violencia, igual que en el éxtasis, los seres humanos, por poco tiempo, llegan a un estado de satisfacción... (2014, pág. 5)

Eso significaría que en la actualidad el estado de satisfacción o, mejor dicho, de superación de la muerte, es frecuentemente buscado por medio del uso de la violencia, un recurso que como anteriormente mencioné, reúne la experiencia del *Eros* y el *Tánatos*. Si lo pensamos fríamente, la violencia empleada en actos sagrados es sólo un añadido o una plusvalía al estado trivial de las cosas. Ese éxtasis, experimentado por la violencia, alcanza a fijar la existencia y el sentido de finitud. En otras palabras, crea un discurso alrededor de ella, pues hay algo que “contar” sobre la muerte de la víctima.

La muerte diluyó su gran narración, dejando el peso significativo a la corporalidad. No es casualidad la propensión a dos estados: el primero a construir un cuerpo perfecto, saludable, íntegro, emocionalmente estable. Y el segundo a destruirlo mediante los vicios, los excesos y la violencia. Dos estados para reafirmar el valor de la existencia —o como diría Bataille— reconocer nuestra figura. Él mismo indica que: “Es fácil darse cuenta de que las cosas sagradas tienen su origen en una pérdida.” (1987, pág. 29) En nuestros días no hay sacralidad, sólo pérdida. En medio de esta reflexión ¿cuál es el precio de nuestra constante pérdida? Estamos destinados a morir inevitablemente, pero los que mueren violentamente pierden incluso el derecho a morir, ¿por qué? porque no hay momento para la aflicción, no hay un proceso preparatorio de su cuerpo, incluso no hay cuerpo, *no hay entidad para la significación*.

El cuerpo de la violencia actual, y específicamente de la que se vive en Ecatepec de Morelos, funciona como un estigma aleccionador: “...es la vehiculización de la crueldad: la utilización del cuerpo como escenario para la producción de dolor y sufrimiento, como emisor de signos de muerte y de violencia; también de terror...” (Blair, 2005, pág. 48) No sólo se habla de los cuerpos vulnerables, sino de un espacio que generaliza ese sentimiento, una especie de *cartografía de la violencia*. Quizá esta violencia se manifiesta de manera más recurrente, porque hay una especie de interrelación entre el espacio precario, marginalizado, periférico, que determina los “modos” de vivir de quienes lo habitamos. Uno en donde hay una normalización del estado violento, en donde su práctica va dirigida a las esferas sociales más inconsistentes —como si no tuvieran nada más que perder— en las que:

...según quien parezca en un determinado momento atraer mejor la violencia espontánea y por consiguiente poder personificar el *pharmakos* contemporáneo. Todos y cada uno de ellos pueden encarnar, a la vez, el “veneno” que la sociedad teme y el “antídoto” que la salva. (Baeza R., 2008, pág. 53)

Para Baeza, esta condición violenta puede ser veneno y antídoto, una especie de reminiscencia al retorno de la violencia “necesaria”. Pero ¿por qué espacios como Ecatepec resultan idóneos? Porque son espacios precipitadamente contruidos o que siguen en vías de construcción, con poca o nula identidad, lo que posibilita —de una manera negativa— la resignificación del acto violento y la destrucción de algo que no les pertenece. Para Elsa Blair está resignificación del cuerpo empata con la idea de Bataille, en donde el cuerpo ocupa el lugar de *cosa*, haciéndolos altamente manipulables. No obstante, considero que esa no es su condición final, puesto que como se ve en los cuerpos violentados —muchos de ellos encontrados en espacios impensados, solitarios e insanos— alcanzan la noción de basura. Son

desechos que, en comparación del estado de “cosa”, parecieran que sirven como medios para alcanzar la satisfacción de una violencia meramente gratuita e inútil. Son la manifestación de una degradación hasta en la muerte “...cuyo propósito parecería ser deshumanizar y animalizar a la víctima.” (Blair, 2005, pág. 50) Lo que es despojar al cuerpo de una muerte digna, de una sepultura tranquila. Regresamos a la adición estimada por Elsa Blair, es decir, al cuerpo violentado al cual se le suman las condiciones cadavéricas, la crueldad, la infravaloración del victimario hacia el cuerpo que se desecha y las condiciones insalubres del espacio. Es una pérdida aún más agónica y miserable, que posiblemente exalta su inherente violencia.

Pensemos en el traslado del *gasto* que implica violentar los cuerpos en la actualidad. Sin duda gran parte de las representaciones que se nos vienen a la mente, son las del narcotráfico. Un sistema que coloca a los cuerpos como productos de consumo y por ende de desecho. Funciona como una dinámica de acumulación de riquezas, lucrando tanto con bienes materiales (dinero, cuerpos) y con bienes sociales (valor, identidad, heroísmo). Lo que las vuelve excesivas y cuyo desenlace es el gasto acelerado y fugaz, esa fugacidad que también repercute en los modos de vivirlo. Bien podría ser el *gasto improductivo* del sacrificio, la entrega de la vida misma por un instante de *estatus social*. Ahora el intercambio es inmediato, se encuentra en lo mundano. Esto deja entrever cómo es que se van desarrollando e insertando nuevas vivencias de privación, es decir, quiénes consumen la riqueza y quiénes no, obligando a las víctimas a intercambiar sus cuerpos y ejercer violencia para superar su estado de víctima. Una inducción de la pobreza y la precariedad que tiene como consecuencia el desarrollo de una lógica del *oportunismo* como una forma de superar el estado *sin valor* humano. Quizá sea el remanente o persistencia del miedo a encarar su propia muerte como intrascendente, lo que en su momento dio la pauta al pacto sacrificial.

Las construcciones significativas no quedan allí, son trasladadas al ámbito de la comunicación, en la cual, por un lado, se hace posible la objetivación de los cuerpos como medios de identificación y advertencia entre grupos o individuos que ejercen la violencia, y por el

otro, entre la población que los “consume”. María Victoria Uribe expresa en un ejemplo la reinsertión del cuerpo violentado: “La objetivación del cuerpo se lograba al desmembrarlo y someterlo a procesos de reordenamiento de sus partes mediante los cortes efectuados con machete, operación que lo convertía en un objeto de terror...” (1988, pág. 215) De tal modo, que los cuerpos “reordenados” son mensajes que, dispuestos como “objetos de exhibición”, tienen la intención de acrecentar el control y el miedo, o dicho en otras palabras, hacer explícita la pérdida constante. Ante esto, quiero pensar que estos cuerpos —construidos a partir de la destrucción— abren la pauta para pensarlos de otra manera, en su estado reparador.



Imagen 39 *Máscaras mortuorias I-VII*. Fotografía digital, 2021.

Ahora —desde una perspectiva más personal— ¿cuál es la pérdida a la que me resisto con este discurso artístico? De alguna forma es una exteriorización de esa violencia aún no experimentada, pero a la cual temo. Una sensación generalizada de vulnerabilidad que, por medio de mi producción, intento atravesar, comprender, “vivenciar” su impacto por medio de imágenes, hacer una especie de representación “catártica”.

Quisiera hablar respecto a una de las piezas desarrolladas a partir de abordar el origen de la noción de *imago* frente al *ixiptla* mesoamericano: el conjunto de siete “máscaras mortuorias” (véase imagen 39) de las personas más cercanas con las que convivo, incluyendo mi rostro. Fueron realizadas por medio de la obtención de un molde de venda de yeso, un proceso por contacto —como las *imagos* romanas— que, aunado al propósito de conservación del rostro, también existe uno de posesión. Esto es, hay una intención de disponer de sus rostros —de la parte más significativa o particular del cuerpo— para intervenirlos violentamente en su imagen, una paradoja de la afectación materializada. En otro orden de ideas, posterior a la obtención de los moldes, encontré una forma de intervenir los rostros mediante vaciados sobre cal, de la que quisiera aclarar su uso. Durante la colonización española, surgieron acciones de censura en contra de los ídolos encontrados en Mesoamérica, situación que coincidía con la época iconoclasta europea en donde los santos y sus representaciones eran prohibidas y condenadas:

Como por un eco transoceánico, el emperador Carlos V ordena en 1538 a su virrey de México "derribar y suprimir todos los *cues* (santuarios) y los templos de los ídolos", "buscar los ídolos y quemarlos". Mientras los españoles se lanzan a la empresa de purgar de sus ídolos a todo un continente, la Inglaterra de los Tudor destruye progresivamente sus imágenes a medida que se radicaliza la Reforma. ¡Se cubren las iglesias con cal, como en México se habían blanqueado las pirámides! (Gruzinski, 1994, pág. 72)

No sólo fue el blanqueamiento de las pirámides mesoamericanas, la quema de códices, el entierro de los murales, el ocultamiento de los ídolos, sino también la metáfora “blanqueadora” cultural y poblacional que acompañaron de alguna forma su ruina.

Por ahora me enfocaré en el uso de la cal, el cual me resultó relevante puesto que, es un compuesto químico —utilizado desde la antigüedad— con diferentes usos físicos y simbólicos. Uno de ellos, es que es un compuesto con propiedades depuradoras, pues es empleado en el tratamiento de aguas residuales o suelos contaminados. De hecho, la cal es un buen complemento para las plantas, pues proporciona nutrimentos y elimina las plagas. También es un excelente fungicida y nivelador de humedad, de allí que haya sido utilizado como impermeabilizante, como recubrimiento de las paredes y de muchos de los frescos antiguos, así como material de restauración. Se sabe que, en Mesoamérica, ya existía su uso en la construcción de viviendas, murales, vasijas y ornamentos. Incluso era utilizada en la alimentación, por ejemplo, interviniendo en el proceso de *nixtamalización* (cocer el maíz en agua de cal) mediante el cual es posible consumirlo.

Con la llegada de los españoles sus usos: “...evocan en primer lugar las tapias, los arcos y los nichos blanqueados de las iglesias y los cementerios; la cal viva se ha utilizado además como materia antiséptica, para evitar la descomposición de la materia orgánica...” (Salazar, 1998, pág. 288) Esta última usanza genera un estrecho vínculo con los rituales de la muerte ya practicados en Mesoamérica, por lo que la dota de significados purificadores y de limpieza. En nuestros días aún existe la costumbre de extender una cruz de cal a los pies del ataúd en vela, misma que se levanta y es enterrada junto al difunto una vez pasado el novenario:

...la cruz de cal, requiere de precisiones complementarias. Se sabe que los totonacos dejan consumirse cuatro cirios en cruz, y trazan una cruz de cal sobre el lecho mortuario. Este acto significaría que ***Dieu va recevoir le mort dans sa lumière, dans sa blancheur, paropposition aux***

ténèbres de l'Enfer (Ichon, 1969:159). Es una interpretación completamente diferente de la de los otomíes. Para éstos, si se traza una cruz en el suelo es porque la tierra es “carne del hombre” (**kφkhāi**), tierra de los ancestros **pφhoi**. [Nota del autor: La cruz es aquí por lo tanto una materialización evidente del cuerpo humano]. (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 218)

Un símbolo de cal que remite, por un lado, a la corporalidad sagrada, a la de Cristo crucificado y que, traduciendo la frase anteriormente referida: “Dios recibirá a los muertos en su luz, en su blancura, en oposición a las tinieblas del infierno”, complementa la idea de una blancura, de una iluminación del ser, de una sacralidad otorgada por la muerte. Y por el otro, porque recurre a la ritualidad y simbolismo nahua, ya que la cal es una ceniza obtenida a partir de quemar al fuego, es el residuo purificado que entrelaza al cuerpo con la tierra:

...la primera concierne a la conjunción del cuerpo y del alma, cuya unidad está simbolizada por la cruz de cal; la segunda se refiere a su desaparición, al resultado del proceso oblativo, marcado por el “levantamiento de tierra” anunciado por el canto “levántate alma cristiana”. (Malvido, Pereira, & Tiesler, 2021, pág. 219)

De allí que “levantar la cruz” sea un procedimiento transcendental en el ritual funerario. Pues materializa el acto transitivo entre la vida y la muerte, entre el decaimiento y la elevación. Para el pensamiento cristiano es la preocupación por la resurrección del alma, para el pensamiento nahua, es el retorno al origen.

Teniendo en cuenta esto, el proceso artístico de las máscaras está relacionado con la significación material capturada en formatos *gif* (imagen 40). Un registro evocativo de la materia en formato digital, que gira en torno a una poética de la reconstrucción de la tendencia destructiva de la violencia. De cada máscara se obtuvo un positivo sobre cal, que

posteriormente fue intervenido conforme un listado de verbos que tienen relación con el acto violento como borrar, estrujar, aplastar, callar, golpear, partir, quemar, desintegrar, etc. Cada *gif* es nombrado en infinitivo con el propósito de acentuar su cualidad reiterativa y efímera de su acontecer. Es decir, es una manifestación repetitiva de la desaparición del rostro por medio de la acción misma, un desvanecimiento de la materialidad volátil y purificadora.



Imagen 40 *Detalle de los vaciados sobre cal con su respectiva máscara para Efigies.*
Fotografía digital, 3000 x 4000 px., 2021.



Para ello es conveniente profundizar en las prácticas que tienen su correspondencia en el uso de máscara-rostro, en donde existe una relación operativa de la ocultación y la aparición: “...la máscara también es el inicio de un disciplinamiento del rostro natural, que estiliza con la apariencia de una máscara para corresponder a la codificación plasmada en ella.” (Belting, 2007, pág. 47) Cuando Belting menciona que es un “disciplinamiento”, denota cierto reconocimiento con “las formas de ser” adquiridas por la máscara, que al mismo tiempo son refirmadas por las cualidades del rostro natural.

Desde la antigüedad, el uso de la máscara involucraba nociones que relacionaban el ser y la apariencia, es decir, la correspondencia dinámica entre el portador de la máscara y los aspectos “ficticios” que la máscara pueda añadir. De hecho, esta dinámica tiene una estrecha relación con el concepto de *prósopon*, un término bastante complejo que involucra nociones de *máscara*, *rostro*, *persona*. Josep Tornero escribe que: “El término griego, *prosopón* [...] literalmente significa ‘lo que está delante de la mirada de otros’...” (2016, pág. 9) Por lo tanto, la máscara tiene como propósito ser una presencia o apariencia colectiva, es decir, conforma una convención entre quien la percibe y quien se la coloca, para ser comprendida como una entidad distintiva. El hecho de que cubra, oculte o separe al rostro original, también conlleva un sentido simbólico, esto es, que sea del entendimiento de quienes la presencian. Esto pudo haber significado que el rostro natural (sin la máscara) no tenía la suficiente fuerza de congregación, por lo que requería de ciertas particularidades para poder comunicar. Incluso su relación con el término de *persona* hace evidente su cualidad expresiva. Y es que las máscaras en la antigüedad eran utilizadas para “dar voz” a quien las portaba, hacer visibles sus actos y proyectarlos frente a la multitud.

Pensemos que la recepción de “la nueva o aumentada” presencia, sólo es posible dentro del acuerdo social de aceptar dicha personalidad como tal, ya sea como dios, como demonio o como personaje satírico. Prevalecía una especie de rol lúdico entre quien la porta y quienes aceptan a esa nueva entidad como un otro. Por ende, la máscara tiene como propósito

facilitar la conexión con otros planos, ya sea sociales, religiosos, cómicos y festivos. En pocas palabras, la máscara posibilitaría *la conexión inviable*, ya que: "...busca encarar lo misterioso, lo desconocido y lo profundo para lograr una comprensión del fenómeno natural y del lugar sagrado, adquiriendo sus poderes y compartiéndolos con la comunidad; es decir socializando la identidad sagrada y sus beneficios." (Araque, 2019, pág. 375) Esta última declaración resulta bastante atinada, puesto que la parafernalia que rodea a los rituales buscan justo eso, socializar el acto sagrado, convirtiéndolo en próximo y transcendental.

Ahora bien, en la cultura nahua la cabeza estaba ligada con el raciocinio, pero también existía una correspondencia con la producción de sentimientos. Recurriendo a López Austin: "...ya como lugar en el que voluntaria o involuntariamente aparecen los signos del sentimiento humano, sobre todo en el rostro o en sus distintas partes: la cara 'se enoja, se atemoriza'; las cejas 'muestran ira'." (2004, pág. 184) por lo que es evidente la fuerza ambivalente que concierne al rostro, por un lado porque en él se encuentran la mayor parte de los sentidos con los que se percibe la realidad y por el otro, porque es en donde se manifiestan las emociones. Incluso existe un término polisémico que enmarca esto: "El sustantivo *ixtli* puede ser traducido de dos maneras: 'el ojo' y 'el rostro'." (López Austin, 2004, pág. 214) unificando tanto las cualidades físicas individuales de la percepción (ojo) y las anímicas humanas, en donde se contienen las cualidades emotivas, distintivas de la otredad (rostro). No es casualidad que la mayoría de las modificaciones mesoamericanas primaran el uso del rostro como los tatuajes, las incrustaciones dentales, las perforaciones y las deformaciones craneales. De manera que el uso de las máscaras no podía prescindir de ser un acompañamiento común y significativo dentro de los rituales. Su utilización en Mesoamérica también podría estar estrechamente relacionada al concepto de *ixiptla* que, como ya mencioné, era la posibilidad de manifestación sagrada o divina mediante la entidad profana. En otro orden de ideas, era un abandonamiento de la identidad propia en conversión de la otredad, *la posibilidad de un "otro" en "uno mismo"*.

Esta posibilidad de transformación, de ocupación de la otredad, apunta nuevamente a la importancia de la colectividad dentro de culturas agrícolas como la nahua. Y es que esa base — en donde el uno puede conformar un todo— ayuda a la construcción de lo que Joseph Campbell menciona como la *creencia autoimpuesta*. En este caso el compromiso de creer en la transformación, mediante procedimientos corporales, favorece una manera de relacionarse con otras realidades —ya sea por la vía mágica o imaginaria. Esto dota de cierta divergencia de la realidad, arrebatándole la nimiedad a las cosas, a los animales, a los vegetales y a los humanos mismos para transformarlos en emotivos y significativos. Campbell señala que: “...el estado de juego y los estados de trance a veces derivados representan más bien un paso *hacia* la verdad ineluctable que un alejamiento de ella...” (2020, pág. 58) Y es que para algunos entrar en estados en donde el raciocinio no tiene control —como es la magia o la imaginación— resultaría un alejamiento de la realidad misma. Sin embargo, aquí resulta un enriquecimiento, una cualidad sumatoria que permite al hombre mismo ser partícipe de los actos de creación-transformación, en el cual intervienen el objeto-sujeto físico y el estado mental fusionados por la convicción de la coexistencia de otros planos. Si lo pensamos, en reflexiones anteriores, esto coincide con el acto liberador del humano por conciliar su existencia por medio del sacrificio, es decir, alcanzar un estado de elevación que dé sentido a su existencia. Por lo tanto, ocupar o alcanzar una otredad brinda una oportunidad de pensarnos de manera diferente.

En la actualidad mexicana todavía es posible rastrear el uso de la máscara en la danza, en las procesiones, en los carnavales, incluso fuertemente unida a su sentido de transformación profana-sagrada. El antropólogo Johannes Neurath hace referencia de ello en ciertos rituales huicholes conservados en la actualidad:

Observé que estos objetos se guardan en cuevas sagradas y sólo se sacan en ocasión de la fiesta. Quien fabrica una máscara nueva se compromete a custodiarla en adelante, a veces por el resto de su vida; también se tiene que someter a prolongados ayunos para purificarse y protegerse de la fuerza potencialmente dañina del objeto, pues la máscara sanciona con enfermedades graves cualquier uso inapropiado que se haga de ella. (Neurath, 2005, pág. 24)

Por lo que leemos, la máscara sigue siendo portadora de presencia, es tratada como un ente más, con vida propia y con fuerzas tanto benéficas como maléficas. Una especie de contenedor objetual al cual es casi imposible dirigirle la mirada, pero ¿cuál es la necesidad oculta frente a este tipo de acciones? Quizá la respuesta se halle en la reflexión de esa existencia sin sentido. Es una necesidad humana de encontrar significado en la realidad, una especie de fijación de la existencia humana en los objetos. Y es que la máscara funciona como el puente material de la inmaterialidad, hay una necesidad incluso de la sacralidad que aumenta el valor de las cosas que nos rodean y cuyo uso aumenta el nuestro.

Esta necesidad también se encuentra en las máscaras con las que trabajo, pero ¿qué sentido tendría destruirlas? Existe una probabilidad de que sea el espacio idóneo para transformarme en mi otredad violentada, en donde los rostros —el de mis seres queridos y el mío— enfrentan la vivencia violenta rendida ante el sinsentido de la vida. Una reiteración de mi o, mejor dicho, de nuestra condición efímera dentro de la dinámica de vida. Una especie de reconstrucción de la presencia ausente, que aún no es. Un devenir, un “algo que no llega a ser” pero que inevitablemente aflige. Esto tiene un poco de la fuerza inherente de energías opuestas que median los ciclos de vida —una vez más la lucha dialéctica entre el *Tánatos* y el *Eros*— en donde justamente la energía de movimiento que determina un estado y otro, está mediado por la violencia.

Ahora, en términos de adición-sustracción, la máscara permite el reforzamiento de cualidades que ya tenía el rostro, y al mismo tiempo puede ser la renuncia a ese rostro, puesto que permite “ser lo que no se puede ser” bajo el soporte del anonimato o del vacío. Esta circunstancia que implica la otredad resulta importante ya que en las máscaras familiares (imagen 41-42) se “intervienen a otros” que no somos “nosotros mismos”. Hay una vivencia en la acción violenta de sus representaciones. Inclusive el acto de hacer una máscara implica una creencia de supresión de sí mismo para ocupar otro estado, el de la imagen. Elaboré estas máscaras con la convicción de que eran otros rostros, figuras inertes reconocibles sólo en su positivo de cal, sin embargo, cuando no tenga su existencia ¿esos rostros ocuparán su presencia? Quisiera que su potencia girara en torno a ello.

Pensando en términos de existencia, la máscara de cada uno, supera la desaparición propia, sobrepasa la condición temporal. Nuestra huella-rostro sobre la cal se desvanece, pero su contenedor puede trascender. Como menciona Tornero: “...la máscara como substituta del rostro iguala el poder simbólico de éste para hacer transmisible, visible, a la ausencia.” (2016, pág. 89) esto nos remite indudablemente a la idea de *imago*, este contenedor-efigie que hacía rememorar la existencia, de allí que haga “transmisible, visible, a la ausencia” como una prueba tangible de la existencia.

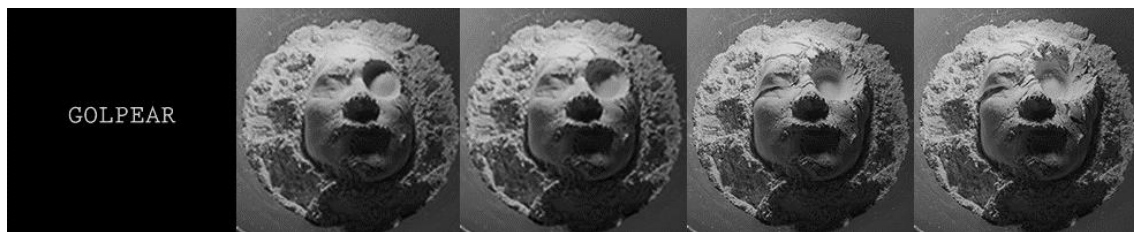


Imagen 41 Detalle de intervención "Golpear" sobre cal para Efigies. Imagen jpg., 197 x 984 px., 2021.



Imagen 42 Detalle de la intervención "Callar" sobre cal para Efigies. Imagen jpg., 197 x 984 px., 2021.



Si lo pensamos en términos anatómicos, la máscara es la representación de un decapitado, incluso sólo es la parte delantera de éste. Este acto de imitación corporal posibilita la conexión inviable nuestro cuerpo, es decir, nos otorga un ancla de identificación para transformar lo propio. Y es que no es necesario cambiar el cuerpo completo para adquirir una otredad, allí radica la fuerza generalizadora del rostro, regresamos a la idea de tomar el uno por el todo.

Hay un procedimiento interesante de mencionar dentro la cosmogonía nahua, y es que la degollación —expresada explícitamente— se encuentra en una de las figuras ya mencionadas de la cultura azteca: la diosa *Coatlicue* —que bien podría empatar con la decapitación de la medusa o la Gorgona de la mitología griega— en donde tanto su representación como su ritual, involucran la degollación de la madre. Por un lado, porque su rostro está conformado por dos cabezas de serpiente en contraposición, cabezas que parecen no corresponder a su cuerpo, y por el otro, porque tenía relación con dos de sus ceremonias:

El calendario ritual de los aztecas comportaba dos fiestas religiosas dedicadas a las diosas de la tierra. Se consagraba la primera (*Uei Tecuilhuitl*) a *Xilonen* [...] Personificando a la diosa, una mujer joven, acomodada en las espaldas de un sacerdote, era decapitada por detrás. El segundo de esos festejos, llamado *Ochpaniztli* [...] Se decapitaba a una mujer en las mismas condiciones. (Delhalle & Luykx, 1992, pág. 16)

Todavía existe una disertación entre si degollar a la diosa, significa ir en contra de su poder o la toma de poder de las mujeres. Lo que sí, es que manifiestan la significación del rostro para hacer acontecer un hecho violento (incluso también para la Gorgona) puesto que ambas —cuya cabeza está conformada por serpientes— son decapitadas para contrarrestar su furia, su dominio, ambas insertas en la mitología con un posible origen humano. Dos víctimas

despojadas de su identidad. La primera es una alteridad por su carga benéfica, la segunda por su carga maléfica. A una se le rendía culto, a la otra se le temía.

O quizá *Coatlícue* sea el rostro de la colectividad, una sola decapitación es suficientemente simbólica e impactante. Pues un *sin rostro* puede ser ocupado por cualquiera, puede representar una totalidad. Respecto a ello, es necesario regresar al término *ixtli*: ‘Sólo aquellos que logran *ixtlamati*, “conocer por los sentidos/rostros”, *ixtlamachia*, “aplicar una atenta percepción/rostro a las cosas”, tienen un rostro que percibe rostros, incluyendo el propio.’ (Valle, s.f., pág. 2) Aquí se enfatiza la conexión entre lo percibido y lo que se puede *llegar a ser*, es decir, el rostro propio nahua permitía reconocerse en el rostro de la colectividad. Una des-ocultación o des-cubrimiento del rostro inducido por el otro, una construcción de la identidad. También se encuentra la marcada importancia al aspecto sensible, “conocer por los sentidos”, pues el rostro es el fragmento sensible del cuerpo, por lo tanto, regresamos al aspecto sensitivo-cognitivo —que Johansson mencionaba— como un instrumento primordial de acercamiento a la realidad. En este sentido, es posible que el rostro mesoamericano se decantaba más por *formar parte de un todo*, y el rostro de la actualidad, se encuentre en la búsqueda de reafirmación del *yo individual*.

Régis Debray menciona que: “...vivir, para un griego antiguo, no era como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista.” (1994, pág. 21) esto tiene relación con la noción ojo-rostro de *ixtli*, la unión de la capacidad perceptiva con la de vitalidad. Un sentido de consciencia o existencia sustentado por la percepción, por la “rostroridad” desarrollada en función del otro. Esto se corresponde con la idea de identidad nahua, en la que el rostro propio va reconociéndose en otros, va reflejando un yo, para quiénes percibo y al mismo tiempo va reafirmando lo que soy. De manera que la concepción de *rostro* parece sólo funcionar en la colectividad, pues se vuelve neceser reconocerse en la totalidad, *hacer rostro para otros*. He de sincerarme con la anterior reflexión, y es que Campbell también señala que el concepto de rostro es social, sin embargo, fue una reflexión a la que llegué sin leerlo previamente, por lo que

de alguna manera coincido que dicho concepto enuncia la capacidad social del individuo. Al respecto, también hay una nota de Thomas Mann mencionada en los escritos de Jean Clair, en donde hace referencia a la pérdida de identidad del pueblo alemán posterior a la segunda guerra mundial: "... «un pueblo llamado a vivir de ahora en adelante replegado sobre sí mismo, como los judíos del ghetto... un pueblo que ha perdido su rostro»." (2007, pág. 86) Aquí es mucho más claro entender de dónde viene el involucramiento de toda una sociedad por el hecho de mencionar la pérdida del rostro. Una especie de pérdida de sus dinámicas colectivas, una dinámica "des-rostrorizadora". Siguiendo la misma reflexión, si los alemanes perdieron el rostro ¿nosotros qué perdimos?

En esta misma reflexión, aunada al acto sacrificial, la *mirada* tenía un fuerte significado, puesto que sacrificar "...permitía recuperar la capacidad de ver a los dioses, como en tiempos primigenios." (Guilhem & Neurath, 2017) *Mirar* era acceder al plano sagrado, intercambiar la corporalidad para "elevarse" y retomar la oportunidad de confrontar a la divinidad. Un aspecto que también atenúa la carga violenta de la inmolación, ya que este fin último era resarcir el daño. Cuando se menciona "como en los tiempos primigenios" nos encamina a pensar en iluminación significativa, en donde el hombre retorna a su valor primordial en el mundo divino, haciendo permisible una otredad divina, otro yo que se asume como valioso. De allí que la construcción de una máscara pueda ser considerada como la segmentación de una presencia valiosa, la máscara *puede ser, sin cuerpo*.

En el mundo mesoamericano, existe una manera de *presentar* las cabezas de manera simbólica, ese es el *tzompantli*. Este tipo de altar ofrendaba los cráneos de los sacrificados en una especie de picota horizontal, los cuales habían sido intervenidos de forma *post mortem* para su exhibición. La investigadora Emilie Carreón menciona: "...los cráneos presentan huellas de cortes finos, y las perforaciones en los temporales y parietales se produjeron con cuidado." (2006, pág. 22) Lo que manifiesta una preocupación por el grado de significación que podía alcanzar el cráneo posterior a la muerte. Si bien, el *tzompantli* tiene connotaciones violentas,

puesto que las cabezas son descarnadas, perforadas, pintadas y raspadas; el hecho de que hayan sido colocadas de manera horizontal y no vertical y sin ningún tipo de aditamento corporal de identificación, como podría ser el cabello, habla del sentido de colectividad que se quería enunciar. Es decir, posiblemente la intención de su modificación era obtener un “otro igual”, un receptáculo “neutro” —en este caso el cráneo— libre de su identidad primaria. Una transformación que anularía una primera identidad y permitiría tomar el lugar de una entidad simbólica. Esto a su vez reforzado por la manera en que las cabezas fueron perforadas:

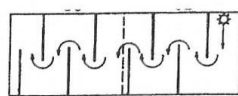
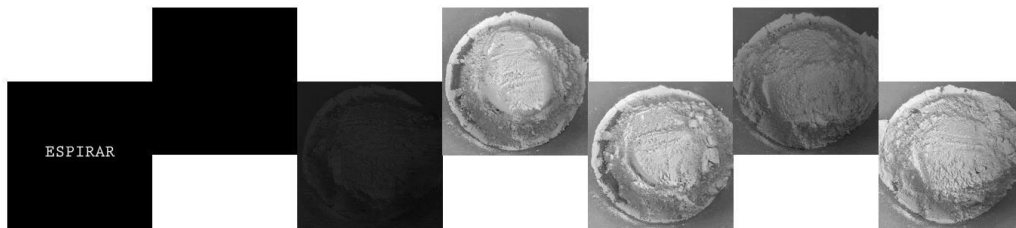
...la parte más característica del cuerpo, muchas veces fue perforada de manera horizontal y no vertical, en ese sentido la dirección habla de cuestiones corporales. Como ya mencioné, el cráneo que pende horizontalmente, es una modificación posterior al corte de la cabeza, dejando entrever que no se requirió de ningún tipo de fuerza para colocarlo en ese estado. (Pérez, 2019, pág. 84)

Esto significaría que, posiblemente no fue el cercenamiento de la cabeza la causa de la muerte. Es decir, en el cual no se requirió una fuerza dominante, sino sensible que se preocupara de articular un mismo mensaje: el de poner al mismo nivel, no sólo físico sino significativo a los demás. De aquí surgió la idea primaria de organizar los *gif* a manera de *tzompantli*, esto es, de modificarlos digitalmente y colocarlos en hileras conforme la acción representada. No obstante, no eran muy numerosos y por sugerencia de Fernando Zamora, opté sólo por organizarlos como “*Pantli*” (imagen 43-45) que en náhuatl significa “tira, línea”. Y guiarme por ciertos patrones de lectura hallados en los *amoxtli* mixtecos, códices estudiados y diagramados por la investigadora Viola König y de los que Zamora reflexiona lo siguiente:

...no representaban sonidos de palabras, sino objetos, acciones e ideas. Su lecto-escritura era *multidimensional* en tanto rebasaba los límites físicos de las páginas y se extendía al entorno

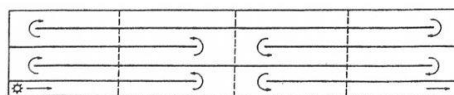
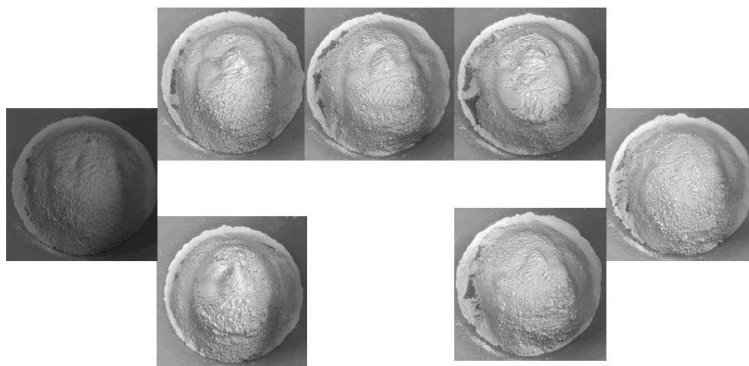
musical, dancístico, escultórico o escénico. *El libro tenía una existencia dialógica, performativa.*
(Serafin, 2007, pág. 4)

Incluso esta lecto-escritura: arriba-abajo, izquierda-derecha, con ciertos giros y retrocesos, pausas y particiones, manifiesta un involucramiento corporal, un movimiento imaginal, mental y físico. Sin embargo, estos libros no podían ser escritos ni leídos por cualquiera porque: "...implica[ba] poner en práctica una mito-grafía." (Serafin, 2007, pág. 9) es decir, accionar toda una tradición de lectura, reflejo de la compleja construcción de su cosmovisión. Debido a ello, estos libros son los complementos orales que activan la colectividad, misma a la que apunto desde el acomodo de mis imágenes en movimiento (imagen 46).



Nuttall (reverso)

Imagen 43 Detalle de la organización de "Pantli-espirar". Imagen jpg., 2021.



Bodley

Imagen 44 Detalle de la organización de "Pantli-desintegrar I". Imagen jpg., 2021.

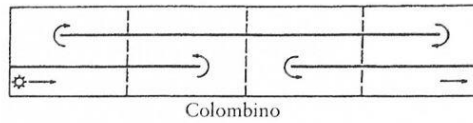
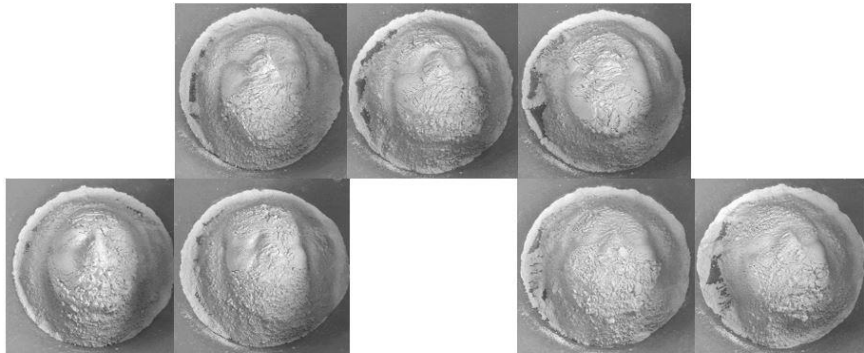


Imagen 45 Detalle de la organización de "Pantli-desintegrar II". Imagen jpg., 2021.



Imagen 46 Pantli. Vídeo MP4, 1:03 min., 2023.

3.3 Desaparición

El cuerpo del conurbado es el cuerpo disponible para ser ocupado, expoliado hasta el cansancio, lacerado, violado, desechado, desaparecido. El cuerpo del conurbado también es posibilidad, porque al encarnar, y recibir directamente la violencia, actúa para no morir, no se deja vencer, no calla, se aferra, se protege para no quedar a la intemperie. (Reyes I. , 2017, pág. 55)

¿Qué pasa cuando es imposible materializar? Me refiero al momento donde no existe un cuerpo al cual ofrecerle un luto, cuando es imposible pensar en una muerte corporal, si sabemos que la presencia se vuelve necesaria para el proceso de duelo. Como ya he señalado, en la violencia surge la condición de la desaparición como un doble duelo, por un lado, el duelo de la muerte misma y por el otro, la ausencia de un cuerpo al cual ofrecerle un entierro. Hay un enfrentamiento —de manera forzosa— con la inexistencia tanto corporal como simbólica. Como hemos visto, gran parte de los ritos funerarios, son construcciones que encaminan a establecer una etapa de sanación, de encuentro emocional y físico que permite compartir y encarar la aflicción de la muerte. En ausencia del cuerpo, éstos se transforman, adquiriendo otras dinámicas, como las de la memoria o la colectividad.

Existen diversas circunstancias de desaparición, como las de identidad, cuerpos hallados sin ningún rastro de su procedencia, familiares, registro o nombre con el cual reconocerlos. En Colombia este fenómeno es conocido como *Los NN* “...de las iniciales del latín nomen nescio- nombre desconocido.” (Diccionario de la Real Academia Española , 2022) que paradójicamente se les asigna una abreviatura que “identifica” a quienes no tienen nombre, mismos que son contabilizados y colocados en una fosa común. De manera que son cuerpos que comparten la clandestinidad puesto que no hay quien los reclame, no hay quien les ofrezca un duelo, en donde la dinámica de identificación se convierte en la colectividad misma.

Ante ello, surgen dinámicas de intercambio. Ileana Diéguez menciona que hay personas que “adoptan” al cuerpo desconocido para pedirles favores y cuando éste cumple, es renombrado y cambiado a la fosa familiar, en donde “...hay que visitarlo muy a menudo en el cementerio, cuidar la tumba, hablarle, llamarlo y golpear la pared tras la que descansan sus restos, y prometerle una recompensa por sus beneficios.” (2013, pág. 164) Demostrando el beneficio por vía del duelo de otro, de un desconocido. Cuya falta de identidad y descanso los deja en deuda con una muerte digna, pues para quienes los escogen, auxilian o canalizan su propio duelo en el cuerpo de la muerte.

En otras ocasiones pasa lo contrario, no hay cuerpo, ya que la violencia misma ha procurado borrar cualquier rastro que permita su encuentro, pero sí quien los identifique. Hay un vínculo afectivo tras de ellos que conlleva a su búsqueda, muchas veces sin éxito. Estos cuerpos yacen en la memoria, en lo simbólico. Se crean escenarios del posible descanso, muchos de ellos como entierros vacíos, inscripciones en espacios públicos, no-lugares que evidencian la suspensión del duelo. Ya que sin la existencia del cuerpo se vuelve necesario recurrir a dinámicas de reparación. Esto hace preguntarme: en Ecatepec ¿cómo elaboramos el duelo? Me queda en la memoria el fallecimiento de mi abuela, puesto que fue acompañada de una peculiar forma de colectivizar la muerte mediante inscripciones en los taxis, en las combis, en los autos. Un pésame escrito y difundido que te hace partícipe de un duelo, uno que es hacia afuera, manifiesto, donde compartir también es liberar. También están las ya conocidas cruces en la calle como signo de la pérdida “fuera de lugar”. La materialización de una ausencia transitable a la vista de todos. Pequeños ensayos en donde se plantea la eventualidad de la aparición, de su remembranza —quizá por ello recurro al ritual, a los procesos de corporeidad que me permiten habitar o prestar cuerpo a lo que no lo es o no lo tiene.

Esto no dista mucho del pensamiento mesoamericano de hacer la muerte una condición colectiva. Si lo pensamos, en nuestra cultura la muerte resulta un punto de encuentro, una de las etapas de acompañamiento; en la desaparición y en el mejor de los casos, este vínculo se ve

reforzado por la otredad. Es interesante pensar cómo la desaparición crea lazos colectivos más sólidos que los que podría crear el luto. Se crea una especie de *identidad de la desaparición*, volviéndola una preocupación común y originando lazos familiares, asociaciones, grupos de búsqueda y apoyo. Es la posibilidad del encuentro corporal la que dicta una esperanza, pero también imposibilita o, mejor dicho, interrumpe el ciclo de transición a la muerte. El cuerpo reclama su lugar, necesita un descanso tangible: “...aquellos familiares que están en el umbral entre la vida y la muerte luchan por salir de él, se les proponen nuevos espacios de la realidad para explicar lo inexplicable...” (Hidalgo, s.f, pág. 31) esos nuevos espacios de realidad abarcan desde lugares del no-descanso hasta involucramientos con la magia. Un acontecer de la desaparición en donde lo corporal se sobrelleva mediante la acción. Este intercambio posibilita la vivencia de una corporalidad fuera del cuerpo de la víctima, en ese sentido, no dista mucho de la práctica del *ixiptla* nahua.

En el pensamiento mesoamericano, la palabra desaparición es considerada más como una ocultación inducida. Esto es, una condición preparatoria para recibir una presencia. Un ejemplo de ello era la elaboración de bultos sagrados, llamados *tlaquimilolli*, cuyo contenido era ocultado a la vista de las personas comunes. Estos bultos eran transportados durante las ceremonias y tratados como deidades mismas, eran reverenciados, celados y cuidados cuya mínima o nula ocultación potenciaba su valor sagrado. Un cambio de perspectiva de aquello que no está presente, pero que sugiere una fuerza. Esta idea hipotética surgió después de leer cómo era el trato con sus imágenes que — recordemos— consideraban como *ixiptla*:

En el arte prehispánico [mesoamericano] destacan los recursos estéticos que dotan a las imágenes de una intensa expresividad, aunque durante la acción ritual se limita la visibilidad de estas imágenes. Se sabe que muchas obras son o fueron elaboradas para jamás ser vistas por los ojos de los vivos [...] son agentes que participan en ceremonias, pero muchas veces en ausencia de los humanos. (Guilhem & Neurath, 2017, pág. 240)

Esta reflexión, que manifiesta incluso que el fin último es la desaparición, es posiblemente donde radique la importancia de contemplar a la imagen como espacio de duelo aún en la ausencia o, mejor dicho, como una vacante, un vacío que favorece su ocupación. A lo mejor esto resulte en un abandono del cuerpo, en una renuncia de su estado meramente físico, pero también una forma de reconocerse en la incertidumbre de la desaparición.

Anteriormente hablé de Ecatepec como un espacio en transición, sin inicio ni fin. No está totalmente empezado ni terminado, es el reflejo de una constante combinación de avances y retrocesos, pero ¿acaso el cuerpo desaparecido no contiene esa misma condición? Así lo señala Sabina Regueiro: “...el desaparecido quedaría suspendido en un pasaje que no termina de realizarse.” (Hidalgo, s.f, pág. 79) Justo esa es la esencia de este municipio, una constante irrealización que podría generar dos salidas: la imperceptibilidad total o el principio de ocupación. Quisiera pensar que es posible el segundo, un reclamo desde lo impreciso.

La investigadora Ileana Diéguez —quién se enfoca en los escenarios del dolor— alguna vez se cuestionó cuál era el lugar de los desaparecidos. A esta pregunta podría responder que existe un fenómeno interesante en el que el espacio público se convierte en el espacio de los desaparecidos. Es como si la ausencia corporal tuviera una repercusión de tal magnitud que logra ocuparlos o reclamarlos como suyos. Espacios que —como bien sabemos— son difíciles de transformar. Su carácter abierto, ajeno e incluso temporal, es el mismo que le otorga su posible reconfiguración, es meramente receptivo. Pienso que el impacto consecutivo, extraordinario y alarmante de las desapariciones juega un papel importante en el empoderamiento de lo público. Como si *el espacio de nada fuera destinado para los nadie*. Posiblemente en todas esas prácticas de manifestación, de reapropiación, de anti-monumentos, de ocupación, surge el empoderamiento de las ausencias. Lo único inestable es

que existen por medio de la alteridad, de la memoria, el trabajo y la búsqueda de otros, igualmente vulnerables y perecederos.

Existe una práctica muy antigua que conlleva cierto uso de la desaparición como un método de potenciación del estado ausente. Este tiene que ver con procesos mortuorios huicholes en los que se acostumbra a pintar alguna parte del cuerpo, con la intención de ocultarse del plano de los muertos. El color utilizado principalmente dentro de estos rituales es el negro, aunque también pueden emplear el rojo o amarillo en menor porción. Esto manifiesta una doble dinámica, por un lado, porque se cree que este color es el de las tinieblas. Pues otorga cierta desaparición del mundo de los vivos que los hace imperceptibles, una especie de camuflaje que es utilizado por los muertos y que los resguarda de sus “males”. Por el otro, porque este color diferencia su duelo de la colectividad —esto no dista mucho de la costumbre de vestir de negro en los funerales: “...las entradas [puertas] y las personas son ocultadas mediante negro, un color que brinda a las personas las propiedades de los seres oscuros, los cuales tienen por característica principal no poder ser vistos o el ser invisibles.” (Guilhem & Neurath, 2017, pág. 408) En ese sentido, la desaparición retoma otro sentido, se vuelve en simbólica porque resulta un intercambio performático a favor del duelo de los vivos, esto es que por medio de la pintura negra se establece un método de defensa. Por lo tanto, la ocultación no resulta una dinámica de pérdida sino propiciatoria, ya que permite el diálogo con los muertos desde su beneficio mimético y con los vivos, desde la externalización del dolor. De modo que hay una distribución —si se le quiere llamar dosificación— del dolor que recae no sólo para los vivos, sino para los muertos.

En este tipo de prácticas rituales huicholes, también existe la creencia de que estamos compuestos principalmente por alma y cuerpo, sin embargo, la perspectiva cambia un poco al

considerar a una persona: “...constituido por una doble polaridad, si mismo/otro...” (Guilhem & Neurath, 2017, pág. 420) es decir, se es uno viviente cuando hay conjunción del cuerpo y el alma, pero cuando el alma abandona el cuerpo, existe la posibilidad de ser otro en la muerte. Esto significa que hay una extensión de la existencia del alma (*iyari*) por lo que se cree que seguimos “viviendo” en otros planos y manteniendo contacto con personas, lugares o cosas. Es importante resaltar que esto tiene relación con el poder de contener la otredad en uno mismo. Con considerarla una unidad flexible que permite su transformación en otro. Esto podría abrir un poco la pauta para reflexionar nuevos usos del espacio público y del cuerpo mismo —muchos de ellos como familiares que aún siguen en búsqueda de sus desaparecidos— y que potencialmente funcionan como contenedores de la desaparición, como una posibilidad de pensarse subsistentes en su ocultación.

La violencia actual —específicamente la del narcotráfico— ha instaurado una idea de la desaparición, una que es irremediable y esperada. Establece dos formas de abandono, uno interno porque no se sabe cuánto tiempo vas a vivir, y otro externo porque no se sabe dónde te van a encontrar, en pocas palabras, su estrategia es la incertidumbre. Hay un gasto de los cuerpos que entran y que salen de la actividad productiva de “distribuir drogas” que los colocan como desechos. Incluso éstos se han convertido literalmente en su propaganda, en sus medios de difusión. Diéguez menciona que: “Lo que antiguos ritos se empeñaban en guardar bajo tierra, nuevos ritos que hacen voto a la abyección se empeñan en exhibir sobre la tierra.” (2013, pág. 14) Ocultarlos quizá haya sido en un principio la mayor preocupación, ahora mostrarlos se vuelve un acto comunicativo.

Aquí el doble juego de ocultación se tergiversa, es muy preocupante. Puesto que, los cuerpos se intervienen para borrar cualquier rastro de identidad, no obstante, se ha construido toda una parafernalia para volver a mostrar las maneras de desintegración de su totalidad. Es

una vía que repercute en la identificación con las maneras en las que se puede desaparecer. Se van creando estratégicamente ambientes de turbación para que la gente permanezca indiferente. Esto también es el otro lado de los espacios públicos, pues en medio de su condición receptiva, se van normalizando los actos de desaparición.

¿Acaso los cuerpos desmembrados, descabezados, intervenidos no son de alguna forma desapariciones? Desaparición de la constitución considerada como “cuerpo”, como una totalidad o una unidad íntegra. Ya desde la investigación de Maestría (2019, pág. 56) designaba la frase de *cuerpo residual* a la propuesta visual desarrollada a partir de las huellas de mi cuerpo y las acciones violentas que las involucraban. Esta denominación no sólo aparece en mi trabajo, también lo encontré en *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010* de Andrea Fanta Castro, cuya investigación me ha ayudado a complementar mi reflexión. Ella considera que el *cuerpo residual* es aquel que se configura desde la carencia, el residuo y que su temporalidad es el presente. Esto es, en donde el cuerpo es sometido a un gasto fugaz, breve, mediante el que se obtiene su *vigencia*, es decir, una fuerza que radica en su inversión instantánea. Estos cuerpos son interminables —algunos los llaman liminales— pues se encuentran *a medias*: “Los cuerpos residuales se definen por carencias, exclusiones y por su constante devenir. Su presencia está determinada [...] por lo que resta, por el propio cuerpo que usualmente se debate entre lo vivo y lo muerto.” (Fanta, 2015, pág. 13) Para Fanta, lo residual limita a los cuerpos a la indefinición, otorgándoles una condición vacía y perdida.

Yo quisiera proponer que no es así, que existe una posibilidad de empoderarlos desde su falta —como antes mencioné— desde el vacío que siempre sugiere una ocupación. Esas vacantes que se encuentran justo en el residuo, determinadas por pequeñas o nulas formas, pueden demandar una totalidad —incluso si quisiera llamárseles sinécdoques corporales. Quizá sea posible utilizar ese “constante devenir” a su favor, hacer válida su insistencia de ocupar el presente. Al respecto existe un término manejado por varios autores —entre ellos el periodista Alexandre Surrallés— para hablar de este tipo de existencias parciales, conocido

como *dividuo*. Éste es la contraparte del individuo, determinado como una unidad y que existe a partir de su división, el cual “...se define por las cualidades cambiantes, por la momentánea «percepción de su presencia»” (Abad & Flores, 2007, pág. 103). En este caso sería posible la existencia a partir de su separación corporal, una existencia momentánea que enmienda la importancia indiscutible de la materialidad por medio de la *ritualidad*. Es decir, por medio de los procesos —ya sean artísticos, políticos, performáticos, comunales— que llevan consigo mismos la exteriorización de lo privado y la apropiación de lo público, sin embargo, ¿cómo nombrar a este tipo de existencias después de la desaparición?

Propongo el término *contra ausencia*, una forma de desaparición que se asume y se potencia por medio de la acción. Es decir, aquellas ausencias aún sufridas, transitadas, vividas, recordadas y accionadas, que hacen viable la confrontación y el duelo, ausencias válidas en donde se renuncia a la desaparición como fin mismo. En la antigüedad nahua el fin último no era la muerte, sino la renovación de la vida, es decir, había una preocupación por las acciones desencadenadas a partir de la inducción de la muerte. Anteriormente he mencionado que la inmolación misma formaba parte del trabajo requerido para la continuación de la vida. La muerte era sólo uno de los procedimientos de su fin último: dar estabilidad al ciclo. Esto permea de alguna manera en la noción de la muerte huichol, ya que posterior a la muerte es posible existir.

Quizá resulte difícil considerar que en la desaparición sea posible la existencia, pero sin duda es un cambio de enfoque que evita pensarlas como nulas, como carentes de cualquier posibilidad efectiva. Es necesario despojarnos de ese lastre que nos define culturalmente. Octavio Paz decía que: “La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos.” (1992, pág. 23) Y es justo allí donde surge la inutilidad de la muerte, de los cuerpos. La violencia se ha encargado de reafirmar esa circunstancia. Yo me niego a pensar que eso

tenga que ser así, que haya un sinfín de sucesos que la mantengan en ese estado o que incluso sigan demeritándola. En Ecatepec es suficiente con revisar el *Boletín de personas desaparecidas*⁷ para darse cuenta de que es un fenómeno recurrente en habitantes de esta zona, con tendencia en mujeres. ¿Existe un discurso detrás de este tipo de desapariciones? Quizá la respuesta sea sí, puesto que Ecatepec también es uno de los municipios donde más violencia de género se ejerce. Como podemos deducir superficialmente, hay una construcción de los “silencios” apoyados por el fenómeno de la desaparición que nulifica el valor de sus habitantes, que confirma su “inacabada existencia”, su deterioro o su imposibilidad de integridad, pero considero que su cualidad residual no deja de determinarlos. Ricardo Gutiérrez en el libro *Vida que resurge en las orillas* —un compendio muy esclarecedor sobre las dinámicas de reflexión de la violencia en Ecatepec— menciona que su pobreza “...no sólo genera marginados, sino que produce una ilegibilidad de los cuerpos como cuerpos que importan.” (Amador & Mondragón, 2020, pág. 155) Esto es, que los cuerpos ni siquiera se consideran valiosos, son cuerpos *originalmente desposeídos*. A pesar de estas circunstancias —que salen de la norma— van generando sus propias existencias (o subsistencias) mismas que manifiestan la necesidad de poner al cuerpo en dónde pertenece, crear espacios, acciones, procesos de reivindicación de la corporalidad. Para Gutiérrez, los espacios violentos y precarios como Ecatepec van gestando como respuesta, procesos de “devenir” más que del “ser”. Esto es, que crean procesos acordes a su constante modificación y apertura, en los que interviene el suceso de la alteridad o la eventualidad de llegar a ser otro. Para esclarecer esto me gustaría poner el siguiente *performance* como ejemplo:

La Barbi: las alumnas llevaron al salón una muñeca a [la] que intervinieron con las palabras que les han gritado a lo largo de la vida. Zorra, puta, pendeja, no sirves para nada, mensa, zonza, suata,

⁷Consultar en <https://cobupem.edomex.gob.mx/boletines-personas-desaparecidas>

estúpida, piruja, fácil, culo fácil. Después, salieron del salón a las calles y llegaron a un lugar donde 15 días antes habían tirado el cuerpo de una joven asesinada y gritaron las palabras que les pertenecían, no las que otros querían colocar sobre sus vidas... (Amador & Mondragón, 2020, pág. 74)

Como podemos leer el juego resulta la vía de identificación al ocupar la muñeca como un yo y su traslado al espacio de lo real. Pues se ocupa la corporalidad de la muñeca como si fuera propia y ésta se encarga de confrontar la violencia de manera indirecta. Lo que concluye en una acción catártica y de reconocimiento de la violencia que las rodea. Así es como el sentido de *otredad* retoma un papel muy importante para la creación de los procesos reparadores, de visibilidad y resistencia. Pareciera que la violencia construye cuerpos ajenos, con un sentimiento de nula empatía e identificación. Los desaparecidos además de ser extraños son enemigos. Quizá porque en ellos reconocemos un suceso que negamos en nuestra propia corporalidad: la posibilidad de nuestra desaparición. No obstante —en medio de esa otredad que podría parecer poco fructífera— es factible establecer estrategias de acción e intervención en donde se reconstruye lo que la violencia tiende a destruir.

No estoy diciendo que sea fácil reconstruir los escenarios, repetir los acontecimientos de la violencia; pero atravesarlos por otros medios, es reflexionarlos desde adentro y lo que está adentro es un reencuentro con lo común, es: “Poner el cuerpo [...] empezar a re-habitar el centro de su usurpación.” (Amador & Mondragón, 2020, pág. 164) Ocupar el cuerpo violentado, es apoderarse de su discurso y volverlo medio de identificación.



Imagen 47 Detalle de secuencia "Sombra I". Formato gif, 2022.



Ya desde la investigación de maestría hablaba de la importancia de considerar el concepto de *contravictimización* (Pérez, 2019, págs. 128-129) una noción desarrollada por la investigadora Estelle Tarica, en la cual la víctima se asume como tal para adquirir voz y acción. Este cambio de perspectiva propicia la recuperación de su sentido de dignidad y colectividad, puesto que la víctima se identifica desde una posición activa. Incluso el autor Eugenio Santangelo lo propone como una dinámica de *desinscripción de la violencia*, es decir, usar el propio potencial simbólico inscrito en la violencia para escribirla o manifestarla por otros medios.

En mi caso ese uso es la práctica artística en la que, para situarme dentro del fenómeno de la desaparición, busco vincularla al concepto de ocultación nahua (*ecahuil*). A partir de esa relación he elaborado una serie de *gifs* titulados *Sombras* (imagen 47-51) en los que asumimos —mi familia y yo— el papel de desaparición de manera activa. Esto es que, procesualmente vamos pintándonos el rostro con pigmento negro y desapareciendo sobre un fondo igualmente oscuro.

Con ello quiero hacer énfasis en la acción premeditada de la desaparición, en la que cada uno asume su propia forma de borrarse. Algunos lo hicieron con pinceladas lineales, circulares, con o sin orden. También asumieron una expresión seria, algunos —como yo— lo hicimos de forma precipitada, otros meditaban y me preguntaban ¿para qué? Si lo reflexiono, es posible que mediante ello quiero transmitirles el sentimiento liberador de asumirse como frágiles. Como posibles víctimas, quiero potenciar el proceso de suspensión corporal que recae en pensarse como ausentes.

Cabe señalar que sus rostros cambian mientras menos piel es visible, resulta atrayente el hecho de transformarse en una otredad oscura, invisible. Aquí interviene parte de la *creencia autoimpuesta* de la que habla Campbell. Hay un acuerdo imaginario de asumirse como una entidad oscura, incluso apoyado por la atmósfera en penumbra.

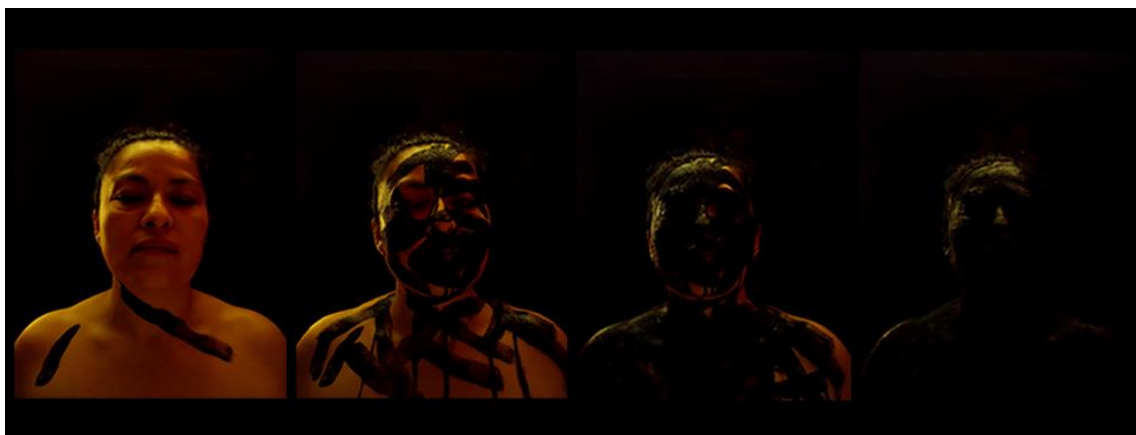


Imagen 48 Detalle de secuencia "Sombra II". Formato gif, 2022.

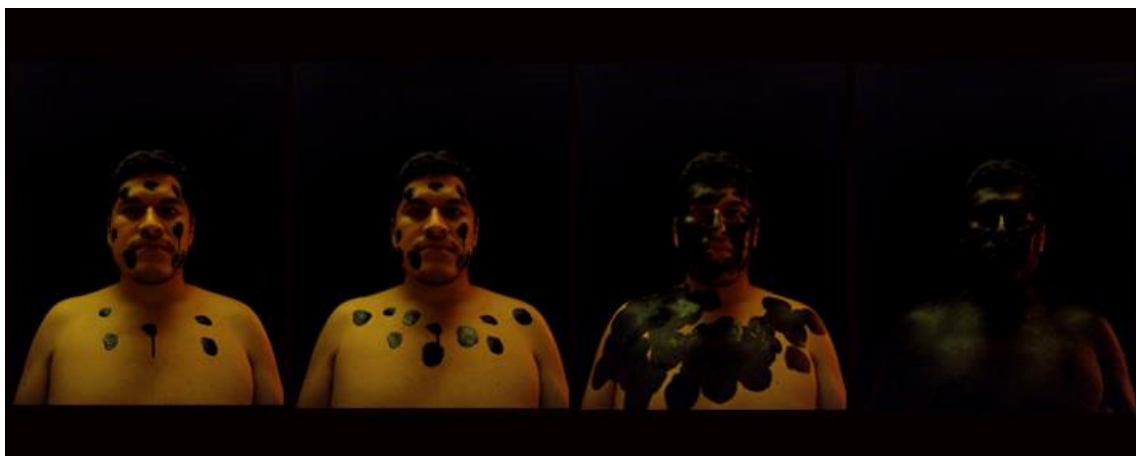


Imagen 49 Detalle de secuencia "Sombra III". Formato gif, 2022.





Imagen 50 Detalle de secuencia "Sombra IV". Formato JPG, 10 x 25 cm., 2022.



Imagen 51 Sombra V. Formato gif, 2023.

López Austin también menciona el concepto de desaparición, pero de una manera más primigenia y superficial. Puesto que, los antiguos nahuas utilizaban lodo para cubrirse el cuerpo como una muestra de luto y de protección: "...también se afirma que la mujer preñada, cuando quería andar de noche, se ponía en el vientre ceniza para no encontrarse con "alguien" y conservar, con esta medida, a su hijo..." (2004, pág. 370) El hecho de cubrirse una parte del cuerpo tenía la intención de ocultarla del mal, incluso utilizar como camuflaje el ambiente nocturno, el entorno de los muertos. Es probable que la costumbre huichol de quemar la hierba que denominan *tuxu* y pintarse la cara tenga su origen en esta práctica.

Ahora bien, sabemos que la desaparición quebranta el final de un ciclo. Me pregunto si es posible prestar cuerpo a tal causa para que concluya dicho proceso. Sugiero un cuerpo deslocalizado, trasladado a otros, compartido por otros para su posible sanación. En este caso, me resulta importante crear mecanismos de asimilación, crear dinámicas de reconocimiento en un Ecatepec que propicia la desaparición y refuerza la invalidez de los cuerpos.

En un municipio donde *nos somos ajenos*, en donde no creamos comunidades grandes, en donde hay poca o nula organización y en donde la identidad es frágil, pienso que es posible adquirir una voz, incluso desde la unidad primordial: el individuo, para comprender que los últimos años de desaparición y de violencia, no son gratuitos sino un fenómeno de disolución social.

La investigadora Itandehui Reyes-Díaz, señala que lo que empezó como un fenómeno de desaparición para ciertos grupos contrainsurgentes en todo México, para Ecatepec se convirtió en: "...la desaparición forzada no-selectiva [...] Una estrategia de terror estatal que debilita los procesos de organización comunitaria-popular facilitando con ello el avance de la acumulación y despojo." (2017, pág. 52) Una acumulación y despojo de espacios y de cuerpos, que afectaría al núcleo social más pequeño pero al mismo tiempo más importante: la familia. Allí radica la respuesta a la tendencia de desaparición principalmente de mujeres, puesto que forman parte

de los ejes fundamentales de la unión familiar. Reyes sugiere esto como una *violencia estructural replicante* (2017, pág. 53), es decir, la violencia ejercida desde esferas más grandes como la social y laboral, precariza las formas de vida desarrolladas en este municipio, despojando de todo valor existencial a los individuos, mismos que ejercen una violencia a nivel familiar para compensar dicho desequilibrio. En esta dinámica el individuo se ve vulnerable y es orillado a replicar la violencia ejercida sobre sí mismo o recluirse del plano social.

Esta es la preocupación principal de Reyes, puesto que es lo que coloca a sus habitantes como víctimas de la desaparición y de otras formas de violencia institucional. Lo que las obliga a recluirse en los hogares o perder la vida y desestabilizar nuevamente el núcleo familiar. Esto manifiesta un estado de violencia permanente que crea: “... un ímpetu por no dejarse matar, un conatus vitalista que se resiste a que las ausentes queden en el olvido. A que desaparezcan por segunda vez.” (Reyes I. , 2017, pág. 54) Y aquí tenemos el parteaguas de dicha investigación, *no dejarse matar, confrontar al suceso violento y entender en donde reside el miedo a perder a los semejantes*.

Pensar en la desaparición, es creerla posible sólo en espacios externos, extraños, en espacios abiertos, ajenos y violentos. Sin embargo, existe una desaparición mucho más impactante, que considero importante mencionar. Durante la década de los setenta, en Argentina surgió un *modus operandi* de la desaparición en la que se involucraba el espacio privado: el hogar propio. Ambas desapariciones son trascendentales para comprender que la desaparición responde a circunstancias más complejas.

La primera responde a una estrategia de configuración social, es decir, el hecho de que los cuerpos desaparezcan con más frecuencia en determinados espacios —como lo es Ecatepec. Pues es una zona con altos índices de pobreza, con una marcada diferencia social, en donde la población crece desproporcionalmente contra la calidad de vida que se pueda ofrecer

y por ende, se tiene poco control de la misma. Circunstancias que lo convierten en el lugar perfecto para legitimar el desplazamiento de las comunidades y la violencia ejercida, así como su repercusión de desajuste a los niveles inferiores como la familia. La segunda tiene como propósito, ir de lo micro a lo macro, esto es, ejercer el control por medio del miedo, invadiendo los lugares privados, utilizarlos como réplicas para otras familias y afectar los principales núcleos de movilización, desajustando la esfera social, más allá de conformarla. Hay que tomar en cuenta que es una violencia más discreta, pero de un efecto enérgico.

La socióloga Pamela Colombo es quién se dedica a la reflexión de este acontecimiento, al tiempo que nos hace reflexionar sobre la transformación del espacio propio como una irrupción violenta. Aquél que consideramos seguro e inalterable, se convierte en un espacio propio de la ausencia. Su preocupación se engloba en la pregunta ¿cómo habitar los espacios contaminados por la desaparición? En donde: “La casa queda marcada materialmente tras el secuestro -puertas rotas, agujeros de balas, objetos destrozados-, y el robo intenta vaciarla de marcas y objetos personales.” (González & Meloni, 2019, pág. 322)

Esto indudablemente trajo a mi memoria un tipo de irrupción en mi hogar, y es que hace aproximadamente once años, nuestra casa fue “asaltada” por alguien. Afortunadamente nadie se encontraba en ella y aún recuerdo la primera impresión de ver a mi hermano parado enfrente del zaguán sin entrar a revisar. Era época de lluvias, por el único par de huellas de tenis que se encontraron en los espacios en los que el asaltante entró. Sólo se llevó una pantalla y algunos collares y pulseras que halló en las habitaciones. Yo encontré una pequeña bolsa olvidada en la que había guardado todo tipo de cables y una cámara. Pero creemos que por el peso de la pantalla fue lo único que se llevó. Recuerdo que fue impactante imaginar a alguien extraño buscando por los cajones, dejar pisadas en todos lados; abrió roperos, rebuscó en la ropa, buscó en cualquier lugar como revolviendo las cosas, pero dinero jamás tomó, lo que resultó muy extraño. Los días posteriores no dormíamos tranquilos, cualquier ruido era pretexto para salir a mirar. Era como tener la preocupación de que alguien más pudiera entrar. El “qué hubiera

pasado si alguien se encontraba aquí” nos produjo inseguridad del espacio propio, incluso las camas se sentían raras. Nunca tuvimos certeza de quién fue, pero algo de ello quedó en nosotros, lavamos toda la ropa que tocó, limpiamos los pisos, revisamos cada cosa, una sensación de la obsesión reparadora. Levantamos las bardas, pusimos protecciones a las ventanas, cambiamos de puertas y ahora, no salimos sin dejar cerradas las habitaciones cuya llave cada uno esconde. Colombo menciona que:

La casa se transfigura en algo diferente a partir del secuestro, pero no se anula la densidad simbólica que ya cargaba sobre sí ni tampoco anula o inhibe todas las funciones que cumple la casa dentro de la vida cotidiana de los sujetos. (González & Meloni, 2019, pág. 324)

En mi caso fue sólo la ausencia de lo objetual. No obstante, existen secuestros en los espacios privados, que trastocan totalmente el significado de *hogar*. Es decir, aquellas personas que sufren y peligran en donde no deberían, imposibilitan muchos de los rituales de sanación o reparación, puesto que el hogar es la extensión espacial en donde se llevan a cabo. Con ello, los lugares que representarían cierta estabilidad no concretan su función. Existen casos y como menciona Colombo, en los que el propio hogar se transforma en el lugar de la desaparición sin tener conocimiento de ella. Con ello no sólo se refiere al hecho de que la persona ausente no habite más ese lugar, sino que el lugar mismo funge como su propia tumba, su propio lugar de desaparición. Estas desapariciones —en el caso de Argentina— fueron producidas durante la dictadura militar de los años setenta, por las fuerzas armadas o grupos de choque político, específicamente en Tucumán. Mismos que entraban en los hogares para desaparecer, ocupar y controlar el tránsito de los espacios privados. Esto tenía por objetivo “detener y eliminar” cierta subversión de la población que se reunía en dichos espacios, no sólo por medio de la

desaparición sino también mediante la tortura, la represión y la ejecución. Incluso, la misma Colombo, menciona ciertos espacios conocidos como “embutes”, que funcionaban como escondites para armas y personas que, posterior a la irrupción, fueron utilizados para desaparecer a las personas y en los cuales se encontraron sus restos. Así es como la desaparición se torna interna, ocupando espacios impensables. Espacios cuyo significado se ve trastocado por la violencia de los actos de manera próxima, provocando un desajuste de aquellos objetos, rincones, estadias y descansos que originalmente proporcionaban estabilidad y resguardo. Lugares que a través del tiempo dejan —para quienes no es tan fácil abandonar sus hogares— una especie de fantasma, o semi-presencias con las que es difícil lidiar —como Colombo menciona— puesto que no llegan a concretarse y permanecen en una especie de “eterno regreso”. Hay una parte fundamental en la que cita a Navarro-Yashin con las siguientes palabras: “Lo siniestro, más que ser un espíritu o un fantasma, es táctil y evidente: puede ser agarrado, tocado, usado, uno se puede sentar en él, dormir sobre él.” (González & Meloni, 2019, pág. 326) Esta característica de lo *táctil* es quizá imprescindible en la violencia, pues es la piel, el sentido epidérmico el que nos infringe daño, el que nos identifica con la afección ya sea mental, física y psicológica.

Si lo pensamos, el gesto obsesivo de lavar la ropa, de ordenar los objetos, de limpiarlos, de depurar de alguna manera el espacio, de obviar nuestra seguridad, de remarcar la privacidad a la que tenemos derecho —como lo hicimos nosotros— es el remedio frente a lo siniestro. Esta necesidad de “limpieza” es una reflexión que abordaré más adelante, no obstante, me resulta importante hacer hincapié en cómo es que la desaparición resulta un detonador de otros tipos de ausencias que no consideramos, personas, objetos, espacios, hábitos y familias que se ven afectadas por la pérdida. Hay que reconocer que en ella radica un fuerte componente de aplazamiento de la cotidianidad que se utiliza a favor de la propagación de la violencia. Ambas categorías de desaparición —tanto la del exterior como la que se suscita en el propio hogar— irrumpen o debilitan la esfera social primordial, que es la familia. Quizá allí radique la

importancia de involucrar a mi familia en un proceso artístico que ficciona y atraviesa la desaparición, un acompañamiento de nuestra vulnerabilidad que no está muy alejado del acompañamiento nahua.

3.4 Purificación

El palacio contaminado destroza la metáfora arquitectónica, la esfera por la que uno transita este espacio es un laberinto de ruinas que invoca una narrativa maldita, sacrificial, suntuosa y vertiginosa. (Botey, 2009)

La anterior cita de Mariana Botey hace referencia a una instalación de la artista Teresa Margolles *¿De qué otra cosa podemos hablar?* del año 2009, en la que se observaban restos de ropa, residuos como lodo y vidrios, fluidos corporales —como la sangre que se usaba para teñir cortinas— así como indicios materiales de la violencia corporal vinculada al crimen organizado, pero ¿qué tiene esa materialidad en común?

Reflexionemos al respecto, son materiales que evocan una contaminación de los espacios y de los cuerpos. Son fragmentos, residuos, compuestos, que están fuera de su totalidad —como la sangre, fuera del cuerpo— y que de alguna manera provocan cierta sensación incómoda, repulsiva o de suciedad, pues intervienen o van en contra del orden “natural” de las cosas y los seres. Allí radica mi interés por hablar de la noción de purificación o limpieza, la perpetua necesidad de que el cuerpo y las cosas abandonen su estado profano. Una especie de retorno a su estado originario o intacto, mismo que se considera impuro o inmundado. El cuerpo a lo largo de la historia ha utilizado el ritual, la religión, el baño, el maquillaje, la

vestimenta e incluso el arte —como la fotografía *post mortem*— para restaurarlo, limpiarlo, purificarlo y alejarlo de sus diversos estados viciados. Es posible que aquí se sitúe la inmundicia asociada a la idea de violencia, ya que el cuerpo muerto, es el cuerpo sucio, corrupto, el cuerpo de la expiación.

La primera confrontación cercana de la violencia desde lo inmundato fue el espacio conocido como “La Barranca” (imagen 52). Un cauce de aguas negras —ubicado en Santa María Tulpetlac, Ecatepec de Morelos— que sirve como tiradero de basura, de zapatos, de ropa, de desechos orgánicos, incluso de cuerpos animales y humanos. Quisiera decir que es una especie de irrupción visual en comparación con el resto del panorama, pero responde a elementos característicos de Ecatepec como lo es su alta densidad poblacional que la rodea, sus casas inacabadas, las cuales muchas veces parecen solitarias. Pocos negocios prosperan a su alrededor o se transforman, cada recoveco crea un rincón un tanto peligroso y con el tiempo montones de desechos van transitando el cauce que en algún momento fue un río. Es triste observar cómo lo que proveía de cierta flora y fauna, ha sido destruido por una lucha constante de aspiración a un modo de vida más digno. Itandehui Reyes describe:

El viento sigue soplando, a veces huele a sal, a plomo o a cochambre [...] va adaptando una construcción de acuerdo con los deseos y necesidades que surgen con el tiempo. Ni los tinacos donde almacenan el agua son iguales, hay diversos tamaños y colores. Cientos de comercios, de changarros y autos, muchos autos de diferentes épocas. Calles pavimentadas y polvorientas. El concreto gris se mezcla con las casas multicolor montadas caprichosamente en las calles irregulares... (2017, pág. 47)



Imagen 52 *La Barranca*. Cauce de aguas negras en Santa María, Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, fotografía digital, 2020.

Y sí que resulta así, ya que el viento sigue soplando con tal fuerza, que si aguzas el oído es fácil escuchar su silbido y el arrastre de alguna botella de plástico que ha quedado tirada en la calle. Efectivamente huele a sal, a polvo, mismo que se acumula por todas las fachadas restándoles brillantez, lo que les da su aspecto opaco, apagado. Las habitaciones como sus tinacos sí son numerosos, la falta de agua de los años anteriores es el reflejo a dicha adaptación temporal. Es como si los problemas fueran suficientes para preocuparse de un espacio al que sólo llegamos a dormir. Todo en Ecatepec parece estar contaminado, velado de una capa que no permite definirlo, con una confluencia temporal del “ni viejo ni nuevo”. Y su gente somos igual, ausentes casi todo el día, desconfiados, inciertos y un tanto indiferentes. Somos gente imprecisa que forma parte de la “mancha” urbana, de asentamientos aparentemente recientes

y precipitados. La mayoría son colonias desplazadas por falta de espacios para vivienda, instaladas en zonas irregulares, que se han ido adaptando a servicios provisionales de luz, agua, drenaje y recolección de basura. Pocas áreas verdes lo componen, el espacio más próximo es el Deportivo Siervo de la Nación. Existe muy poca información al respecto de los asentamientos más antiguos, entre los que destaca —y me es más próximo— Santa María *Tulpetlac*, cuya parroquia, según algunos escritos y artículos en la red, data del siglo XVI. El nombre *Tulpetlac* proviene de su pasado mesoamericano, adjudicado por la abundancia y producción de la planta de tule, característica de las zonas de agua.

Algunos documentos respaldan que fueron llegando habitantes desplazados de los barrios del centro, como Tepito o la Merced. Sin embargo, la necesidad de espacio se volvió urgente y posterior al temblor de 1985, fueron llegando más y más pobladores —reflexión presente también en el escrito de Itandehui Reyes (2017). Así como proyectos industriales y habitacionales, enfocados en la descentralización laboral y la vivienda “digna”. No obstante, los primeros marcaron más la diferencia de oportunidades entre obreros, ganaderos y campesinos. Y los segundos, destinaron poco espacio para un mayor número de inquilinos. Conformando las características y problemáticas “unidades habitacionales”, que hasta ahora son una opción colindante con el estado de Hidalgo —cada día más alejadas del centro. En un artículo muy acertado sobre la violencia en Ecatepec, el psicólogo César Martínez menciona que:

Podemos decir que la zona conurbada de la CDMX empezó a expandirse de manera irracional y desorganizada. Es difícil que los sujetos que se trasladan de una colonia criminógena a lugares nuevos dejen sus hábitos y creencias. Hacen pequeños nichos del crimen en nuevas colonias, y entonces se vuelve a incubar el delito. (Nagore & Villa, 2018)

Cuando Martínez habla de “incubación del delito”, ya nos ilustra cierto grado de “contaminación” en la que vivimos los pobladores, es decir, cierta base violenta en la que se sustenta parte de nuestra identidad, entonces ¿cómo reparar lo que está roto, incompleto, enviciado de origen?

En estas circunstancias, en donde la identidad es frágil o nula, surge un fenómeno que puede convertir a todos en posibles víctimas y victimarios. Ileana Diéguez menciona que: “...produce cuerpos fantasmales o dobles al servicio de un poder que poco a poco va demostrando su soberanía, y produciendo una cultura del terror...” (2013, pág. 77) Una cultura de violencia, puesto que estamos conformados por el desconocimiento del otro, mismo que funciona como una estrategia de ocultamiento de los actos. Si bien, la función de mis piezas respecto a la presente investigación, buscan disolver dicho desconocimiento producido por la violencia, mi propósito va más allá. Busco recrear procesos —“rituales”— de corporización para potenciar al cuerpo propio y confrontar la violencia que nos alarma. Estoy consciente de que ésta no es sólo una preocupación mía, que es un tema recurrente entre las personas con las que comparto este espacio. Y pienso que encarar la propia vulnerabilidad, aunque sea mediante el simulacro, es un antídoto ante su vivencia constante. Podría considerarse un acto sintomático, es decir, acciones visuales que evidencian la enfermedad, la indeterminación de lo que somos. No obstante, prefiero reflexionarlo como un cambio de perspectiva, trabajar con lo que tenemos, con “lo que hay” y empezar por la asimilación para dar pie a la alternativa.

Regresando a Mariana Botey y a su reflexión del trabajo de Teresa Margolles, quisiera hacer énfasis en la siguiente frase: “El palacio contaminado destroza la metáfora arquitectónica...” (2009, pág. 12) Refiriéndose a la exposición de prendas, de residuos, de fluidos, de objetos que, de forma simbólica, contrarrestan la pulcritud de lo esperado por el espacio de exposición. Esto para mí fue el detonante de pensar a la violencia como un ente

contaminante, que ensucia, desordena, alborota, trastoca, destruye, fragmenta, oculta, que interrumpe con el orden de las cosas. De manera que quisiera proponer una *metáfora del entierro* y para esto vayamos nuevamente al origen. No es infundado que nuestro pasado mesoamericano se haya colocado bajo tierra, que la metáfora arquitectónica sublime —de la que habla Botey— se piense inaccesible, enterrada bajo los pies. Que algo tan basto ahora conforme montículos de lo acaecido, que sea necesario escarbar para encontrarnos con “lo nuestro”, que nos desconcierte asomarnos al barranco del pasado, allí donde podría decir que también se encuentran nuestros cuerpos violentados.

Quizá la idea del binomio suciedad-violencia, tenga un trasfondo mítico-religioso, en donde nuestro origen se justifica como impuro. Ya Joseph de Maistre menciona que: “Como el hombre era culpable, pues, por su principio sensible, por su carne, por su vida, el anatema caía sobre la sangre; pues la sangre era el principio de la vida, o, más bien, era la vida.” (2009, pág. 22) Aquí Joseph coloca a la sensibilidad como un desperfecto humano, frágil y condenado por su condición cárnica, incluso por ser producto de la concepción carnal, que mucho tiene que ver con el pecado original de la religión cristiana. Así el cuerpo se instalaría como imperfecto, como un obstáculo para la plenitud cuya sangre, al ser su fuente de vida, sería considerada como fluido vital, es decir, el medio más próximo de expiación para limpiar la culpabilidad humana. Joseph va desmenuzando quizá el comienzo del hábito sacrificial, el aquietamiento de sangre por el derramamiento de ésta fue una necesidad de vitalidad constante que pasó de emplear la sangre de los animales a la del hombre mismo. Así la violencia misma se convertiría parte de la acción purificadora, el hombre pasaría de verse presa de su fragilidad, a enfrentarla por medio de la ejecución de su estado cárnico.

Para Joseph, es lavar una mancha inherente al ser mismo, para la teología es el pecado del conocimiento del bien y el mal, así como el enfrentamiento a su propia mortalidad. Las prácticas de limpieza son diversas, existe desde lo más sanguinario y explícito posible. Como lo era el rito *Taurobolio* en el que se sacrifica a un toro y cuya sangre es derramada o salpicada

sobre quienes es necesario la purificación, hasta la práctica del bautismo, una limpieza sacra mediante el uso del agua.

Como vemos, hay una fuerte preocupación por evidenciar la suciedad de la que somos presas por “ser cuerpo”, mismos que a lo largo de la historia: “Se examina[n], se purifica[n], [se hacen] esfuerzos que parecen sobrepasar su humanidad, para obtener finalmente la gracia de poder «restituir lo que no ha robado».” (De Maistre, 2009, pág. 69) Y ese esfuerzo sobrehumano pareciera sólo lograrse mediante el dolor, mediante el abandono de la carne y la exaltación de su sensibilidad y sus emociones, siendo esta misma índole la que lo separó de su estado sagrado.

Ahora bien, la impureza nos parece afectar tanto, y Ecatepec es por mucho un espacio impuro. Ya había mencionado que es gris, que se encuentra en medio de una saturación inacabada, cada cosa, calle, asentamiento y personas son apenas un boceto de lo que pueden ser. Tengo la oportunidad de reconocer las diferentes temporalidades que parecen ser más arcaicas conforme se avanza hacia la cima. Con ello me refiero a que las zonas bajas —al pie del cerro— se encuentran mejor organizadas, pero mientras más vas subiendo, llega la transición y los servicios son escasos, mismos que culminan con una especie de cuevas en las que habitan personas en situación de calle.

No sólo los espacios pueden llegar a ser impuros, las situaciones suelen serlo. No por nada aún se conservan los rituales para “limpiar” a los muertos. Pensemos en la acción de colocar un recipiente con cebollas y vinagre durante el velorio para purificar el ambiente, o como aquella costumbre de arrancar una ramita del árbol de pirulí al entrar al panteón, para “repeler” el aire pesado fuera de nuestro cuerpo. Existe una lucha constante por eliminar del cuerpo los rastros de su vulnerabilidad e imperfección, de su paso por la vida misma. Si hablamos de violencia ¿qué tipo de escenarios nos creamos? Espacios desconocidos, sucios, desordenados, solitarios y oscuros; así mismo lo señala Laura Panizo para hablar de los desaparecidos, puesto

que: “...están o han estado durante muchos años fuera de lugar –por su carácter de personas liminales, paradójicas, contradictorias, que son y no son al mismo tiempo–, el contexto remite a la calidad de impureza...” (Hidalgo, s.f, pág. 34) Entonces la violencia se instaure como una enfermedad de los cuerpos, una contaminación de los espacios pero ¿en dónde radica ese miedo al residuo, a lo paradójico, a lo impuro? Quizá es el miedo a confrontar la manifestación de una corporalidad endeble y por lo tanto desechable.

El historiador Jean Clair tiene una obra muy acertada acerca de nuestro contacto con la inmundicia, esa que nos produce cierto repelús al observarla en espacios no acordes para ello. Pensando un poco en por qué he decidido hablar de un cauce de aguas negras, es precisamente porque hay una necesidad de conferir otros significados a la inmundicia incómoda, pero existente. Para Clair esa incomodidad es horror, pero ésta surge de observar, de estar en contacto, de oler, de degustar la extensión de lo orgánico o, como él menciona: “...una entidad viviente que escapa a nuestro control”. (2007, pág. 12) Como si su presencia —como en el caso de la sangre, el cabello, el semen, el sudor, el excremento— fuera una advertencia de nuestra tendencia a la descomposición, a la muerte. Lo mismo ocurre con los cuerpos violentados, la mayoría son mancillados y abandonados en lugares que parecieran corresponder a su estado sucio. Si lo pensamos, los residuos son la expresión mínima de la desintegración corporal, expulsados fuera del cuerpo, son efectivos como indicio, son elementos que dan paso a lo informal.

Muchos discursos dentro del arte han abordado esta idea, la de dar forma a lo que no lo tiene. En mi caso, la confrontación con los desechos del cauce, me han dado la pauta para resignificar la condición violenta que pueda representar el espacio mismo. El uso de la ropa, la tierra, los objetos, las cenizas de basura quemada, me permiten establecer un puente entre mi discurso y la asimilación de la violencia. No ha sido una tarea fácil, personalmente reconozco que hay algo de mí que rechaza la confrontación con la basura. Yendo en sintonía a lo que Clair menciona, el cabello me resulta bastante repulsivo en lugares como las coladeras, el transporte

público, la basura e incluso la comida. Posiblemente muchas de las manías estén vinculadas a lo corporal, a su degradación, expulsión, a su separación del cuerpo, que de alguna manera nos resulta extraño, fuera de lugar. Pues pensamos ¿en dónde está el cuerpo del que viene ese mechón en la peluquería o aquellas gotas de sangre sobre la banqueta? Es un ejercicio mental que busca remitir siempre a su totalidad, al origen de las poluciones corporales.

En algún momento Clair menciona que la inmundicia nos confronta con un gasto corporal, es decir, para él los excrementos, la orina, la saliva, así como la ropa, los zapatos, la basura, son gastos que —en conjunción con Bataille— bien podrían parecer improductivos, pero son despojos del cuerpo cuya función es mantenernos con vida. Ahora que lo pienso reafirman el estado frágil, nos valemos de comer, defecar, orinar, sudar, eyacular, salivar para sobrevivir, pero lo ocultamos. De hecho, intentamos dominar nuestra suciedad para parecer más civilizados y menos animales.

Clair menciona el siguiente ejemplo: “El alto grado de civilización de la cultura romana se mide tanto con la construcción de una *cloaca máxima* necesaria para deshacerse de las porquerías...” (2007, pág. 40) Justo parece que a medida que crece el “estado civilizatorio” de una sociedad, se vuelve mayor la necesidad de ocultación de sus desechos. Si traslado esa lógica a Ecatepec, hay indudablemente un “desequilibrio de inmundicia” visiblemente manifestado en los espacios —como en el que trabajo— y que día a día va en aumento. Hay una situación particular en ello, y es que el cauce de “La Barranca” termina por verterse en el Río de los Remedios, paradójicamente este vertedero de aguas negras —que en su tiempo fue uno de los principales ríos del valle de México— fue convertido en *el lugar donde se remedia todo*. Mi práctica artística no dista de ello, es decir, de querer compensar la cantidad de residuos tirados en un barranco con su traslado al espacio simbólico que da la creación artística.

Hasta el origen de la palabra *inmundo* tiene su relación con aquello que está fuera del *mundo*: “El mundo es limpio. Lo inmundo es lo que es sucio, impuro.” (Clair, 2007, pág. 44) y lo

que está fuera de ello, no tiene cabida o razón de ser, es extraño al orden. Pero ¿qué pasa si en Ecatepec la balanza se inclina por el desorden? Surgen así configuraciones de extrema inmundicia, mismas con las que se convive sin ningún tipo de inquietud. A veces, cuando observo el tipo de residuos que hay en la barranca, detecto tres constantes. En la primera, se encuentran los de tipo orgánico como aguas residuales, animales muertos, residuos alimenticios y ramas de árboles. Los cuales reflejan la poca consciencia del tratamiento de este tipo de residuos que podrían servir como composta y que terminan por ser quemados, cuyas cenizas son las que empleo para dibujar. En la segunda, hay un arrojamiento constante de zapatos y ropa —muchas veces en buen estado— lo que manifiesta el nivel de consideración por los aditamentos corporales que se creen temporales, puesto que mucha de la ropa es de niños o adolescentes. Y en tercer lugar están los neumáticos y el cascajo, dos residuos que difícilmente se degradan, que tienen pocos usos y que terminan estorbando en las casas.



Imagen 53 Registro de proceso creativo I. Fotografía digital, 3648 x 2432 px., 2017.

Pienso que ello, es una muestra de todo lo que no quieres mantener próximo. Como si tirarlo allí —un lugar que no le pertenece a nadie— otorgara el alivio de no verlo degradarse, maltratarse, descomponerse o deshacerse en lo propio. Mi trabajo se enfoca en recuperar, en medida de lo posible, aquello que me sirva para resignificar la

condición informal de este espacio. Ya desde la Maestría comencé por recolectar ropa y objetos que me permitieron reproducir un mural (imagen 53-55).



Imagen 54 *Registro de proceso creativo II.* Fotografía digital, 3648 x 2432 px., 2017.

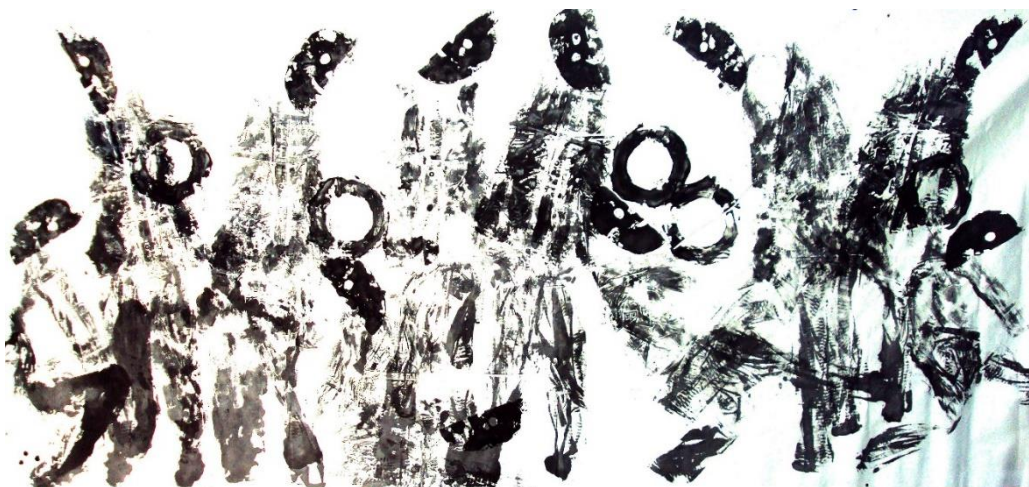


Imagen 55 *Reliquias.* Pigmento negro sobre pellón, 150 x 500 cm., 2017.

Conforme el diálogo con la violencia se fue concretando hacia una dinámica de la destrucción, los objetos se redujeron a materiales. Fue entonces cuando me enfoqué en piezas cuya intervención fuera simbólica de la acción, cal, cenizas, polvo, partículas, retazos. Esto para Clair es una señal de retorno:

Que los artistas se pongan a coleccionar cabellos, pelos, trozos de uñas, desechos diversos, en ello puede verse más una especie de regreso a la creencia en un *mana* primitivo, una magia cuyo poder se ha buscado dominar apropiándose de los fragmentos del organismo [y los objetos]...”
(Clair, 2007, pág. 56)

Si lo vemos así, la apropiación de los objetos residuales es una provocación experimental, puesto que ahora son ellos los que se transportan a los espacios formales, como podría ser una galería, una pantalla, un espacio beneficiado por la dinámica artística. Es como querer explorar la reacción opuesta de verlos tirados en las calles de Ecatepec, regresar al inicio, hacerlos partícipes de su estado primario. Que no dista mucho de la idea general de abordar la violencia corporal desde una perspectiva mesoamericana, ¿acaso es la necesidad última de conectar con la parte que rechazamos? Un paso hacia su aceptación, a su posibilidad sanadora, que crea un pacto con la inevitable tendencia a la destrucción. Una sanación en la que se mantiene implícita la forma en que violentamos. De cualquier forma, un sacrificio azteca no dista mucho del sacrificio del dios cristiano, pues ambos buscan darle una utilidad a la liberación corporal o, mejor dicho, darle sentido a la transformación del cuerpo vivo en cadáver.

De allí surgen diferentes expresiones o resguardos de los residuos del cuerpo, que muchas veces han sido transformados en reliquias que —como ya mencioné en capítulos anteriores— sobrepasan el plano temporal de la corporalidad efímera. Clair también refiere a ello con las siguientes palabras: “Firman su identidad, cuando ya no estamos. Son la marca, el

indicativo de un individuo, cuando su pellejo, su vestimenta, se ha desvanecido.” (2007, pág. 65) Es una reafirmación de la fugacidad temporal, como si aquello, a lo que le tenemos cierta repugnancia o rechazo, tan mínimo como lo podría ser un hueso, un mechón de cabello, una uña, fuera lo único que valida nuestra existencia, así el *detritus* se vuelve partícipe de nuestra trascendencia física.

La antropóloga Mary Douglas (1973) menciona que nuestro rechazo a los residuos es relativo, es decir, que a lo largo de la historia se han consolidado diversas prácticas de purificación que mucho tienen que ver con el tratamiento de la suciedad y de su ideología. Un ejemplo relevante es el uso de estiércol de vaca como medio purificador y sanador en la cultura hindú. Incluso menciona en una cita de Harper que: “...la parte más impura de la vaca es lo bastante pura como para que la use un brahmán en la eliminación de sus impurezas.” (1973, pág. 24) Aquí vemos cómo es que el residuo de la vaca —un animal considerado sagrado— resulta ser más puro que cualquier otro residuo humano. Por lo que mantiene relación con el acto de purificación, mas no de limpieza. Douglas manifiesta que el concepto de “limpieza” es reciente, puesto que como señala, la idea de lo patógeno tiene apenas unos doscientos años. Entonces, si tuviera que hablar de México, ¿cuál sería su concepción de estado impuro? Si regresamos al pasado, los recursos utilizados por los nahuas hablan de una purificación a nivel simbólico.

El hecho de quemar, lavar, cubrir, adornar, barrer, unen el significado de la materia con el de la acción de limpieza, es decir, el fuego reduce, la tierra descompone y los atavíos embellecen. Esto para Douglas tiene que ver con la clasificación de la materia como simbólica, por medio de la cual muchas culturas primitivas se guiaban para realizar sus rituales de purificación. Puesto que lo que consideramos impuro, parece tener relación con aquello que dista de ser ordenado: “Al expulsar la suciedad, al empapelar, decorar, asear, no nos domina la

angustia de escapar a la enfermedad sino que estamos re-ordenando positivamente nuestro entorno, haciéndolo conformarse a una idea.” (1973, pág. 15) Es decir, cuando ordenamos nuestra habitación, cuando lavamos la ropa, cuando nos bañamos —e incluso cuando quiero resignificar la basura del cauce— estamos conformando la representación ordenada, limpia, habitable, presentable, incluso si se quiere ideal, de los espacios, de los objetos, de los cuerpos, un “deber ser” de las cosas. Para Douglas, esto es conformar clasificaciones, que de alguna manera otorgan estabilidad a nuestros hábitos y formas de existir. La preocupación y el empeño —tanto ahora como en la antigüedad— es la de protegernos contra aquello que desconocemos, lo que involucra tanto la dimensión de lo patógeno como de lo sobrenatural.

En algún punto Douglas llega a establecer un diálogo muy importante con el aspecto mítico-religioso y psicológico. Allí comprendí que el vínculo de lo sacro con la pureza tiene que ver con una noción de orden y perfección, cuestión que desvincula directamente al hombre como parte del plano vulnerable, aseverando su impureza frente a las entidades superiores. Pero hay un giro que resulta relevante para recuperar el valor de la corporalidad en los procesos de purificación, y es que Douglas considera que:

...[los] ritos que más explícitamente atribuyen poder a la materia corrupta están haciendo el mayor esfuerzo para afirmar la plenitud física de la realidad. Lejos de usar la magia corporal como una huida, es posible pensar que las culturas que desarrollan abiertamente el simbolismo corporal lo utilizan para confrontar la experiencia con sus inevitables dolores y pérdidas. (1973, pág. 162)

Aquí hay una aproximación con el pensamiento de Patrick Johansson. Esto es que, ambos defienden la importancia corporal como una reafirmación física de la realidad, como una enunciación de la vivencia ya sea violenta, instintiva, sensorial, emocional y mental, que otorga al cuerpo un lugar primario, más allá de ser un alejamiento o dimisión a su propia fragilidad. Esto

sitúa al estado de exaltación, como un proceso necesario e inducido para llegar a la sanación y catarsis. Anteriormente planteé la pregunta ¿por qué el cuerpo? Yo afirmaba que era por su aproximación, por ser la única posesión valiosa que se puede intercambiar sin afectar a otro. Sin embargo, la respuesta de Douglas es más directa: “...el simbolismo corporal forma parte del acervo común de los símbolos, hondamente emotivos en razón de la experiencia de cada individuo.” (1973, pág. 163) Es decir, el cuerpo es el eje fundamental de su expresión, de su comprensión y de su reflexión de la realidad, es imposible desvincular la construcción de sus símbolos, de su mitología, de su religión y de su pensamiento del acto experiencial que propicia el cuerpo. Por ende, *todo aquello que procede del cuerpo, puede ser partícipe en la aseveración de “dicha plenitud física”*.

En esta lógica, la convivencia con la inmundicia ha propiciado la necesidad de lo sacro. Pues algo que está fuera de orden es potencialmente un espacio de resignificación. En mí caso, esto pasa cuando me dirijo al cauce y recolecto ropa, objetos, materia, para luego resguardarlos de su inmundicia y regresarlos como piezas de arte, como elementos de un acto de reconstrucción. Soy consciente de que mi intención personal es eliminar el malestar que me provoca convivir con este tipo de espacios. Pues transitarlos cotidianamente son una constante manifestación de la pérdida, de nuestra capacidad destructiva, de la indiferencia de pensar que es “basura de alguien más” y del peligro al que estamos expuestos al configurar tales espacios.

Como mencioné, uno de los procesos primordiales fue la recolección de ropa, misma que mantuve por años guardada en bolsas. Eran prendas que me hacían pensar en sus propietarios, o al menos hacerme un esbozo de qué hábitos tenían. Aún permanecían con sus huellas humanas, algunos estaban manchados, tenían marcas de uso, desgaste e incluso uno de ellos tenía el nombre (imagen 56).



Imagen 56 Detalle de las prendas. Fotografía digital, 2021.

Para Mary Douglas, justo en esas marcas radica su aspecto sucio, porque son semi-identidades que nos hablan, es decir, identidades mediante las cuales todavía se puede determinar cierta humanidad y ocupación. Cada orificio nos remite a los brazos, a las piernas, a la cintura y al cuello de alguien, una entidad que reclama su prenda. No quería mantenerlas conmigo, o no en ese estado, además para mí fue más práctico reducirlas a retazos de tela. A partir de aquí fueron intervenidas (imagen 57-62).



Imagen 57 *Old Navy*. Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.



Imagen 58 *Adidas*. Fotografía digital 8 x 10 cm., 2021.

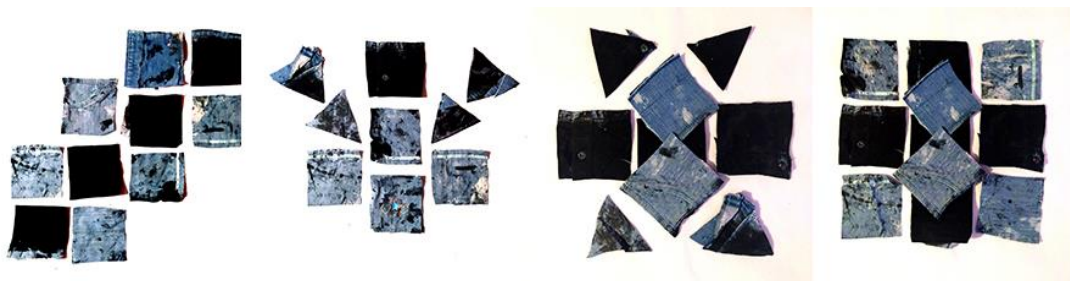


Imagen 60 *Just Friends*. Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.

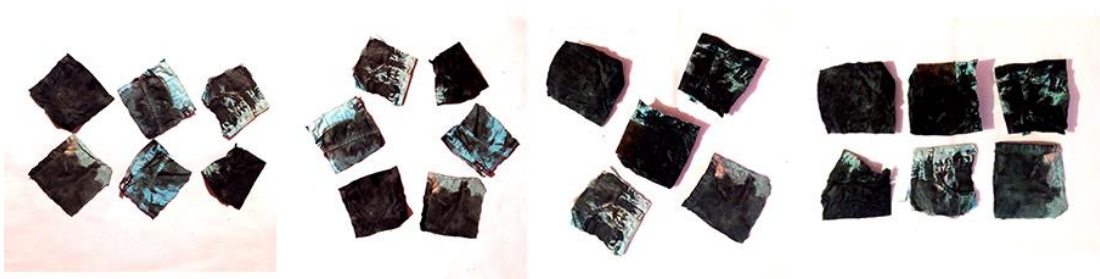


Imagen 59 *Limited too*. Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.

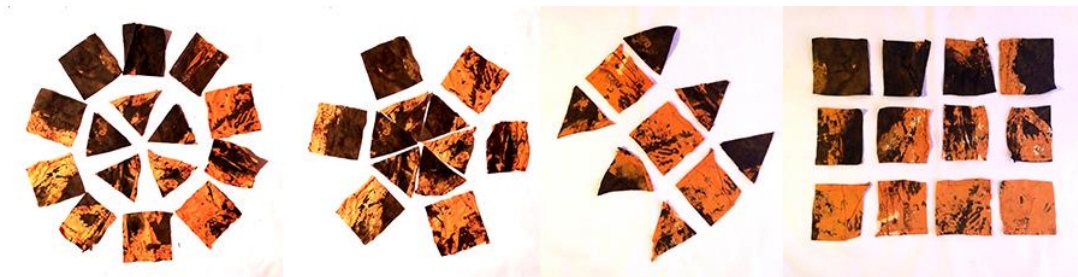


Imagen 61 JO-CES. Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.

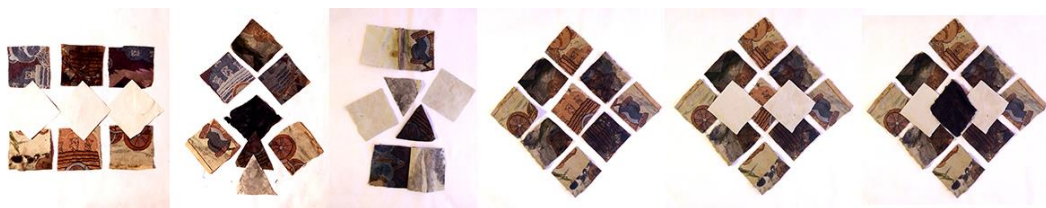


Imagen 62 Bolso sin detalle. Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.

Este ejercicio de “descomposición” señala un estado de desaparición. Reducirlas a figuras geométricas, es enunciar la disipación de cualquier indicio corporal. Para Douglas es seguir los procesos destinados a la liberación de toda inmundicia, puesto que: “... [los procesos] de pulverización, de disolución y de podredumbre espera[n] a cualquier cosa física que haya sido reconocida como suciedad. Finalmente, pierden toda identidad.” (1973, pág. 214) Entonces, reducir las es aliviador, porque ya no están obstaculizando nuestros espacios, ya no están remitiendo a otras identidades, ya no nos provocan, ahora ocupan la dimensión de la creación. Es como si indujera a la vestimenta a trasladar su propósito primario de cubrir un cuerpo, para hablar desde otro tipo de identidad. En ello hay un fuerte reconocimiento de su condición como desecho, que ahora funge como el principal medio de representación. Su condición de inmundicia se ha intercambiado por el de la abstracción que depura. Ya no son reconocibles a nuestra mirada, no nos inquietan amontonados en el cauce, dejan de ser portadores de nuestra propia descomposición. Su fuerza comunicativa ahora radica en el residuo y no en la carga corporal.

El residuo, desde mi punto de vista, es la simplificación de una totalidad, pero igualmente expresiva. Pensemos por un momento que el cauce de aguas negras funciona como el vertedero de todos los gastos improductivos de la gente que lo rodeamos. En él cohabitan las inmundicias que reflejan el estado enfermizo de un espacio como Ecatepec, es decir, que no se limitan a los residuos comunes como los excrementos, los orines, las aguas de uso doméstico, la basura; sino que en él afluyen distintos objetos y cuerpos impensables. La transformación de los desechos refleja una crisis de los cuerpos que lo habitan y lo transitan, podría decir que —así como otros espacios— Ecatepec se ha convertido en la cloaca urbana, en el vertedero de los cuerpos violentados.

Eso me hace pensar en la intención de mantener espacios así, destinados a recibir lo que “sobra” de otras casas, de otros lugares. ¿Y si la función de que Ecatepec se configure como tal,

es mantener el saneamiento de otras zonas? Una contraposición necesaria para el equilibrio de los espacios que podrían considerarse “tranquilos”.

Leyendo a Emiliano Ruiz en su texto: *Las Golondrinas. Un barrio marginal del tamaño del mundo* —un barrio ubicado justo en Ecatepec— me doy cuenta de que existe una lógica de la existencia de estos espacios como *sistemas de precarización* que delimitan su desarrollo, sus formas de vivir, su alimentación, su movilidad y sus aspiraciones. Lugares originariamente desconocidos, informales, sin servicios. A expensas de las promesas de unos cuantos, que emplean las necesidades básicas para modificar “a medias” los espacios y la vida de quienes los habitan. Cuando Ruiz fue describiendo a Golondrinas, fui pensando en nuestras calles a medio pavimentar. En nuestro sistema de agua con tomas clandestinas, que provocan fugas y agresiones entre los vecinos. En los “parches” de pintura que cubren las fachadas. En el drenaje insuficiente que termina por desbordar toneladas de basura hacia las casas “de abajo”. En las calles oscuras por falta de lámparas. Incluso me hizo pensar en aquella vez en la que uno de los vecinos decidió matar, desangrar y desmembrar a su *pitbull*, por despecho al abandono de su esposa e hijas —a las cuales violentaba física y sexualmente— para luego colocarlo sobre el toldo de su auto a la vista de todos a modo de advertencia. O como aquella vez que encontramos una perrita colgada de un árbol, atada con su propia cadena. O la cabeza de un chivo cercenada en medio del acueducto —pintada con dos líneas blancas paralelas que atravesaban sus ojos— símbolo de un trabajo de magia negra.

Estas imágenes que comúnmente me encuentro, me hacen pensar en que la pobreza también es una violencia ejercida a nivel poblacional, pues contamina sus formas de expresión. Restringir, dosificar, condicionar el progreso o el crecimiento también es una manera de someter y estigmatizar a las personas, de atarlas a la condición precaria. Mismas que optan por expresarse mediante la vía de lo explícito, el perro colgado, la cabeza, los órganos, imágenes que exteriorizan maneras perturbadoras de comunicarse. Ruiz menciona que:

Esta visión cargada de prejuicios y fobias, es esencial para oprimirlos cada día: que las mujeres limpien nuestros baños, cuiden a nuestros bebitos y ancianos, nos hagan de comer. Y que los hombres construyan nuestras casas, manejen los autobuses en que nos movemos y siembren los jitomates de la mesa. (2022, pág. 26)

Ya en algún momento alguien me preguntaba ¿qué tanto de la idea de violencia de Ecatepec es apariencia y qué tanto es verdad? En ese momento no supe firmemente qué contestar, pero ahora me doy cuenta de que estamos condicionados a cierta calidad de vida. Sólo basta con mirar cómo vivimos la mayoría de los que lo habitamos. Que existe un sector importante de la población que tiene dependencia al consumo de alcohol y drogas como la “piedra”. Que el comercio informal prevalece a mi alrededor y que el “cobro de piso” es una situación regular entre las tiendas de la zona. O que tenemos que esconder el celular y la cartera al salir, adaptándonos a un estado de riesgo y vigilancia constante.

Admito que es agobiante pensar que por más trabajo, movimiento o esfuerzo que se realice, el desarrollo personal se encuentre condicionado por factores externos como las prácticas políticas o la ubicación geográfica. Eso es parte del sistema de precarización, en donde el propósito no es procurar la estabilidad o bienestar de zonas como Ecatepec, sino justamente mantener la precarización social que favorezca las prácticas degradantes —no sólo del cuerpo animal, sino humano. Pues preservar un estado de violencia y carencia, origina dinámicas de lucro y corrupción cíclica, manteniéndonos en períodos de transición e inconclusión. Ruiz los cita como *tierra de desecho* (2022, pág. 228) tierra que subsiste de la promesa del mejoramiento, de la esperanza de dejar de ser pobre.

Retomando la idea de Mary Douglas, en donde considera que la impureza es la materia fuera de sitio y la única vía de acercamiento es ordenar (1973, pág. 60) ya no resulta tan distante que la vía de proximidad sea la práctica artística, sobre aquello que se desborda en impureza como lo es Ecatepec. Sin embargo, me pregunto ¿de qué podría hablar si este espacio no fuera así? Posiblemente aquella privación me esté dando la oportunidad de emplear la otredad, como una habilidad adaptativa para aceptar una identidad que, más allá de estar ausente, surge de lo inestable.



Capítulo 4

4. RESIGNIFICACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA DE ECATEPEC

Hemos comenzado por descubrir la función catártica del sacrificio. Hemos definido a continuación la crisis sacrificial como pérdida tanto de esta función catártica como de todas las diferencias culturales. Si la violencia unánime contra la víctima propiciatoria pone realmente término a esta crisis, está claro que debe situarse en el origen de un nuevo sistema sacrificial.

(Girard, 1983, pág. 101)

Reconsideremos la cita anterior, en la que Girard deja entrever el propósito catártico del sacrificio, el cual determinaba la contención de la violencia ejercida por las culturas antiguas. Sin embargo, cuando menciona que esta función recae —tanto en su fin como en su origen— en la figura de “víctima”, sugiere un ciclo interminable de la ejecución de la violencia. Esto me hace pensar en el papel de las víctimas actuales, entonces ¿en dónde recae la función catártica? ¿acaso es ambigua? Es evidente que el número ha aumentado considerablemente, incluso que “el nuevo sistema sacrificial” se haya trasladado a otros fines. Pues la catarsis —procurada en la violencia antigua— ahora tiene una intención aleccionadora, controladora y, de hecho, anuladora de todo valor corporal.

Podría inferir que la violencia ha sido relevante en la configuración de ciertas prácticas que se trasladan de lo mítico a lo religioso y posteriormente a lo social, pues su justificación estaba inserta dentro del beneficio colectivo. No obstante, todas las divinidades ya se han puesto en entredicho y la religión parece ser un sistema que va perdiendo fuerza, pero ¿cuál es el sentido de nuestra violencia? Girard insiste en que: “De la divinidad muerta proceden no sólo los ritos sino las reglas matrimoniales, las prohibiciones, todas las formas culturales que

confieren a los hombres su humanidad.” (1983, pág. 101) Si bien, la ejecución de la violencia ha configurado las reglas para inhibirla. Es posible que nuestra “humanidad” se halle rebasada por su constante ejecución. Las reglas, las prohibiciones, los mecanismos, los sistemas punitivos parecen fracasar contra una violencia mucho más cruel y extraordinaria. Es el retorno inevitable del pasado que se adapta a los procesos actuales de invalidación del cuerpo. Somos quizá la persistencia del ciclo, distanciado del beneficio colectivo. Una repetición que ha reconocido las repercusiones de la violencia, mismas que utiliza a favor de dinámicas de control.

Existe una pregunta que ha rondado toda mi investigación: ¿es válido comprender la violencia actual mediante la violencia del pasado? Este abordaje anacrónico —adaptado a la cultura mexicana— me ha permitido ejemplificar y comprender algunas prácticas sustitutivas a través de su paso temporal. Si bien, hay que reconocer que el fenómeno de la violencia es multifactorial, es esa misma condición la que posibilita que el arte pueda incidir desde esta perspectiva.

A este punto, quisiera hablar libremente de cómo las perspectivas anteriores, posibilitan las siguientes reflexiones que parten desde la violencia que me rodea.

4.1 Desde el entorno

Hasta hace poco, surgió un altercado en las calles aledañas, mucha gente se reunió a pelear con palos, hasta que alguien sacó un arma y disparó, así resultó herida una niña y hubo un muerto. La causa de esta historia fue una pelea por “las plazas” de la colonia. Si me preguntan ¿cuál es la condición que caracteriza a este entorno? Podría responder que es el *estado de*

*encierro*⁸, una condición en donde toda actividad puede realizarse en la clandestinidad. Ese aislamiento genera en nosotros un particular modo de sociabilidad, poco comunitario, pero “permisivo”. Pues estamos a expensas de dinámicas que operan adentro de las casas, en lo privado.

La vertiginosa complejidad de sus calles, de los espacios que se multiplican confusamente, que resultan inaccesibles, de alta peligrosidad; van configurando una comunicación pobre, en secrecía. Allí, en donde a nadie le interesa lo que la *otredad* haga, es posible vender droga, robar, secuestrar, matar y guardar silencio.

Pienso que ese estado, no es gratuito, pues es el resultado de las promesas y proyectos pendientes de años atrás: “...el crecimiento del barrio marginal está sincronizado con las elecciones: ya sea porque los políticos ofrecen terrenos a cambio de votos, o porque es en las elecciones cuando los pioneros pueden negociar servicios...” (Ruiz, 2022, pág. 43) Estas negociaciones inconclusas, son visibles en las casas a medio pintar, en las calles a medio pavimentar, en servicios insuficientes que no crecen al ritmo de la población. Incluso podría decir que la concepción de progreso se ve trastocada, pues está rodeada de un halo de corrupción que la vuelve *inalcanzable*. Quizá de allí provenga su característico color gris, el color de la obra negra, reflejo de una evidente adaptación vivencial.

La imagen que caracteriza a este municipio se hace visible: construcciones aplazadas que se replican e incluso se siguen modificando aún en su indeterminación. Si lo pensamos, el destino de la vivienda es modificarse con el tiempo, no obstante, para Ecatepec, esto parece transcurrir con mayor frecuencia.

⁸ Consultar la propuesta en:

<https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2023/05/09/ecatepecdemorelos-unestadoencierro/>

Es posible que el arraigo a la construcción de un espacio, aunque sea de manera provisional, sea una costumbre heredada por la crisis de vivienda surgida a partir del desarrollo industrial de los años sesenta. Misma que dio paso: “...al surgimiento de los primeros fraccionamientos autorizados en el municipio, el crecimiento de antiguas localidades, nuevas colonias, comienza la ocupación ilegal de terrenos fundamentalmente en propiedad privada; los ejidos comienzan a ser ocupados.” (Olivera, s.f., pág. 5) Esto que menciona Olivera, es primordial para comprender que la transición de la vida agrícola a la industrial, fue inesperada. Ruiz complementa al respecto que:

...el colono ya pagó su terreno [...] pero no puede venderlo. No puede vender, no puede heredar, no puede hipotecar. Porque vive en un terreno que, según las leyes, es un ejido, y es por lo tanto inalienable. Esas tierras le pertenecen a la comunidad. (2022, pág. 153)

La cita anterior devela que incluso el significado de lo “comunal” parece nocivo, pues surge como una atadura en la que el sentido de propiedad se trunca. Esta circunstancia es relevante, pues asevera la transitoriedad de los espacios. Su estado trivial los predispone a tergiversaciones políticas convenientes, que quebrantan la idea de unidad e incluso de antigüedad. Lo que va nutriendo la desconfianza por el otro. Visto de otra forma, también se puede decir que va instaurando una colectividad oportunista, pues sólo mediante favores o beneficios, ésta es consolidada.

Al paso del tiempo, los ejidos se convirtieron en unidades habitacionales, un proceso que quebrantó la idea de una vivienda digna, pues confinó la noción de espacio familiar a pequeñas aglomeraciones. Incluso la idea de trabajo de campo se unió a la de jornada laboral, a tal grado que hoy día, los usos y costumbres son un híbrido de ambas.

El aumento de las ocupaciones ilegales, los despojos de la tierra y la falta de regulación dieron paso a una configuración espacial desequilibrada y violenta. La misma autora sitúa al municipio de Ecatepec como uno de los receptáculos de la crisis poblacional de la Ciudad de México. Por un lado, esto fue implantando una dinámica de “autoconstrucción” de muchas de las viviendas que ahora existen. Y por el otro, una dinámica de migración, que implica una *ocupación precipitada y sin raíces*. Pues muchas de las comunidades que se instalan en estos espacios viven de los trabajos informales como la albañilería, el trabajo doméstico, el comercio ambulante, la piratería y, en el peor de los casos, de las actividades ilícitas. Esto manifiesta que, la necesidad de una solvencia habitacional originó formas de bricolaje que fueron, más o menos, arraigando una identidad híbrida, pero inconsistente. Con el tiempo, los terrenos habitables se fueron configurando más alejados de la urbe y, por ende, los desplazamientos más extenuantes. Este agotamiento de los espacios dignos, pero sobre todo la falta de identidad —o de una identidad endeble— dio paso al incremento de las prácticas violentas.

Con ello me refiero a que vivir en lugares que no originan ningún sentido de pertenencia, que están sujetos a una constante dislocación identitaria, que son meramente bocetos, fragmentos, promesas, y cuya dinámica es su frecuente tránsito, van anidando fácilmente: “...un esfuerzo reiterado y minúsculo para resistir a una fuerza hostil que aparece como superior.” (Reyes I. , 2017, pág. 46) De manera que, del temor por morir, surge una lógica de *resistencia violenta* que es perjudicial, pues nos va colocando como extraños, como otredades indiferentes, reacias, de tratos poco confiables, en donde *el otro se convierte en enemigo*.

Como vemos la indeterminación que caracteriza a los espacios, a los hogares, termina por contagiar a las personas, orillándolos —de manera casi forzosa— a buscar un propósito, una completitud que resulta ardua e inasequible. Esto origina prácticas violentas que privan de la idea de estabilidad, en donde delinquir es necesario para salir adelante y, en el caso extremo, invalidar la vida de otros: “En el imaginario mexicano, Ecatepec es el infierno: donde matan a las mujeres, se roban a los niños y los pobres sufren su pobreza. Ecatepec significa la otredad; el

espejo al que no queremos asomarnos.” (Ruiz, 2022, pág. 10) No obstante, no todo repercute de un solo lado, pues esto devela una contraparte. Considero que en medio del estigma hay procesos que se favorecen a partir de su falta. Es decir, hay un propósito en mantener una violencia que fortalece el vínculo *entre la otredad y los sistemas de precariedad*. Pues para ciertos intereses político-sociales, es conveniente la aparición de espacios con una colectividad fraccionada, pobre y renuente. *Una relación que imposibilita conciliar la extrañeza y el avance hacia lo procomún.*

Efectivamente éste, como otros lugares de oportunidades truncas, funcionan como trampolín político y económico. Pues el empobrecimiento de estas zonas permite a otras contar con mejor calidad de vida. Sus recursos y mano de obra son explotados para abastecer la demanda de otros. Incluso podría decir que sostener este ciclo de producción-explotación, pocas veces se enfoca en los remanentes. Es decir, en los residuos movilizados como fuente de trabajo, ejemplo de ellos son los pepenadores, las ventas de *fayuca*, las *chacharas*, la ropa de paca, los donativos, los recolectores de fierro viejo y los expendios. *Una economía clandestina que transforma “los desechos” en productos.* Surge un fenómeno interesante, pues se convierten en lugares de reciclaje, de bricolaje, de aprovechamiento; en donde la gente está acostumbrada a consumir lo que es considerado inservible, caduco o fuera de moda. Constituyen zonas a donde llegan a parar miles de desperdicios, una migración de objetos, de personas, de residuos. El mismo Ruiz escribe respecto de las zonas marginales del Estado de México:

Están excluidas del modelo de desarrollo del país: no hay, para sus habitantes empleos formales, educación de calidad ni seguridad pública. Han sido abandonados a su suerte y exprimidos como reservas de mano de obra barata, masas para los mítines y votos para las elecciones [...] Su principal característica es la invisibilidad. (Ruiz, 2022, pág. 286)

Me atrevería a decir que a Ecatepec —situado como un espacio impreciso, de raíces poco profundas— la invisibilidad lo ha vuelto negativamente visible. Un lugar en donde la muerte violenta aparece como añadidura a *las formas en que se puede morir*. Es doloroso enfrentarse a una cotidianidad empapada de esa disminución o cese del valor corporal. Día tras día es preocupante escuchar —aunque sea de forma pasiva— las anécdotas y miedos a los que se enfrentan las personas que comparten la principal vía de intercambio: el transporte público.

Entre ellas he escuchado estrategias de cómo esconder dinero en los zapatos, en el sombrero, en el “chongo” del pelo. De cómo aparentar “no traer nada de valor”, el “nunca tomes la misma ruta ni los mismos horarios”. Así como “no lleves audífonos, no te distraigas”, “carga con el dinero justo”, el “no me quiero ir sin que se llene la combi, prefiero darle la vuelta hasta acá, porque así no se detiene a cada rato” o “prefiero pagar de más para que sea transporte directo o colectivo”. Incluso los lugares más “peleados” son los que están cerca de la puerta de acceso “por sí hay que bajar o aventar las pertenencias”. También es común ver personas compartiendo su ubicación, comunicándose constantemente con alguien. Conocidos o familiares que esperan o acompañan en una esquina a alguien que va o viene en camino.

Lamentablemente la seguridad cuesta dinero, tranquilidad o tiempo, pues existe un *reforzamiento constante del estado de alerta e impredecibilidad*. Es interesante cómo la vialidad se convierte en el punto social de confrontación con la violencia que aún no ocurre, pero para la cual todos estamos preparados. Un lugar en donde todos nos desconocemos, pero en el que compartimos las “mañas para no temer”, “para librarla”. *El transitar se ha convertido en la dinámica social confrontativa; lo que intercambiamos, lo que aprendemos, lo que tememos, se encuentra afuera, en movimiento.*

De hecho, operamos fuera de la norma, actividades como maquillarse, dormir, leer, comer, vender, surgen en respuesta a una falta de tiempo, un traslado que se vuelve activo.

Incluso es curioso cómo la noción temporal se desarticula. Hace algunos años tuve la oportunidad de viajar a otro país. Para Houston, la idea de tiempo perdido es mucho más rígida, pues los traslados mayores a treinta minutos se convierten en viajes largos. Lo que para nosotros serían dos horas, tiempo promedio de un viaje a la ciudad de México. Si bien, hay que contemplar la infraestructura de transporte, la cercanía de los trabajos y escuelas, de los lugares de ocio, los horarios concurrenidos y la dificultad para movilizar tanta gente diariamente. La gran parte del tiempo que aprovechamos para mejorar la calidad de vida es menor para cuando hemos alcanzado dicha meta.

En lo que respecta a la esfera de lo privado, entramos en el mencionado *estado de encierro*. Que nos condiciona a llevar el duelo detrás de la puerta, desde el hacinamiento, desde la posibilidad social que nos da la escasez del espacio. Por lo tanto, podría decir que en la mayoría de los casos —los duelos de la muerte y la muerte violenta— son aislados y silenciosos. La seguridad que otorga el encierro se volvió común. Se volvió el refugio contra el exterior, aquello que paradójicamente nos sitúa como desconocidos, como otredades peligrosas, ausentes e indolentes y entonces volvemos a las estrategias del principio, que limitan los intercambios. Este fraccionamiento, revierte la vía de lo común hacia la delincuencia, pues se van constituyendo pequeños grupos familiares, amistosos, callejeros; cuyos vínculos responden a intereses particulares, como pelear por las “plazas”, “los pisos”, “los territorios”, generando más violencia.

La comunicación también es con tiento, mediante la plática con el vecino, el rumor de la cuadra, la escucha pasiva. Los sucesos más violentos, pocas veces tienen largo alcance pues llegan a cuentagotas y se van olvidando —o quizá nos hicimos insensibles ante su repercusión. Posiblemente es normal que se vayan ensordeciendo dentro del *caos vivencial*. Que la oralidad —de condición transitoria— vaya aplazando e incluso desapareciendo el impacto de los sucesos. Entonces podemos dilucidar el círculo vicioso en el que se convierte la

“predisposición a la violencia”. Un estado que nos determina como desconfiados, apáticos, cuidadosos, un tanto agresivos.

Esto me recuerda al movimiento social surgido durante los años ochenta en Francia. Denominado *La comuna de París*, de la que Walter Benjamin reflexiona lo siguiente: “...para el *flâneur* de finales del Segundo Imperio, la ciudad se ha metamorfoseado en un interior, para los *communards* ocurre lo contrario: el interior se convierte en una calle.” (Ross K. , 2018, pág. 74) Y es que los espacios destinados a las *dinámicas de la calle* dejaron de serlo tras la inestabilidad que dejó la guerra. Las casas, fábricas, iglesias y escuelas se convirtieron en construcciones provisionales, que servían de pasadizos o barricadas. Una alteración de su función que solventaba la crisis político-social, pues generaba estrategias de ocultamiento que sólo la comunidad conocía. Las profundidades de las casas fueron readaptadas y los muros tirados para vigilar, escapar, hacer frente o simplemente ocultarse de la represión. Los muebles servían de barrera, los objetos como armas. *Un estado interno y desconocido que revierte los espacios activos, una invisibilidad adquirida intencionalmente.*

En Ecatepec ocurre lo contrario, ha sido forzado al encierro. No es que el interior sea una calle, pues está lejos de ser el bullicio conversacional y organizacional. Son espacios pasivos, lugares de convivencia entorpecida, en donde el descanso es lo común. Aquí las calles se vuelven extrañas, pues se tornan en presura. Aquellos lugares en donde tendríamos que ejercer un intercambio activo, son sólo lugares de recorrido.

Desde lo propio pienso ¿acaso es posible salir del encierro, quebrarlo? Pensamiento que es acechado por una violencia que parece retomar fuerza como un fenómeno inalterable, pues utiliza dinámicas a las que estamos predispuestos inexorablemente, como la pobreza o la nulidad de los espacios seguros. Hay una invalidez de la vida digna, que permea incluso —como menciona Ana María Ochoa— en la banalización de la violencia (2003, pág. 53) ya que surge

como una red que envuelve y anula significados más profundos como la posibilidad de una existencia plena.

Desde mi encierro pienso en ¿cómo rehumanizar a los cuerpos? ¿cómo devolverles poco de lo mucho que les han quitado? Algunos pensarán que no estoy en posición de hablar de sufrimiento, otros dirán que nada se puede hacer, algunos prefieren evitar hablar de ello y otros que me recomiendan salir del encierro, quebrarlo. Es contradictorio, porque es justo desde el encierro en donde surgen mis imágenes. Quién diría que la dinámica que pretendo activar desde lo común se gesta desde un espacio tan pequeño, un tanto limitado, un tanto resguardado: mi recámara. Resultó ser el reflejo de la dinámica a la que estamos sujetos, pues es la secrecía “performática” la que se ha anidado en mis procesos. Entonces prefiero dejar de luchar contra aquello que me determina, dejar que resuene la ocultación de la acción violenta y la reserva del cuerpo.

Desde aquí puedo decir que se extrañan los parques, las caminatas tranquilas, los sitios de reunión, salir de noche, los negocios prósperos. Sin embargo, comprender que nuestro estado de encierro no es gratuito, nos reivindica desde él. Pues localizarnos dentro del sentido de autocuidado, de la capacidad de adaptación, de reciclaje, de autoconstrucción; quizá haga pensarnos más allá de un mero acto de resistencia en el que es posible una *otredad*. En la que nos reconocemos como otras formas de convivencia, otras condiciones de vida, otros modos válidos de socializar.

4.2 Desde la vestimenta

Abordar el concepto de vestimenta como segunda capa que nos delimita, es reflexionar alrededor de uno de los residuos corporales más frecuentes en “La Barranca” —que como ya mencioné— es un espacio que gesta significados relacionados a una violencia transitoria. Esto es, que la irrupción espacial de ropa, zapatos e incluso accesorios como bolsas y gorros, lo configuran como un basurero que manifiesta dinámicas de ocultación, de temporalidad y reciclaje. De ocultación, porque es posible que lleguen a parar pertenencias que podrían ser utilizadas como pistas de un delito. De temporalidad, porque es evidente que mucha de la ropa allí tirada es de niños, cuyo uso es esporádico y fácilmente desechable. Y de reciclaje, porque existen personas dedicadas a recolectar y revender las prendas encontradas, mismas que retornan al ciclo de desecho y reúso.

Si bien, la vestimenta ha sido a lo largo de la Historia un “complemento humano” con diversos significados simbólicos, mágicos, teatrales, sociales, etc., como indica Umberto Eco (Alberoni, y otros, 1976, pág. 9) el principal propósito de vestir es la comunicación. Una comunicación no verbal puesto que, involucra gestos, posturas, texturas, colores, etc., que se proyectan visualmente en lo colectivo.

Esta serie de cualidades o posibilidades inscritos en la indumentaria son: “...actos de comunicación, de entidades [...] que ‘dicen algo’ [...] de cosas que ‘funcionan’ [...] que ‘sirven para algo’.” (Alberoni, y otros, 1976, pág. 15) Pues la indumentaria sirvió primordialmente para proteger al cuerpo del frío, el calor, la lluvia, situaciones que involucraban aspectos de supervivencia. Sin embargo, conforme la vestimenta fue evolucionando, sus propósitos se volvieron más de la “cultura”. Es decir, la vestimenta alcanzaría esferas rituales, de imposición, de clase, de estatus. Códigos que comunicarían, más allá de su funcionalidad, una preocupación por construir cierta identidad social.

Hay que tener en cuenta que esta correspondencia colectiva de la vestimenta se reforzó con el crecimiento de las ciudades. La investigadora Joanne Entwistle señala el nexo significativo entre el florecimiento de la moda y el aumento de la industrialización de las ciudades europeas del siglo XIX. Pues gran parte de los campesinos que se desplazaban a dichas ciudades para trabajar “...se encontraban durante breves momentos pasajeros, en los que habían de sacar una impresión mutua. Al aumentar el anonimato de este modo se puso mayor énfasis en la apariencia como medio para «leer» a los demás.” (2002, pág. 134) Es decir, su *dinámica de tránsito* los llevó a desarrollar códigos de vestimenta que si bien, los individualizaría, también los identificaría como parte de un grupo. Esto evidentemente abriría nuevos mercados y, por ende, traería consigo nuevas creaciones que formarían parte de la moda circulante.

En nuestro contexto, la mezcla de identidades campesinas y obreras nos lleva más a una condición en donde la vestimenta es una cuestión trivial. Es posible que gran parte de la población en Ecatepec no invierta mucho dinero en ropa —de allí, el negocio próspero de la venta de pacas y ropa de tianguis. Por lo que, la vestimenta respondería más a una imperceptibilidad cotidiana y al reforzamiento del desconocimiento. Las “formas” de vestir son irrelevantes, si la apariencia comunica un estatus económico, resulta peligroso para una zona que justamente se caracteriza por la delincuencia. De hecho, la identificación con un grupo se genera a partir de las problemáticas sociales, más que por portar ciertos artículos o ropa. No obstante, mi reflexión apunta más allá, pensemos que para Entwistle las grandes ciudades congregan grandes extraños, lo que favorece nuevas expresiones del vestir. En Ecatepec, su constante ir y venir determina que esa dinámica sea la opuesta a la surgida en el intercambio social en Europa. Es decir, si el momento de intercambio visual, se activa en el trayecto al trabajo, a la escuela y mantener un “aspecto” conlleva tiempo, es mejor permanecer cómodos y en el anonimato.

Justamente “La Barranca” manifiesta esa trivialidad en la ropa, pues recibe cientos de prendas a lo largo del año (imagen 63). Algunas en buen estado, otras develan su temporalidad por lo sucio y otras son simplemente retazos. Si la vestimenta comunica, pero aquí se vuelve momentánea ¿de qué hablan nuestros desechos?



Imagen 63 Ropa hallada en “La Barranca” de Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2021.



Imagen 64 Costal de zapatillas hallados en “La Barranca” de Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2022.

Como ya mencionaba al principio de este apartado, surgen tres dinámicas relacionadas a la violencia espacial. En alguno de mis recorridos por esta vía, me encontré el siguiente

hallazgo (imagen 64). Un costal con zapatillas intencionalmente desacomodadas. Si observamos la imagen con atención, podemos determinar que muchos de ellos tenían pocas huellas de desgaste. Eran aproximadamente ocho pares de zapatos femeninos de tacón alto de diferentes tallas y características, muchos con una marca en la suela de algún tipo de suelo o laminado antiderrapante. Inmediatamente pensé en las personas dedicadas al trabajo nocturno. Pero ¿quién tira zapatillas en buen estado? Esto me hizo especular si la intención de tirarlos aquí, en medio del caos residual, fue para borrar algún indicio delictivo e incluso ocultar alguna red de trata. A esto me refiero con *dinámicas de ocultación*, que probablemente estén relacionadas a situaciones ilícitas, de transgresión y que van más allá del simple hecho de deshacerse de la indumentaria inservible. No era la primera vez que pasaba algo así, incluso lo clandestino está inscrito en el tipo de desechos comúnmente hallados, como los autos robados (imagen 65).



Imagen 65 Automóvil hallado en “La Barranca” de Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2023.

Si para Entwistle: “La indumentaria es, por lo tanto, el medio por el que se destacan y conservan las identidades.” (2002, pág. 136) ¿Qué tipo de identidades estamos conservando — o encubriendo— con nuestra ropa desechada?

Al día siguiente, las zapatillas habían desaparecido. Quizá alguien les encontró un segundo uso o las puso en venta en el mercado de “chacharas” cercano. Con esto me refiero a la *dinámica de reciclaje*, pues gran parte de esta ropa y objetos, sobre todo los que se encuentran embolsados, están en buen estado y en ocasiones limpios. Es interesante que para un lugar en donde la gente no presta atención a la vestimenta, se deseché en estas circunstancias y sea reutilizada por otras personas para sustentar una economía informal. Pensemos que el ciclo de uso-desecho se encuentra interrumpido por un segundo ciclo que lo devuelve al mercado, extendiendo su vida útil. Ya anteriormente hablaba de la visión de Mary Douglas respecto a la impureza de las cosas. En donde señala que la creación de ritos —aquí considerados como procesos repetitivos— constituyen una vivencia plena de la corporalidad. Ritos de “La Barranca” que son visibles en la forma de lavar, envolver, quemar y tirar la ropa. Una purificación simbólica que determina la anulación de su identidad sucia e inservible. Como si al tirarlo se estuviera solventando la contraparte corporal del desecho privado —que muchas veces se oculta— y que permanece expuesto en lo público. Pensemos en lo poco común que es hablar de nuestros desechos y de cómo lidiamos con ellos.



Imagen 66 Cajas al borde del cauce, Santa María, Tlupetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2022.

En alguna ocasión, durante un registro temporal, logré captar lo que parecían tres cajas al borde del cauce (imagen 66). Estaban atadas y su contenido era confuso. La caja más grande, aparentemente contenía algo en estado de putrefacción por la cantidad de moscas que la rodeaban. Incluso tenía una abertura en forma de círculo, a manera de ventilación, misma que dejaba entrever una segunda envoltura: una cobija. Éstas estuvieron por cuatro días en ese lugar, posterior a ello las tres cajas desaparecieron, no es que hayan sido arrastradas por la corriente o algún animal. Simplemente no estaban. Pienso acaso si las otras dos cajas no

servieron para desorientar la vista a la caja que verdaderamente contenía algo orgánico. Pues al parecer estaban vacías, pero igualmente atadas. Este encuentro me resultó bastante desconcertante, pues generalmente si hubiera sido un animal muerto, le pondrían cal o dejarían que se lo llevara la corriente. En esta ocasión decidieron simplemente llevárselas ¿quién habría bajado por ellas? ¿acaso contenían otra cosa? ¿para qué utilizarían un contenido de esa condición? No cabe duda, que el tratamiento de nuestros desechos manifiesta prácticas malintencionadas e incluso enfermizas, exteriorizando el comportamiento de la gente que rodeamos este lugar. En el perro cubierto (imagen 67) —mismo que hallé ahorcado con lo que parecía ser una sudadera— se devela el grado de violencia con la que la gente convive y replica en aquellos que les es posible matar.



Imagen 67 Perro cubierto en “La Barranca”, Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2017.

Quizá esta imagen también expresa un sentimiento de culpa, pues el victimario cubrió el rostro con su prenda personal. Este tipo de imágenes se repiten a lo largo del paraje, puesto que esta raza de perro es común en estas zonas. De hecho, Lydiette Carrión hace mención de ella: “... a muchos chavos de Tecámac [municipio aledaño a Ecatepec], le gustaban mucho los pitbull. Incluso se dice que armaban peleas de perros clandestinas en algunas casas abandonadas a las que se metían.” (2020, pág. 114) Está claro, que un perro considerado “violento”, se ajuste a las necesidades de protección y clandestinidad. Como vemos, no sólo los humanos somos víctimas de la violencia sistemática, pues lamentablemente estas prácticas también son legibles en sus animales y en cómo son desechados.



Imagen 68 Prendas y accesorios infantiles, Santa María Tulpeticlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2018.

Finalmente queda la *dinámica de temporalidad*. Visible en el desgaste y tipo de prendas encontradas (imagen 68). Prendas que comúnmente remiten a infancias, zapatos, peluches, juguetes, ropa juvenil y que denotan una temporalidad pasajera. Pensemos en la cantidad de ropa que desecha un niño a lo largo de su crecimiento. Son desechos que van resguardando una época, una moda. El tipo de material, el estilo, la manufactura “clon” de muchas marcas con renombre manifiestan un discurso aspiracional y adaptativo de las maneras de vestir, implícito alrededor de quien los usó y los desechó.

La investigadora Alejandra Mizrahi menciona que la vestimenta opera: “...como una forma simbólica mediante la cual interpretamos la realidad y el entorno.” (2008) Esto sitúa a la indumentaria, ya no sólo desde la concepción de signo, es decir, desde su función como prenda “indicativa de algo”, sino la convierte en un símbolo, posibilitando su interpretación aunada al “exterior”. Como vemos, en el caso de Ecatepec, existe una incidencia que parte desde la experiencia de vestir y desechar ciertas telas, objetos, accesorios, lo que enuncia una forma particular de lidiar con lo inservible. Esta circunstancia constantemente residual, contamina el paisaje, altera la noción esperada por los espacios públicos. Pues, en lugar de ser espacios de libre tránsito, seguros, iluminados, terminan por invertir su función y propiciar los espacios de la violencia. Esto inevitablemente habla de las corporalidades ausentes que circundan esas prendas, identidades implícitas en aquello que arrojamos.

Por lo anteriormente reflexionado, es evidente que los desechos han alcanzado la cotidianidad, se han normalizado en lugares en donde no tendrían que estar, transformándose en el ambiente esperado. A pesar de que se han hecho esfuerzos por limpiar la zona, la gente ha establecido una *periodicidad con lo residual*. Que la gente insista en tirar su basura aquí, pienso que tiene que ver más con una falta de identificación de lo público como lugar común, que con el carente servicio de recolección.

Entonces, esta predisposición a lo descompuesto, a lo podrido, a lo deteriorado, es la informalidad constituyendo al paisaje. Los desechos, en todo caso la ropa, se vuelven formas con las que revestimos las calles e incluso a nosotros mismos. Forman parte de los elementos de una “arquitectura provisional”, es decir, las prendas circulantes, arrastradas por la corriente, reutilizadas, desgastadas por el tiempo; ahora dictan cómo es que hay que desplazarnos, movernos entre ellas. *La contaminación nos empieza a determinar, empieza a desbordarse lo privado en lo público.*

¿Acaso esto nos mantiene más próximos a la idea de la ruina, de la destrucción? Es interesante cómo la corporalidad íntima, nos vincula fuertemente a la fragilidad de la existencia. El desecho, considerado tan personal y escatológico, nos da sentido de pertenencia en lo transitorio y en lo “fuera de lugar”. Judit Uzcátegui señala que:

En este escenario semejante a un yacimiento arqueológico, en el que se conservan referentes reales —muebles y objetos personales, restos pertenecientes al mundo cotidiano y personal— que aluden a la tragedia, el espectador se ve obligado a reconstruir a través de huellas y vestigios un espacio que ha perdido su condición de lugar. (2011, pág. 224)

Y es que, para ella, hay un desplazamiento simbólico de los cuerpos y los espacios que se depositan en los objetos. En mi caso ese traslado es hacia el residuo, el remanente de la inutilidad como prenda al que se le añade la función de significar: “Son objetos de «intersección simbólica», se viven de otra manera; desprovistos de su función o hecha abstracción de su uso, cobran un «estatus subjetivo». (Uzcátegui, 2011, pág. 230) En este caso, ese “estatus subjetivo” apunta a la irrupción violenta. Comprender que la vestimenta tirada, escondida, remendada y revendida genera espacios imprecisos, quizá sea la vía honesta de reconocer como

ecatepenses, que nuestra forma de desechar manifiesta la violencia que padecemos, pero que también ejercemos con los remanentes de nuestra corporalidad.

4.3 Desde la materia

El lugar, la fotografía, los objetos alguna vez conectados con el ser extinguido tienden a sustituir, cual metonimia, a este cuerpo desaparecido; el duelo busca sus representaciones, objetos y lugares se vuelven depositarios del recuerdo. (Huffschnid, 2012)

Iniciar con esta reflexión de Anne Huffschnid, acerca de las dinámicas de sustitución simbólica hacia los objetos, que surgen a partir de la desaparición y la ausencia de los cuerpos, designa directamente a la importancia de lo tangible, a la necesidad de contacto con lo material, del contenedor sensible que se torna imprescindible para suscitar el duelo. En este apartado propongo abordar la siguiente “subdivisión corporal”: la materia, como el componente ulterior al cuerpo y al objeto —ya sea como depósito o como expresión artística— que nos traslada a una temporalidad posterior al desgaste, a la descomposición.

Anteriormente hablé de la vestimenta como un contenedor visualmente definido. Ahora la materia interviene como un compuesto amorfo, reductivo, la expresión imperceptible de una corporalidad transformada en remanente. *La materialidad nos confronta con la constitución mínima y desechable, que en algún momento fue primaria de aquello que nos rodea.* Huffschnid indica que emplear la materialidad, posibilita lidiar y seguir demandando las faltas, las

desapariciones violentas, los entierros forzados. Son una extensión matérica de la energía, el espíritu o la memoria que suple al cuerpo.

Como sabemos esta fuerza adjudicada a la materia ha sido empleada en diversas expresiones artísticas. Ya Marta Hernández menciona que ellas funcionan “...no simplemente al reconocer a una determinada víctima de la violencia a través de la representación, sino más bien, cuando dichos vestigios, archivos o procedimientos, liberan sentido desde la alteración de su condición cotidiana.” (2021, pág. 47) Es decir, esta materialidad adquiere significado —fuera del cuerpo representado— cuando es modificada espacial o funcionalmente. De manera que esta “condición cotidiana” se sobrepasa cuando vemos un par de zapatos expuestos en una galería, cuando observamos una bicicleta pintada de blanco sobre un poste o cuando el agua de los cuerpos de la morgue es utilizada para limpiar el suelo. En otras palabras, físicamente pierden su identidad para ocupar otra y temporalmente, aplazan su destino como desechos e incluso ocupan el lugar activo de significación.

¿Cómo es la materialidad en Ecatepec? Anteriormente hablaba de la dimensión del entorno, la manifestación macro de una materialidad impura, desordenada, una que toma posesión de los lugares públicos. En lo que respecta a la violencia, la materialidad es corporal —ya sea animal o humana— es una materialidad que va depositándose como parte del polvo de las calles, de la basura, de los escombros. Una materialidad que se procura pequeña, inasequible, incluso invisible. Una *pobre materialidad*, frase de una de las madres líderes de los desaparecidos en Argentina citada por Huffschmid (2012, pág. 130). Pobre porque es escasa, porque entorpece su vínculo con la forma: pequeños huesos, dientes, astillas, cabellos, partículas que necesitan un cuidadoso examen para transformarse en identidad, en un *alguien*. Y a veces ni eso garantiza el encuentro. Paradójico, porque la materia puede ser considerada “... positividad o referente en bruto que se transformará a medida que se construye en el tiempo.” (Reyes C. , 2016, pág. 89) pero es esta misma temporalidad la que determinará el cese del vínculo con la forma.

Pensar en la materia como “positividad”, es pensar en su devenir totalizador, en todo caso como cuerpo. En este caso propongo pensar su potencial significativo, desde su etapa destructiva, desde su nimiedad. Esto es, desistir de la forma para abordarla como una: “...posibilidad de acceder a lo “no-constituido”, lo que no tiene aún voz ni representación discursiva.” (Huffschnid, 2012, pág. 118) Es decir, adentrarnos en la materialidad como un encuentro con lo parcial pero no menos revelador, con lo meramente informal, *con el estado previo al significado*. Admitir su condición fragmentaria, quizá permita explorar terrenos impensados dentro de la violencia como la omisión o la incapacidad de seguir resistiendo. Un estado inevitable cuando ya no es suficiente recurrir a otros cuerpos para seguir rememorando, demandando y atravesar el duelo.

Pensemos que hay un agotamiento de la forma. Que el destino de los cuerpos violentados es la disipación; que los objetos, monumentos, acciones que activaron la memoria o la demanda sufren los daños del tiempo; que los procesos de duelo pierden fuerza, pues como menciona Huffschnid: ‘Las madres (u otros familiares) que exhiben su propia corporalidad como una contingencia de estos otros cuerpos ausentes, producen un espacio público, anclada en una materialidad no-duradera, transmitida de viva voz y de “cuerpo en cuerpo”.’ (2012, pág. 119) Podría decirse entonces que los espacios y los cuerpos son sostenidos por la transitoriedad de otros cuerpos, cuya fuerza radica en la pericia para ocuparlos. Entonces se constituye una *memoria móvil, pero no permanente*, porque cesa cuando los cuerpos ya no están.

Justo allí en lo que podría considerarse contradictorio e inconstante, propongo habitar la materia desde el punto culminante de la forma, desde su descomposición. Quizá sería mejor emplear el cauce común de los cuerpos, de los espacios y las cosas —como mencioné en *Tlazoteolt*. Redimir el sentido de pobreza de la materia para encauzarla a la forma.

Así surgen *dibujos matéricos* (imagen 69-73), una serie de propuestas visuales que utilizan la materia recogida de “La Barranca” como las cenizas y la tierra para redibujar los espacios de los que provienen.



Imagen 69 Elaboración de tintas a partir de tierra. Fotografía digital, 2022.



Imagen 70 *La basura*. Acuarela de ceniza sobre papel de algodón, 25 x 18 cm., 2022.



Imagen 71 *El tronco*. Acuarela de ceniza sobre papel de algodón, 25 x 18 cm., 2022.

Estas reinterpretaciones del estado caótico del paisaje refieren someramente al sentido de los paisajes chinos. Manifestaciones que surgieron justamente de las peregrinaciones a ambientes lejanos de reposo y meditación, que con el paso del tiempo se convirtieron en los referentes idílicos para las grandes ciudades. Lugares alejados del bullicio civilizatorio a los cuales se podía viajar, mas no vivir. Aunado a esto, se empezaron a hacer pequeñas inscripciones dentro de la pintura misma —por el artista mismo u otros caminantes— con el fin de describir o evocar la belleza capturada por el pintor. Descripciones que expresaban experiencias espaciales, un “sentir interior”, otorgando importancia al acto imaginativo que posteriormente se volvería en el canon de “lo que debía de ser un lugar”.

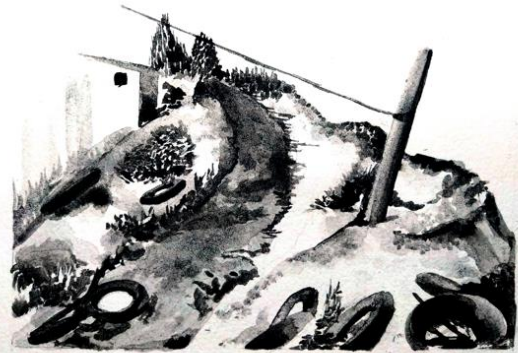


Imagen 72 *El cauce*. Acuarela de ceniza sobre papel de algodón, 25 x 18 cm., 2022.



Imagen 73 *El perro*. Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.

En el caso de Ecatepec, esta dinámica da otro giro, pues ¿qué es un lugar? Éstos se convierten en espacios de tránsito, de abandono, abiertos, cualquiera puede ocuparlos. En mis dibujos evocan una materialidad del desecho, en contraposición al gesto creativo de muchos de los paisajes chinos en donde yace “La preocupación del artista por [...] dejar al cuadro su autonomía orgánica, así como la posibilidad por sí mismo, en tanto que entidad viva, su propio destino temporal...” (Cheng, 2017, pág. 168) expresamente visible hasta en la calidad de pincelada y dinamismo de sus formas. Una vitalidad de los espacios que se halla de manera diferente o nula cuando observamos el paisaje ecatepense. En ellos hallamos una poética de residuo, un dinamismo que se encuentra en la constante circulación de los desechos pues su inscripción evocativa es la de un *gesto destructivo* (imagen 74-78).

EL TAMBO

Carga inerte
recuerdos contenidos
desaparición



Imagen 74 *El tambo*. Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.

LA BOLSA

Sobresaliente
envoltura corporal
conmoción vital



Imagen 75 *La bolsa*. Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.



Imagen 77 *Las botas*. Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.



Imagen 76 *Las ramas*. Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.



Imagen 78 *Las zapatillas*. Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.

Por lo tanto, la temporalidad está inscrita en la acumulación. Lo que para el paisaje chino es la forma inconclusa o sugerente de la pincelada, para estos dibujos son la captura del paso del tiempo a través del deterioro de las formas. La imagen de *El tambo* surgió de una fotografía capturada durante un recorrido de la zona (imagen 79) y es el ejemplo perfecto del tipo de espacio en donde recolecto la materia que posteriormente se aplicará sobre el papel, así como de la transitoriedad de los desechos que permanecen o desaparecen. Como vemos es un tambo de cemento hundido en la tierra, rodeado por una zona de hierba quemada. La acción de quemar estos espacios se vuelve común, pues además de desintegrar la basura, deja a la vista zonas cubiertas de hierba consideradas peligrosas. De hecho, es bastante extraño que exista un tambo de esas condiciones en un paraje que permanece oculto. Esto inmediatamente me hizo

pensar en la forma de desaparición en la que un cuerpo es colocado dentro y cubierto con cemento, para posteriormente ser tirado al agua. Incluso busqué alguna otra función en el buscador de internet para “tambo con cemento” y lo que apareció fueron noticias sobre cadáveres hallados en esta forma violenta e intrincada de ocultación.



Imagen 79 Tambo de cemento en “La Barranca”, Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2018.

Por otro lado, las pequeñas inscripciones que acompañan a los dibujos están pensadas en el ejercicio de memoria e imaginación del paisaje chino y japones. De allí que se recurra someramente la métrica del *haiku*⁹, buscando evocar el momento exacto del encuentro mediante la breve e inicial experiencia descriptiva —que a diferencia de la visión oriental— nos confronta con el sentido de *vivencia de la ruina*.

Pensemos que esta materialidad ecatepense es una extensión visual del sentido de destrucción. Es decir, sus espacios, sus habitantes, sus objetos, sus desechos hablan de la cercana convivencia con el efecto destructivo reiterado temporalmente. En medio de este contacto, es evidente la correspondencia del aumento desequilibrado poblacional con el de sus residuos. *Habitar estos lugares empobrecidos* nos lleva a repensar esto como un fenómeno de *colonización precaria*, una ocupación obsoleta un tanto acorde a la idea de Zygmunt Bauman:

Diríase que el número de dicha gente crece de manera incontrolable, aumentando continuamente los gastos pero nada los beneficios [...] En una sociedad de consumidores, se trata de «consumidores fallidos», personas que carecen del dinero que les permitiría expandir la capacidad del mercado de consumo [...] La «población excedente» es una variedad más de residuos humanos. (2005, pág. 57)

Entonces, Ecatepec se convierte en el sector poblacional que no tiene la posibilidad de consumir a la par de los residuos que produce. Cuyos beneficios son insuficientes para la vida digna y cuyos habitantes forman parte de “los residuos humanos” empleados como mano de obra. Posiblemente allí radica la razón por la cual en este tipo de zonas se propicie la violencia

⁹ Poesía japonesa constituida por tres versos sin rima, que comúnmente remite a temas de la naturaleza o la cotidianidad, utilizados para hablar de una experiencia tempo-espacial momentánea.

como un sistema que reafirma su condición nimia, pues: “En aras de su capacidad de controlar, sus objetos [y cuerpos] deben hacerse y *mantenerse* vulnerables e inseguros.” (Bauman, 2005, pág. 69) Demostrando que el sentimiento de vulnerabilidad forma parte de una estrategia de poder, no sólo económica sino ideológica, sobre quiénes son considerados superfluos. Y justamente allí es en donde volvemos a las prácticas políticas, que se benefician de las promesas inconclusas y de un “mecanismo de favores” que utiliza la falta de servicios para obtener adeptos durante las elecciones. Para el pensamiento de Bauman, nuestra condición altamente violenta es complementaria a la vulnerabilidad económica de Ecatepec, pues como menciona:

...el Estado contemporáneo tiene que buscar otras variedades, no económicas, de vulnerabilidad e incertidumbre en las que hacer descansar su legitimidad [...] Al parecer esa alternativa [...] se ha localizado recientemente en la cuestión de *seguridad personal*: amenazas y miedos a los cuerpos, posesiones y hábitats humanos que surgen de las actividades criminales... (2005, pág. 72)

La construcción de un hábitat en constante conflicto y corrupción, con cuerpos que son considerados problemáticos e inestables, genera una fractura social legitimando la condición “residual” de los habitantes. No sólo eso, los coloca en un círculo vicioso difícil de quebrantar pues intervienen factores económicos y políticos. De hecho, considero que esta *desechabilidad* permea hasta en las formas que nuestros cuerpos viven e incluso mueren. Por eso, más allá de revictimizar, de resistir pasivamente, hago hincapié en retomar lo residual como un lenguaje para hablar de lo propio, de lo que nos demarca. Comprender que mi discurso artístico — alrededor de la violencia— parte de diversos remanentes posteriores al estado de destrucción (huella, materia, basura) podría ser un buen punto para redefinir de dónde parte nuestra concepción de vitalidad. Una que adquiere significado en el deterioro, en el momento final de las

cosas, de los cuerpos, que nos hace conscientes del temido pero inevitable atravesamiento del estado residual.

4.4 Desde el No-cuerpo

A este punto hemos atravesado algunas de las dimensiones de la violencia que condicionan a Ecatepec. En todas ellas existe una constante tendencia a todo aquello que perece, a la vivencia de la destrucción. Allí quiero hacer énfasis en la ya mencionada noción del *no-cuerpo*. Planteada como una alternativa corporal que habita la pequeñez, la parcialidad, la desintegración, la pobreza, la ausencia del recurso de totalidad, de integridad, de plenitud demandada por el concepto de cuerpo y que es plasmado a través de mis imágenes. Éste surgió de preguntarme ¿qué hay después de la desaparición? Después de su inevitable, mas no anhelada destrucción, ¿queda algún concepto para recobrar su valor, para hacerlo presente?

El *no-cuerpo*, es un concepto de negación que lo nombra, que refiere a la entidad previa sin serlo. No alcanza el estado de cuerpo, aunque deviene de él. Niega ser el conjunto de partes para considerarlo íntegro, desiste de la unidad. Su valor no reside en su totalidad o integridad. Se reivindica desde los remanentes, incluso si pone en marcha a otros cuerpos para existir. Es el fragmento, la huella, la mínima materia, el recuerdo, la memoria, contenedores ajenos a su composición somática. Posiblemente pertenezca al momento de dispersión, de olvido, de omisión, en el cual se cede ante la necesidad de ser un todo intacto y perpetuo para significar.

Considero a este posicionamiento un tanto confrontativo, pues ante un fenómeno lejanamente inevitable como la violencia, es necesario insistir activamente. Quizá traspasar la barrera del temor, de la vulnerabilidad de mi cuerpo —mediante una puesta en imagen— es un

retorno a su valor como partícipe de los procesos simbólicos de asimilación y con ello de cambio.

Por esta vía, se ha convertido en una práctica un tanto “catártica” de las formas en las que el cuerpo es representado violentamente en Ecatepec. Un camino hacia la comprensión de la advertencia constante de las posibilidades de destrucción de los cuerpos, de la degradación de su valor, que se reafirma “...en materia de espectáculo redituable, en una mitología que allana el fenómeno y lo normaliza...” (Bencomo, 2011, pág. 23) Pues hace evidente toda una parafernalia del pasado que se mezcla con las representaciones actuales, dándole fuerza y vigencia.

Ya el periodista Sergio González Rodríguez menciona que: “Contra la ideología de lo «indecible», lo «inenarrable», lo «incomprensible» se requiere exponer e imaginar la barbarie para contrarrestarla.” (2009, pág. 154) Y estos procesos podrían ser la muestra de una pequeña pugna, pero decidida, para *generar una operatividad propia contra las imágenes surgidas dentro de la violencia*. Una manera de mostrar que nada nos puede separar de nuestra propia corporalidad, pues pareciera que ni su muerte nos pertenece.

Este momento confrontativo, digestivo, asimilatorio es una forma de colocarnos al “otro lado”, de iniciar en la destrucción. Un momento para “la revelación” como lo llama la escritora Angélica Liddell, en el que es preciso: “...darle la oportunidad al extravío, a la confusión, al hallazgo, al azar, a todo eso que constituye el misterio...” (2015, pág. 47) para poder descifrar los significados ocultos, atemorizantes y agobiantes de anticiparse al acto violento mediante la imagen. A continuación, presento los resultados de un *no-cuerpo* construido a partir de la exploración de mi propia vulnerabilidad corporal en imagen:



Imagen 80 *Envuelta*. Cenizas y acrílico sobre pellón,
150 x 150 cm., 2023



Imagen 81 *Resguardada*. Cenizas y acrílico sobre pellón, 150 x 150 cm., 2023



Imagen 82 *Enterrada*. Cenizas y
acrílico sobre papel de algodón,
140 x 74 cm., 2023



Imagen 83 *Frágil*. Cenizas y acrílico sobre pellón, 100 x 500 cm., 2023





Imagen 84 Fosa. Acrílico sobre pellón, 150 x 240 cm., 2023

Como podemos ver, las anteriores propuestas visuales adquieren el carácter evocativo de la huella corporal. En ellas indago las diferentes posiciones, tensiones, extensiones; posturas que el cuerpo adquiere en la horizontalidad, cuando está recostado, inmóvil e incluso muerto. Con este recurso visual, voy haciendo consciente sobre la tela o papel —a manera de dibujo— la fuerza significativa que mi cuerpo reconstruye de la imagen violenta. En un principio sólo fue la postura recostada, posteriormente troceada, girada, repetida, sobrepuesta, reacomodada de su integridad original.

Con esta propuesta busco situar al cuerpo como entidad fundamental y partícipe para llevar a cabo los procesos simbólicos de atravesamiento y asimilación, mediante un indicio que conlleva a repensarlo manipulado, violentado y ausente. Si bien, la huella es un referente sensible, también es un indicio honesto y directo de las posiciones que adquiere el cuerpo al hallarse vulnerable, apagado, volcado sobre sí. Explorar las expresiones cerradas como en *Envuelta* (imagen 80), otras en contención como *Resguardada* (imagen 81). Así como componer un cuerpo mediante la repetición como en *Enterrada* (imagen 82) e incluso en la reconstrucción de la palabra como *Frágil* (imagen 83), me permite recurrir a la fuerza enunciativa de la impronta del cuerpo ausente, para demandar memoria y pensarlo como una aparición momentánea, presente en el acto reflexivo. Una *impronta consciente* que, a pesar de que se obtiene de manera sucesiva al cuerpo o acción violenta simulada, esto es, posterior al contacto con el estado de presencia, su interpretación o reflexión siempre remitirá a ésta sin serlo, lo que permite indagar acerca de la potencia significativa de sus formas. En *Fosa* (imagen 84) la yuxtaposición de los cuerpos me permite simular la caída libre de mi cuerpo entintado sobre un fondo de rojo, ésta es la primera exploración que involucra color, como una forma de acentuar las diferentes posiciones que éste adquiere al acumularse.

Conviene decir que, gran parte del “modo de operar” de la construcción de mis imágenes, es un estado interno de asimilación: Un cuarto propio, a puerta y ventanas cerradas, con la ejecución de acciones controladas y previamente planeadas sobre una cama. Rodeada de una parsimonia íntima, de manera similar a un cuarto de disección en donde interviene el

performance de manera interna, en secrecía. Convirtiéndose en una práctica artística que “predispone” o “dirige” al cuerpo para atenuar el impacto de las formas en las que es representado violentamente. En las piezas *Plegadas* (imagen 85-92) propongo esta intervención del cuerpo a través de la manipulación del soporte, una fragmentación-unión procurada por el doblez del pellón.

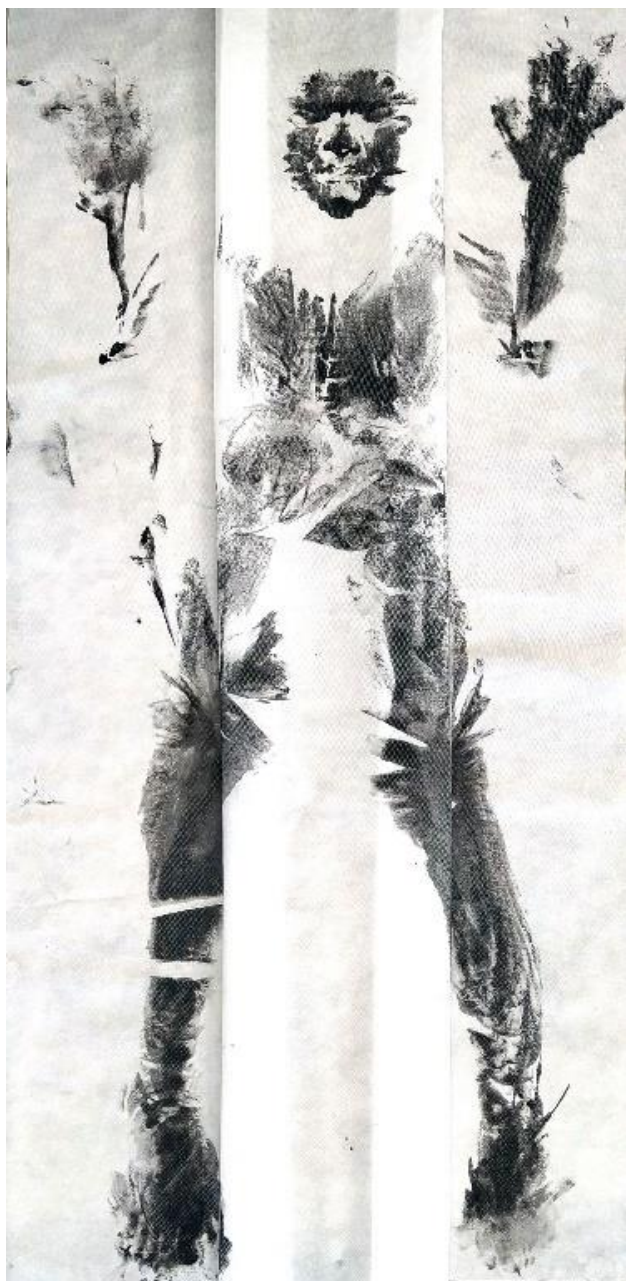


Imagen 85 *Plegada I*. Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 150 x 110 cm., 2023.



Imagen 86 *Plegada II*. Cenizas y acrílico sobre pellón
previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023.





Imagen 87 *Plegada III*. Cenizas y acrílico sobre
pellón previamente doblado, 50 x 50cm., 2023.





Imagen 88 *Plegada IV*. Cenizas y
acrílico sobre pellón previamente
doblado, 150 x 110 cm., 2023.



Imagen 89 *Plegada V*. Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023.





Imagen 90 *Plegada VI*. Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023.





Imagen 91 *Plegada VII*. Cenizas y acrílico sobre
pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023.





Imagen 92 *Plegada VIII*. Cenizas y
acrílico sobre pellón previamente
doblado, 150 x 110 cm., 2023

Estos *pliegues* son una propuesta que conjunta la propiocepción de la huella corporal y la manipulación del soporte, como recurso visual activo de significación en la obra artística. Éstas son realizadas mediante una serie de acomodamientos, fragmentaciones, repeticiones y yuxtaposiciones de mi propio cuerpo entintado. En las que voy generando improntas sobre el pellón previamente doblado o girado, mismo que me permite develar una dinámica de articulación y desarticulación corporal. Dándome la posibilidad de habitar un cuerpo intencionalmente “intervenido o compuesto” a partir de la imagen. Un momento de suspensión del concepto “cuerpo” que se sugiere, físicamente por el pliegue de la tela y digitalmente, por el movimiento del formato *gif*.

Ahora bien, las imágenes de *Cuerpo consecutivo* (imagen 93 y 94) son una exploración repetitiva de una de las partes de mi cuerpo —las manos— en las cuales empleo la secuencia de la impronta para crear un efecto dinámico. Las subsiguientes (imagen 95-98) también surgieron de la intervención digital de piezas anteriores, en las cuales repito la impronta obtenida para generar patrones de movimiento y algunos trazos para plasmar una huella activa.

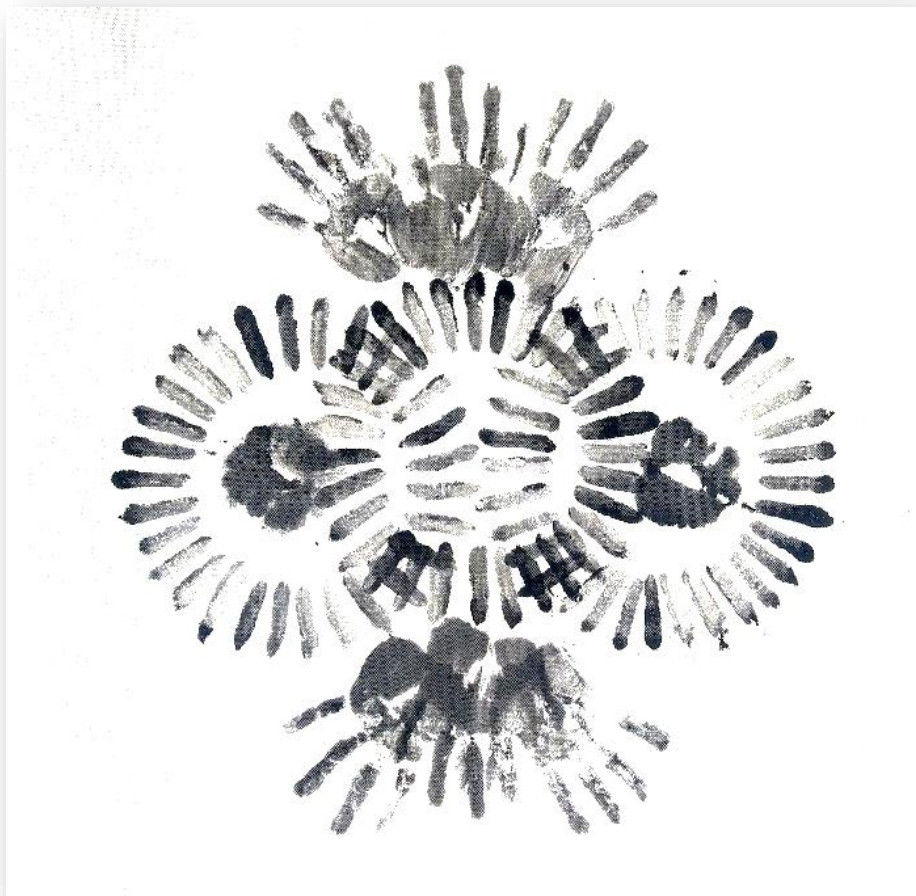


Imagen 93 *Cuerpo consecutivo I*. Acrílico sobre pellón, 50 x 50 cm., 2023.



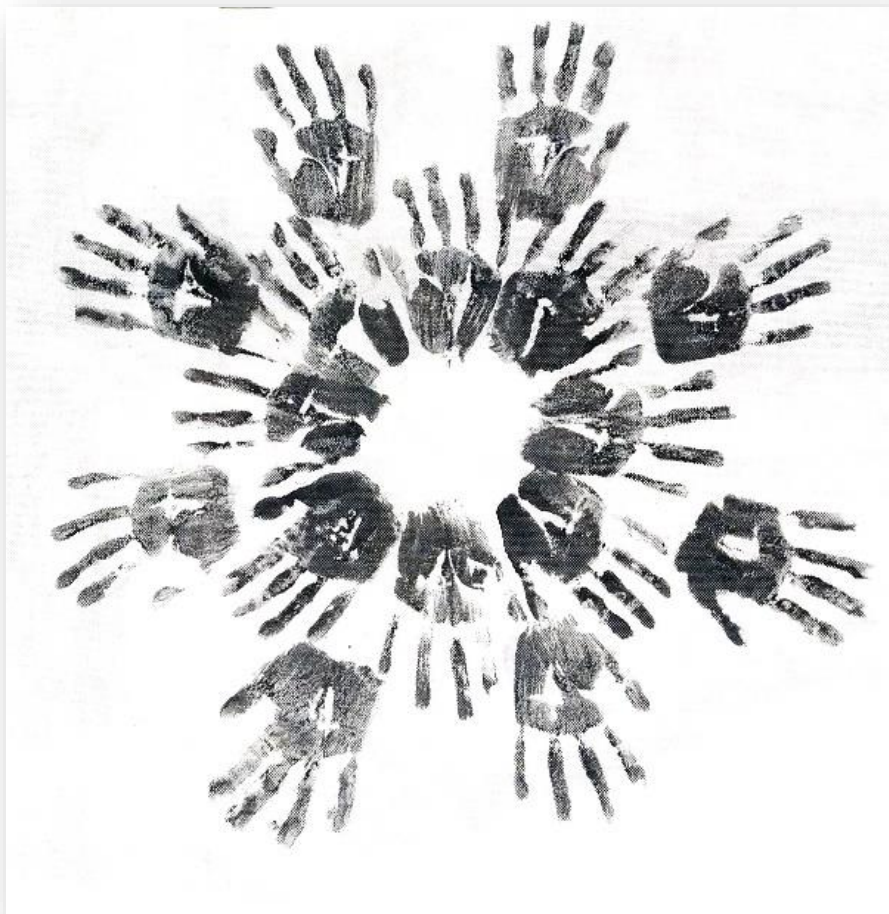


Imagen 94 *Cuerpo consecutivo II*. Acrílico sobre pellón, 50 x 50 cm., 2023.



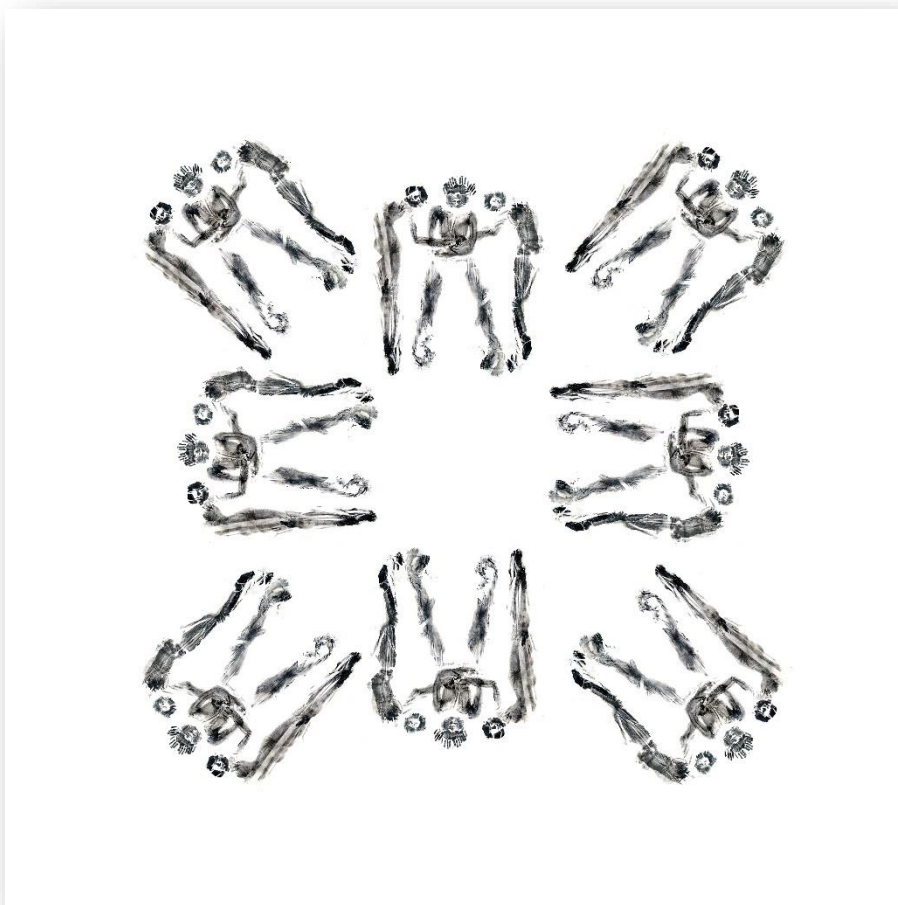


Imagen 95 *Resguardo* (gif). Composición digital a partir de impronta de cenizas de acrílico sobre pellón, 2023.





Imagen 96 *Cruzada*. Composición digital a partir de la impronta de cenizas y acrílico sobre papel de algodón de 100 x 150 cm., 2023.



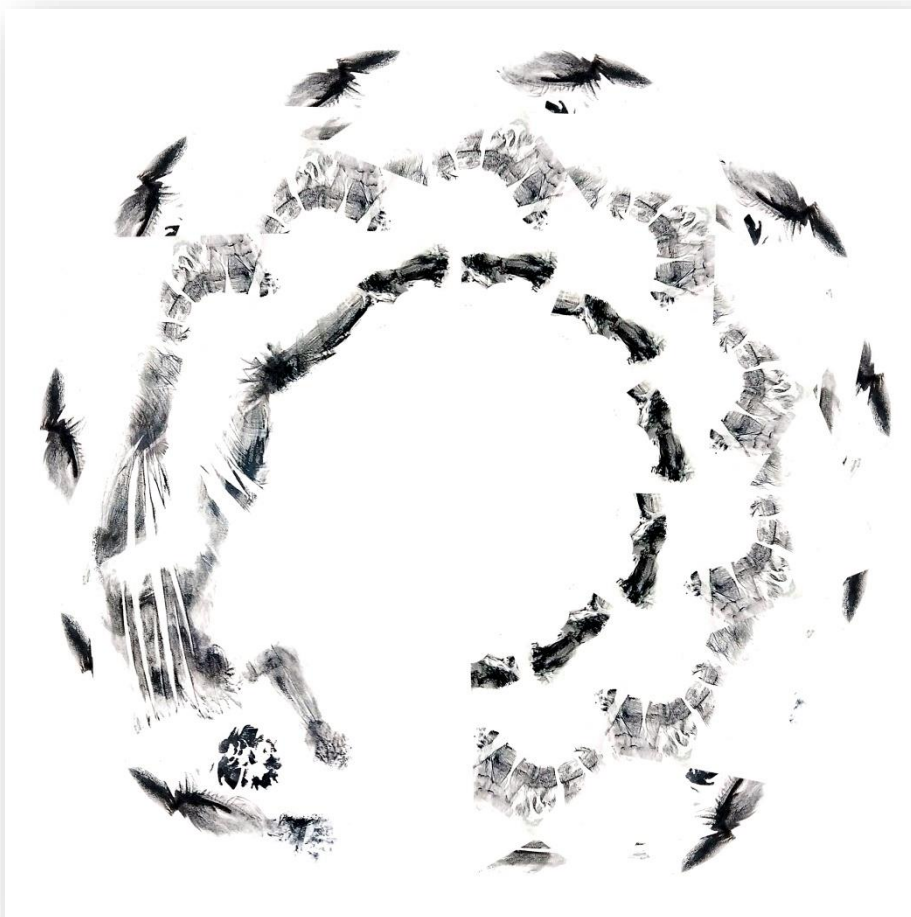


Imagen 97 *Desfasada*. Composición digital a partir de la impronta de cenizas y acrílico sobre pellón, 2023.





Imagen 98 *Atravesada* (gif). Composición digital a partir de la impronta de cenizas y acrílico sobre pellón, 2023.



A partir de aquí, surgió la necesidad de experimentar con el color, por lo que en la serie titulada *Cuerpo cromático* (imagen 99-102) exploro la potencia del color para sugerir el cambio de posición del cuerpo a través de la diferencia de la impronta.



Imagen 99 *Tiempo cautivo*. Acrílico sobre pellón, 110 x 165 cm., 2023.





Imagen 100 *Cuerpo cromático I.* Acrílico
sobre pellón, 150 x 75 cm., 2023



Imagen 101 *Cuerpo cromático II*. Acrílico sobre
pellón, 150 x 75 cm., 2023





Imagen 102 Contendida. Acrílico sobre pergamino, 150 x 200 cm., 2023

Una de las últimas propuestas son *Rostros compuestos* (imagen 103-111). Una serie de rostros combinados a partir de la yuxtaposición cromática de los colores primarios y secundarios. Cuya superposición de sus fragmentos e incluso expresiones, buscan remitir al acto de ocultación y revelación.



Imagen 103 *Rostro compuesto I*. Acrílico sobre papel de algodón,
37 x 31 cm., 2023.





Imagen 104 *Rostro compuesto II*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.





Imagen 105 *Rostro compuesto III*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.





Imagen 106 *Rostro compuesto IV*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.





Imagen 107 *Rostro compuesto V*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.





Imagen 108 *Rostro compuesto VI*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.





Imagen 109 *Rostro compuesto VII*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.



Imagen 110 Rostro compuesto VIII. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023



Imagen 111 *Rostro compuesto IX*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023

Desdibujadas (imagen 112-120) siguen la lógica de los rostros compuestos a partir de la impronta consecutiva de color, esto con la intención de que ésta elimine o se funda con el color previo siguiendo una lógica de deformación o transformación de la expresión anterior.



Imagen 112 *Desdibujada*. Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.



Imagen 113 *Desdibujada II*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



Imagen 114 *Desdibujada III*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



Imagen 115 *Desdibujada IV*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



Imagen 116 *Desdibujada V.* Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



Imagen 117 *Desdibujada VI*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



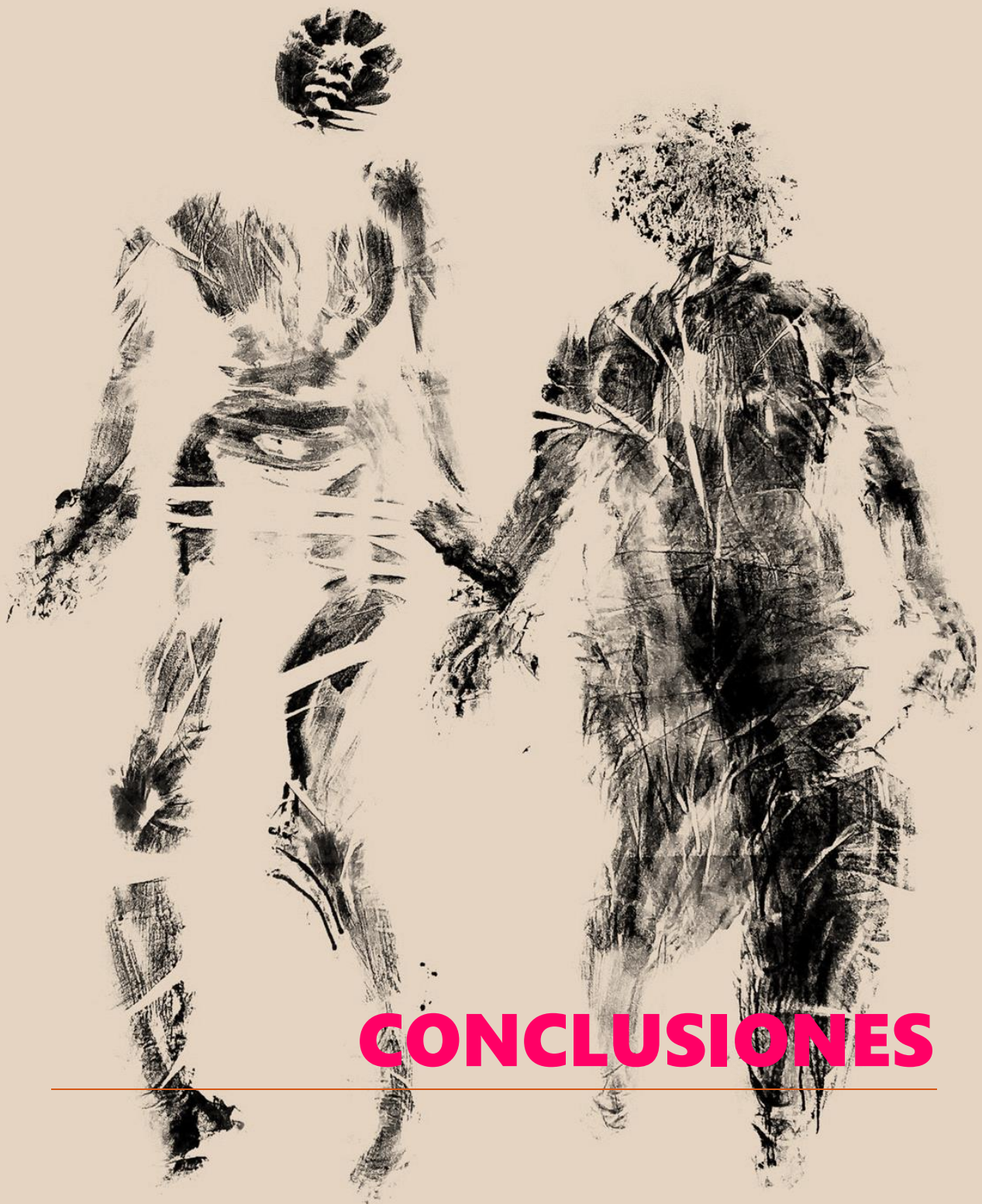
Imagen 118 *Desdibujada VII*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



Imagen 119 *Desdibujada VIII*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



Imagen 120 *Desdibujada IX*. Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.



CONCLUSIONES

¿Qué lugar ocupa la violencia en las sociedades humanas? Desde siempre aquélla ha estado presente en nuestra existencia como si se tratara de una forma más de comunicación [...] tendría que ver justamente con maneras no verbalizadas que los seres humanos empleamos para dirimir nuestros conflictos, nuestras tensiones, tanto internas como externas a nuestros grupos de pertenencia. (Baeza R., 2008, pág. 46)

El cuestionamiento de Baeza nos hace pensar en el lugar que ocupa la violencia en un espacio como México. Cuando habla de dirimir tensiones y conflictos, me pregunto si la violencia que agobia a nuestro país no es suficiente como para haber contrarrestado su repercusión. Tal parece que en Ecatepec —o lugares como Tijuana— es conveniente mantener una violencia constante como la “forma de externalizar” las problemáticas que aquejan a sus habitantes. Sin embargo, existe un punto en donde se vuelve la única vía para resolver los conflictos, normalizando y readaptando las formas de vivir a la constante tensión. Esto resulta nocivo, pues considero que el cuerpo es la principal extensión empleada y afectada por la instauración de la violencia sistemática.

Ya Girard escribía en París de 1972 que:

...las sociedades que carecen de ritos típicamente sacrificiales, como la nuestra, consiguen perfectamente prescindir de ellos: es indudable que la violencia intestina no está ausente pero jamás se desencadena hasta el punto de comprometer la existencia de la sociedad. (1983, pág. 22)

En medio de esta comparativa, todavía pienso si nosotros —cuyo un origen es factiblemente más próximo a la violencia— hemos conseguido prescindir del sacrificio. Si la *alarmante manifestación de los cuerpos intervenidos, modificados, desaparecidos, no son más que el desencadenamiento de “micro sacrificios” compensatorios a todo un pasado reprimido*. En el que existe un aumento del ímpetu destructivo visible en las muertes numerosas y en

donde el cuerpo deja de ser el fin y se convierte en el medio, incluso como detonante de los diversos procesos de hibridación cultural. Pues los cuerpos son presentados en dos polos: manifestados explícitamente en un altar u ocultos disimuladamente; usados como amuletos o de manera risible; adjudicados de significados mágico-religiosos o desechados en la inmundicia. Una sucesión significativa entre la presencia y la ausencia en la que el cuerpo se dispone a develar el vínculo fuertemente preservado o influenciado por los rituales del pasado, en los que el cuerpo se disputa entre privar o exponer sus significados. Para Baeza, la compleja y desordenada violencia hoy en día es la consecuencia de la falta de una metodología de atenuación (2008, pág. 46), cuyo efecto resuena aquí al retornar a las prácticas mesoamericanas como un punto de partida para comparar y esclarecer las manifestaciones actuales, aparentemente claras para Mesoamérica y que creíamos superadas mediante el proceso de “civilización”.

Pensemos que las dinámicas atenuantes que existen hoy en día como el espectáculo, el ocio, el aparato de justicia e incluso la ritualidad, no serían necesarias si hubiéramos logrado omitirla de la habitualidad. Por lo que considero que es necesario entender que *la violencia es un operador cultural*, cuyos hitos parecen permear en procesos presentes que en el pasado estaban fuertemente relacionados a la ejecución sacrificial y que reaparecen como retrocesos o, mejor dicho, como secuelas de una violencia que ha resultado difícil de graduar o erradicar. Lo que nos sitúa en una constante preocupación por repensar la forma en la que escalan los procesos violentos —incluso fuera de la esfera mítica-religiosa— y que nos confronta con el valor corporal fracturado e irrecuperable, resultado del desequilibrio del gasto corporal.

Ante ello, pienso que en la presente investigación siempre existió una necesidad de cambiar de perspectiva, de reivindicar los cuerpos desde los ejes que poco se abordan. Esto es, *mediante la asimilación de su condición inevitablemente frágil, pero que pone a la vista lo real*. Siendo así, que mis imágenes buscan exteriorizar el vínculo con la desaparición, la imparcialidad, lo tenue, lo velado, lo que necesita un momento para repensarse. De allí que la

impronta haya sido mi mejor recurso visual para manifestar un momento previo al desvanecimiento. Una imagen que procede del cuerpo, pero que funciona sin él, sin su insistente presencia. Que ejecuta un índice, en el que interviene el papel formal y temporal de una ausencia. Pensemos en los *Pantli*, vaciados de cal que ahora sólo existen en imagen y cuyo positivo existió momentáneamente. En *Sombras* la propuesta se decantó por resaltar la ausencia de una corporalidad existente. En los retazos de ropa, fue la disminución simbólica de una corporalidad prescrita en cada prenda, cuya reducción encaminó al proceso de convertir y reutilizar parte de las cenizas en las propuestas de *No-cuerpo*. Es por eso por lo que muchas de ellas fueron trasladadas al formato *gif*, allí donde también se disipan en la temporalidad digital, que funcionan a través de números una vez encendidas las pantallas y que reiteran etapas de un mismo suceso, un recurso que me permite dar apertura a su visualización y crear un espacio de permanencia móvil.

Todas las propuestas surgieron de la experiencia procesual de establecer un diálogo con el espacio, el cuerpo, los objetos y la materia. *Una intercomunicación de necesidades y objetivos que se ajustaban para acentuar lo residual, la fugacidad y sobre todo el involucramiento de la propia corporalidad como conformadora de conocimiento sensible.*

En suma, mis propuestas apuestan por un alejamiento de la visión simplista de una violencia meramente destructiva, pues: “Quizás, el más grave y hasta grosero problema consista en, por el hecho mismo del desconocimiento de la función social del pensamiento mítico, terminar aceptando la brutalidad sin límites de una violencia perfectamente gratuita...” (Baeza R., 2008, pág. 54) es decir, si la violencia en su temporalidad mesoamericana no era un acto infundado e incluso suscitaba al potencial simbólico, significa que la admitían como una condición inherente a la existencia humana, mas no arbitraria. Por ende, para comprenderla es necesario partir de ese posicionamiento e identificar qué tipo de dinámicas origina o concluye, así como la importancia de generar un momento para cuestionar *nuestras propias violencias*.

Hay que reconocer que la violencia surge de una carencia, de una imposibilidad, de una aspiración. Contradictorio porque pareciera que la ejecución de la violencia —que muchas veces es una libre elección— frena esa misma calidad de vida. Esto es, que en algunos casos ejercerla posibilita adquirir poder sobre el cuerpo de otros, pero imposibilita la plenitud de quienes la ejercen. Por lo que es importante entender que *la violencia es resolutive*. En el pasado, el sacrificio otorgaba al acto violento el momento cúspide de la transformación simbólica, situando al cuerpo como eje esencial de dicho intercambio. Actualmente, la transgresión tiene por objetivo quitar al cuerpo de ese lugar y reemplazar sus significados en aras de su desvalorización. En ese sentido, pensemos que la *violencia fundadora* nos dio la posibilidad de reconocernos trascendentes, nos dio sentido de posteridad. Actualmente la violencia nos sitúa como cuerpos inmanentes y quizá la importancia justamente radica en comprender el sentido de fugacidad, *aceptar la temporalidad presente*.

Liddell menciona que: “...nada puede apartarnos de nuestro propio cuerpo [...] tal vez tenemos que acercarnos muchísimo más a la materia. A esa materia que nos humilla, a ese contenedor defectuoso de nuestro pensamiento.” (2015, pág. 28) Habla como si nuestra corporalidad nos condenara a lo transitorio, a “esa materia” inherente que nos orilla a sobrevivir, a aferrarnos a la trascendencia, que nos vuelve violentos. Es por lo que quiero señalar la importancia de asumir una corporalidad endeble, pero no carente de fuerza, que puede ser esencial aún en lo imperfecto. Que puede habitar o, mejor dicho, cohabitar —como el *ixiptla*— la imagen y presencia.

Este concepto resuena en cada una de mis imágenes, pues al estar conformadas por un discurso en donde presentar el cuerpo es innecesario y en donde la huella no está supeditada al plano meramente visual, sino es testigo de una corporalidad viviente que, más allá de emplear al cuerpo como instrumento representativo, comprende la interpretación táctil y propioceptiva de la violencia. No las vuelve completamente ausencias ni presencias, *sino son un momento de distensión, ambas contenidas en todo momento, flexibles pero efímeras*. Entonces, la obra aquí

es percibida como una entidad que suscita el cuestionamiento, un intersticio que traza el límite entre lo que podría considerarse una apología a la violencia o sobrepasar el imaginario esperado por ésta y comprender el uso de determinadas formas, cuerpos y espacios: *un momento para el conflicto resolutivo*.

Por lo tanto, Ecatepec es la violencia dimensionada en espacio, en el que justo encontré la función de las existencias confusas, precarias e inestables como una forma de identidad. Cuya aportación radica en señalar la importancia de asumirnos propiciadores de otras dinámicas sociales, de otro tipo de colectividad y así *suspender el beneficio de la vulnerabilidad*. Considero que abordar el tópico de la violencia desde el arte siempre ha funcionado como un salvoconducto ideal pues, como mencioné anteriormente, aplaza la connotación negativa de estudiar un fenómeno que se adosa como parte de la expresión cultural, empleando el factor corporal, mismo que también puede esclarecer ciertos comportamientos, así como las formas de vivir y de morir de determinado sector social.

El desarrollo de esta propuesta artística me permitió atravesar el paradigma de la violencia como un acto destructivo, comprender los procesos que afectan la raíz corporal. Es decir, a lo largo de la investigación menciono un vínculo catártico, no obstante, no se involucra la emotividad como eje fundamental de comprensión, sino la sensibilidad corporal: el toque, el pliegue, la posición, la inmovilidad, el encierro, la limitación, el constreñimiento, que van trazando la asimilación de un estado de transgresión. Un diálogo entre la materialidad y mi cuerpo: de las cenizas, a la pintura, a la piel y posteriormente a la tela, a la cal, al papel, a la cama, al suelo. Y en medio de este intercambio de soportes y contenedores es donde surge el proceso reflexivo. Pues voy colocando, repensando, acomodando y controlando mi cuerpo para traducir una idea. Una escena que se reconstruye de lo que observo, que recuerdo, escucho o busco en el imaginario de la violencia. Hago hincapié en la intervención directa de mis manos, mis pies, mi torso, mi rostro; como imágenes de una corporalidad indicativa, reconocible, que van plasmando un cuerpo que se contrapone al estado vulnerable, que lo cruza y lo conserva en

imagen. Misma que converge con el cuerpo del pasado y sus formas de remediar la ausencia. Un cuerpo que demanda su propia forma, su lenguaje, su fuerza presencial mediante actos de evocación. Allí es donde el arte y su capacidad de construir conocimiento mediante la vía corporal, permite otras vías de exploración, de aproximación e incluso de involucramiento.

Por otro lado, emplear materiales efímeros, simples, tuvo como propósito reconducir al vínculo con lo transitorio, a la inevitable proximidad con la impermanencia —incluso de lo propio. Una identificación con una corporalidad adosada de significados hasta en la muerte, la cual lo hace partícipe tanto de los estados de exaltación como de dolor. Aunado a ello, este trabajo también resulta en una especie de “arqueología” de los cuerpos presentes, de nuestros cuerpos espectando la violencia actual. Porque nos aproxima al fuerte significado de la “pobre materialidad” de Anne Huffschmid, de los huesos, los dientes, de la piel, la tela, la pintura y las cenizas, mínimas expresiones en las que es posible encontrar otras formas de habitar los cuerpos violentados, otras formas de hacerles frente mediante la *potencia del residuo*.

Algunas otras líneas de investigación artística que me gustaría abordar en futuras propuestas se encuentran la posibilidad de exponer un “derecho al olvido”, como una renuncia a las formas de desaparición en las que ya no es viable una búsqueda. Así como el lenguaje simbólico de los espacios en donde estos cuerpos yacen y sus “extensiones móviles del dolor”, como las inscripciones en el transporte público o en las banquetas. También, profundizar en la repercusión de la violencia de género como raíz de otras tipologías de ésta, pues claramente el feminicidio y su constante incidencia son un indicativo del resentimiento dirigido a un sector de la población cuya función se encuentra en la concepción de las minorías. Y, por último, un poco más personal, hablar de las conductas que desarrolla el cuerpo para adaptarse a momentos de tensión, miedo y alerta, mismos que van construyendo diferentes formas de actuar y dirigirse en los espacios públicos.

Finalmente, mi propuesta es uno de los tantos acompañamientos, pero primordiales para aproximarnos a la frontera de lo que no se dice, de lo que no se asimila, a la zona gris, de peligro. Para repensar los rasgos definitorios de una humanidad actual que se sabe transitoria pero que se rehúsa a serlo. Desde el arte, como muchos otros discursos, se suma a las pugnas para resistir y actuar desde la construcción de una visualidad de un tema delicado, pero significativo para poner a discusión el valor de los cuerpos y las diversas formas de cómo nos beneficiamos o dañamos desde la violencia. Incluso esta investigación forma parte de una reconciliación con aquello que desconocemos, que nos agobia. Un momento para aceptar que es posible que la violencia nos determine de diferentes maneras y que, al ser imprescindible, siempre será necesario atravesar y crear nuestros propios procesos de asimilación o reparo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, L., & Flores, J. (2007). *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha.
- Agamben, G. (2006). ¿Qué es lo contemporáneo? *Curso de Filosofía Teórica*. Venecia.
- Alberoni, F., Dorfles, G., Eco, U., Livolsi, M., Lomazzi, G., & Sigurtá, R. (1976). *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen.
- Amador, M., & Mondragón, R. (2020). *Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller mujeres, arte y política en Ecatepec*. Ciudad de México: Heredad.
- Araque, C. (2019). Poéticas de la actuación desde el cuerpo, la máscara y el ritual. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 364-377.
- Baeza R., M. A. (2008). Violencia y sacrificio. La contribución antropológica de René Girard y reflexiones para la investigación. *SOCIEDAD HOY*, 45-54.
- Ballestriero, R. (2013). *EFIGIE, CADÁVER Y CUERPO ENFERMO*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita precedida de la noción de gasto*. Barcelona: ICARIA.
- Bataille, G. (2017). *Hegel, la muerte y el sacrificio*. Obtenido de <http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/BIBLIOTECA/B/georgesbataillehegellamurteyelsacrificio.pdf>
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- Bencomo, A. (2011). Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: Huesos en el desierto, el vuelo y el hombre sin cabeza. *Andamios*, 13-35.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Botey, M. (2009). Hacia una crítica de la razón sacrificial: necropolítica y estética radical en México. *Des-bordes*, 131-143.

- Bozal, V. (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Machado Libros.
- Campbell, J. (2018). *Las máscaras de dios. Mitología occidental. Volumen III*. España: ATALANTA.
- Campbell, J. (2020). *Las máscaras de dios. Mitología primitiva. Volumen I*. España : ATALANTA .
- Carreón, E. (2006). Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital. *Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5-52.
- Carreón, E. (2007). Los usos medicinales del olli entre los nahuas del siglo XVI. *Estudios de Cultura Nahuátl* , 387-413.
- Carreón, E. (2014). Un giro alrededor del Ixiptla. *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estados de la imagen, creación-manifestación-percepción*, 247-274.
- Carrión, L. (2020). *La fosa de agua. Desapariciones y feminicidios en el río de los Remedios* . México : Penguin Random House.
- Centro de Arte Dos de Mayo. (18 de Diciembre de 2013). "*Fetiches críticos. Residuos de la economía general*". Obtenido de https://issuu.com/ca2m/docs/catalogo_el_espectrorojo_modif
- Cheng, F. (2017). *Aliento-Espíritu*. España: Pre-textos .
- Clair, J. (2007). *DE INMUNDO. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy* . Madrid: Arena libros .
- Cortés, C. (2019). *Hacia el giro corporal en la antropología visual: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea*. Bogotá, Colombia: Centro de Estudios Sociales.
- De la Fuente, B. (1995). Tetitla. En *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán* (págs. 259-312). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- De la Fuente, B. (2013). *La pintura mural prehispánica en México V*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Landa, F. D. (1966). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.
- De Maistre, J. (2009). *Tratado sobre los sacrificios* . Madrid: Sexto piso .
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte en la imagen. Historia de la mirada de occidente*. Barcelona: PAIDÓS.

- Dehouve, D. (14 de junio de 2016). *Open edition journals*. Obtenido de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>
- Delhalle, J.-C., & Luykx, A. (1992). Coatlicue o la degollación de la madre. *INDIANA*, 15-20.
- Diccionario de la Real Academia Española* . (7 de Febrero de 2022). Obtenido de <https://dle.rae.es/NN>
- Diccionario Etimológico Castellano* . (27 de Octubre de 2020). Obtenido de <http://etimologias.dechile.net/?imagen>
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. España: sans soleil.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Argentina: DocumentA/Escénicas.
- Douglas, M. (1973). *PUREZA Y PELIGRO. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós .
- Eudave, I. (2010). *Tlazohtéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y lo símbolos del México antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fanta, A. (2015). *Residuos de la violencia. Porudcción cultural colombiana, 1990-2010*. Bogotá: Universidad del Rosario .
- Fernández, J. (1990). *Estética del arte mexicano* . México: UNAM.
- Florescano, E. (1994). Mitos mesoamericanos. Hacia un enfoque histórico. *Vuelta*, 25-35.
- Gajewska, M. (2015). Tlazolteotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas. *Ab Initio*, 89-126.
- García, A. (2014). EL MITO DEL DILUVIO EN LAS CEREMONIAS DE ENTRONIZACIÓN DE LOS GOBERNANTES MAYAS. AGENTES RESPONSABLES DE LA DECAPITACIÓN DEL SAURIO Y NUEVAS FUNDACIONES. *Estudios de cultura maya XLV*, 9-48.
- García, J. (1996). *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el Arte*. . Valencia: GENERALITAT VALENCIANA.

- Giasson, P. (2009). Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta . *Estudios De Cultura Náhuatl* 32, 135-157.
- Gimbutas, M. (1989). *El lenguaje de la diosa* . Madrid: Grupo Editorial Asturiano .
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: ANAGRAMA.
- Girard, R. (2012). *El sacrificio* . Madrid: Encuentro.
- González, M., & Meloni, C. (. (2019). TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA: DE USOS Y COSTUMBRES EN LOS ESPACIOS DE VIOLENCIA EN EL NUEVO MILENIO . *KAMCHATKA. Revista de análisis cultural* 13, 319-340.
- González, S. (2009). *El hombre sin cabeza*. México: Anagrama.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Gruzinski, S. (2018). *El águila y el dragón. Desmesura europea y mundialización en el siglo XVI*. México : FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- Guerrero, J. (2015). Corte de florero, simulacros y testimonios de la violencia. Hacia una reflexión estética sobre la violencia en Colombia . En E. (. Sanabria, *Pensar el arte hoy: el cuerpo* (págs. 173-189). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano UTadeo.
- Guilhem, O., & Neurath, J. (. (2017). *Mostrar y ocultar en el arte y los rituales: Perspectivas comparativas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández, A. (1988). *Tepuztlahcuilolli. Impresos en náhuatl*. México : Universidad Nacional Autónoma de México .
- Hernández, M. (2021). REFLEXIONES EN TORNO A LO TREMENDO DESDE EL HACER-MATERIAL DE LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA . *INDEX, Revista de arte contemporáneo* , 40-52.
- Hidalgo, C. (s.f). *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida*. Buenos Aires: CLACSO.
- Huffschmid, A. (2012). La otra materialidad: Cuerpos y memoria en la vía pública . *Cuerpo, espacio y emociones*, 111-138.
- Jiménez, A. (2013). El período de la violencia en Colombia y el uso de las imágenes de terror, 1948-1965. *Revista de Antropología Experimental*, 151-165.

- Johansson, P. (1999). Tlazolteotl: lo bio-degradable y lo bio-agradable en el México antiguo . *Revista de la Universidad de México* , 19-23.
- Johansson, P. (2012). La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas. *ESTUDIOS DE CULTURA NÁHUATL* 43, 47-93.
- Johansson, P. (2022). *Xochimiquiztli la muerte florida. El sacrificio humano entre los mexicas* . México : Universidad Nacional Autónoma de México .
- León Estrada, X. d. (2019). *Entierros prehispánicos y prácticas funerarias. La muerte en el sur de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana .
- Lévinas, E. (1974). *HUMANISMO del otro hombre*. México: Siglo XXI.
- Liddell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes.
- López Austin, A. (1989). *HOMBRE-DIOS. RELIGIÓN Y POLÍTICA EN EL MUNDO NÁHUATL*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Austin, A. (2003). Difrasismos, cosmovisión e iconografía. *Revista Española de Antropología Americana*, 146-160.
- López Austin, A. (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM.
- Lucet, G. (2020). Cacaxtla. Espacios funcionales desde el estudio de la arquitectura. En L. Manzanilla, *Las sedes del poder en Mesoamérica* (págs. 149-178). México: Universidad Autónoma de México.
- Malvido, E., Pereira, G., & Tiesler, V. (. (13 de Mayo de 2021). *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*. Obtenido de Centro de estudios mexicanos y centroamericanos: <http://books.openedition.org/cemca/2493>
- Melenotte, S. (2017). Autopsia de una matanza: el destino de los cuerpos femeninos muertos en Acteal (22/12/1997). *ScieElo Analytics*, 1-14.
- Miller, H. (2018). *Quisiera dar un gran rodeo. Epistolario*. Malpaso.
- Mizrahi, A. (2008). *DISTURBIS Universidad Autónoma de Barcelona*. Obtenido de <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>
- Murillo Gallegos, V. (2017). Ixiptla o imagen: un problema lingüístico y cultural en la evangelización novohispana. *Escritos BUAP*, 25-42.

- Nagore, M., & Villa, E. (10 de Noviembre de 2018). <https://www.eluniversal.com.mx>. Obtenido de <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/por-que-ecatepec-se-volvio-violento>
- Neurath, J. (2005). MÁSCARAS ENMASCARADAS. ÍNDIGENAS, MESTIZOS Y DIOSES ÍNDIGENAS MESTIZOS. *Relaciones*, 22-50.
- Ochoa, A. M. (2003). SOBRE EL ESTADO DE EXCEPCIÓN COMO COTIDIANIDAD: CULTURA Y VIOLENCIA EN COLOMBIA . *Signo y pensamiento* , 57-69.
- Olivera, P. (s.f.). PROCESO DE URBANIZACIÓN EN ECATEPEC, EL ESTADO COMO AGENTE PROMOTOR. *Observatorio Geográfico América Latina*, 1-8.
- Oxford Reference. (27 de octubre de 2020). Obtenido de <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199680276.001.0001/acref-9780199680276-e-912>
- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad* . Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica .
- Pérez Roldán, G., & Valadez Azúa, A. (9 de Agosto de 2009). *Mutilación dental en Mesoamérica*. Obtenido de Cienciorama: http://www.cienciorama.unam.mx/a/pdf/218_cienciorama.pdf
- Pérez, J. (2019). *LA PERCEPCIÓN DE LA VIOLENCIA Y SU ACONTECER EN LA IMAGEN: Resonancias del mural prehispánico "La Batalla" de Cacaxtla en la actualidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México .
- Pérez, J. (2020). El no-cuerpo. Un espacio alterno a la violencia. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 184-197.
- Quintero, J. (2010). *Arte y comunicación. Acercamientos a la interpretación de la imagen artística: Diosa de Jade o Tláloc verde de Tetitla, Teotihuacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, C. (2016). Volencia de género. Hacia un sofística de la materialidad de los cuerpos. *LIMINALES. Escritos sobre psicología y sociedad*, 83-97.
- Reyes, I. (2017). ERPOS-TERRITORIOS DESPOJADOS: ESCENARIOS DE LA VIOLENCIA FEMINICIDA Y DESAPARICIÓN EN ECATEPEC, NORORIENTE DEL VALLE DE MÉXICO . *Bajo el volcán*, vol. 18, no. 27, 45-68.
- Riekenberg, M. (2014). LA TEORÍA DE LA VIOLENCIA DE GEORGES BATAILLE Y LA ACTUAL SOCIAOLOGÍA DE LA VIOLENCIA. *Pilquen Ciencias Sociales* , 11.

- Ross, E. (2005). *La diosa oscura. Mitología y sexo*. Michoacán: Instituto Michoacano de la Mujer.
- Ross, K. (2018). *El surgimiento del espacio social*. Madrid: Akal.
- Ruiz, E. (2022). *Golondrinas. Un barrio marginal del tamaño del mundo*. México: Penguin Random House.
- Sahagún, F. B. (1829). *Historia general de la cosas de la Nueva España. Tomo I*. México: Fondo Histórico Ricardo Covarrubias .
- Sahagún, F. B. (1938). *Historia general de las cosas de Nueva España. Tomo II*. México : Pedro Robredo.
- Salazar, J. (1998). ARCO, YESO Y CAL: TRES SÍMBOLOS DE LA MUERTE EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA . *EPOS XIV*, 277-292.
- Serafin, S. (. (2007). *Quale America? - Soglie e Culture di un Continente Vol. 1*. Venecia: Soglie Americane.
- Soustelle, J. (2012). *El universo de los aztecas*. México: Fondo de cultura económica.
- Tamez, E. (2007). Diosas asesinadas y diosas que no se dejan matar. *Pasos*, 27-30.
- Tornero, J. (2016). *Simbologías del rostro representado: valores simbólicos del rostro en el arte contemporáneo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Trejo, J. (2008). Los restos óseos humanos como objetos ideológicos del período Clásico maya. *Dimensión antropológica* , 7-31.
- Uribe, M. V. (1988). El modelo Chulavitas vs Tipacoques. *Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX. Memorias de la II cátedra anual de historia "Ernesto Restrepo Tirado"*, 209-221.
- Uribe, M. V. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en Tolima 1948-1964*. Bogotá: Controversia.
- Uzcátegui, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. España: Eutelequia.
- Valencia, S. (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México Contemporáneo. *Relaciones Internacionales*, 83-102.

Valle, A. M. (s.f.). *ROSTRO Y PERCEPCIÓN, UN HABLAR POÉTICO. O REFLEXIONES SOBRE IXCUTIA.NITE PALABRA NÁHUATL QUE SIGNIFICA "EDUCACIÓN"*. Obtenido de http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_08/1034.pdf

Villoro, L. (1955). Estética del arte antiguo de México. *Historia mexicana*, 618-623.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. España: AKAL.

Zamora, F. (2007). *FILOSOFÍA DE LA IMAGEN. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM.

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1	<i>Cristo de la paciencia de Zumpango.</i> Anónimo, 2014 (Foto: https://heraldodexalapa.com.mx/cultura/11335-inah-el-cristo-de-la-paciencia-en-zumpango-tiene-dientes-de-humano.html , consultada el 1 de mayo del 2021).	44
Imagen 2	<i>Sábana santa de Turín.</i> Consultado el 1 de octubre de 2023, desde: https://www.infobae.com/sociedad/2023/09/22/misterios-del-santo-sudario-la-prueba-de-radiocarbono-el-lienzo-del-siglo-i-y-las-monedas-sobre-los-ojos-de-cristo/	48
Imagen 3	<i>Corona de espinas en el relicario circular de cristal.</i> Consultado el 1 de octubre de 2023, desde https://www.bbc.com/mundo/noticias-47943253	49
Imagen 4	Fragmento de maxilar masculino, procedente del entierro de Tzintzuntzan, Michoacán. Presenta una combinación de limados A-3, D-2 en incisivos centrales y A-2, D-1 en laterales. Horizonte Postclásico Superior. (Foto: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-199X2010000200099 , consulta 5 de mayo del 2021).	54
Imagen 5	Cráneo Prehispánico procedente de Teotihuacán, presenta incrustaciones en jade y probables restos de cemento en los tallados de incisivos centrales superiores que perdieron sus incrustaciones. (Foto: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-199X2010000200099 , consulta el 5 de mayo del 2021).	55
Imagen 6	<i>Diosa de Jade</i> (restauración digital). Mural 3, pórtico 11, conjunto Tetitla, Teotihuacán, Estado de México, año 450-650 d.n.e. aproximadamente.	66
Imagen 7	<i>Tetitla corpórea.</i> Acrílico negro y cenizas sobre pellón, 90 x 90 cm., 2022.	76
Imagen 8	<i>Corte de mica.</i> Juan José Olavarria, terracota, 7.5 x 23 x 9.5 cm. Colección privada. Consultado el 8 de septiembre de 2022 desde http://juanjoseolavarria.blogspot.com/2012/02/intro.html	79
Imagen 9	<i>Corte de franela.</i> Fotografía extraída del artículo "El período de violencia en Colombia y el uso de las imágenes de terror, 1948-1965" por Absalón Jiménez	80
Imagen 10	<i>Fotograma de la serie de televisión Hannibal.</i> Consultado el 9 de septiembre del 2022 desde https://elcadillacnegro.files.wordpress.com/2013/07/hannibal_columbian.jpg	80

Imagen 11 <i>Bocachiquear</i> . Fotografía extraída del artículo "El período de violencia en Colombia y el uso de las imágenes de terror, 1948-1965" por Absalón Jiménez	81
Imagen 12 <i>Corte de florero</i> . Edwin Sánchez, escultura de medidas variables. Consultada el 9 de septiembre de 2020 desde https://arrobame.wordpress.com/2010/07/22/el-corte-de-florero/	82
Imagen 13 <i>Corte de gallo</i> . Edwin Sánchez, escultura de medidas variables. Consultada el 9 de septiembre de 2020 desde https://arrobame.wordpress.com/2010/07/22/el-corte-de-florero/	83
Imagen 14 <i>Coatlicue</i> (Museo Nacional de Antropología) 386 x 600 px., 2004. Pertenece a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20041229-Coatlicue_(Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa)_MQ-3.jpg (Creative Commons Attribution 3.0)	84
Imagen 15 <i>Coatlicue</i> . Imagen digital de 346 × 545 px. Pertenece a https://www.ecured.cu/Archivo:Coatlicue.jpg	86
Imagen 16 <i>Relieve en la base de "Coatlicue"</i> . Grabado de F. Agüera que ilustra el libro de León y Gama en la primera edición de 1792, México Antiguo. Consultado desde: https://www.pinterest.com.mx/pin/491947959275466762	88
Imagen 17 <i>Coatlicue corpórea</i> . Acrílico negro y cenizas sobre papel de algodón. 150 x 70 cm., 2022.	94
Imagen 18 <i>El peldaño de los cautivos</i> , Templo Rojo, Zona Arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. Imagen extraída del libro "La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios" de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013	95
Imagen 19 <i>Templo Rojo</i> (dibujo de Iraís Hernández y Araceli Casas, a partir de reconstrucción hipotética de Geneviève Lucet) Imagen extraída del artículo "Las sedes de poder en Mesoamérica" de Linda R. Manzanilla, editado por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México	96
Imagen 20 <i>Estela 25 de Piedras Negras</i> , Clásico Tardío. Imagen extraída del artículo de Ana García titulado "El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones", 2014.....	97
Imagen 21 <i>El peldaño de los cautivos</i> , Templo Rojo, Zona Arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. Imagen extraída del libro "La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios" de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013	98

Imagen 22 <i>Foso de la Serpiente</i> , Templo Rojo, Zona Arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. Imagen extraída del libro “La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios” de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.....	99
Imagen 23 Desarrollo de los murales en la escalera, la banqueta y el escalón en la galería norte del Conjunto 2-sub (Dibujo: E. Domínguez). Detalle extraído del libro “La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios” de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.....	102
Imagen 24 Reconstrucción hipotética de las pinturas en la banqueta y en el peralte del escalón frente al cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub. Las flechas sólidas y punteadas indican las direcciones de los personajes y glifos. (Dibujo: E. Domínguez). Detalle extraído del libro “La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios” de Beatriz de la Fuente coord. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.....	104
Imagen 25 <i>Cautiva I</i> . Composición digital a partir de impresión corporal 30 x 60 cm., 2022.	107
Imagen 26 <i>Cautiva II</i> . Acrílico y cenizas sobre pellón. 75 x 75 cm., 2022.	108
Imagen 27 <i>Cautiva III</i> . Acrílico y cenizas sobre pellón, 150 x 140 cm., composición digital a partir de impresiones corporales, 2022.	109
Imagen 28 <i>Cautivas IV</i> . Acrílico y cenizas sobre pellón, 75 x 140 cm., composición digital a partir de impresiones corporales, 2022.	110
Imagen 29 <i>Tlazohtéotl</i> con el uso y el malacate, guardiana de las hilanderas, en una noche de luna, frente a una serpiente sangrando. Lámina del <i>Tonalpohualli</i> , Códice Borgia. Extraída de la tesis <i>Tlazohtéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo</i> , de Itzá Eudave Eusebio.	113
Imagen 30 <i>Tlazoltéotl</i> dentro la montaña del viento <i>Ehecatépetl</i> en el Códice Laud. Extraída de la tesis <i>Tlazohtéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo</i> , de Itzá Eudave Eusebio.....	115
Imagen 31 Lámina 13, Códice Borgia. Extraído del libro <i>Los días y los dioses del Códice Borgia</i> de Krystyna M. Libura, ediciones Tecolote.	118
Imagen 32 <i>Tlazohtéotl</i> presenta una ofrenda en el Códice Laud. Extraída de la tesis <i>Tlazohtéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo</i> , de Itzá Eudave Eusebio.....	119

Imagen 33 <i>Tlazolteotl corpórea</i> . Composición digital a partir de estampa corporal, 150 x 250 cm. 2022	122
Imagen 34. <i>WAX EXVOTOS FROM THE IBERIAN PENINSULA</i> . Exposición virtual. Colección privada de Anton Erkoreka (Foto https://sites.google.com/site/medikuntzahistoriarenmuseoa/exvotos_home , consulta 20 de abril del 2021).	141
Imagen 35 <i>Relicarios en la Iglesia de San Pedro</i> , Ayerbe, España. Autor: Pepe Bescós, 2006. (Foto https://commons.wikimedia.org/wiki/File:10.2006_Brazos_relicario.jpg consulta el 21 de abril, 2021).	142
Imagen 36 <i>Brandea I</i> . Pigmento negro de humo, cenizas de basura y aglutinante sobre pellón, 80 x 90 cm., 2021.	147
Imagen 37 <i>Brandea II</i> . Pigmento negro de humo, cenizas de basura y aglutinante sobre pellón, 80 x 90 cm., 2021.	148
Imagen 38 <i>Brandea III</i> . Pigmento negro de humo, cenizas de basura y aglutinante sobre pellón, 85 x 80 cm., 2021	149
Imagen 39 <i>Máscaras mortuorias I-VII</i> . Fotografía digital, 2021.	162
Imagen 40 <i>Detalle de los vaciados sobre cal con su respectiva máscara para Efigies</i> . Fotografía digital, 3000 x 4000 px., 2021.	166
Imagen 41 <i>Detalle de intervención “Golpear” sobre cal para Efigies</i> . Imagen jpg., 197 x 984 px., 2021.	172
Imagen 42 <i>Detalle de la intervención “Callar” sobre cal para Efigies</i> . Imagen jpg., 197 x 984 px., 2021.	172
Imagen 43 <i>Detalle de la organización de “Pantli-espirar”</i> . Imagen jpg., 2021.....	178
Imagen 44 <i>Detalle de la organización de “Pantli-desintegrar I”</i> . Imagen jpg., 2021.	178
Imagen 45 <i>Detalle de la organización de “Pantli-desintegrar II”</i> . Imagen jpg., 2021.	179
Imagen 46 <i>Pantli</i> . Vídeo MP4, 1:03 min., 2023.	179
Imagen 47 <i>Detalle de secuencia “Sombra I”</i> . Formato gif, 2022.....	190
Imagen 48 <i>Detalle de secuencia “Sombra II”</i> . Formato gif, 2022.....	192

Imagen 49 <i>Detalle de secuencia “Sombra III”</i> . Formato gif, 2022.....	192
Imagen 50 <i>Detalle de secuencia “Sombra IV”</i> . Formato JPG, 10 x 25 cm., 2022.....	193
Imagen 51 <i>Sombra V</i> . Formato gif, 2023.....	193
Imagen 52 <i>La Barranca</i> . Cauce de aguas negras en Santa María, Tulpetlac, Ecatepec de Morelos, fotografía digital, 2020.....	201
Imagen 53 <i>Registro de proceso creativo I</i> . Fotografía digital, 3648 x 2432 px., 2017.....	208
Imagen 54 <i>Registro de proceso creativo II</i> . Fotografía digital, 3648 x 2432 px., 2017.....	209
Imagen 55 <i>Reliquias</i> . Pigmento negro sobre pellón, 150 x 500 cm., 2017.	209
Imagen 56 <i>Detalle de las prendas</i> . Fotografía digital, 2021.....	214
Imagen 57 <i>Old Navy</i> . Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.....	216
Imagen 58 <i>Adidas</i> . Fotografía digital 8 x 10 cm., 2021.....	216
Imagen 59 <i>Limited too</i> . Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.....	217
Imagen 60 <i>Just Friends</i> . Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.....	217
Imagen 61 <i>JO-CES</i> . Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.	218
Imagen 62 <i>Bolso sin detalle</i> . Fotografía digital, 8 x 10 cm., 2021.....	218
Imagen 63 Ropa hallada en “La Barranca” de Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2021.	237
Imagen 64 Costal de zapatillas hallados en “La Barranca” de Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2022.....	238
Imagen 65 Automóvil hallado en “La Barranca” de Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2023.....	239
Imagen 66 Cajas al borde del cauce, Santa María, Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2022....	241
Imagen 67 Perro cubierto en “La Barranca”, Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2017.	242
Imagen 68 Prendas y accesorios infantiles, Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2018.	243

Imagen 69 Elaboración de tintas a partir de tierra. Fotografía digital, 2022.	249
Imagen 70 <i>La basura</i> . Acuarela de ceniza sobre papel de algodón, 25 x 18 cm., 2022.	250
Imagen 71 <i>El tronco</i> . Acuarela de ceniza sobre papel de algodón, 25 x 18 cm., 2022.	250
Imagen 72 <i>El cauce</i> . Acuarela de ceniza sobre papel de algodón, 25 x 18 cm., 2022.	251
Imagen 73 <i>El perro</i> . Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.....	252
Imagen 74 <i>El tambo</i> . Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.....	253
Imagen 75 <i>La bolsa</i> . Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.....	253
Imagen 76 <i>Las ramas</i> . Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.	254
Imagen 77 <i>Las botas</i> . Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.	254
Imagen 78 <i>Las zapatillas</i> . Acuarela de ceniza sobre papel, 2022.	255
Imagen 79 Tambo de cemento en “La Barranca”, Santa María Tulpetlac, Ecatepec. Fotografía digital, 2018.	256
Imagen 80 <i>Envuelta</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón, 150 x 150 cm., 2023.....	261
Imagen 81 <i>Resguardada</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón, 150 x 150 cm., 2023.....	262
Imagen 82 <i>Enterrada</i> . Cenizas y acrílico sobre papel de algodón, 140 x 74 cm., 2023	263
Imagen 83 <i>Frágil</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón, 100 x 500 cm., 2023.....	264
Imagen 84 <i>Fosa</i> . Acrílico sobre pellón, 150 x 240 cm., 2023.....	265
Imagen 85 <i>Plegada I</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 150 x 110 cm., 2023..	268
Imagen 86 <i>Plegada II</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023.	269
Imagen 87 <i>Plegada III</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50cm., 2023.....	270
Imagen 88 <i>Plegada IV</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 150 x 110 cm., 2023.	271
Imagen 89 <i>Plegada V</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023.....	272
Imagen 90 <i>Plegada VI</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023....	273

Imagen 91 <i>Plegada VII</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 50 x 50 cm., 2023...	274
Imagen 92 <i>Plegada VIII</i> . Cenizas y acrílico sobre pellón previamente doblado, 150 x 110 cm., 2023	275
Imagen 93 <i>Cuerpo consecutivo I</i> . Acrílico sobre pellón, 50 x 50 cm., 2023.....	277
Imagen 94 <i>Cuerpo consecutivo II</i> . Acrílico sobre pellón, 50 x 50 cm., 2023.....	278
Imagen 95 <i>Resguardo (gif)</i> . Composición digital a partir de impronta de cenizas de acrílico sobre pellón, 2023.	279
Imagen 96 <i>Cruzada</i> . Composición digital a partir de la impronta de cenizas y acrílico sobre papel de algodón de 100 x 150 cm., 2023.	280
Imagen 97 <i>Desfasada</i> . Composición digital a partir de la impronta de cenizas y acrílico sobre pellón, 2023.	281
Imagen 98 <i>Atravesada (gif)</i> . Composición digital a partir de la impronta de cenizas y acrílico sobre pellón, 2023.	282
Imagen 99 <i>Tiempo cautivo</i> . Acrílico sobre pellón, 110 x 165 cm., 2023.	284
Imagen 100 <i>Cuerpo cromático I</i> . Acrílico sobre pellón, 150 x 75 cm., 2023.....	285
Imagen 101 <i>Cuerpo cromático II</i> . Acrílico sobre pellón, 150 x 75 cm., 2023.....	286
Imagen 102 <i>Contenida</i> . Acrílico sobre pellón, 150 x 200 cm., 2023.....	287
Imagen 103 <i>Rostro compuesto I</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.....	289
Imagen 104 <i>Rostro compuesto II</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.....	290
Imagen 105 <i>Rostro compuesto III</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.....	291
Imagen 106 <i>Rostro compuesto IV</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.	292
Imagen 107 <i>Rostro compuesto V</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.	293
Imagen 108 <i>Rostro compuesto VI</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.	294
Imagen 109 <i>Rostro compuesto VII</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.	295
Imagen 110 <i>Rostro compuesto VIII</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023	296

Imagen 111 <i>Rostro compuesto IX</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023	297
Imagen 112 <i>Desdibujada</i> . Acrílico sobre papel de algodón, 37 x 31 cm., 2023.	299
Imagen 113 <i>Desdibujada II</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	300
Imagen 114 <i>Desdibujada III</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	301
Imagen 115 <i>Desdibujada IV</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	302
Imagen 116 <i>Desdibujada V</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	303
Imagen 117 <i>Desdibujada VI</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	304
Imagen 118 <i>Desdibujada VII</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	305
Imagen 119 <i>Desdibujada VIII</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	306
Imagen 120 <i>Desdibujada IX</i> . Acrílico sobre pellón, 35 x 30 cm., 2023.	307



PUBLICACIONES AFINES

En esta sección adjunto las publicaciones que surgieron a la par de la investigación, empleadas como complemento de trabajo y experiencias ilustrativas:

PALABRAS DEL VIENTO NORTE (EL ORNITORRINCO TACHADO. Revista de Artes Visuales, 2021)



EL CUERPO RESIDUAL. Un diálogo desde la violencia en Ecatepec de Morelos (PLATAFORMA. Investigación en Artes y Diseño, 2023)



ECATEPEC DE MORELOS: UN ESTADO DE ENCIERRO (.925 ARTES Y DISEÑO. Revista de Artes y Diseño, Plantel Taxco, 2023)



CUERPO PLEGADO (PLATAFORMA. Investigación en Artes y Diseño, 2023)



El entierro como una metáfora de la violencia en Ecatepec (EL ORNITORRINCO TACHADO. Revista de Artes Visuales, 2023)





CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN DIVIDUAL CUERPOS INMANENTES

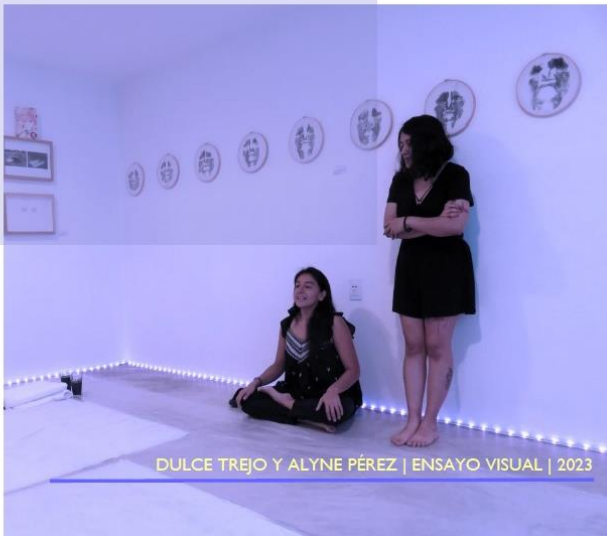
(5 de agosto al 7 de octubre de 2023)



Esta fue una muestra dividual en **CASA MATRIZ**, un espacio independiente que me permitió conjuntar y mostrar algunas de mis piezas como referentes dialógicos con otros artistas. Creando una conexión con la corporalidad inmanente, la materialidad efímera y las vivencias corporales, atravesadas por el desconocimiento mutuo. Entre las propuestas hubo vídeo, *performance*, música, poesía, instalación y obra tradicional que se puede consultar a través del código.

CAUCES CAUTIVOS

PERFORMANCE COLABORATIVO



CAUCES CAUTIVOS (2023) es un performance desarrollado en colaboración con la artista corporal y *performer* **Dulce Trejo**, que tiene por objetivo conducir —mediante el uso del cuerpo y objetos significativos— al duelo de la violencia corporal. Un momento dialógico entre dos cuerpos y lenguajes, que abstraen signos del femigenocidio para resguardarlos de la violencia expresiva corporativa, bajo la mirada de mujeres y personas no binarias y suscitar un pacto solidario de reflexión sobre el binomio vida-muerte. Y que, dada su negativa a intercambiar imágenes para su capitalización corporativa, implementa a la impresión corporal como intersticio del performance de dos cuerpos para restituir la materialidad simbólica del cuerpo y los objetos.



