



Universidad Autónoma de México

Posgrado en Artes y Diseño

Facultad de Artes y Diseño

**Especulaciones
en torno a vivir en una zona
de alto riesgo sísmico.**

**Investigación artística,
sitio específico y
memoria colectiva.**

Tesis que para optar por el grado
de doctora en Artes y Diseño presenta:

**Rosana Mabel
Larrechart Gutiérrez**

Tutor principal:

Dra. Adriana Raggi Lucio (FAD)

Sinodales:

Dr. José Daniel Manzano Aguila (FAD)

Dr. Daniel Montero Fayad (IIE)

Dr. Ricardo Pavel Ferrer Blancas (FAD)

Dr. Luis Ernesto Serrano Figueroa (FAD)

Ciudad de México, noviembre de 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

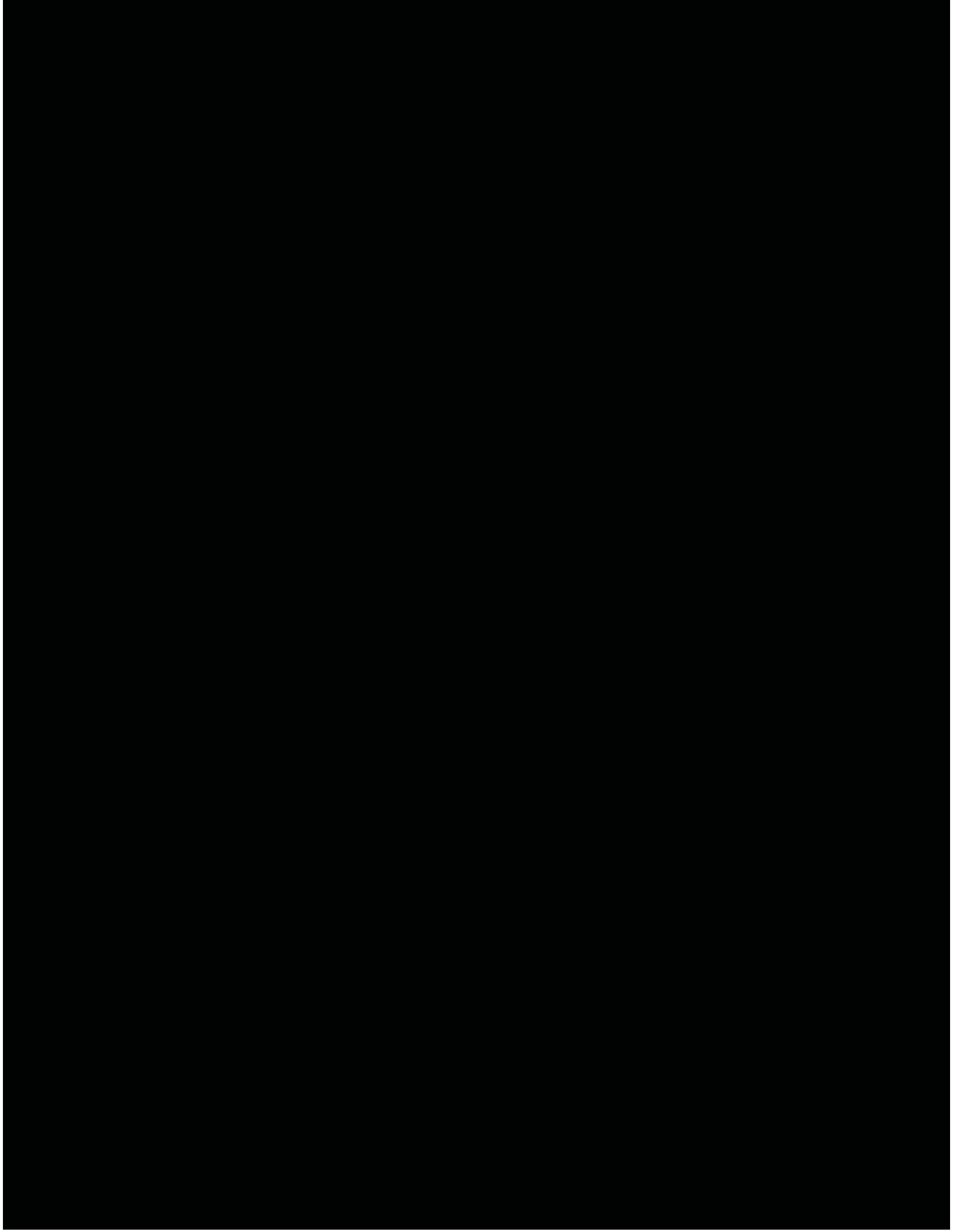


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



Especu- laciones

**en torno a
vivir en una
zona de alto
riesgo sísmico.**

Investigación artística,
sitio específico y
memoria colectiva.

Índice

| | |
|---|------------|
| Presentación | |
| ¿Qué significa vivir en una zona de alto riesgo sísmico? | 8 |
| Investigación artística | 14 |
| Especulaciones sobre el acto de dibujar | 25 |
| La práctica del dibujo en mi proceso de producción | 40 |
| De las especulaciones sobre la vida urbana al concepto de sitio específico | 59 |
| El contexto: la impresionante Ciudad de México | 64 |
| Derivas / scoutings | 70 |
| Especulaciones sobre sitio específico | 90 |
| El barrio como parte de un proceso de gentrificación | 106 |
| El barrio y el peligro que encierra por su emplazamiento | 110 |

| | |
|---|------------|
| Especulaciones en torno a vivir en una zona de alto riesgo sísmico | 141 |
| En busca de indicios | 144 |
| El terremoto del 19 de septiembre de 1985 | 162 |
| Producción de obra en torno al terremoto ocurrido en 1985 | 171 |
| El trabajo de la Comisión Cultural de la UVyD en mi barrio | 186 |
| Memoria colectiva y resistencia social | 197 |
| Testimonios | 213 |
| Relatos | 222 |
| El terremoto como vivencia estética y experiencia común | 258 |
| Conclusiones | 269 |
| Bibliografía | 289 |

**En memoria de
las víctimas y
damnificados por
los terremotos
de 1985 y 2017.**

Dedicado a todos aquellos que participaron activamente en el rescate de las personas atrapadas entre los escombros, demostrando la auténtica fuerza, afecto y determinación que posee una comunidad.

Agradecimientos

Mi reconocimiento y gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México por otorgarme su apoyo para desarrollar esta investigación.

Agradezco a mis tutores, en especial a la Dra. Adriana Raggi, quien me motivó a emprender nuevos desafíos en busca de una investigación crítica y comprometida. Y a los integrantes del sínodo: Dr. Daniel Montero, Dr. Daniel Manzano, Dr. Pavel Ferrer y Dr. Luis Serrano, por dar seguimiento a mi proceso y por sus recomendaciones precisas.

De todo corazón agradezco a los artistas y amigos, que participaron y colaboraron desinteresadamente en este proceso de investigación: Diego Molina, Elizabeth Roma, Vero Bapé, Oscar Padilla, José Porras, Carlos Romualdo y Andrea Gamio.

Mi agradecimiento a los vecinos que destinaron su valioso tiempo para compartir sus vivencias: Rolando Baca Martínez, Gustavo Quiroz Ivetta, Freesia McDowell Martínez, Arturo Herrera Zepeda, Martha Aguilar García y Bertha Hernández Castillo.

Gracias a María Fernanda Azuara, por su dedicación y cuidado para darle forma a la presentación de este documento.

A Oscar por su amor y paciencia.

A México, por estos años de aventura.

Especulaciones en torno a vivir en una zona de alto riesgo sísmico. Investigación artística, sitio específico y memoria colectiva.

¿Qué significa vivir en una zona de alto riesgo sísmico?

Primera especulación:

Existen fuertes lazos afectivos dentro de la comunidad que configuran un tejido social ajeno a las imposiciones del sistema neoliberal. Esto me permite especular sobre la existencia de un profundo vínculo afectivo que invita a continuar habitando este territorio a pesar del peligro que encierra, lo que puede interpretarse a su vez, como una forma de resistencia social.

Objetivos de la investigación:

- 1.** Generar una investigación artística que integre el análisis teórico y la práctica artística, propiciando cambios en el proceso de producción que surgen del desarrollo de la investigación.
- 2.** Estudiar los alrededores de mi casa, ubicada en la colonia Roma Norte, como sitio específico desde dos ejes de análisis: su emplazamiento geográfico que la define como una zona de alto riesgo sísmico, y como un fragmento de la Ciudad de México, atravesado por actuales procesos de gentrificación y aburguesamiento.
- 3.** Relacionar el propio proceso de producción con el trabajo de otros artistas, considerando los conceptos sitio específico y memoria colectiva.
- 4.** Estudiar de manera global, la producción de obra en torno al terremoto de 1985 en la Ciudad de México y en específico, el trabajo desarrollado por la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados de la colonia Roma.
- 5.** Analizar el terremoto de 1985 como experiencia traumática y como experiencia estética común, incorporando a la práctica artística la idea de recuperación de la memoria colectiva.

Especulaciones sobre el acto de dibujar

Con el fin de contextualizar los cambios en mi proceso de trabajo y como un punto de partida de la investigación, en esta parte de la tesis explico cómo inicialmente el dibujo es el eje de mi proceso de producción. Desarrollo algunas consideraciones generales sobre el dibujo con la intención de mostrar mi postura frente a esta práctica y mi experiencia como dibujante. Destaco los atributos del dibujo y definiendo las posibilidades gráficas que encierra como lenguaje natural. Muestro, de manera muy general, su proceso de autonomía y emancipación respecto de otras disciplinas del arte.

Propongo además, una breve revisión de mis dibujos para poner en contexto el proceso de producción y comparar con los posteriores cambios generados en el desarrollo de esta investigación. Más allá de mostrar los beneficios que particularmente encuentro en el dibujo y sus posibilidades como práctica expandida, con este análisis pretendo mostrar que, en general, las propuestas artísticas contemporáneas trascienden el empleo de un medio en particular.

De las especulaciones sobre la vida urbana al concepto de sitio específico

En esta parte, en primera instancia, genero una serie de derivas sobre el territorio que quiero estudiar, realizo registros a través de dibujos esquemáticos y fotografías. Para apoyar mi proceso de trabajo, considero la obra *Reykjavik Slides*, propuesta fotográfica desarrollada por el artista alemán Dieter Roth. Me identifico con esta serie de fotografías de registro que realiza Roth porque muestran su visión como extranjero viviendo en Islandia, preguntándose sobre las personas que habitan esa comunidad, a la que se integra en 1957. Con esa sensación de pertenencia/-no pertenencia, las fotografías y los dibujos de mi entorno resultan una forma de apropiación y acercamiento a la complejidad de variables que atraviesan el sitio específico.

Por otra parte, genero una serie de especulaciones sobre la vida urbana para ubicar mi barrio como un fragmento de la Ciudad de México y contextualizar el proceso de gentrificación, fenómeno que actualmente define la dinámica de este sitio.

Analizo el concepto sitio específico en relación a la idea de territorio y dinámicas urbanas. La actual noción de sitio específico o sitio-orientado constituye un marco conceptual para esta investigación porque propicia un proceso de investigación artística a partir de múltiples variables que ese sitio en particular ofrece y que en definitiva, dan sentido a la práctica. Dentro de mi proceso, analizo el sitio específico a través de un mapa conceptual que ordena y visualiza las diferentes variables que lo atraviesan. Siguiendo esta línea de análisis, me enfoco en el proceso de gentrificación y el emplazamiento geográfico para entender los riesgos geológicos de la zona. Esta información me permite generar cambios en mi práctica artística, comenzando por intervenir el material gráfico para posteriormente generar una propuesta de intervención en las calles, marcando una línea que simboliza la fractura geológica que atraviesa el barrio.

Especulaciones en torno a vivir en una zona de alto riesgo sísmico

Me enfrento aquí con una nueva perspectiva sobre el asunto, en relación a los trágicos sucesos ocurrido en la zona como consecuencia del terremoto de 1985. En base a la información teórica, realizo una serie de recorridos para ubicar el sitio que ocupaban los edificios colapsados, para comprobar el aspecto que presentan actualmente. Ordeno datos, genero un archivo y realizo un registro comparativo de mis fotografías con algunas imágenes del 85, que muestran el estado lamentable de varias construcciones que no resistieron la intensidad de los temblores.

Con el fin de visualizar estos espacios, realizo una serie de placas de cerámica con textos aplicados mediante la técnica de *Rakú* y las pego sobre las banquetas. Para contextualizar estas acciones, hago referencia a las intervenciones en memoria de los desaparecidos por la dictadura militar en Argentina, realizadas por Barrios por Memoria y Justicia y el Grupo Arte Callejero en Buenos Aires, y la agrupación HIJOS de desaparecidos en La Plata. También hago mención de los “anti monumentos” propuestos por familiares de los cuarenta y tres normalistas desaparecidos en Ayotzínapa y los *stolpersteine*, propuesta del artista alemán, Gunter Demnig: placas que hacen referencia a las víctimas del Holocausto.

Elaboro un relato general sobre lo ocurrido en septiembre de 1985 y recupero una serie de datos estadísticos que muestran cómo las personas, las viviendas, el transporte, las comunicaciones y diferentes áreas de la ciudad se vieron afectadas por el sismo. Dichos datos me permiten elaborar dos libros, con diferentes cifras recortadas mediante suaves, cuyas partes, a medida que se desprenden se pueden guardar en un sobre transparente.

Por otra parte, investigo la producción de obra en torno al terremoto de 1985 y las actividades culturales desarrolladas en mi barrio por la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre desde 1985 a la fecha.

Analizo el concepto de memoria colectiva desde la perspectiva del psicoanálisis y los procesos sociales; indago acerca de la memoria en relación al trauma y los lazos afectivos como una forma de recuperación de la identidad comunitaria. En este sentido, reviso parte del trabajo desarrollado por Gregor Schneider, quien literalmente de-construye los espacios, transformando el sentido protector de la casa en un lugar ajeno y extraño, lo cual asocio con los damnificados por el terremoto, ya que se ven obligados a abandonar sus viviendas porque ya no son espacios seguros. Este artista, además, descubre la casa donde nació y creció Joseph Goebbels, el conocido Ministro de Propaganda nazi. Schneider compra la casa, intenta vivir allí, pero finalmente la destruye dejando solo la fachada. Su intención es contrarrestar la posibilidad de regresión hacia el nazismo.

Considerando el testimonio como una forma sensible de acercamiento a las vivencias del terremoto de 1985, realizo entrevistas y recupero algunos relatos escritos. A partir de algunos de estos relatos elaboro, junto al artista Carlos Romualdo, la pieza sonora *Voces superpuestas* y genero una propuesta gráfica que contiene fragmentos de algunos relatos.

Para concluir esta parte de la investigación, incorporo mi propio relato sobre el sismo ocurrido el 19 de septiembre de 2017, intentando describirlo como vivencia estética y experiencia común.

A detailed architectural floor plan of a building, showing a complex grid of rooms and corridors. A large, semi-transparent orange circle is overlaid on the lower right portion of the plan, containing the main title text.

Espe- caciones sobre el acto de dibujar.



**De las especulaciones
sobre la vida
urbana al concepto
de sitio específico.**

**Especulaciones
en torno a vivir en
una zona de alto
riesgo sísmico.**

Investigación Artística

En el campo del arte, a diferencia de otros ámbitos del conocimiento, no es posible definir con precisión el tipo de estudio y la metodología a emplear; es el propio proceso el que fija estos procedimientos. En este caso los procesos metodológicos a emplear se asocian directamente con el tema y los intereses del investigador, de tal manera que se puede echar mano de técnicas y metodologías empleadas por otras disciplinas, adaptarlas e incluso inventar nuevas estrategias de investigación.

Según la artista e investigadora, Natascha Sadr Haghghian (Irán, 1967), existen dos significados para el término investigación:

[...] en alemán, la palabra inglesa que designa la investigación [*research*] tiene dos significados. [...] El primer significado de investigación <<Recherche>>, indica la actividad y el resultado de buscar los materiales o informaciones existentes. En cambio el segundo significado, <<Forschung>>, describe actividades basadas en la experimentación. Un experimento es una exposición controlada con una variable (el factor desconocido) añadida. El tropo de la investigación se despliega en la brecha que existe entre estas dos actividades.¹

En cuanto a la investigación artística, Dora García (España, 1965), artista contemporánea, genera una analogía con el origen de la palabra delirio. Etimológicamente, el término *delirare* significa: *de*, fuera y *lira*, surco, es decir, apartarse o desviarse del surco. Para García, “el delirio es el razonamiento del desviado, del marginado, del aberrante”, y señala entonces a la investigación artística como “aquella que no sigue los surcos trazados”.² Esto resulta un gran desafío para cualquier investigador: andar aparentemente sin un rumbo fijo y saltando entre los “surcos”. En el desarrollo de este tipo de investigación aparecen nuevos puntos de interés que no se consideraron previamente, lo que obliga por momentos a salirse del esquema trazado y retomarlo desde una perspectiva renovada.

Por su parte, Hito Steyerl (Alemania, 1966) define la investigación artística como la oposición entre disciplina, que regula y dirige, y conflicto, algo que está escondido y se mantiene bajo control.³ La artista concibe la investigación desde dos perspectivas opuestas: como una disciplina normativa y académica que reproduce un contexto opresivo, o como conflicto, a partir del cual se puede generar lo que ella denomina una “estética de la resistencia”.

1. Natascha Sadr Haghghighian, "Deshacer lo investigado", (En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA, 2011) [edición en PDF], 29-30.

2. Dora García, "Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar", (En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA, 2011) [edición en PDF], 65.

3. Hito Steyerl, *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. (eicp, webjournal, ISSN 1811-1696) [edición en PDF].
<http://eicpcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

4. Steyerl, *¿Una estética de la resistencia?*.

5. Lila Inzúa Lintridis, "Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación" (En: Selina Blasco (ed.), *Investigación y universidad: materiales para un debate*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013), 60.

Una disciplina puede ser opresiva, pero precisamente por ello señala la cuestión que mantiene bajo control. Indica un conflicto reprimido, esquivado o potencial [...] insinúa un conflicto inmovilizado. Constituye una práctica para canalizar y explotar sus energías y para incorporarlas en los poderes establecidos. ¿Para qué haría falta una disciplina si no fuera para disciplinar a alguien o algo? Cualquier disciplina puede, por lo tanto, verse también desde el punto de vista del conflicto.⁴

La postura de Hito Steyerl es clara: desde la perspectiva del conflicto la investigación artística se relaciona con las luchas sociales y constituye una estética de la resistencia

En un planteamiento que recuerda estas reflexiones de Steyerl, la profesora Lila Inzúa Lintridis (Madrid, 1975) hace al respecto, algunas consideraciones básicas: tener en cuenta, por un lado, ciertas reglas de juego y respetar los protocolos académicos, y por otra parte, valerse de formas híbridas de metodologías artísticas e investigar a través de la propia subjetividad.

[...] existen, como en el resto del juego, ciertos protocolos, modos de hacer en los que concurre la elección de un tema y su justificación metodológica, la elección del objeto de estudio, un trabajo de campo o recogida de datos (recursos para observar la realidad: observación, notas de campo, análisis de documentos, grabaciones, fotografías, entrevistas, cuestionarios, dibujos, etc.) que nos llevarán a una reflexión inicial, la estructuración de los datos en categorías, la generalización y por último a la elaboración de un informe final que relacionaremos con nuestro campo de estudio.⁵

Comenzar una investigación artística implica enfrentarse con varios desafíos; el problema no radica en la búsqueda de información o su interpretación, sino en cómo explicar el desarrollo de dicha investigación, enlazando el campo de referencia teórico con la práctica artística. En este sentido, tradicionalmente la práctica se entiende como el trabajo principal que es demostrado o apoyado por una documentación o proceso de investigación a través de un escrito. En términos de investigación artística, por el contrario, se piensa en la presentación como una forma de hipertextualidad, que combina la escritura con otros medios como audios e imágenes, de tal manera que se mantiene la forma académica, pero a su vez, se trata de una escritura creativa y aleatoria, donde todos estos medios se interrelacionan sin establecer jerarquías entre ellos.⁶

La investigadora Aurora Fernández Polanco (España, 1954) emplea el término “texto-montaje” o “exposición” para la presentación de la investigación artística —que se diferencia de la “demostración” requerida normalmente para el ámbito científico—. Este concepto se ajusta tanto a la forma de mostrar la obra en un espacio, como también a una estrategia de montaje de la escritura dentro del ámbito artístico académico. Para Fernández Polanco, ambos son espacios de pensamiento: “la escritura-como-montaje se convierte en un proceso que no se agota, no tiene un resultado, un fin”.⁷

Otro punto de suma importancia es determinar cómo la investigación se transforma en producción de saber. Judith Siegmund (Alemania, 1965), en un artículo titulado *Saber versus creatividad. Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales*, reflexiona sobre este tema considerando que el saber en las artes se define como “saber práctico” no universal, es decir, una particular aproximación práctico-cognitivo hacia el mundo.

[...] cabe entender el «arte en tanto que producción de saber» como la creación de modalidades concretas distintivas de aproximación al mundo, a sus contextos y sus objetos. Resulta obvio que este concepto de saber no puede ser universal. Cuando en el actual contexto social se dan nuevas modalidades de acceso [...], ello solo puede significar que algo oculto se ha revelado, que algo que había pasado desapercibido accede a un lugar central, y no que algo es creado, en un sentido vanguardista.⁸

6. Helena Grande, "Exposición de la investigación artística. Una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*", (Selina Blasco (ed.), *Investigación y universidad: materiales para un debate*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013), 90. Grande hace referencias a nuevas plataformas de publicación, como la revista JAR (*Journal for Artistic Research*), un proyecto de publicación en línea dirigido a estudiantes de arte y artistas que escriben sobre su práctica artística como investigación, combinando la escritura académica con otros medios de producción.

7. Aurora Fernández Polanco, "Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer", (En: Selina Blasco (ed.), *Investigación y universidad: materiales para un debate*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013).

8. Judith Siegmund, "Saber versus creatividad. Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales", (Eipcp, Instituto europeo para políticas culturales progresivas, 2011). [Consultado el 20 de enero de 2018], <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

9. Siegmund, "Saber versus creatividad".

10. Henk Borgdorff, "El debate sobre la investigación en las artes" (Amsterdam: School of the Arts, s/f), [Formato PDF], 19.

11. Borgdorff, "El debate sobre la investigación en las artes", 17.

Según Siegmund, el arte tiene autonomía en sus prácticas y modos de acceso, y posee sus propias modalidades para generar saber. De tal manera que lo artístico se puede ubicar con respecto a otros campos sociales a través de sus propias formas y sus modos específicos. Según la autora, no se trata de analizar estructural o sistemáticamente, sino de definir lo artístico desde un punto de vista histórico, afirmando que "la acción artística se presta al acto de conocer, así como a la modificación y el establecimiento de nuevas formas de acción moral". Esto constituye un desafío para que los artistas se involucren y "se apropiaran artísticamente de conductas extraartísticas".⁹

De manera similar a lo que plantea Siegmund, Henk Borgdorff (Holanda, 1959) subraya la importancia del contexto en la investigación en las artes, ya que está ubicada dentro de un discurso sobre el arte y una situación particular en la historia y la cultura.¹⁰ Considera que la naturaleza de la investigación en las artes difiere de la investigación académica y científica, porque desde una perspectiva ontológica, la práctica del arte implica cuestiones estéticas y emotivas, interpretaciones múltiples y ambiguas, procesos creativos que modifican la interpretación y la visión que tenemos sobre el mundo.¹¹

Al respecto, Juan Luis Moraza (España, 1960), en su texto *Arte en la era del capitalismo cognitivo*, dice que el arte es un fenómeno para-cultural, imaginario y simbólico, que involucra "la singularidad del sujeto y su integración renovada dentro de la sociedad". No se

trata de “un saber de primer grado —en el sentido de un vínculo inmediato entre un sujeto y el mundo—, sino un saber de segundo grado, porque el vínculo entre el sujeto y el mundo se produce a través de la mediación de saberes culturales.”¹²

La creación artística indaga sin prejuicios funcionales o simbólicos, los límites de los procedimientos tecnológicos, las posibilidades sensibles y perceptivas, comportándose como un usuario extremo que continuamente reta a la investigación científica, a la indagación técnica e industrial, y a la sociedad, hacia búsquedas sorprendentes. Pero restituye en la obra el complejo de exigencias patrimoniales, simbólicas, culturales, éticas, e históricas propias del campo artístico [...]

En efecto, el arte asume un compromiso de transmisión de la memoria cultural y simbólica, haciendo que las obras de arte sean condensaciones singulares que constituyen un legado del saber humano, de sus formas de sentir y de pensar [...]¹³

Según Moraza, la acción del artista en la sociedad enfrenta y contrarresta el sistema de coacción y los métodos de persuasión que se generan a través de las imposiciones del capitalismo. Por el contrario, afirma, “la experiencia del arte es esencialmente participativa, no impositiva, dialógica, pues se produce como receptividad y negociación social.”¹⁴

Además, en cuanto a la investigación en arte, señala una importante diferencia entre proyectos y procesos artísticos. Para Moraza un proyecto “presupone una congruencia basada en la predeterminación de objetivos, métodos y un eventual balance de resultados”, pero es improbable que la investigación artística pueda seguir esa lógica, porque “la implicación subjetual y la complejidad simbólica convierten cualquier predeterminación en un obstáculo de desarrollo”. Existe una marcada discrepancia entre este tipo de investigación, más cercana al campo científico, y la indagación artística, que resulta, según este autor, un tipo de investigación continua; por lo cual, la elaboración artística consiste en un proceso más que en un proyecto.¹⁵

12. Juan Luis Moraza, "Arte en la era del capitalismo cognitivo" (En: *El arte en la Sociedad del Conocimiento*, Jornadas organizadas por la Sección de Artes Plásticas y Monumentales de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (EHU), Madrid: Centro de Estudios, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), [Formato PDF], 26.

13. Moraza, "Arte en la era del capitalismo", 29.

14. Moraza, "Arte en la era de capitalismo", 30.

15. Juan Luis Moraza Pérez, "Aporías de la investigación (tras, sobre, so, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el *sabøer*", (En: Juan Fernando De Laiglesia y González de Peredo, Martín Rodríguez Caeiro y Sara Fuentes Cid (eds.), *Notas para una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes. Estrategias y modelos* (2007-2015), Vigo: Universidad de Vigo, noviembre, 2008), 43.

16. Jose Díaz Cuyás, "Mostrar y demostrar: arte e investigación" (Victoria Gasteiz, *Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*, Madrid: 3 y 4 de diciembre de 2010, <http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-arte-e-htm>)

17. Borgdorff, "El debate sobre la investigación en las artes", 17.

Por su parte, el profesor, José Díaz Cuyás (España, 1962) dice que en las prácticas artísticas actuales el acento ya no está puesto en una cuestión de invención sino en interpelar críticamente al propio mundo, a través de su deconstrucción.¹⁶

Mi proceso de investigación artística aspira a este modelo: alejarme de un proceso de trabajo solitario y aislado para enfrentarme con problemáticas del entorno que trascienden cuestiones personales. A partir del análisis de la información teórica, verbal y visual obtenida —una gran parte de este conocimiento no pertenece específicamente al campo del arte—, la experiencia de los otros y la propia vivencia, se configura un conjunto de ideas y prácticas de producción. Es decir, hay una búsqueda y una retroalimentación constante entre teoría y práctica. Metodológicamente, se trata de un proceso de reflexión y cuestionamiento que involucra tanto aspectos críticos como disciplinares, intuitivos y vivenciales. Además, por su naturaleza, esta investigación artística está atravesada por variables de carácter científico, geográfico, histórico, arquitectónico, sociológico y económico, y requiere de un tipo de metodología flexible: una serie de prácticas y técnicas aplicadas en las que se entrecruzan aspectos teóricos, acciones creativas y experimentales.

Fuentes consultadas

Blasco, Selina (ed.). *Investigación y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.

Borgdorff, Henk .“El debate sobre la investigación en las artes”. Amsterdam: School of the Arts.

De La iglesia, Juan Fernando, González de Peredo, Rodríguez Caeiro, M. & Fuentes Cid, S. (eds.). *Notas para una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes. Estrategias y modelos (2007-2015)*. Vigo: Universidad de Vigo, noviembre, 2008.

En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica. Barcelona: MACBA, 2011.

Gasteiz, Victoria. *Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. Madrid: 3 y 4 de diciembre de 2010.

El arte en la Sociedad del Conocimiento.
Jornadas organizadas por la Sección de
Artes Plásticas y Monumentales de Eusko
Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos.
Facultad de Bellas Artes de la
Universidad del País Vasco (EHU).
Madrid: Centro de Estudios, Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
2012.

Siegmund, Judith. “Saber versus
creatividad. Sobre las modalidades de
descripción del arte y su relación con los
contextos económicos y sociales”. Eipcp,
Instituto europeo para políticas culturales
progresivas, 2011.

Steyerl, Hito. *¿Una estética de la
resistencia? La investigación artística
como disciplina y conflicto.* Traducción
Marta Malo de Molina, 2014.

Especulaciones sobre el acto de dibujar.

Con el fin de contextualizar los cambios en mi proceso de trabajo y como un punto de partida de la investigación, en esta parte de la tesis explico cómo inicialmente el dibujo es el eje de mi proceso de producción. Desarrollo algunas consideraciones generales sobre el dibujo con la intención de mostrar mi postura frente a esta práctica y mi experiencia como dibujante.

Destaco los atributos del dibujo y definiendo las posibilidades gráficas que encierra como lenguaje natural. Muestro, de manera muy general, su proceso de autonomía y emancipación respecto de otras disciplinas del arte.

Propongo además, una breve revisión de mis dibujos para poner en contexto el proceso de producción y comparar con los posteriores cambios generados en el desarrollo de esta investigación. Más allá de mostrar los beneficios que particularmente encuentro en el dibujo y sus posibilidades como práctica expandida, con este análisis pretendo mostrar que en general, las propuestas artísticas contemporáneas trascienden el empleo de un medio en particular.

De las especulaciones sobre la vida urbana al concepto de sitio específico.

En esta parte, en primera instancia, genero una serie de derivas sobre el territorio que quiero estudiar, realizo registros a través de dibujos esquemáticos y fotografías. Para apoyar mi proceso de trabajo, considero la obra Reykjavik Slides, propuesta fotográfica desarrollada por el artista alemán Dieter Roth. Me identifico con esta serie de fotografías de registro que realiza Roth porque muestran su visión como extranjero viviendo en Islandia, preguntándose sobre las personas que habitan esa comunidad, a la que se integra en 1957. Con esa sensación de pertenencia/no pertenencia, las fotografías y los dibujos de mi entorno resultan una forma de apropiación y acercamiento a la complejidad de variables que atraviesan el sitio específico. Por otra parte, genero una serie de especulaciones sobre la vida urbana para ubicar mi barrio como un fragmento de la Ciudad de México y contextualizar el proceso de gentrificación, fenómeno que actualmente define la dinámica de este sitio.

Analizo el concepto sitio específico en relación a la idea de territorio y dinámicas urbanas. La actual noción de sitio específico o sitio-orientado constituye un marco conceptual para esta investigación porque propicia un proceso de investigación artística a partir de múltiples variables que ese sitio en particular ofrece y que en definitiva, dan sentido a la práctica. Dentro de mi proceso, analizo el sitio específico a través de un mapa conceptual que ordena y visualiza las diferentes variables que lo atraviesan. Siguiendo esta línea de análisis, me enfoco en el proceso de gentrificación y el emplazamiento geográfico para entender los riesgos geológicos de la zona. Esta información me permite generar cambios en mi práctica artística, comenzando por intervenir el material gráfico para posteriormente generar una propuesta de intervención en las calles, marcando una línea que simboliza la fractura geológica que atraviesa el barrio.

Especulaciones

en torno a vivir en una zona de alto riesgo sísmico.

Me enfrento aquí con una nueva perspectiva sobre el asunto, en relación a los trágicos sucesos ocurrido en la zona como consecuencia del terremoto de 1985. En base a la información teórica, realizo una serie de recorridos para ubicar el sitio que ocupaban los edificios colapsados, para comprobar el aspecto que presentan actualmente. Ordeno datos, genero un archivo y realizo un registro comparativo de mis fotografías con algunas imágenes del 85, que muestran el estado lamentable de varias construcciones que no resistieron la intensidad de los temblores.

Con el fin de visualizar estos espacios, realizo una serie de placas de cerámica con textos aplicados mediante la técnica de Rakú y las pego sobre las banquetas. Para contextualizar estas acciones, hago referencia a las intervenciones en memoria de los desaparecidos por la dictadura militar en Argentina, realizadas por Barrios por Memoria y Justicia y el Grupo Arte Callejero en Buenos Aires, y la agrupación HIJOS de desaparecidos en La Plata. También hago mención de los “anti monumentos” propuestos por familiares de los cuarenta y tres normalistas desaparecidos en Ayotzinapa y los stolpersteine, propuesta del artista alemán, Gunter Demnig: placas que hacen referencia a las víctimas del Holocausto.

Elaboro un relato general sobre lo ocurrido en septiembre de 1985 y recupero una serie de datos estadísticos que muestran cómo las personas, las viviendas, el transporte, las comunicaciones y diferentes áreas de la ciudad se vieron afectadas por el sismo. Dichos datos me permiten elaborar dos libros, con diferentes cifras recortadas mediante suajes, cuyas partes, a medida que se desprenden se pueden guardar en un sobre transparente.

Por otra parte, investigo la producción de obra en torno al terremoto de 1985 y las actividades culturales desarrolladas en mi barrio por la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre desde 1985 a la fecha.

Analizo el concepto de memoria colectiva desde la perspectiva del psicoanálisis y los procesos sociales; indago acerca de la memoria en relación al trauma y los lazos afectivos como una forma de recuperación de la identidad comunitaria. En este sentido, reviso parte del trabajo desarrollado por Gregor Schneider, quien literalmente deconstruye los espacios, transformando el sentido protector de la casa en un lugar ajeno y extraño, lo cual asocio con los damnificados por el terremoto, ya que se ven obligados a abandonar sus viviendas porque ya no son espacios seguros. Este artista, además, descubre la casa donde nació y creció Joseph Goebbels, el conocido Ministro de Propaganda nazi. Schneider compra la casa, intenta vivir allí, pero finalmente la destruye dejando solo la fachada. Su intención es contrarrestar la posibilidad de regresión hacia el nazismo.

Considerando el testimonio como una forma sensible de acercamiento a las vivencias del terremoto de 1985, realizo entrevistas y recupero algunos relatos escritos. A partir de algunos de estos relatos elaboro, junto al artista Carlos Romualdo, la pieza sonora Voces superpuestas y genero una propuesta gráfica que contiene fragmentos de algunos relatos.

Para concluir esta parte de la investigación, incorporo mi propio relato sobre el sismo ocurrido el 19 de septiembre de 2017, intentando

**Especu-
laciones
sobre el acto
de dibujar.**

Dibujar¹

Del fr. ant. *deboissier*.

- 1. Trazar en una superficie la imagen de algo.**
- 2. Describir algo con palabras.**
- 3. Dicho de lo que estaba callado u oculto: indicarse o revelarse.**

1. Diccionario de la Lengua española
(Real Academia Española,
Actualización 2018) <https://dle.rae.es/dibujar?m=form>

**En el acto de dibujar hay
una búsqueda de verdad,
no de poder.**

Christian Rattemeyer

Para contextualizar los cambios producidos en mi proceso de trabajo a medida que la investigación avanza, intento mostrar en esta parte de la tesis, en qué momento de mi proceso me encontraba cuando ingresé al Programa de Posgrado. En principio, me interesa explicar a grandes rasgos, cómo concibo el dibujo y su posicionamiento como práctica artística actual, para posteriormente mostrar estas evidencias de cambio que se han generado en el proceso creativo.

Cabe destacar que si bien el desarrollo de la investigación, por un lado, abre posibilidades hacia nuevas prácticas artísticas que siguen vinculadas al dibujo —intervenciones en el espacio público, libro-objeto e instalaciones—; por otra parte, promueve la expansión del acto de dibujar, lo que modifica gradualmente mi práctica, antes centrada en un tipo de dibujo académico e hiperrealista. En un intento por establecer estas conexiones que se generan entre la acción de dibujar y otro tipo de prácticas, al final anexo una serie de imágenes que resultan una pequeña muestra de estos cambios. Presentadas a manera de ensayo visual, estas imágenes resultan una forma de establecer un vínculo entre los contenidos desarrollados en la tesis y el inicio de la investigación.

El dibujo es un elemento esencial en mi práctica e investigación como artista. Desde mi punto de vista, dibujar es una acción natural que responde a impulsos vitales y primitivos, una práctica íntimamente ligada a las primeras necesidades del sujeto. No es ésta una idea al azar, se puede comprobar fácilmente acercándole un instrumento cualquiera a un niño pequeño y observar cómo éste comienza a realizar trazos y marcas sobre alguna superficie cercana.

Otra prueba de la compulsión al dibujo son las representaciones rupestres. En 1994, tres espeleólogos tuvieron la ocasión de observar cientos de dibujos correspondientes al Paleolítico Superior, los más antiguos que hasta ahora se conocen. Se trata de una serie de representaciones, dibujos, pinturas de animales y huellas humanas, encontradas dentro de una cueva ubicada en la región de Ardèche, al sur de Francia, conocida como la cueva de Chauvet².

Este descubrimiento está vedado al público, solo unos pocos privilegiados tienen acceso directo a la cueva. Uno de los invitados para documentar el hallazgo es el cineasta y productor alemán, Werner Herzog (Alemania, 1942). Su documental *The cave of forgotten dreams* (2010)³ muestra tanto las maravillas naturales del interior —la cueva resulta magnífica por sus formas, texturas, colores de los minerales y los grupos de estalactitas y estalagmitas que acompañan las rocas—, sino también los espectaculares dibujos de animales realizados alrededor de treinta y dos mil años atrás.

Con la misma fortuna corre el escritor y dibujante, John Berger (Gran Bretaña, 1926-2017), quien en la oscuridad de la cueva, logra apreciar no solo la notable destreza para la ejecución, sino también el placer con que fueron dibujados sobre las rocas irregulares, íbices, bisontes, hienas, leones e incluso animales ya extinguidos. Como dibujante, Berger reflexiona justamente sobre qué impulsó a estos primeros artistas a realizar las magníficas representaciones sobre las rocas:

2. Un artículo publicado por National Geographic da a conocer que "en total aparecen representados cuatrocientos veinticinco animales; un bestiario esencialmente centrado en fauna salvaje, como osos de las cavernas, panteras, mamuts, leones o rinocerontes lanudos. Las pinturas evidencian un gran dominio de las técnicas artísticas, tanto en la confección de los colores (realizados con pigmentos vegetales y minerales) como en el grafismo (impresiones de manos), la originalidad temática, el naturalismo de las representaciones o el uso de la perspectiva (relieves, difuminados)." "La cueva de Chauvet. Última revelación del arte de la prehistoria". (National Geographic España, 12 de noviembre de 2013) https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-chauvet-ultima-revelacion-del-arte-de-la-prehistoria_7692/1 [Consultado en noviembre de 2017].

3. Werner Herzog, *The cave of forgotten dreams* (Francia: Arte France / Creative Differences / French Ministry of Culture and Communication / More4 / Werner Herzog Filmproduktion, documental, 95 min., 2010). <https://www.youtube.com/watch?v=Nf989-rW04>

4. John Berger, *Sobre el dibujo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 76.

5. Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture* (New Jersey: Princeton University Press, 1986), 201. [Las cursivas son de Davis][Traducción de la cita tomada de David Lewis-Williams, *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005, 189].

La mayor parte de los animales dibujados en Chauvet eran feroces, pero no hay huella alguna de temor en la forma en la que están dibujados. Respeto, sí, un respeto íntimo, fraterno. Por eso todas las imágenes que se encuentran en la cueva tienen una presencia humana. Una presencia que viene revelada por el placer.⁴

Siguiendo la línea de pensamiento de Berger, si se trata entonces de delimitar el dibujo como práctica, se puede afirmar en una primera instancia, una relación directa con impulsos humanos primarios: la necesidad de dejar una huella, ya que cualquier acción de hacer una marca es una forma de dibujar.

Según el historiador Whitney Davis (Estados Unidos, 1958), el acto de marcar el mundo irá aumentando las probabilidades de que esas marcas se perciban como cosas. “La producción de marcas sobre superficies y todo tipo de actividades diversas, desde el adorno corporal a la construcción, añaden potencialmente marcas y manchas de color al mundo”, explica Davis, por lo tanto, “la aparición de la representación es la consecuencia lógica y perceptiva de la creciente *elaboración del mundo visual creado por el hombre*”.⁵

Ahora bien, pese a que el acto de dibujar aparece ligado a la humanidad desde sus inicios, en el campo del arte, durante mucho tiempo, el dibujo ha ocupado un lugar secundario frente a otras disciplinas.

Uno de los textos del catálogo *Vitamin D2, New Perspectives in Drawing* —publicación que recoge una buena parte de variados dibujos producidos recientemente—, hace mención a esta constante desvalorización que ha sufrido el dibujo con respecto a otras disciplinas:

6. Christian Rattemeyer, "Drawing Today", (*Vitamin D2. New Perspectives in Drawing*, Nueva York: Phaidon Press Limited, 2013), [La traducción es mía para todo lo referente a este texto], 6-7.

7. Carlos Coppa, "El cuerpo en las in/mediaciones del dibujo" (Lutiére Dalla Valle (org.), *Artes visuais e suas i/mediações. Conexões interdisciplinares*. Santa Maria: Editores PPGART-UFCM, 2018), 15.

Lo que hace al dibujo un tema fácil para reflexionar en la vida cotidiana es también lo que hace que sea difícil para valorarlo con claridad en el contexto de las artes. No es que el dibujo sea una presencia escurridiza en el arte moderno; por el contrario, posiblemente dibujar es una de las más frecuentes persecuciones de los artistas, debido a sus diversas funciones, diferentes según el contexto, y su aplicación, que podría considerarse universal. Casi todos los artistas, en algún momento, emplean en su práctica el dibujo como una herramienta de trabajo y en general, lo hacen de manera consistente y significativa. Sin embargo, hay pocos dibujos aceptados de manera inequívoca hasta la última etapa del arte moderno. Tendemos a pensar que el dibujo juega un papel secundario, que sirve como boceto preparatorio o esquema para fijar ideas, [...] raramente reconocemos los dibujos como obras maestras por derecho propio, [...] ya que tendemos a pensar que las obras maestras corresponden a otras disciplinas.⁶

Por su parte, según Carlos Coppa (Argentina, 1964), "el dibujo nunca fue una disciplina, si no más bien aquello que disciplinaba las prácticas artísticas". Dice Coppa:

En ese sentido sigue reconociéndose como generador de sistemas, dada su precariedad y escasez de medios, su capacidad de ubicarse como el trayecto más corto entre la mano y la idea. Pero ya no cumple ese rol disciplinador en la centralidad de un proyecto homogeinizador, si no más bien ahora juega a favor de la diferencia, como una especie de catalizador de microdisciplinas. El relevo de su rol de registro de la realidad visible, ahora a cargo de la fotografía, lo movió desde aquel sitio, que coordinaba lo manual y lo conceptual, hacia un mayor énfasis del reino de las ideas.⁷

Lo cierto es que dibujar es una actividad común a la mayoría de los artistas, resulta un medio fácil y requiere de mínimos recursos. A menudo los dibujos se pueden producir en series o grupos, aparecen como brotes, con comienzos falsos y finales inciertos. Su valor radica en su inmediatez y su naturaleza fragmentaria e incompleta, su intimidad y su franqueza.⁸

8. Rattemeyer, "Drawing Today", 7.

Reafirmando esta idea, en la introducción a *The Drawing book*, Tania Kovats (Gran Bretaña, 1966) destaca que el dibujo es el más accesible y versátil de los medios. La autora escribe que cuando Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968) dibujó un bigote en una reproducción de la pintura más famosa del mundo, la *Mona Lisa*, “articuló una compulsión humana universal por dejar una marca y de esa marca hacer una declaración”. “Casi todos los artistas dibujan”, afirma Kovats, “ya sea como herramienta de investigación, un modo privado de expresión o como declaración pública”.⁹

Por el contrario, el dibujo como campo de análisis no parece tan simple como hacer un trazo sobre una superficie; a la hora de examinarlo, el tema resulta extremadamente basto y complejo. Un primer impedimento para definir sus límites es que cualquier dibujo habla por sí mismo.

La mayoría de los textos sobre dibujo que consulto se detienen en cuestiones didácticas, técnicas, géneros, el uso de materiales, instrumentos y métodos de trabajo. Pero, finalmente descubro que hacia finales del siglo XX y principios del XXI, comienza a emerger una serie de escritos cuyo objetivo es reflexionar y teorizar sobre el dibujo; particularmente, publicaciones que aparecen a raíz de algunas importantes exhibiciones de dibujo presentadas alrededor de 1990 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la galería *Tate* de Gran Bretaña (2003) y la Bienal Internacional de Dibujo, que desde 1994 se lleva a cabo en Pilsen, República Checa.

El primer problema que abordan estos textos es la indefinición del dibujo. Según Deanna Petherbridge (Sudáfrica, 1939), existe una radical diferencia al examinar el dibujo respecto a los estudios sobre la pintura, la escultura o la arquitectura, ya que estas disciplinas se basan en sólidos acuerdos. Incluso, dice, cuando se produce la disolución de la barreras que dan forma a estos consensos —refiriéndose a las prácticas escultóricas modernas o el desarrollo de disciplinas como performance o instalación— los teóricos del arte encuentran un nuevo término, *campo expandido*, para nombrarlos y explicarlos con claridad. Sin embargo, para Petherbridge, en el caso del dibujo rara vez se alcanzan estos consensos:

En su lugar, [el dibujo] invita a la frustración o la obsesión al tratar de aclarar algo que es resbaladizo e irresoluto en su fluida condición de acto performativo y a la vez idea, signo, símbolo y también significante; como diagrama conceptual, en tanto medio, proceso y técnica, y con muchos usos, manifestaciones y aplicaciones.¹⁰

9. Tania Kovats, *Drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression* (Londres: Black Dog Publishing, 2005), [La traducción es mía para todo lo referente a este texto], 14.

10. Deanna Petherbridge, "Nailing the liminal: the difficulties of defining drawing", (Steve Garner (ed.) *Writing on drawing. Essay on Drawing Practice and Research*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008), [La traducción es mía para todo lo referente a este texto], 27.

11. TRACEY (ed.), *Drawing now. Between the Lines of Contemporary Art*, (Londres: I.B. Tauris, 2007), [La traducción es mía para todo lo referente a este texto], 14.

12. Entre los coordinadores y autores españoles sobre el tema, Gómez Molina es uno de los más reconocidos. Este autor coordina y participa en varias publicaciones en las que se aborda el estudio del dibujo desde diversas perspectivas.

13. Juan José Gómez Molina (Coord.), *La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*, (Madrid: Cátedra, 2007), 14.

La introducción a *Drawing Now*, publicación británica especializada en dibujo contemporáneo, dice que "la mayoría de los escritos sobre dibujo tienen un tono de elogio"¹¹. Es ésta una frase que abre justamente una posibilidad, un inicio de análisis. La alusión a un "tono de elogio" destaca la importancia, ya sea por la propia naturaleza del dibujo, sus atributos y potencial, como también su empleo y revalorización por un gran número de artistas, diseñadores e investigadores contemporáneos. Cabe preguntarse, ¿cuáles son estos atributos del dibujo y en dónde radica su potencial? En general, los estudiosos de este campo coinciden en destacar como atributos específicos del dibujo su capacidad de síntesis y la economía de recursos que requiere; además, señalan dos aspectos valiosos y aparentemente opuestos: por un lado, su carácter mimético, en relación a la capacidad de observación e imitación de la apariencia de los objetos y, por otra parte, la naturaleza subjetiva e interpretativa del mismo, ligada al pensamiento y lo conceptual.

En su libro *La representación de la representación*, Juan José Molina (España, 1943-2007)¹² afirma que el dibujo "se establece como un hecho esencial desde el origen de la actividad humana, a través del cual no sólo representamos la realidad, sino que la construimos"¹³, con lo cual confirma no sólo el valor actual de la práctica del dibujo, sino también esta ambivalencia inherente al mismo.

De tal manera, resulta válido afirmar, que uno de los aspectos que distingue al dibujo del resto de las prácticas artísticas es que está

íntimamente ligado a la percepción entendida como un complicado fenómeno en el que intervienen operaciones sensoriales, emocionales, psicológicas y semánticas. El dibujo contiene, más que cualquier otro medio, esta dualidad de imitación de la realidad e interpretación subjetiva. Siguiendo esta lógica, John Berger señala que el acto de dibujar generalmente está asociado al mirar, sin embargo, agrega, “una línea, una zona de color no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que lo llevará a seguir viendo”.¹⁴ Explica además, que el proceso de dibujar es recíproco:

Todos los artistas descubren que dibujar, cuando se trata de una actividad compulsiva, es un proceso recíproco. Dibujar no es sólo medir y disponer en el papel, también es recibir. Cuando la intensidad de mirar alcanza cierto grado, uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que se esté escudriñando.¹⁵

14. Berger, *Sobre el dibujo*, 7.

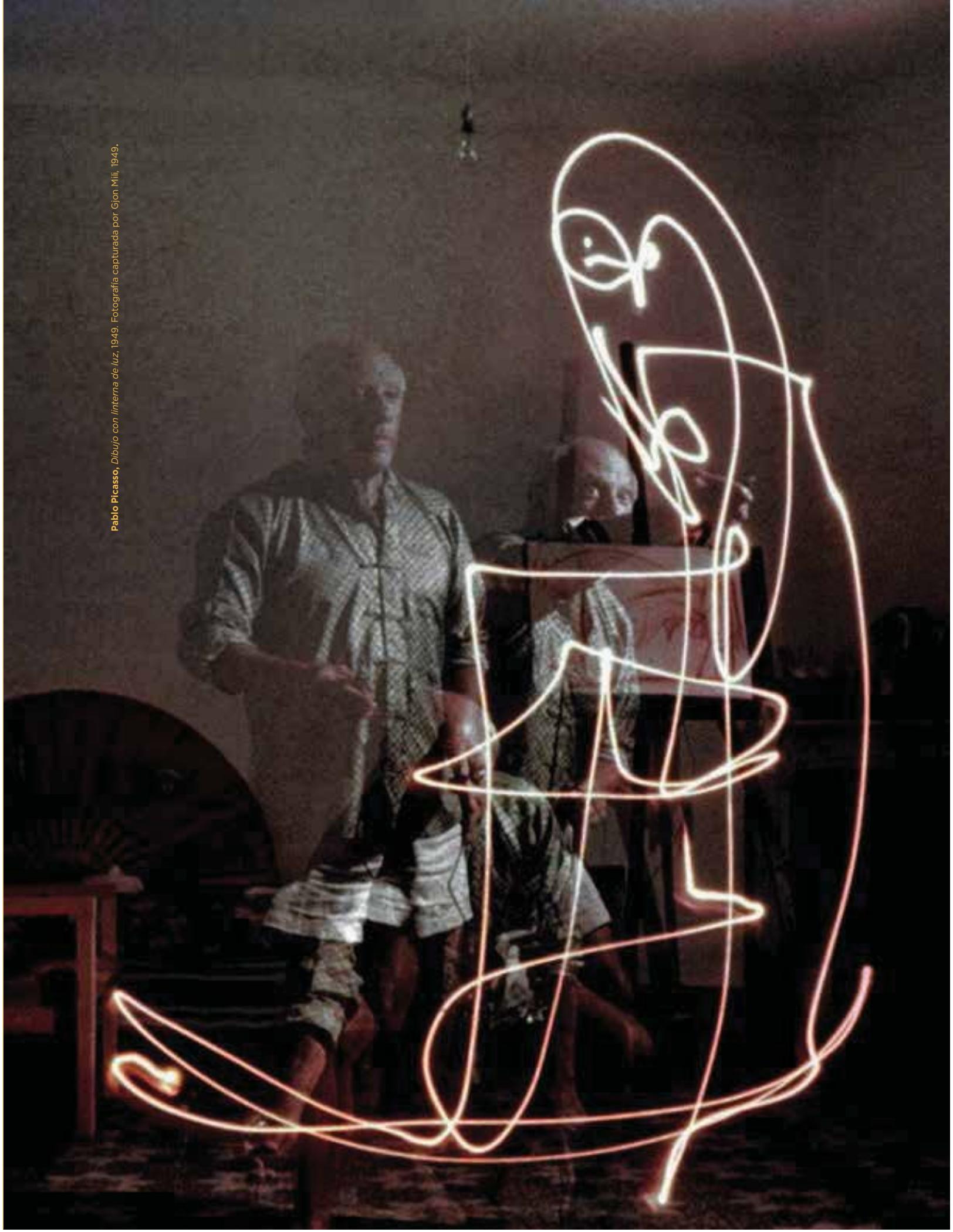
15. Berger, *Sobre el dibujo*, 61.

16. Tracey, *Drawing now*, 12.

Es verdad que esta relación entre percepción y dibujo genera una dependencia directa con la visión, pero a su vez, lo liga a la consciencia o idea de semejanza, la visión interior y la memoria. El dibujo hace posible visualizar el pensamiento¹⁶, es decir, es parte de la contradicción misma de la visión. En todo acto de dibujar hay un proceso de reflexión.

Tanto en la práctica, la enseñanza o el análisis del dibujo como lenguaje, es imprescindible nombrar ciertos materiales tradicionales asociados especialmente con esta disciplina: lápiz, carboncillo, pastel, pluma y tinta sobre papel. Sin embargo, el dibujo presenta una abierta gama de posibilidades que van desde lo convencional hasta múltiples y diversos instrumentos y materiales que pueden generar marcas sobre cualquier tipo de superficie. Existen innumerables ejemplos para mostrar estas opciones de dibujos realizados con materiales no convencionales, entre ellos, continúan siendo muy especiales los gestos realizados por Pablo Picasso (España, 1881-1973) con una linterna de luz en un cuarto oscuro, capturados por el fotógrafo Gjon Mili (Albania, 1904-1984). **(Picasso 1949)**

Pablo Picasso, *Dibujo con linterna de luz*, 1949. Fotografía capturada por Gjon Mili, 1949.



Es importante señalar que el dibujo contemporáneo incluye tanto un estilo tradicional o académico como la resistencia a estas convenciones, implicando la negación del llamado “buen dibujo”. Puede transitar entre lo esquemático, figurativo, descriptivo, narrativo, abstracto e incluye la acción de borrar o eliminar lo representado. Al respecto, cabe citar la historia protagonizada en 1953, por Rauschenberg y De Kooning. Willem De Kooning (Holanda, 1904-1997) es considerado uno de los artistas más reconocidos entre los expresionistas abstractos; a Robert Rauschenberg (Estados Unidos, 1925-2008) se le ocurre la idea de borrar uno de sus dibujos:

Me encanta dibujar [...] y estaba buscando la manera de introducir el dibujo en mis pinturas blancas. Hacía mis propios dibujos y después los borraba, pero al mirarlos seguían pareciendo un Rauschenberg; es decir, nada. Me di cuenta que tenía que ser arte desde el principio, pensé que podría ser un De Kooning, así la pieza iba a ser importante.¹⁷

Rauschenberg comenta a De Kooning lo que tiene en mente y le pide un dibujo para borrarlo. Si bien éste da a entender que no le gusta la idea, finalmente acepta y le entrega una pieza difícil de borrar, compuesta por diversos materiales. Después de un mes, Robert Rauschenberg completa el borrado y presenta la obra con la siguiente inscripción debajo del dibujo: *Erased De Kooning Drawing (Rauschenberg 1953)*. Obviamente, la operación del borrado es interpretada como un acto de destrucción o una protesta ante el expresionismo abstracto, sin embargo, Rauschenberg comenta que “no es tan simple, es una historia compleja”, se trata en realidad de un acto poético. “Es poesía”, afirma.¹⁸

El gesto irónico de Rauschenberg se basa en la eliminación, más que en la creación de huellas gráficas, que comúnmente se identifican como la principal característica del dibujo. De manera paradójica, este acto no se considera tan importante como otras obras monumentales del mismo período, en las que el artista combina pinturas y esculturas. Este acto de borrado se puede comparar con el dibujo que Duchamp traza sobre una reproducción de la *Mona Lisa*, ya que del mismo modo, la concepción de la idea y la acción radical generadas por Rauschenberg, producen un nuevo orden de invención y expresión a través del dibujo.¹⁹

Probablemente, debido a esta fluidez y ambigüedad — la simpleza de una marca y la posibilidad de eliminarla—, es que los artistas contemporáneos se sienten seducidos por esta práctica. Al respecto, TRACEY, editores de *Drawing Now*, comentan lo siguiente:

17. Entrevista a Robert Rauschenberg
-Erased De Kooning, Rauschenberg
discusses one of his most controversial
works. For more on this the
significance of this painting, be sure to
check out Geoff Sirc's book -English
Composition as a Happening-:
https://www.youtube.com/watch?v=tpCWWh3lFtDQ&list=PL08dEsejHm4lIbu4hJ_RmRhMvQl0dzpxZ (video, 3.36
minutos, 2007) [Consultado en abril
de 2016].

18. San Francisco Museum of Modern
Art, "Robert Rauschenberg on eraser
De Kooning", Robert Rauschenberg
describes the story and process
behind "Erased de Kooning" (1953), a
piece based on a work originally
created by artist Willem de Kooning:
https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do&list=PL08dEsejHm4lIbu4hJ_RmRhMvQl0dzpxZ&index=2
(video, 3:41 minutos, 2010)
[Consultado en abril de 2016].

19. Rattemeyer, "Drawing today", 6-7.



Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

El dibujo provee una oportunidad para escapar de las tradiciones de la moda y el lenguaje. Es contradictorio: al mismo tiempo confirma y niega el pensamiento actual y las modas. En general, el dibujo puede ser visto como algo especialmente adecuado a las características estéticas contemporáneas porque se acerca a las suposiciones típicas del pos-estructuralismo: incierto, desafiantemente idiosincrático y que marca diferencias específicas más que aspirar a valores universales, negando enfáticamente formas resueltas e incorporando el principio de “borradura” —o la voluntad de no dejar marcas—. Es inestable y se balancea entre atracción y representación; su virtud es su fluidez.²⁰

En este sentido, cabe mencionar algunos eventos importantes relacionados con el dibujo que resultan indicios de la recuperación del mismo como una práctica actual e independiente. En 1990, por iniciativa de su Departamento de Artes Gráficas, el Museo del Louvre organiza un proyecto denominado genéricamente *Parti Pris*, que consiste en una serie de exposiciones de su colección de dibujos, supervisadas por dicho departamento. Para la primera exhibición, *Memoires d'aveugle* (Memorias de ciego), que se lleva a cabo desde

20. TRACEY, *Drawing now*, 10-11.

21. Françoise Viatte. Prefacio de Jacques Derrida. *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (Catálogo de la exposición, Francia: Ministerio de la cultura, la comunicación y las principales obras del bicentenario, Museo del Louvre, 26 de octubre de 1990 al 21 de junio de 1991), 2.

22. Laura Hoptman, *Drawing Now. Eight propositions*, (Nueva York: The Museum of Modern Arts, 2002), 167.

octubre de 1990 hasta enero del siguiente año, el departamento invita a Jacques Derri-da (Argelia, 1930-2004) como comisario externo. La justificación de buscar una perso-na no especializada como curador es que se trata de confiar la elección de los dibujos tomados de las colecciones del Louvre a “una personalidad notoria por su aptitud para el discurso crítico y que enriquezca la muestra con otra mirada”.²¹

Lo mismo parece ocurrir con la exposición *Drawing Now: eight propositions*, presenta-da en 2002 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y curada por la artista Laura Hoptman (Estados Unidos, 1962). Al observar el catálogo de esta exhibición saltan a la vista algunos detalles, por ejemplo, el título de la exposición —nombre que se repite en otras publicaciones— que hace evidente una nueva lectura sobre la práctica del dibujo a partir del siglo XXI, y también que la selección e idea central a través de la cual se lleva a cabo la muestra, no es encargada a un curador, sino que busca el enfoque de otro artista.

Como conclusión, en las páginas finales de esta publicación, Hoptman presenta una breve reflexión sobre “la emancipación del dibujo”, refiriéndose a la expansión del mismo “como un tsunami que incluye prácticamente todas las formas: connotativas y denotativas, performance y narración”:

[...] si pintura, escultura, vídeo, cine y performance han roto los límites de las fronteras de sus definiciones tradicionales, primero gradualmente y luego a toda prisa, de la misma manera el dibujo ya no puede ser caracterizado con los viejos criterios de hacer o terminar las formas, el tipo de ejecución o su relación con las vanguardias. [...] el trabajo de los artistas emancipados por el dibujo desde la década pasada es evidencia que todo lo que necesitan es dibujar.²²

Recordando las palabras de Gómez Molina: el dibujo “se establece como un hecho esencial desde el origen de la actividad humana”, suena paradójico que, acercándonos a la segunda década del siglo XXI, sea tomado como una novedad y se haga referencia a la práctica del dibujo como algo nuevo, que se aborda de manera distinta a las formas y discursos existentes, y que viene a refrescar las dinámicas conservadoras de las instituciones oficiales. Considero que queda expuesto de esta manera, que a pesar de ser una práctica muy antigua y común para la mayoría de los artistas, el dibujo alcanza tardíamente su emancipación como disciplina del arte.

A manera de conclusión, me parece importante señalar específicamente dos premisas que sobresalen al momento de analizar la práctica del dibujo en el terreno del arte contemporáneo: su revalorización por parte de artistas, críticos, teóricos e instituciones del arte y su reciente autonomía respecto a otras disciplinas para establecerse con un nuevo estatus dentro de las prácticas artísticas. Además, resulta importante destacar que mientras en el mundo del arte, desde hace bastante tiempo, los artistas se despreocupan casi totalmente por cuestiones técnicas para centrarse en el contenido de la imagen, paralelamente, el dibujo reafirma su condición de lenguaje independiente, consolidándose como una práctica no ligada a disciplinas tradicionales, sino como una praxis en sí misma, con atributos propios y afines a las propuestas estéticas contemporáneas.

La práctica del dibujo en mi proceso de producción

Hasta el comienzo de esta investigación, mi proceso de trabajo mantiene la práctica del dibujo como una constante, con un marcado interés por representar de manera fiel, objetos y elementos del ámbito natural, la búsqueda de una poética personal y una narrativa visual abierta a la interpretación del espectador.

La relación con el ámbito rural se ha mantenido presente en mi producción porque provengo de una pequeña ciudad de La Pampa argentina. Se trata de un lugar rodeado por grandes extensiones de campo, donde las personas llevan una típica vida tranquila de provincia. A los veinte años dejé mi pueblo para ir a estudiar a La Plata, una ciudad más grande, cercana a Buenos Aires, y hace más de dieciocho años me mudé a uno de los lugares más poblados de Latinoamérica, la Ciudad de México.

Pareciera que tanto en México como en Argentina, la vida en las ciudades del interior resulta similar. En los alrededores de la pequeña ciudad donde nací, todavía se pueden ver casonas viejas con molinos de agua, gallos, gallinas, cerdos y perros caminando o durmiendo sobre las calles. Lo más significativo del lugar, desde un punto de vista estético, es el inmenso cielo azul y limpio, lo que se refleja en mi obra a través de amplios espacios por donde transitan los objetos.

Siempre me ha gustado observar e incluso coleccionar cosas viejas. Hasta hace algunos años atrás, como consecuencia de fuertes crisis económicas, en el interior del país seguían

Mabel Larrechart,
Renault Gordini con sombras.
2009. Grafito sobre papel.
Díptico 76.5 x 224 cm.







Mabel Larrechart,

Camión y perro, 2009. Grafito sobre papel. 112 x 76.5 cm.

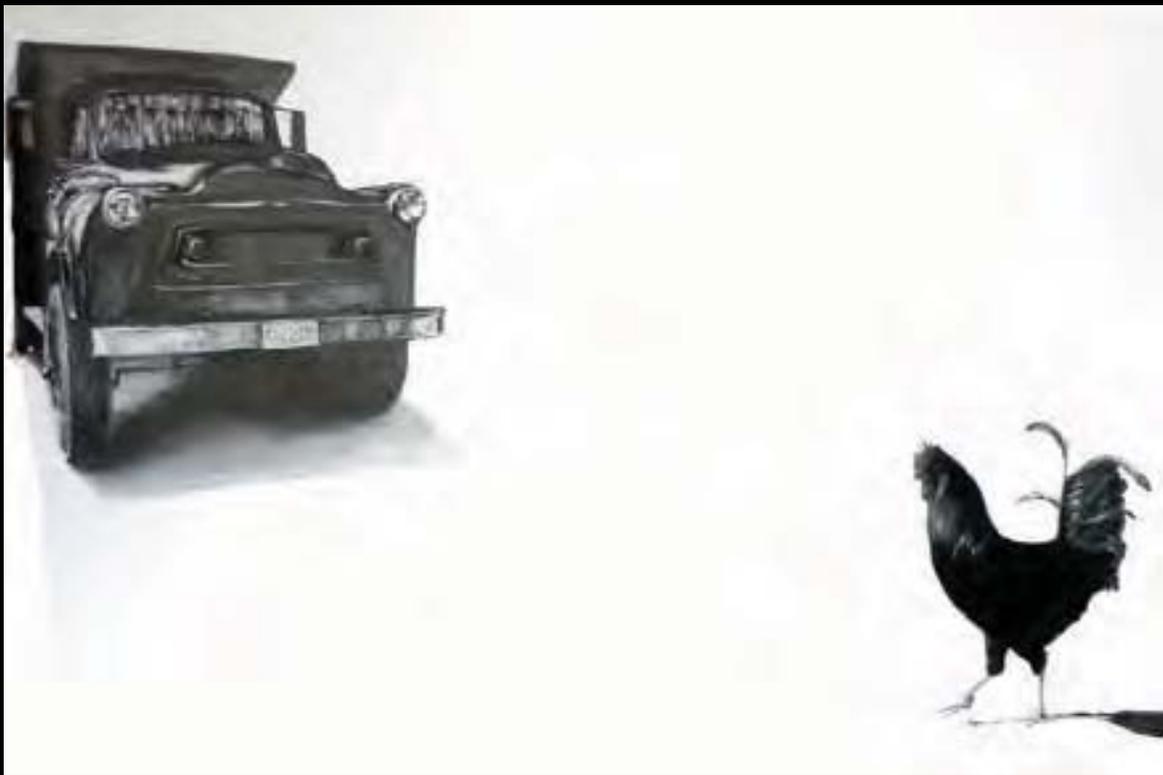
Camión con gallinas, 2010. Grafito sobre papel. 112 x 76.5 cm.



Mabel Larrechart,
Fiat con reflejos de paisaje de campo, 2011.
Grafito sobre papel. Díptico 76.5 x 224 cm.

circulando Renault 12, Renault Gordini, Fiat 600 o Ford Falcon, autos producidos en las décadas de los años 50 y 60. Cuando regresaba a mi país de origen, estos autos se transformaban en símbolos de nostalgia; mientras Argentina parecía detenida, en la Ciudad de México el tiempo transcurría con una rapidez descontrolada.

Representar fielmente ese tipo de vehículos resultó una forma de enlazar mi vida fuera de Argentina, tal vez una especie de homenaje a lo que dejaba atrás. Los dibujos que muestro a continuación constituyen parte de esa serie de meticulosos y obsesivos trabajos realizado con grafito sobre papel. **(Larrechart 2009, 2010, 2011)**



Mabel Larrechart, *Camión con gallo*, 2011. Grafito sobre papel. 76.5 x 112 cm.



Mabel Larrechart,

Línea 12 o colectivo con árbol,

2013. Grafito sobre papel.

Díptico 76.5 x 224 cm.

He desarrollado estas obras durante más de doce años. Como se puede apreciar, el objeto regularmente aparece como protagonista de la composición y se presenta en relación con algún elemento proveniente del entorno natural: animales domésticos o de granja, reflejos del paisaje sobre algunas partes brillantes de los autos. El espacio, blanco y abierto, tiene una carga protagónica; lo considero más que vacío o ausencia de forma, un espacio de tensión en el cual el espectador puede proyectarse, completar la escena o crear su propio relato. La sombra, otro elemento vital de la imagen, define la forma del objeto y lo proyecta sobre el campo gráfico, deformándolo.

El gusto por representar vehículos viejos, autos y camiones proviene también de los recuerdos de mi infancia y cierta nostalgia por otros tiempos. La mayoría de estos recuerdos son agradables. Paseos en fin de semana a una playa cercana a la ciudad, con mi tía Edel y mis primos, todos amontonados en su pequeño Fiat 600, cargados además con canastas de comida, sombrilla y sillas de playa. Marta, otra de mis tías, conducía un Citroën 2CV, generalmente distraída y platicando; la amortiguación en este tipo de autos genera movimientos marcadamente ondulantes, cuando eres niña esto puede ser muy divertido.

Otra circunstancia importante en relación a mi interés por estos vehículos es que mi padre y uno de sus hermanos fueron transportistas, conducían grandes camiones de carga. Ambos murieron trágicamente por accidentes en la carretera. Cuando era chica, las dimensiones de esos camiones parecían extraordinarias: subir a la cabina era casi como escalar una montaña o trepar un árbol.

Además, a largo de mi vida, me he mudado de casa y de ciudad varias veces, percibo esos vehículos como indicadores de largos viajes o un signo de cambio. **(Larrechart 2009, 2012, 2013)**

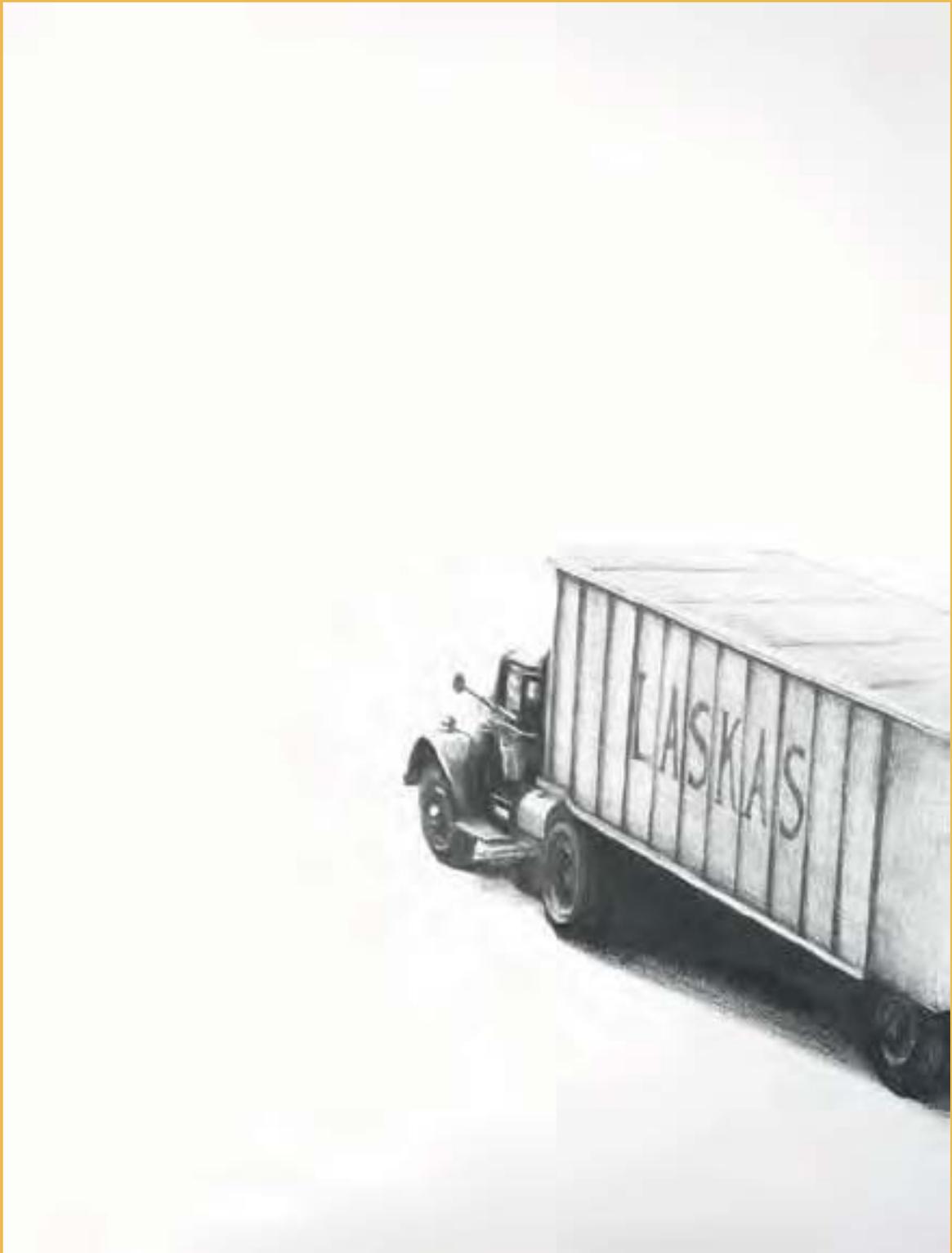


Mabel Larrechart,

Huida en Pacer, 2013. Grafito
sobre papel. 72.5 x 112 cm.

Mabel Larrechart,
Camión con Ceferino, 2012.
Grafito sobre papel. 76.5 x 112 cm.







Mabel Larrechart,
Camión de mudanza, 2009. Grafito
sobre papel. Díptico 76.5 x 224 cm

Estos dibujos de grafito, por lo general tienen la dimensión del pliego completo de papel Guarro, lo que me hace concebirlos como una serie. En varias de las piezas opero a través de la fragmentación y la repetición. En los dípticos a veces no hay coincidencia de la vista en perspectiva del mismo objeto; esto probablemente se relaciona con el cambio de territorio, una cierta fragmentación temporal y espacial, que experimentamos quienes nacimos en un país y adoptamos otro para vivir; la condición de migrantes. Y es también una forma de apelar a la memoria: el recuerdo como fragmento.

Estos dibujos resultaron una importante fuente de ingresos durante un tiempo. Trabajé con dos galerías de la Ciudad de México y participé en varias subastas. En general, las galerías sólo se interesaban por este tipo de piezas, de tal manera que, en parte, mi proceso creativo se transformó en un trabajo sistemático y aburrido. Para alejarme de esa rutina, comencé a elaborar otros dibujos reflexionando sobre el fenómeno de migración. Estos dibujos que presento a continuación, constituyen una serie donde intento invertir algunos valores formales, por ejemplo, el espacio ahora se vuelve denso y oscuro, los personajes anónimos y fantasmales, se dirigen hacia el interior de la composición, cargando algún elemento significativo: una simple mochila y un garrafón de agua.

(Larrechart 2013)





Mabel Larrechart,
De la serie Migrantes, 2013.
Técnica mixta sobre papel.
228 x 112 cm.

Mientras estaba desarrollando esta última serie de dibujos, apliqué para ingresar al Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Si bien no he abandonado la práctica del dibujo, como se verá más adelante, el proceso de investigación desarrollado me ha permitido ampliar esta práctica y emplearlo de manera tradicional y como dibujo expandido: bordados sobre mapas y esquemas, intervenciones con líneas en el espacio urbano e instalaciones. Una parte muy valiosa del proceso es que el conflicto que abordo en la investigación me confronta con nuevas problemáticas que no se pueden resolver a través del dibujo, lo que conduce mi práctica hacia un trabajo interdisciplinario.

Aunque en lo sucesivo abordo estos cambios en mi proceso de trabajo y su relación con el proyecto de investigación que he desarrollado, considero importante anexar, a manera de ensayo visual, algunas imágenes que evidencian este nuevo proceso y, de manera muy específica, la afinidad del dibujo con otras disciplinas. **(Larrechart varios)**





Mabel Larrechart,

estas imágenes evidencian una nueva práctica del dibujo dentro de mi proceso: intervenciones, dibujos gestuales, borramientos e instalación.



Libros

Berger, John, *Sobre el dibujo*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Coppa, Carlos, “El cuerpo en las in/mediaciones del dibujo”. En: Lutiére Dalla Valle (org.), *Artes visuais e suas i/mediações. Conexões interdisciplinares*. Santa Maria: Editores PPGART-UFCM, 2018.

Davis, Whitney, *A General Theory of Visual Culture*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1986.

Garner, Steve (ed.), *Writting on drawing*. Essay on Drawing Practice and Researt. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Gómez Molina, Juan José (coord.), *La representación de la representación*. Danza, teatro, cine, música. Madrid: Cátedra, 2007.

Kovats, Tania, *Drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression*. Londres: Black Dog Publishing, 2005.

Lewis-Williams, David, *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005.

Rattemeyer, Christian, “Drawing Today”. En: *Vitamin D2. New Perspectives in Drawing*. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2013.

TRACEY (ed.), *Drawing now. Between the Lines of Contemporary Art*. Londres: I.B. Tauris, 2007.

Davis, Whitney, *A General Theory of Visual Culture*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1986.

Artículos

National Geographic España, “La cueva de Chauvet. Última revelación del arte de la prehistoria”, 12 de noviembre de 2013:
https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-chauvet-ultima-revelacion-del-arte-de-la-prehistoria_7692

Catálogos

Viatte, Françoise. *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Catálogo de la exposición. Francia: Ministerio de la cultura, la comunicación y las principales obras del bicentenario, Museo del Louvre, 26 de octubre de 1990 al 21 de junio de 1991.

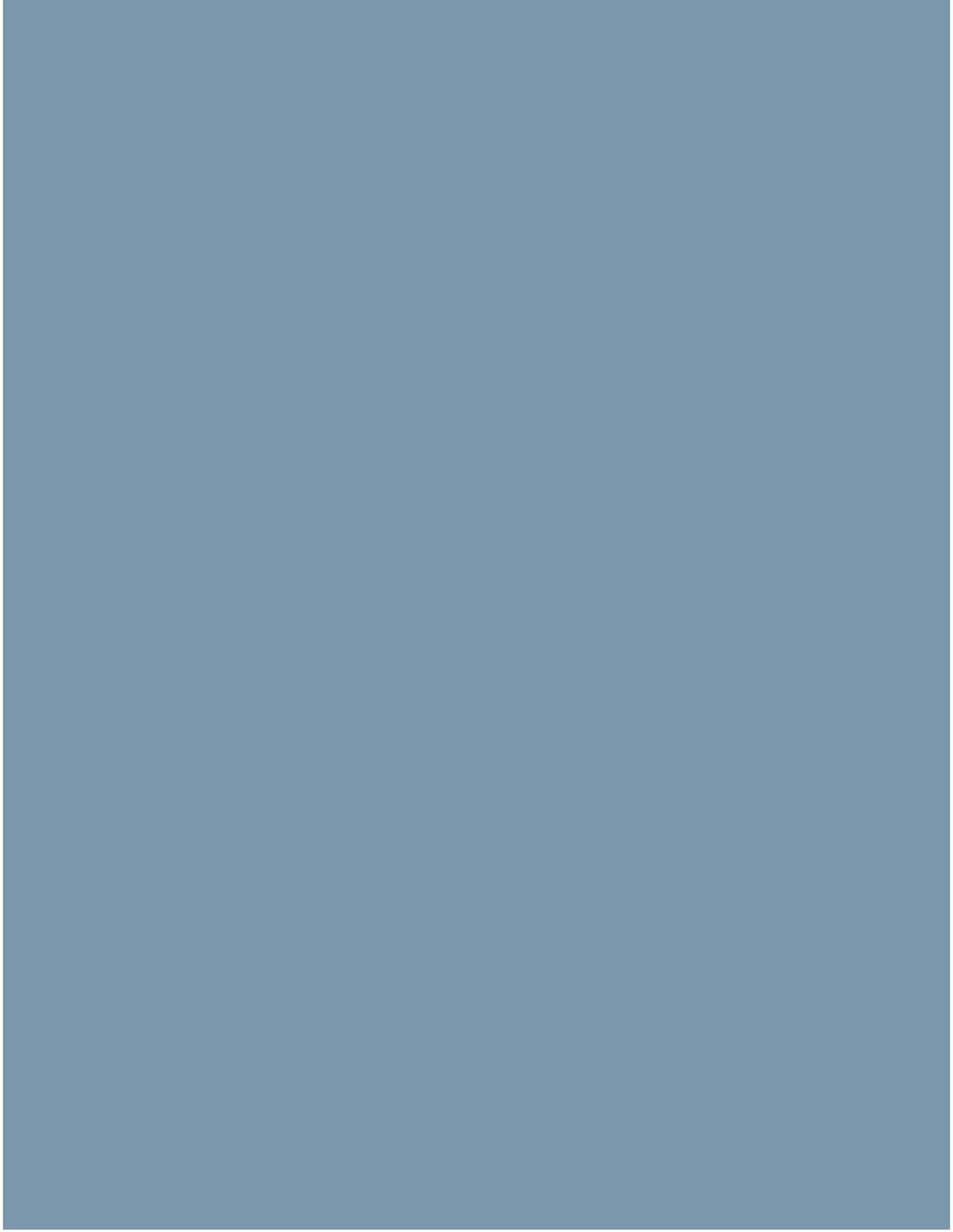
Hoptman, Laura, *Drawing Now. Eight propositions*. Nueva York: The Museum of Modern Arts, 2002.

Videos

Entrevista a Robert Rauschenberg -*Erased De Kooning*, Rauschenberg discusses one of his most controversial works. For more on this the significance of this painting, be sure to check out Geoff Sirc's book-*English Composition as a Happening*-. Video, 4.26 minutos, 2007.
https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ&list=PL08dEsejHm4Ilbu4hJ_RmRhMvQIOdzpxZ

Herzog, Werner, *The cave of forgotten dreams*. Francia: Arte France / Creative Differences / French Ministry of Culture and Communication / More4 / Werner Herzog Filmproduktion, documental, 95 min., 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04>

San Francisco Museum of Modern Art, “Robert Rauschenberg on eraser De Kooning”, *Robert Rauschenberg describes the story and process behind "Erased de Kooning" (1953), a piece based on a work originally created by artist Willem de Kooning*. Video, 3:41 minutos, 2010:
https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQR16Do&list=PL08dEsejHm4Ilbu4hJ_RmRhMvQIOdzpxZ&index=2



**De las
especu-
laciones**

**sobre la
vida urbana
al concepto
de sitio
específico.**

Habitar

Del latín *habitāre*.

Vivir, morar¹.

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo. [...] Nuestro domicilio es el refugio del cuerpo, la memoria y la identidad. Estamos en constante diálogo e interacción con nuestro entorno hasta el punto que es imposible separar nuestra propia imagen de su contexto espacial y situacional.²

¹. Diccionario de la Lengua española
(*Real Academia Española, Actualización 2018*) <https://dle.rae.es/?id=JvaKT39>

². Juhani Pallasmaa, *Habitar*
(Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 1-98.

**El arte integra y aísla aquellos aspectos
de la realidad que representan,
la visión fundamental del artista
sobre sí mismo y sobre la existencia.**

José Luis Moraza

En términos generales, esta tesis es el intento de expresar una mirada sobre el anclaje a un nuevo lugar. Por diferentes motivos mi condición de migrante produce una disociación temporal y espacial en la que no cabe un sentido de pertenencia pleno: no hay una identificación total con el lugar de origen y tampoco con el país adoptivo. Mi investigación artística surge, en gran medida, de esta sensación de desequilibrio y un marcado interés por comprender mi actual entorno.

Ahora bien, debo reconocer que gran parte de este proceso de investigación, lejos de hallar un equilibrio, está marcado por síntomas de inestabilidad. Una forma adecuada que encuentro para explicar dicho proceso es generar un relato que, por un lado, muestre al lector el recorrido que va siguiendo mi investigación y, por otra parte, funcione como enlace entre la práctica artística y los referentes teóricos, fundamentales para abordar el objeto de estudio. Para comenzar, intentaré describir cómo los intereses y objetivos planteados inicialmente se modificaron conforme se fue consolidando el proceso de investigación.

Al ingresar al Programa de Posgrado de la prestigiosa Universidad Nacional Autónoma de México, a mediados del año 2013, presento un protocolo de investigación para doctorado cuyo tema central es el dibujo contemporáneo. Por esa época mis intereses se inclinaban hacia una investigación sobre la práctica actual del dibujo porque es el medio que más

conozco y empleo en mis obras.³ Durante los dos años siguientes me dediqué a recolectar y analizar todo tipo de material bibliográfico y visual que se relacionara con el tema. Escribí el primer capítulo de la tesis y parte del segundo con la intención de establecer relaciones entre el concepto de apropiación y la práctica del dibujo. Si bien rápidamente logré generar avances, mi entusiasmo comenzó a decaer frente a la situación crítica que atravesaba México, entendiendo que mi proceso de investigación parecía ajeno a cualquier preocupación social. Diariamente era testigo de la grave crisis económica, social y de derechos humanos que vivía el país, cuyas evidencias no se podían pasar por alto, situación que obligó a cuestionarme sobre cuál era verdaderamente el aporte de la investigación que estaba llevando a cabo en ese momento.

Por otra parte, a pesar de construir aquí mi proyecto de vida y sentirme comprometida con el contexto social que define gran parte de la realidad mexicana, por mi condición de extranjera estoy obligada a mantenerme al margen de cualquier participación política activa.⁴

En medio de esta incertidumbre, doy un paso inicial y comienzo a observar con detenimiento mi entorno inmediato. A escasos pasos de mi casa encuentro un primer indicio hacia lo que estoy buscando: las ruinas de un edificio caído por el terremoto de 1985, que afectó gran parte de la zona centro de la Ciudad de México. El terreno está habitado actualmente por varias familias que han construido sus precarias viviendas sobre los escombros. **(Larrechart, 2015)**

3. Para comprender mejor este punto, se recomienda ver *Especulaciones sobre el acto de dibujar*, que forma parte de esta tesis; genero en esa parte una serie de reflexiones en torno a la práctica del dibujo y explico a detalle el proceso de producción que estaba desarrollando antes de ingresar al Programa de Posgrado.

4. El artículo 33 de la Constitución mexicana, cuya aplicación corresponde exclusivamente al presidente de la República, establece la prohibición a todos los extranjeros residentes en el país a inmiscuirse en asuntos políticos y contempla una sanción extraordinaria popularmente conocida como la "expulsión de extranjeros". Dicho artículo dice lo siguiente: "Únicamente cuando medien causas de seguridad nacional, el Presidente de la República determinará la expulsión inmediata y sin necesidad de juicio previo, de cualquier extranjero cuya presencia juzgue inconveniente. Los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país." *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. Título Primero. Capítulo III De los extranjeros. Artículo 33. [consultado el 30 de noviembre de 2018] Disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/servicios/datorele/cmprtvts/iniciativas/Inic/150/2.htm>.

Mabel Larrechart,
apuntes sobre el barrio, 2015. Dibujo que muestra proximidad de mi casa con el predio ubicado en el número 191 de la calle Chihuahua.

Mapa satelital,
vista satelital donde se puede apreciar el predio ubicado en el número 191 de la calle Chihuahua en la Colonia Roma Norte (captura realizada el 12 de abril de 2019).

Encuentro en esas ruinas y las actuales dinámicas urbanas una forma, aún precaria, de ligar mi investigación con problemáticas que afectan directamente a la comunidad. Si bien en un primer momento considero que el terremoto de 1985 constituye mi objeto de estudio, como se verá más adelante, el conflicto que da inicio a esta investigación y el desarrollo de la misma me irán posicionando hacia otras perspectivas de análisis. A medida que profundizo en la indagación, compruebo que no se trata de abordar un conflicto específico o un acontecimiento aislado y que la importancia del tema radica justamente en considerar las problemáticas sociales que se ponen en juego alrededor de él.⁵

Por otra parte, replantear el tema de tesis provoca un cambio radical en mi proceso de producción, en primer lugar porque trasciende el uso de un medio específico. En congruencia con ello, considero apropiado centrarme en el proceso, y no hablar de obras, sino de ejercicios, acciones y experiencias que responden a dicho proceso de investigación artística. Para explicar mejor el desarrollo del mismo, comenzaré por enfocarme en el contexto general, partiendo de una serie de especulaciones sobre la vida urbana, para posteriormente analizar la dinámica específica de mi barrio.

El contexto: la impresionante Ciudad de México

La experiencia de habitar en la ciudad es muy diferente a vivir en un lugar menos poblado y con límites precisos. Al intentar pensar la ciudad, tomo consciencia que resulta un tema sumamente complejo para analizar. Para evitar perderme en esta diversidad, decido partir de las sensaciones particulares que me produce y genero una serie de especulaciones sobre la vida urbana como contexto general de mi barrio, entendido éste como un fragmento de la Ciudad de México. El objetivo, además de ubicar el contexto, es describir la experiencia de habitar esta parte de la ciudad y acercarme a la noción de lo urbano como marco de referencia para mi investigación.

La idea de la megalópolis está presente en la ficción desde hace mucho tiempo. En 1899, H. G. Wells (Reino Unido, 1866-1946) escribe *Cuando el dormido despierte*, novela que muestra detalles de una gran ciudad futurista, regida por la tiranía y el capitalismo. Graham, su principal personaje, un inglés del siglo XIX, despierta de un coma después de doscientos años y se enfrenta con una serie de maravillas tecnológicas imposibles de vislumbrar en su época. Wells concibe la nueva ciudad, construida como un único edificio, con microclima y energía

5. El terremoto como tema central cede su lugar a asuntos más relevantes para la investigación: los actos de corrupción, verdaderos responsables del colapso de los edificios y como consecuencia la muerte de miles de personas; la vigencia de los lazos afectivos dentro de la comunidad y la importancia de la recuperación de la memoria personal y colectiva en la conformación de una genuina identidad comunitaria, puntos que serán abordados posteriormente.

6. R. G. Welles, *Cuando el dormido despierte* (Barcelona: Toribio Taberner, 1905).

7. *Metrópolis*, largometraje, director Fritz Lang (Alemania: Productora UFA, 1927).

8. Llanos Hernández, *El concepto de territorio, en Agricultura, sociedad y desarrollo*, (Chapingo, Estado de México: Universidad Autónoma de Chapingo, Vol. 7, número 10 septiembre-diciembre, 2010), 217. [consultado el 7 de febrero de 2015] Disponible en <http://www.colpos.mx/asyd/volumen7/numero3/asd-10-001.pdf>

controlados, carreteras rodantes que sustituyen el transporte público, televisión por cable, aviones y un sistema global de comunicaciones. A su vez, la novela exhibe una organización urbana que ha cambiado mucho en sus formas, pero que mantiene una marcada desigualdad social.⁶

Varios años más tarde, Thea von Harbou (Alemania, 1888-1954) concibe una ciudad similar a la imaginada por Welles, conformada por una élite poderosa, que esclaviza la gran masa de trabajadores, quienes a su vez, mantienen con vida la ciudad. Von Harbou y su esposo, Fritz Lang (Austria, 1890-1976) se basan en esta novela para escribir el guión de *Metrópolis* (1927), una de las películas de ficción científica más emblemática de la historia del cine.⁷ Dentro de una trama urbana futurista, ambientada en el año 2026, la película muestra imágenes que proyectan la idea de la ciudad actual: increíbles rascacielos, multitudes y transportes que atraviesan elevados puentes y caminos superpuestos.

Tanto la trama imaginada por H. G. Welles como la de *Metrópolis* se anticipan al concepto actual de la gran urbe, a las nuevas formas de vida en la ciudad, exhibiendo sociedades en crisis a pesar de los avances científicos y tecnológicos.

Ahora bien, la ciudad, entendida como territorio, se define como un proceso de “transformación continua que resulta de la acción social de los seres humanos, de la cultura y de los frutos de la revolución que desde el mundo del conocimiento” moldean las formas de vida actuales.⁸ Desde este punto de vista, el territorio se enlaza con la sensación de inabarcable que se desprende del actual concepto de ciudad. Esta particularidad, la imposibilidad de definirla, evidencia que las grandes ciudades contemporáneas no pueden ser analizadas como un todo o desde una única perspectiva o disciplina.

La noción de ciudad trasciende la cuestión geográfica; se trata de un territorio entendido como “concepto disciplinario o

interdisciplinario que permite el estudio de las nuevas realidades del mundo social en el contexto actual de la globalización” y que imprime “una relevancia central a la dimensión espacial de los procesos sociales”, englobando una serie de vínculos diversificados, tanto personales, culturales, políticos, históricos como económicos.⁹

El espacio está formado por un conjunto indisoluble, solidario, y también contradictorio, de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados aisladamente, sino como el contexto único en el que se realiza la historia ...el espacio es hoy un sistema de objetos cada vez más artificiales, poblado por sistemas de acciones igualmente imbuidos de artificialidad y cada vez más tendentes a fines extraños al lugar y sus habitantes. [...] por el territorio se van a desplazar las acciones de tipo político, social, económico o cultural, pero estas relaciones reproducen también una condición de apropiación, de dominio, de explotación.¹⁰

A mitad del siglo XX, dice Néstor García Canclini (Argentina, 1939), las megalópolis eran un fenómeno excepcional en el mundo. En 1950 sólo dos ciudades, Nueva York y Londres, superaban los ocho millones de habitantes, pero veinte años más tarde, ya se habían desarrollado once urbes similares. Actualmente, la mayoría de estas grandes ciudades se ubican en Asia y Latinoamérica e impresionan tanto por su descomunal crecimiento como por su compleja heterogeneidad; se distinguen por la multiculturalidad: “el cruce de migrantes de muchas regiones del país y de gente procedente de otros países”.¹¹

Según este autor, heterogeneidad, fragmentación y multiculturalidad son los aspectos centrales que definen en la actualidad la estructura interna de las grandes ciudades de Latinoamérica. Se trata de “ciudades globales con procesos de cambio muy dinámicos”¹² que ya no pueden ser estudiadas partiendo de considerar un centro y su periferia. En este momento, afirma García Canclini, no se trata de entender qué es lo específico de la vida urbana, sino abordar su estudio desde la coexistencia de múltiples culturas y diferentes etnias que conviven en ese espacio.¹³

Por lo tanto, emprender el estudio de la ciudad en busca de algo específico que defina sus dinámicas resulta inoperante debido al constante cambio en el paisaje urbano, la multiculturalidad y multiétnicidad. A ello se suman “la densidad de interacción y la aceleración de los intercambios de mensajes”. Para García Canclini es ésta una posible línea de análisis a seguir; es decir, tratar de pensar las sociedades urbanas como lenguaje, entender su problemática como

9. Luis Llanos Hernández, "El concepto de territorio y la investigación en las Ciencias Sociales" *Agricultura, sociedad y desarrollo*, n. 3 (2010): 214.

10. Llanos Hernández, El concepto de territorio y la investigación en las Ciencias Sociales, 217.

11. Néstor García Canclini, *Imaginario urbanos* (Buenos Aires: Eudeba, 1997), 74.

12. García Canclini, *Imaginario urbanos*, 77.

13. García Canclini, *Imaginario urbanos*, 74.

14. García Canclini, *Imaginario urbanos*, 74.

15. García Canclini, *Imaginario urbanos*, 74.

16. Armando Silva, *Imaginario urbanos* (Bogotá: Arango editores, 2006). [Edición PDF], 13.

17. Silva, *Imaginario urbanos*, 13.

una oposición entre realización y expresividad. Las ciudades, dice el antropólogo, "no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización" o "la pretensión de racionalizar la vida social".¹⁴

Desde esta perspectiva, la ciudad se puede pensar como el conjunto de "las experiencias cotidianas del habitar y las representaciones que los habitantes nos hacemos" de ella¹⁵. Armando Silva (Colombia, 1946) describe esta actual concepción del espacio urbano de la siguiente manera:

Cada ciudad tiene su propio estilo. Si aceptamos que la relación entre cosa física, la ciudad, vida social, su uso y representación, sus escrituras, van parejas, [...] entonces vamos a concluir que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones. Y que las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio.¹⁶

Además, Silva define la vida urbana como una puesta en escena que decide desde dónde y cómo se mira la ciudad. Para este autor lo importante radica en comprender dónde aparece y se oculta, cómo se transforma o se deshace "la construcción imaginaria en nuestras mentalidades urbanas desde territorios afectivos".¹⁷

18. Silva, *Imaginario urbano*, 27.

19. Jordi Borja, *Espacio público y ciudad y ciudadanía* (Barcelona: Electa, 2003), 16.

20. Borja, *Espacio público y ciudad y ciudadanía*, 15-16. Me interesa destacar este punto ya que abordo el análisis del espacio urbano desde una experiencia afectiva, en contraposición al proceso de aburguesamiento impuesto sobre ésta y otras zonas de la ciudad.

21. La cifra es 8.918.653 habitantes según el último censo realizado en 2015 por INEGI, [consultado el 23 de noviembre de 2016], disponible en <http://cuentame.inegi.org.mx/default.aspx>

22. Peter G. Rowe, "Prólogo", en Felipe Corre y Carlos Garcíavelez Alfaro, *México city. Entre Geometría y Geografía* (Hong Kong: Applied Research + Design Publishing, 2014), 8.

23. Italo Calvino, "La ciudad y la memoria 5", en *Las ciudades invisibles* (México: Siruela, 2015), [Edición PDF], 18.

24. García Canclini, *Imaginario urbano*, 87.

[...] en épocas de globalización en el siglo XXI se puede mantener una nueva noción de territorio si lo entendemos como terreno afectivo, desde donde veo el mundo como sustento imaginario. Si el desborde de las ciudades como hecho físico o social, hace que se pierdan sus límites geográficos y que, por efecto de los medios y las tecnologías se construyan otras unidades de estudio que atienden a nuevas realidades, lo urbano antes que las ciudades [...] [resultan] urbanismos sin ciudades. Esto querría decir que el nuevo énfasis se pone en la cultura y no en la arquitectura y que pasamos de una ciudad de los edificios a un urbanismo de los ciudadanos. Es acá donde los imaginarios urbanos expresan su potencia estética y política.¹⁸

A grandes rasgos, las percepciones que tenemos sobre la ciudad, en este caso lo que este autor denomina "formaciones simbólicas", se construyen a partir de una ambigüedad constitutiva, que se aleja de una racionalidad específica. Se trata de una construcción social y personal de la realidad, que no necesariamente se apoya en evidencias comprobables. Al igual que García Canclini, Silva propone el análisis de lo urbano como categoría comunicacional, a partir de la experiencia y el relato del ciudadano como sujeto territorial. La representación de la ciudad se genera entonces a partir de estas narraciones afectivas que a su vez provocan nuevas interpretaciones sobre la demarcación y vivencia territorial. Por lo tanto, desde esta percepción afectiva, la ciudad se vuelve un espacio de representación multifuncional, en otras palabras, un espacio público.

Coincidentemente, Jordi Borja (España, 1941) asegura que la ciudad, además de un espacio físico, simbólico y político, es el espacio público.¹⁹

La ciudad entendida como un sistema de redes o de conjunto de elementos —tanto si son calles y plazas, como si son infraestructuras de comunicación (estaciones de trenes y autobuses), áreas comerciales, equipamientos culturales, educativos o sanitarios, espacios de uso colectivo debido a la apropiación progresiva de la gente— que permiten el paseo y el encuentro, que ordenan cada zona de la ciudad y le dan sentido, que son el ámbito físico de la expresión colectiva y de la diversidad social y cultural. [...] el espacio público es a un tiempo, el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía.²⁰

Ahora bien, al evaluar algunos datos puntuales sobre de la Ciudad de México, que ocupa una porción muy pequeña del territorio mexicano, apenas 1485 kilómetros cuadrados, representando el 0.08% de la superficie total de país, y con una población cercana a casi nueve millones de habitantes,²¹ se puede llegar a imaginar vagamente el funcionamiento de este territorio.

Ubicada en el Valle de México, a unos 2000 metros sobre el nivel del mar y rodeada en gran parte por montañas, la ciudad propiamente dicha comprende 16 distritos y alberga nueve millones de habitantes, aunque llega hasta los veinte millones de personas repartidas por el territorio de la Gran Ciudad de México.²²

Ítalo Calvino (Cuba, 1923), en *Las ciudades invisibles* describe una ciudad similar a México: “a veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí”.²³

Visual y estructuralmente, México es una ciudad diseminada, con límites imprecisos, resulta confuso entender dónde comienza y dónde termina; se forma por diferentes ciudades contenidas dentro de un mismo sitio. A ello se suma que en ella coexisten: una ciudad histórico territorial, una industrial y una comunicacional. A su vez, esto genera una tensión entre las tradiciones —étnicas, barriales, religiosas, de estilo y organización urbana— y los diferentes modelos económicos de desarrollo urbano.²⁴

Dentro de este complejo contexto urbano —heterogéneo, multicultural, un paisaje en continuo cambio, una infinita red de signos y mensajes—, se ubica mi barrio como un mínimo fragmento de la ciudad.

Derivas *Scoutings*

El ámbito de lo geográfico, escribe Anna María Guasch (España, 1953) funciona “como una plataforma teórica desde la cual pensar lo social en una vía expandida que incluye conceptos de frontera, conectividad y transgresión”.

La geografía examina los lugares que no sólo están contruidos por la gente que los habita sino por conexiones y movimientos de todo tipo que los atraviesan en una variedad de escalas que van de lo local, privado e íntimo a lo público, transicional y económico.²⁵

Guasch delimita geográficamente diversos tipos de espacios: el espacio percibido, concreto, que puede ser recorrido y mapeado empíricamente. También, el espacio concebido, construido a partir de formas cognitivas o mentales, asociado a representaciones de poder o ideologías. Y un tercero, el espacio vivido, relacionado con las prácticas sociales, las experiencias personales y emocionales por parte del sujeto. Este último, el espacio concebido por los propios usuarios, integra los otros dos espacios, tanto reales como imaginarios: un terreno físico donde actúa “el uso imaginario de sus objetos, y tiende a ser expresado en sistemas de símbolos y signos no verbales”.²⁶

Coincidentemente, Juhani Pallasmaa (Finlandia, 1936) concibe un espacio similar que denomina espacio existencial.

Para distinguir el espacio vivido del espacio físico y geométrico, podemos llamarlo “espacio existencial”. El espacio existencial vivido se estructura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él por el individuo o el grupo de manera consciente o inconsciente; el espacio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo.²⁷

Como artista, mi trabajo está definido por esta experiencia personal y emocional, por lo tanto, me interesa abordar la investigación, como lo plantean Guasch y Pallasmaa, desde la perspectiva del espacio vivido.

25. Anna María Guasch, *El arte en la era de lo global 1989-2015* (Madrid: Alianza, 2016), 161.

26. Guasch, *El arte en la era de lo global*, 163.

27. Pallasmaa, *Habitar*, 61.

28. Francesco Careri, *Walkscapes: el andar como práctica estética* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002), 15.

29. Careri, *Walkscapes*, 16.

30. Careri, *Walkscapes*, 16-17.

Para vivir el espacio es necesario explorarlo, recorrerlo, conocerlo, habitarlo. Primariamente, la acción de atravesar un territorio, como desplazamiento natural, respondía a cuestiones de supervivencia, pero una vez satisfechas estas necesidades básicas, el “andar se convirtió en una acción simbólica” y permitió habitar el mundo, asegura Francesco Careri (Italia, 1966). Este nuevo significado del recorrido, por lo tanto, se transforma en una experiencia estética; a través del andar se construye el paisaje natural y se conforman “las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean”.²⁸

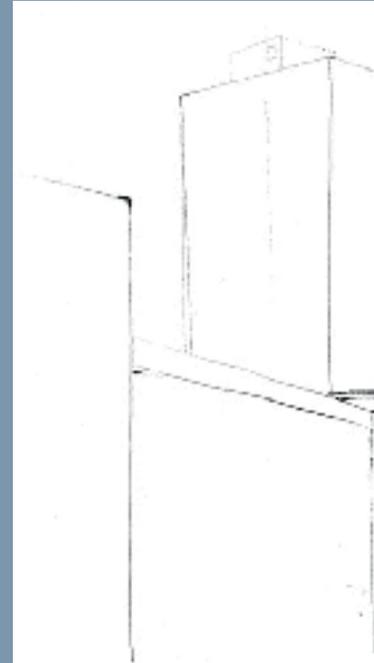
La ciudad descubierta por los vagabundos de los artistas es una ciudad líquida, un líquido amniótico donde se forman de un modo espontáneo los espacios otros, un archipiélago urbano por el que navegar caminando a la deriva: una ciudad en la cual los espacios del estar son como las islas del inmenso océano formado por el espacio del andar.²⁹

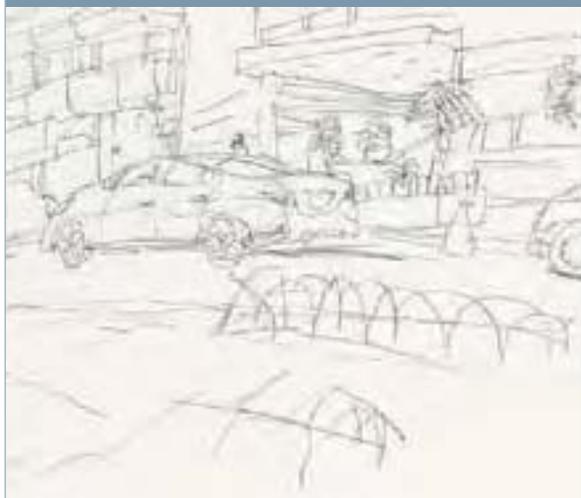
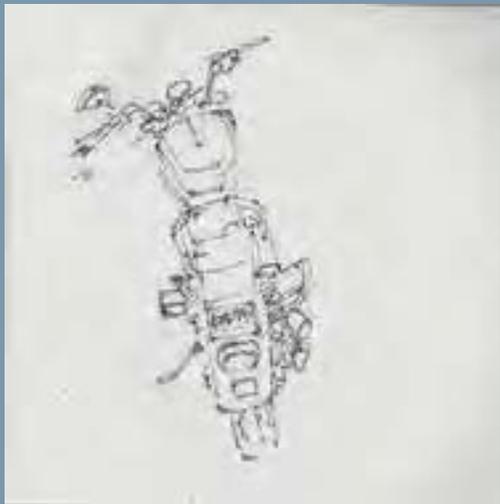
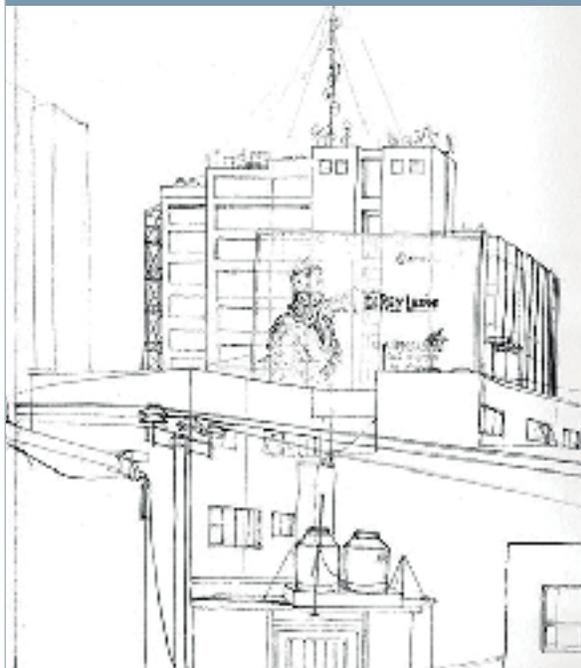
Como parte del proceso de deambular, el autor propone, una serie de posibles acciones —recorrer, atravesar, percibir, observar, habitar, encontrar, husmear, espiar, entre otras—, ligadas con diferentes nombres —sensaciones, lugares, territorios, geografías, objetos, cuerpos, personas, relaciones, etc.—, que se pueden asociar indistintamente a partir de la experiencia del andar por el espacio. Dichas operaciones, aclara, son instrumentos estéticos que recientemente forman parte de la historia del arte, pero que se inician con la serie de visitas/excursiones llevadas a cabo por el campo y la ciudad, sin propósito alguno, por los dadaístas y los surrealista a principios del siglo XX.³⁰

De igual manera, a través de la exploración libre, encuentro en la acción de deambular una nueva aproximación a mi

entorno inmediato. Se trata de recorridos/paseos, que me permiten observar con detenimiento algunos aspectos de mi barrio: elementos que pertenecen al ámbito natural —personas, árboles, jardineras, hierbas que crecen en las banquetas o salen de las paredes de algunas viejas casas, gatos, perros, pájaros—, que conviven con gran número de vehículos circulando o aparcados, autos, bicicletas, motos, casonas antiguas, nuevos edificios, otros en construcción, múltiples mensajes: publicitarios, personales, señales, elementos para apartar lugares; texturas, colores y sonidos diversos. La experiencia general durante los recorridos son sensaciones de caos e inestabilidad, casi imposibles de clasificar. Usando algunas combinaciones propuestas por Careri, las frases: “dejarse llevar por el lugar” y “sortear obstáculos” describen el recorrido.

También la acción de dibujar resulta una forma natural para registrar estos aspectos del barrio. Simultáneamente a los recorridos, durante varios meses, al menos una vez a la semana, trabajo junto a mi amigo, el ilustrador Diego Molina (Argentina, 1967); nos ubicamos en la calle para dibujar sin más pretensión que captar algunos detalles de fachadas de casonas, edificios, personas y distintos vehículos. Subimos a la azotea de mi edificio, trabajamos en espacios públicos, plazas, fuentes, glorietas o desde algún café. Los dibujos resultan otra aproximación al sitio que estoy explorando y muestran básicamente el aspecto del barrio, donde conviven tanto elementos tradicionales como sus formas actuales. **(Larrechart & Molina, 2013)**





Mabel Larrechart & Diego Molina,
apuntes sobre el barrio, 2013. Dibujos
realizados en la colonia Roma.

Cabe recordar que la colonia Roma forma parte del proyecto de modernización cultural y urbana de la Ciudad de México, llevado a cabo a principios del siglo XX por el presidente Porfirio Díaz (México, 1830-1915). Su construcción es también una respuesta a la demanda de vivienda provocada por el aumento de población y “el deterioro y la salubridad de muchos edificios habitacionales de la época virreinal”. Dicho proyecto se genera alrededor del barrio conocido como la Romita, a través de un convenio aprobado el 30 de noviembre de 1902.

Desde su creación, la Roma ofreció innovaciones urbanísticas que la distinguieron de otras colonias de su época. La amplitud de sus calles, de 20 metros de anchura, fue un contraste notable con la estrechez de las que conformaban la Ciudad de México de aquel entonces; por su ornamentación y mobiliario urbano destacaban las avenidas [...] todas bellamente arboladas. [...] en sus terrenos se edificaron los últimos ejemplos de la hermosa arquitectura art nouveau, ecléctico y afrancesado que caracterizó al régimen de don Porfirio Díaz.³¹

El eje principal de la colonia Roma era la actual Plaza Río de Janeiro (conocida en esa época como Parque Roma) y sus principales vías: Álvaro Obregón, llamada avenida Jalisco, y Orizaba, ambas inspiradas en el estilo urbano parisino de principios del siglo XX.³² **(Larrechart & Molina, 2013)**

El barrio aún conserva gran parte de su valor histórico y patrimonial, que se puede apreciar en el sofisticado estilo arquitectónico de sus viejas casonas. Ejemplo de ello son construcciones como Casa Lamm, creada por el arquitecto Lewis Lamm; el edificio estilo *art nouveau* ubicado en Chihuahua número 78; un par de casas sobre la calle Zacatecas, construidas en 1912 por el ingeniero Arturo Jiménez, que cuentan con detalles neocoloniales y *art nouveau*; el edificio de departamentos frente a la Plaza Río de Janeiro, actualmente conocido como el Castillo de las brujas, de 1908, y el edificio Balmori de estilo neoclásico, construido en 1922 y posteriormente restaurado entre 1991 y 1994, entre otros.³³ **(Larrechart, 2013)**

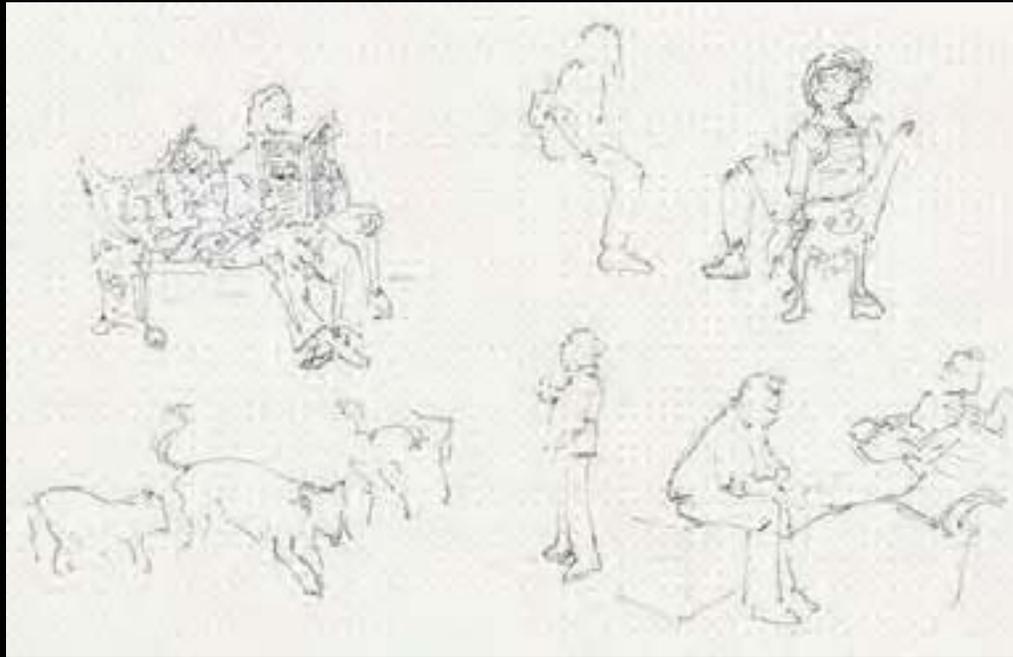
Los dibujos, como un primer acercamiento a mi entorno a través de la representación, me permiten identificar la heterogeneidad de las formas, los constantes cambios en el aspecto de las viviendas y la convivencia de elementos dispares. Si bien el proceso de dibujo es relativamente constante —y resulta muy placentero—, en lo que atañe al proceso de investigación para esta tesis, no parece tan eficaz para el objetivo que persigo: entender las dinámicas actuales del lugar enlazadas al valor histórico que aún conserva el barrio. Por lo tanto decido recurrir a la fotografía como una herramienta más rápida y práctica de captar los diversos elementos que conforman la fisonomía del barrio.



31. Edgar Tavares López, *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria* (México: Universidad de Londres, 2015, [Primera parte]). 51-85.

32. Edgar Tavares López, *Colonia Roma* (México: Clío, 1996). 23.

33. Tavares López, *Vivir en la Roma* [De manera increíble, la mayoría de estas construcciones no sufren daños severos durante los dos grandes terremotos ocurridos respectivamente en 1957 y 1985]. 282.



Mabel Larrechart & Diego Molina,
apuntes sobre el barrio, 2013. Dibujos realizados en la colonia Roma.





Mabel Larrechart, fotos de la colonia Roma:
*Edificio Balmori, Casa Lamm y detalles del
estilo art nouveau en edificio ubicado en la
calle de Zacatecas, 2013.*





Mabel Larrechart & Diego Molina,
apuntes sobre el barrio, 2013. Dibujos
realizados en la colonia Roma.



Simultáneamente a las derivas y registros, me reencuentro con el trabajo del artista alemán, Dieter Roth (Alemania, 1930-1998); en particular me interesa su serie de fotografías conocidas como *Reykjavik Slides*. Desde mi punto de vista, en cuanto a la intención, su propuesta es muy cercana a los recorridos y registros que realizo por los alrededores de mi casa. Roth, como en mi caso, es un observador ajeno al lugar y sus series fotográficas parecen no tener mayor pretensión que el mero registro como aproximación a un sitio específico.³⁴

Después de una breve residencia en Copenhague, en 1957, Dieter Roth se muda a Reykjavik, Islandia, para casarse. Allí produce *Reykjavik Slides*, una extensa serie fotográfica en formato de diapositivas, exactamente 31 044 imágenes. Al respecto, el artista comenta:

[...] vine a Islandia desde Copenhague donde había vivido durante casi dos años y conocí a Sigrídhur Björnsdóttir. La seguí hasta Reikiavik y nos casamos. Fue difícil (para mí) conseguir trabajo y dinero, y tuve que esperar dos años para seguir haciendo películas de 16 mm, que era lo que había estado haciendo –en Suiza y Dinamarca– antes de ir a (Islandia) Reikiavik.³⁵

Roth establece una relación íntima con su nuevo lugar de residencia. Además, “la soledad y el aislamiento disponible en Islandia” le proporcionan “un refugio de las crecientes exigencias del mundo artístico estadounidense y europeo”.³⁶ Desde un principio se interesa no sólo por sus estructuras arquitectónicas, sino también por la forma de vida de los residentes de esa comunidad y muestra sensaciones ambivalentes respecto a su nuevo lugar adoptivo. En una de las cartas dirigida a sus padres, comenta:

Posiblemente no haya ningún otro lugar en el mundo donde la forma de vida de la gente sea tan vulgar, desagradable y mala, pura maldita improvisación [...] quizá sea sólo lo contrario al resto de Europa: la forma en que viven aquí es fea y sus almas son más bellas, la vida es más bella allá y las almas son feas.³⁷

Cuando otro artista, que también reside allí, lo invita a trabajar en su estudio cinematográfico para revelar sus películas de 16 mm, Roth descubre y se enamora de las casas de Reykjavik y se imagina lo que posteriormente conformará esta colección fotográfica:

34. Roth produce un número incalculable de obras dentro de distintas disciplinas y con diversos medios: ensamblajes, collages, vídeos, fotografías, instalaciones, performances, libros, dibujos, pinturas, entre otros. Debido al régimen nazi, en 1943 se traslada con su familia a Zúrich, donde comienza su carrera como artista. Vive entre Alemania, Suiza, Dinamarca e Islandia, cambiando de nombre según la obra y el contexto, y mostrándose generalmente como "un rebelde que buscaba nuevos medios y reivindicaba la mutación y el cambio constante". Dieter Roth, MACBA <http://www.macba.cat/es/dieter-roth> [Consultado el 15 de enero de 2016]

35. Reykjavik Slides, Fondo de la Colección MACBA. (*Itinerancia de la obra, 9 de octubre de 2007-13 de enero de 2008*). <http://www.macba.cat/es/reykjavic-slides-1923> [Los paréntesis aparecen en el original].

36. Randy Walz, "Dieter Roth, The Reykjavik slides y Guanajuato", en Catálogo de la exhibición *Sin techo está pelón* (Universidad de Guanajuato, del 15 de octubre de 2010 al 27 de febrero de 2011. Fundación/Colección Jumex, 2010), 79.

37. Randy Walz, "Dieter Roth, The Reykjavik slides y Guanajuato", 79.

38. *Reykjavik Slides*, Fondo de la Colección MACBA, (*Barcelona: 2006*). [Consultado el 13 de enero de 2014] Disponible en <https://www.macba.cat/es/reykjavic-slides-1923>

[...] en algún momento de 1958 o 1959 vi aquellas casas de Múlakampur bajo una luz más favorable, era primavera y la nieve se había fundido. Fue entonces cuando empezó mi enamoramiento por este tipo de construcciones. Me parecieron impresionantes. Me imaginé a mí mismo como un coleccionista de fotos, mostrando a otros amantes de la arquitectura aquellas casas maravillosas. [...] A lo largo de los años siguientes pasé por un proceso de aprendizaje; aprendí a ver que el resto de Reikiavik no era diferente de Múlakampur, una de sus partes. En mis muchos paseos llegué a desear, o a soñar, otra colección de fotos: una colección de Fotos de Casas de Reikiavik.³⁸

La pieza completa se desarrolla en dos etapas muy definidas, la primera entre 1973 y 1975, y la segunda, entre 1990 y 1993. Dieter Roth no trabaja solo, sino que parte del material es generado con la ayuda de sus hijos, Björn y Karl, y su amigo Pal Magnusson. Las fotografías evidencian un claro interés por mostrar el lugar en diferentes épocas del año, ya

que Roth descubre que en la isla, la incidencia de la luz produce sensaciones muy dispares según la estación. El propio artista comenta que en 1973 tiene “fotografías de todas las casas que había por aquel entonces en Reikiavik; alrededor de catorce mil diapositivas”. Pasado un tiempo observa “que en las fotografías siempre era verano” y que la mayoría de ellas son tomadas con buen clima, por lo que desea “mostrar mejor la ciudad: con buen y mal tiempo, y en distintas épocas del año”.³⁹ **(Roth, 1973-1975 / 1990-1993)**

Reykjavik Slides, por lo tanto, es el resultado de una actividad planificada y en cierto modo responde a un tipo de organización enciclopédica. Sin embargo, más allá de las imágenes de las casas y los edificios retratados, no aparece indicio alguno sobre sus habitantes, ningún tipo de información o referencia concreta sobre quienes viven en esas construcciones.

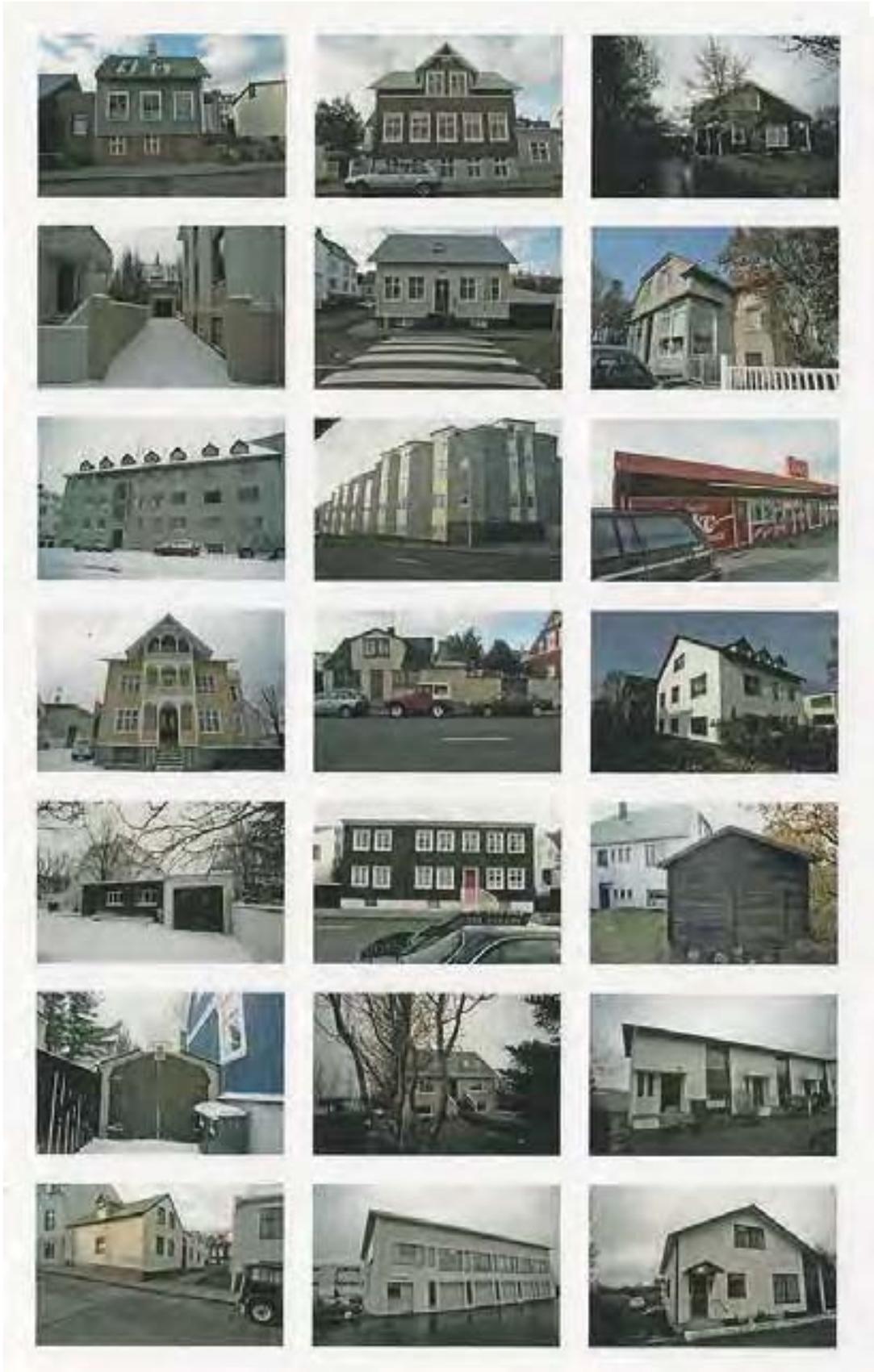
No hay ningún comentario sobre su nivel económico, el tamaño de las familias o la ocupación de sus habitantes. De vez en cuando, alcanzamos a ver la vida de las calles de Reykjavik a medida que aparece en torno a las casas y edificios —aquí, el clima, la luz y las estaciones varían— pero el foco sigue siendo las estructuras inmóviles, mundanas. [...] Las fotos de Roth son decididamente banales. Sin embargo, son intrigantes y seductoras.⁴⁰

A pesar de su aparente simpleza, la propuesta de Roth no ha perdido vigencia y forma parte de las colecciones de importantes museos como el MACBA, que en 2006 presenta una proyección de parte de las imágenes correspondientes a *Reykjavik Sliders*.⁴¹ **(Roth, 1973-1975 / 1990-1993)**

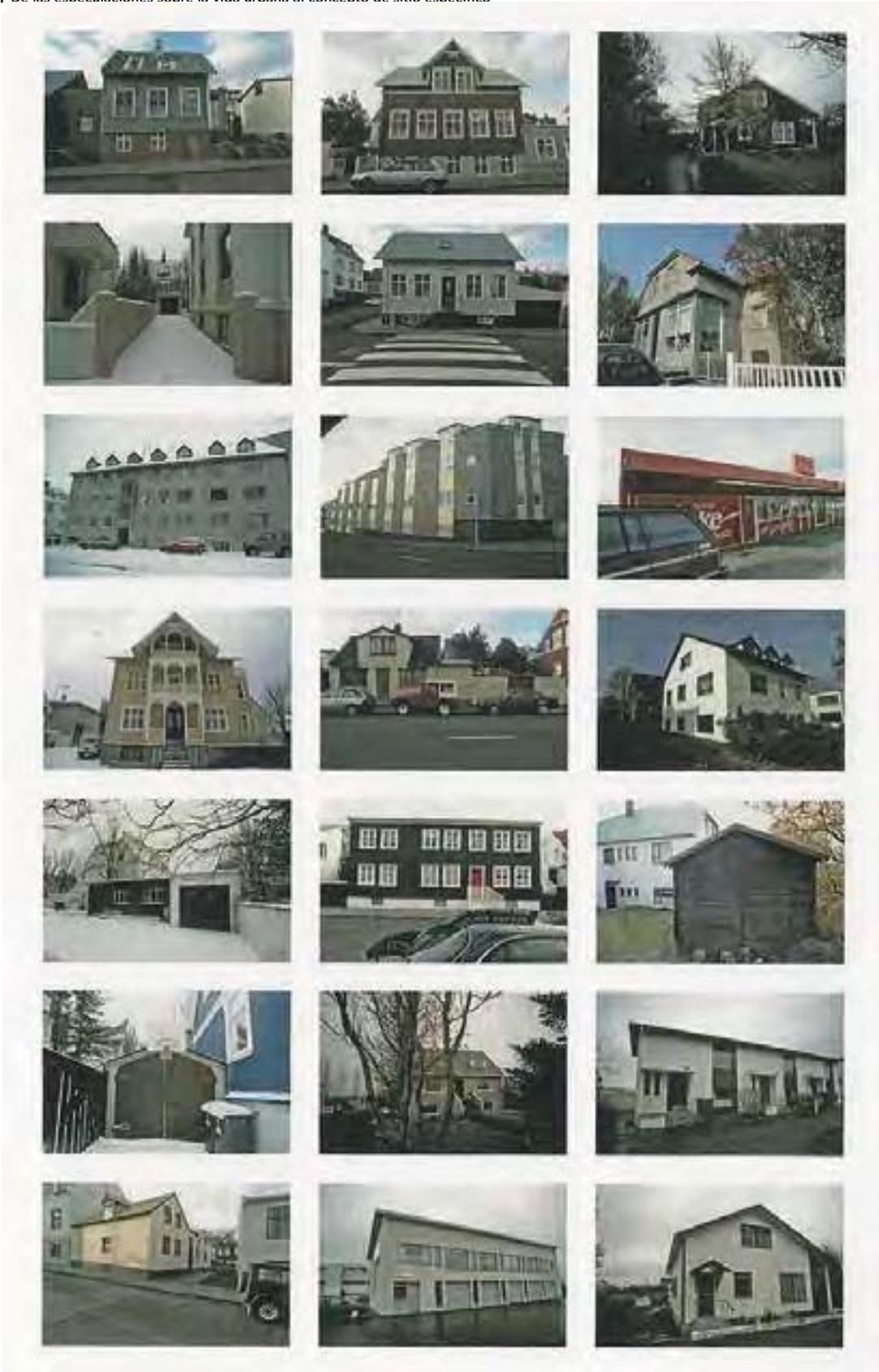
39. Reykjavik Slides. *Fondo de la Colección MACBA*.

40. Randy Walz, “Dieter Roth, The Reykjavik slides y Guanajuato”, 81.

41. Manuel J. Borja-Villiel, Kaira M. Cabañas y Jorge Rivalta (eds.), *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, (Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010). 108-109. <http://www.macba.cat/es/objetos-relacionales-coleccion-macba-2002-2007>



Dieter Roth, Reykjavik Sliders, 1973-1975 (detalle)



Dieter Roth, *Reykjavik Sliders*, 1990-1993 (detalle)

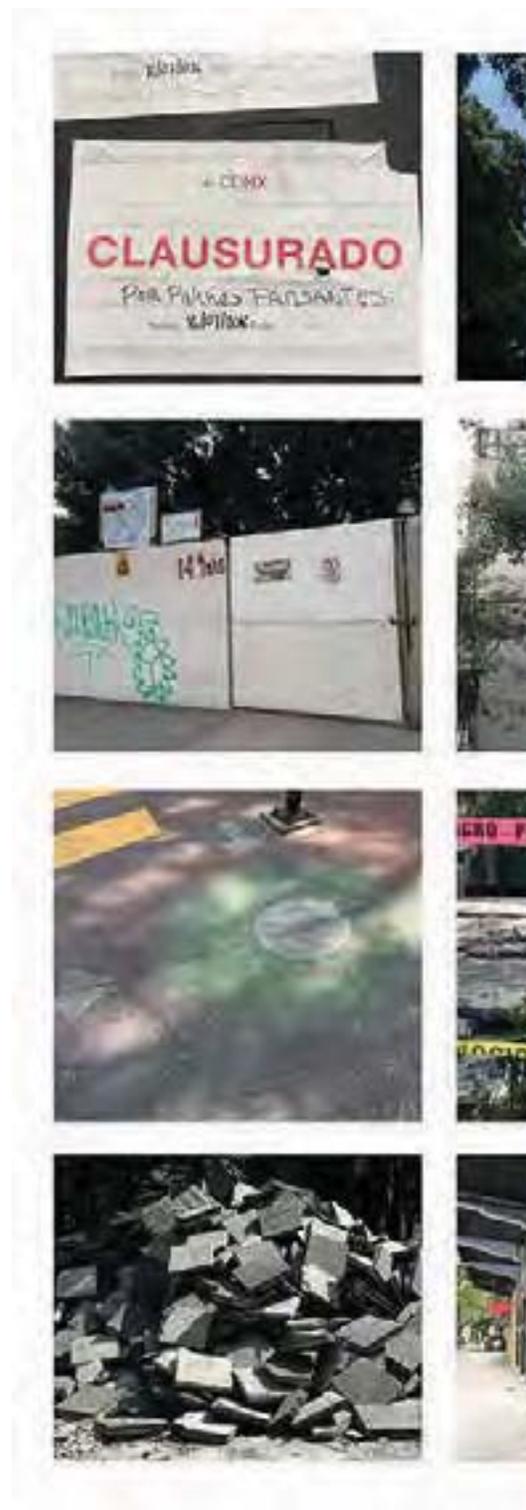
Dieter Roth, *Reykjavik Sliders*, 1973-1975 / 1990-1993. Proyección de diapositivas, armarios, vitrinas, carros de diapositivas, reproducciones fotomecánicas, MACBA, Barcelona, 2006.

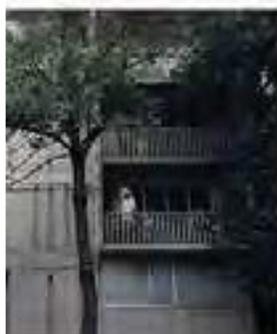


Las abundantes imágenes de Reykjavik que Roth y sus ayudantes producen durante varios años muestran una ciudad inmóvil y solitaria. La obra surge de las particularidades del lugar; no es el estilo arquitectónico lo que hace tan sugerentes las fotografías, sino la desolación que muestran. Roth logra hacer evidente las sensaciones que el lugar le genera; su trabajo es el reflejo de su personal experiencia y también de una percepción ajena a los nativos de Reykjavik. La seducción de estas imágenes radica en la intriga que despierta sobre el lugar: uno no puede dejar de preguntarse por las personas que allí viven. El misterio proviene justamente de no mostrar a los habitantes de esas casas. De esta manera, el artista logra transmitir sus propios cuestionamientos frente a un sitio que lo atrae y a la vez lo desconcierta.

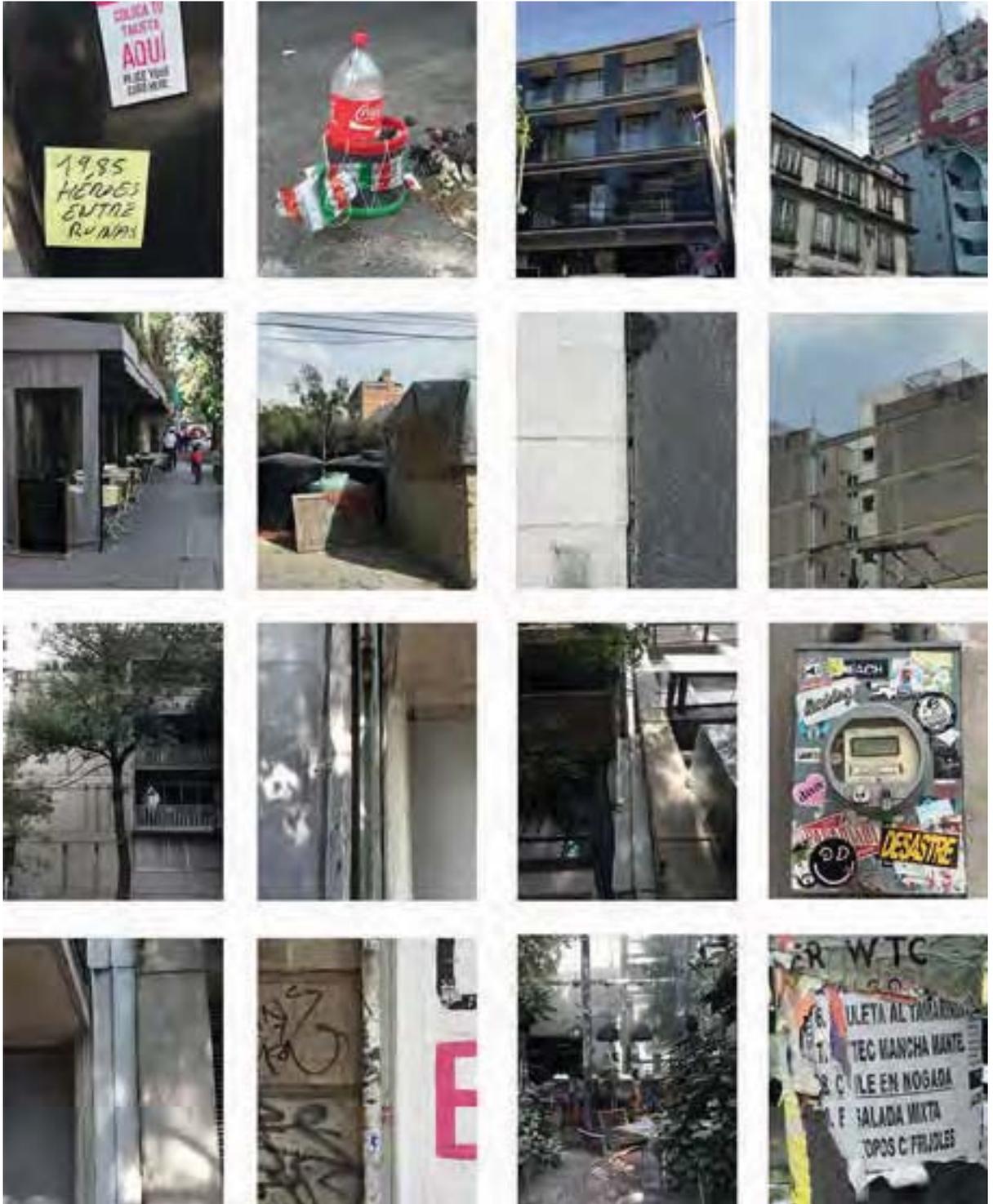
Sin lugar a dudas, las series de fotografías de Roth se enlazan estrechamente con los ejercicios de registro que muestro a continuación. **(Larrechart, 2015)** El artista alemán indaga, a través del registro metódico de las solitarias construcciones de Reykjavik, un espacio extraño para él. En mi caso, de igual manera, la mirada es parcialmente ajena, y el registro responde a un interés por entender el proceso de constante cambio que sufre mi entorno.

La ciudad que Roth retrata es silenciosa e inmóvil, la mía resulta demasiado dinámica y cambiante. Ambos son procesos de aproximación y apropiación. Como Roth, atraída por el extrañamiento, me doy a la tarea de observar y registrar y, a través de ello, me aproximo no solo a la compleja relación de elementos que conforman el paisaje urbano y su cambiante aspecto, sino también a lo inasible de la dinámica de mi barrio.

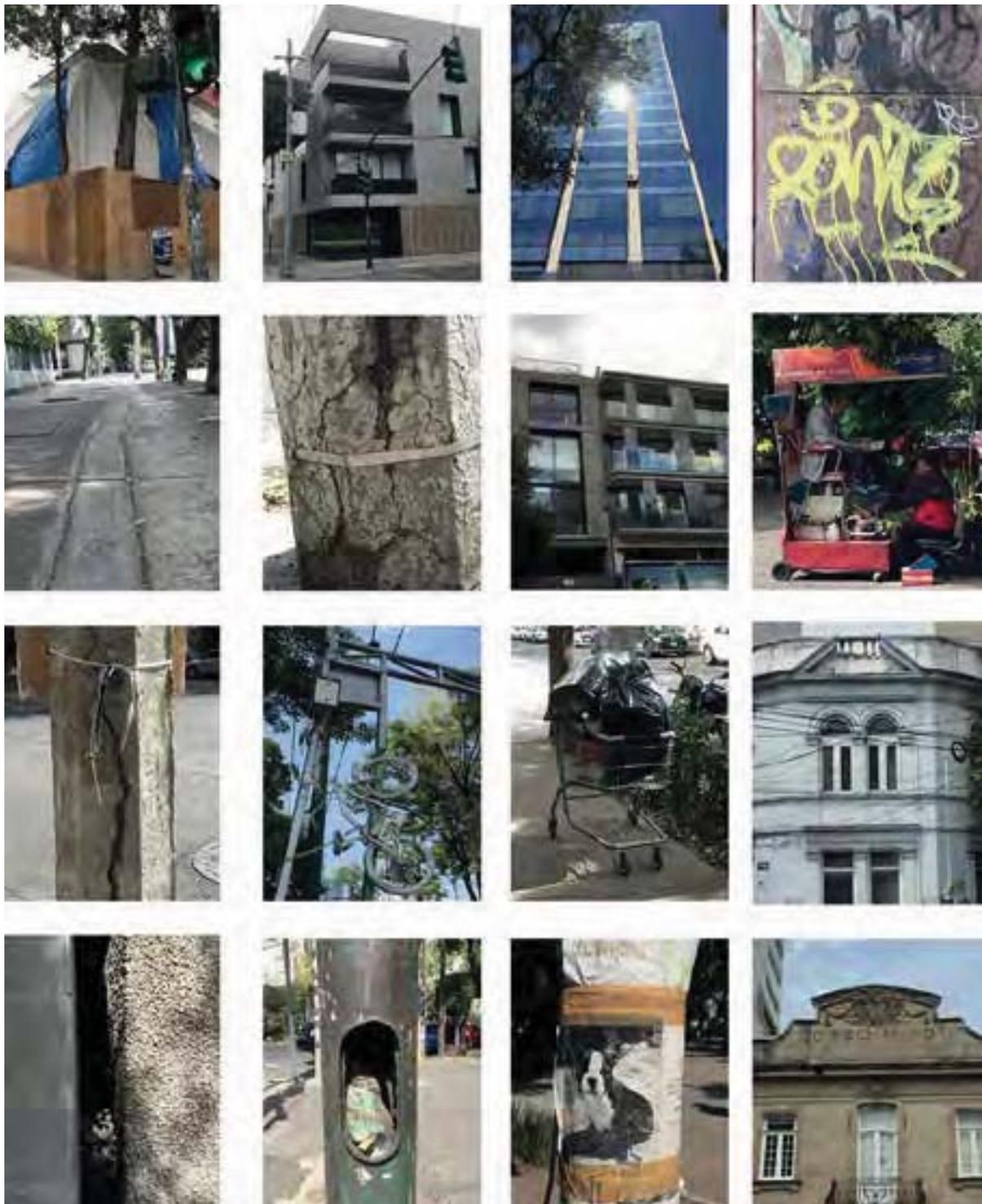




Mabel Larrechart, *Sin título*, 2015. Registro fotográfico por los alrededores de mi casa



Mabel Larrechart, *Sin título*, 2015. Registro fotográfico por los alrededores de mi casa.



Reúno un gran número de imágenes en las que reconozco esos fragmentos que componen, con cierta incoherencia, la cambiante fisonomía del barrio. Reviso varias veces el material fotográfico y finalmente, hago una selección y clasificación arbitraria de las imágenes en función de las sensaciones que me despiertan: la convivencia de espacios vacíos con edificios nuevos, antiguos y en construcción; algunos elementos ubicados en lugares insólitos; despojos y basura; material de construcción, señalamientos, intervenciones y apropiaciones realizadas por los transeúntes.

Esta revisión me permite también encontrar en el barrio mínimas evidencias del sismo ocurrido en septiembre de 1985. No hallo aún un sentido definido para estas fotografías, pero entiendo que debo aislar estos elementos que directa o indirectamente hacen referencia al terremoto porque aparecen como un indicio importante en relación al asunto que da pie a la investigación. **(Larrechart, 2015)**

Reconozco en estas imágenes algunas señales de la tragedia. Por un lado, edificios que muestran profundas grietas sobre los muros, un par de construcciones parecen en peligro de derrumbarse, los señalamientos sobre las calles o banquetas indican un punto de encuentro en caso de sismo. Incluyo las ruinas del edificio ubicado en Chihuahua 191, actualmente habitado, como también un ejemplo de la separación entre los edificios colindantes, que se establece como recomendación según las Normas Técnicas Complementarias para el Diseño y Construcción de Estructuras por Sismo.⁴² Por otra parte, me llama la atención el logo, una línea que dibuja la forma básica de una casa, que indica los edificios construidos para los damnificados por el terremoto de 1985, a través del Programa Emergente de Reconstrucción Habitacional Popular del Distrito Federal.⁴³

Si bien, a través de estos recorridos y registros obtengo un primer esbozo de lo que intento analizar, aún no tengo claro lo

42. Normas Técnicas Complementarias para el Diseño y Construcción de Estructuras por Sismo. Dicho reglamento establece que los edificios colindantes deben tener una separación no menor a 50 mm [Consultado el 13 de enero de 2016] <http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/739.pdf>

43. El 14 de octubre de 1985, el presidente Miguel De la Madrid aprobó por decreto, el Programa Emergente de Reconstrucción Habitacional Popular para apoyar a "las clases populares de escasos recursos económicos y que no estén protegidos por los diferentes organismos públicos de viviendas", a través de la construcción de edificios en las áreas dañadas por los sismos de 1985. (Diario oficial de la Federación, decreto por el que se aprueba el Programa Emergente de Renovación Habitacional Popular del Distrito Federal), [Consultado el 07 de enero de 2016] http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4770605&fecha=14/10/1985

44. En una de las revisiones de avances de tesis, el Dr. Daniel Montero me aconseja que investigue sitio específico; esto me permite comprender el problema desde otra perspectiva y emprender un nuevo tipo de trabajo, fuera de las pautas que estaba llevando a cabo, y a su vez, orienta mis acciones en relación al sitio que investigo.

que me propongo hacer y, en cuanto al proceso de producción, me mantengo dentro de una zona confortable. Para dar un marco conceptual adecuado, aconsejada por uno de mis tutores, analizo el concepto de sitio específico, uno de los ejes sobre los que se apoya esta investigación. Como se verá más adelante, la indagación sobre sitio específico genera una significativa apertura de mi proceso hacia nuevas prácticas artísticas.⁴⁴



Mabel Larrechart, *Registro sobre el barrio*, 2015.

Selección de fotografías que muestran algunos indicios de lo acontecido en el barrio en 1985. Detalle de la placa que identifica uno de los edificios construidos para los damnificados por el sismo del 85 a través del Programa Emergente de Reconstrucción Habitacional Popular del Distrito Federal.

Especulaciones sobre sitio específico

En el campo del arte contemporáneo, sitio específico es un concepto que se relaciona estrechamente con la idea de territorio y dinámicas urbanas. Dicho concepto constituye un importante marco conceptual para esta investigación, de tal manera que, simultáneamente a la indagación sobre mi entorno, analizo su significado en relación a la investigación que estoy desarrollando.

Inicialmente, la idea de sitio específico se liga al proceso a través del cual los artistas se salen del contexto tradicional de exhibición, el espacio de la galería o el museo, para trabajar e incidir directamente sobre territorios extra-artísticos. De tal manera que se produce un encuentro directo con el espacio urbano, estableciendo un compromiso del trabajo de los artistas con problemáticas sociales.⁴⁵

Según la historiadora del arte, Rosalyn Deutsche (Estados Unidos, 1941), la idea de sitio específico se orienta hacia “discursos pertenecientes a la estética urbana y la cultura del espacio, que combinan ideas sobre arte, arquitectura y diseño urbano, con teorías sobre la ciudad, el espacio social y público”.⁴⁶ A partir de las teorías críticas sobre lo urbano y las críticas posmodernas en el arte y la arquitectura, la noción de sitio específico resulta una “mediación cultural entre amplios procesos sociales, económicos y políticos” que dan forma al espacio y las dinámicas urbanas.⁴⁷

Para entender el actual significado de sitio específico en el arte contemporáneo, hay que remitirse a 1960 y 1970, décadas en las se gestó esta idea. Como consecuencia de la crítica a los valores tradicionales del arte como autenticidad, originalidad y autoría, se produce también un cuestionamiento al espacio del museo/galería como “sitio específico” del arte. El museo se presenta como el sitio de interrelación entre artistas, público, promotores, críticos e historiadores de arte y sus funciones ponen en juego diversas variables: sociales, políticas y económicas.

[...] el descubrimiento de lo que subyace bajo la aparente objetividad y espíritu científico de la exposición museística constituye una de las vías de las líneas apropiacionistas e intervencionistas [...] Éstas tratarán de hacer visible la función oculta del museo de convertir la cultura en una segunda naturaleza y la dominación legitimada que se desarrolla a través de ella.⁴⁸

45. Cabe recordar, como se expuso en los primeros párrafos, que esta investigación justamente nace de la inquietud de relacionar mi práctica artística con problemáticas que afectan mi comunidad.

46. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002), [La traducción es mía para todo lo referente a este texto] [edición en PDF], 2-3.

47. Kwon, *One place after another*, 2.

48. Juan Martín Prada, *Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (Madrid, Editorial Fundamentos, 2001) [edición en PDF], 141.

49. Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016). 139.

50. Kwon, *One place after another*, 14 [los corchetes son míos].

Durante estas dos décadas, algunos artistas y críticos ven las funciones que cumplen las instituciones del arte como operaciones ocultas y, por consiguiente, a través de sus acciones y declaraciones, intentan ponerlas en evidencia y cuestionarlas. Particularmente, los artistas conceptuales, quienes consideran que el arte es exclusivamente político, toman una posición que compromete al museo y la galería como contenedor/difusor, desviando la atención del objeto individual hacia relaciones entre objeto-espacio-tiempo, que consecuentemente también se vuelven conexiones lógicas y políticas.⁴⁹

[...] el museo se presenta como el sitio que abarca la difusión de distintas interrelaciones, espacios y economías diferentes, incluyendo el estudio, la galería, la crítica, la historia y el mercado del arte, que por lo general constituyen un sistema de prácticas que no se dan por separado y se abren a presiones sociales, económicas y políticas. Lo semejante a ser “específico” en un sitio está en decodificar y/o recodificar la convención institucional como manera de exponer estas operaciones ocultas, para revelar los caminos a través de los cuales cada institución moldea el arte y la manera como modula los valores culturales y económicos. [Los artistas buscan] evidenciar estos vínculos aparentes entre los amplios procesos socioeconómicos y políticos de la época y cortar de raíz la falsa idea de la autonomía de las instituciones del arte con respecto al mercado.⁵⁰

A causa de ello se produce un notable cambio en la tradicional idea del espacio de exhibición con medidas específicas —el concepto de “cubo”— o como “sitio específico” del arte. Artistas como Richard Serra, Robert Barry, Mierle Laderman Ukeles y Michael Asher, por ejemplo, ponen en evidencia las

relaciones del museo con procesos socioeconómicos y políticos, generando acciones a modo de crítica, dentro y fuera de las instituciones, en busca de una apertura del espacio tradicional de exposición.

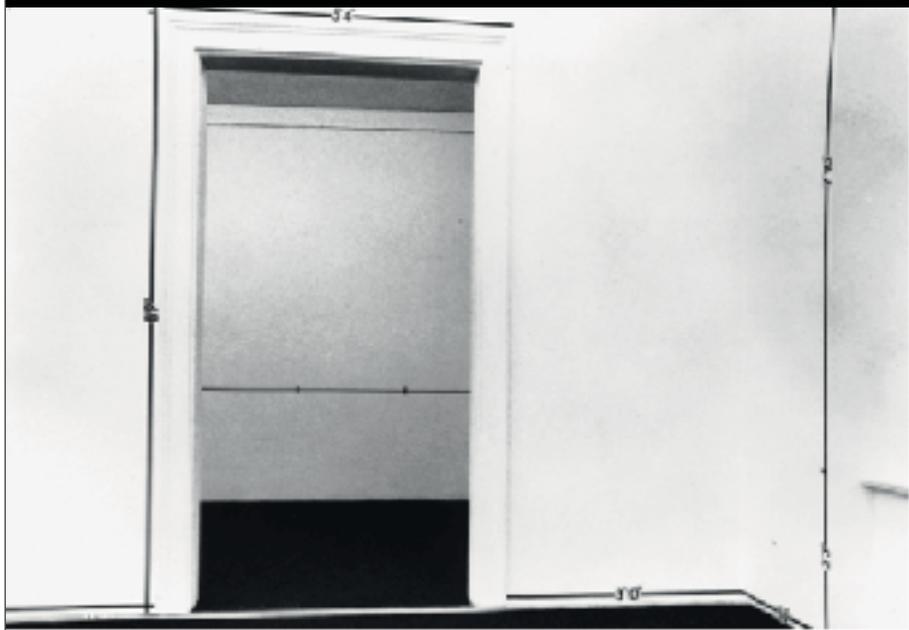
En 1969, Michael Asher (Estados Unidos, 1943-2012) presenta en una galería de Múnich una instalación indicando sobre el muro las medidas del espacio como una revisión a las relaciones entre la arquitectura y el lugar de exhibición. La estructura de la galería se transforma en todo el cuadro. **(Asher, 1969)**

Posteriormente, en la Claire Copley Gallery, elimina el tabique que divide la sala de exposiciones del despacho. La obra expone las contradicciones inherentes a la estructura de la galería y sus elementos internos: los espectadores se enfrentan a la forma tradicional de contemplar obras de arte y simultáneamente, pueden observar la estructura general de la galería y su funcionamiento.⁵¹ Las acciones de Asher resultan un cuestionamiento a los parámetros de exhibición de las obras, y entre líneas, una crítica a las instituciones.⁵² **(Asher, 1974)**

Por su parte, en 1973, Mierle Laderman Ukeles (Estados Unidos, 1939), como crítica al marco institucional y dentro del concepto de arte en mantenimiento, realiza una serie de performances en Hartford, Connecticut. **(Laderman, 1973)**

51. Además, Asher modifica simbólicamente la distancia cultural asegurada por una cierta convención mística creada alrededor de los espacios de exhibición del arte.

52. Eric Golo Stone, *A Document of Regulation and Reflexive Process: Michael Asher's Contractual Agreement Commissioning Works of Art* (1975), [consultado el 6 de julio de 2016], disponible en: <http://www.artandeducation.net/paper/a-document-of-regulation-and-reflexive-process-michael-ashers-contractual-agreement-commissioning-works-of-art-1975/>



Michael Asher.

Measurement: Room. Cinta y Letraset sobre el muro, 1969. Galerie Heiner Friedrich en Munich.
Instalación, 1974. Claire Copley Gallery en Los Angeles. Fotografía de Gary Krueger



Mierle Laderman Ukeles, *Arte en mantenimiento.* Fotografías, 1973.

En dos de los performances, Ukeles, con sus manos y literalmente sobre sus rodillas, lavó la entrada y los escalones del museo durante cuatro horas. A continuación, durante otras cuatro, fregó los pisos dentro de las salas de exposición. De este modo, puso estos pequeños quehaceres domésticos —limpieza, lavado, quitar el polvo y poner en orden—, asociados por lo general a las mujeres, al nivel de la contemplación estética y reveló la extensión del grado de pureza en que el museo se auto-representa. Sus espacios immaculados, perfectamente blancos como emblema de su "neutralidad", dependen estructuralmente de la mano de obra oculta y devaluada de quienes realizan a diario el mantenimiento.⁵³

A través de sus acciones, esta artista exhibe el funcionamiento interno y el sistema jerárquico del museo, criticando la reproducción de formas de desvalorización social: la división sexual del trabajo, la desigualdad social y de género, que fluctúan entre las nociones de lo público y lo privado.

La idea de sitio específico empieza entonces a cobrar forma con estos actos que promueven los artistas dentro y fuera del museo, y también a través de sus declaraciones. Robert Barry (Estados Unidos, 1936) realiza a partir de 1968 una serie de instalaciones con hilos de nylon que unen dos edificios de gran altura. Barry declara en una entrevista que cada una de estas instalaciones con hilo estaba "hecha para quedarse en el sitio en que se instalaba. No podía moverse sin ser destruida".⁵⁴

De manera similar, Richard Serra (Estados Unidos, 1939) interviene espacios dentro y fuera del museo con esculturas de gran formato, construidas generalmente con hierro o acero y acabados no convencionales. Intencionalmente sus piezas eluden el circuito tradicional y el mercado del arte, ya que, instaladas en un sitio específico, no sólo se integran al ámbito público, sino que participan y son parte de ese espacio. **(Serra, 1981)**

El artista declara que *Tilted Arc*, escultura de acero de 120 pies de largo, está "comisionada y diseñada para un sitio particular: la Plaza Federal" de Nueva York. "Es éste el sitio específico de la obra y por lo tanto no puede ser reubicada". Serra afirma categóricamente que "remover la pieza es destruir la pieza."⁵⁵ Posteriormente, en 1989, el artista reafirma esta idea de la elección previa del sitio para la obra, diciendo que:



Richard Serra, *Tilted Arc*.
Escultura de acero, 1981.

Tilted Arc fue concebida desde el inicio como una escultura para un sitio específico y no quiero decir que se trate de “ajustarse al sitio” o “establecer el sitio previamente”. El sitio específico de la pieza se ajusta a los componentes dados en el ambiente del lugar. La escala, el tamaño y la localización del sitio específico para la pieza son determinantes para la topografía del sitio.⁵⁶

Estas declaraciones, sumadas a los debates que genera esta monumental escultura y su emplazamiento público, muestran como el “sitio” del arte comienza a alejarse del espacio tradicionalmente conocido y concibe la localización específica como uno de los principales elementos de la obra.⁵⁷

53. Kwon, *One place after another*, 19.

54. Kwon, *One place after another*, 19.

55. Kwon, *One place after another*, 12. Esta idea de destrucción de una pieza al ser removida de su sitio, se repite en otras propuestas artísticas. Respecto a sus famosas series de electrodomésticos —objetos que por cierto no habían sido alterados ni usados—, Jeff Koons, al igual que Serra, advierte: “Si alguna de mis obras fuera encendida, se destruiría.”

56. Kwon, *One place after another*, 12.

57. El muro de acero construido por Serra para la Plaza Federal genera muchas controversias, justamente por su ubicación, y es llevado a consideración judicial, tomándose la medida de retirarlo en 1989. Rosalyn Deutsche, *Agorafobia* (MACBA /Quaderns Portàtils 12), 4-5, [consultado 12 de noviembre de 2016], disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf

La concepción de piezas, pensadas y diseñadas exclusivamente en función de un sitio específico, irá cobrando nuevas significaciones a medida que los artistas se interesan y apropian de dichos espacios por fuera de los lugares concebidos tradicionalmente como específicos del arte. Las nuevas propuestas intentan trascender la cuestión objeto-espacio-localización; tanto la escultura como la arquitectura y el urbanismo comienzan a interesarse por el paisaje que ofrece la naturaleza y la ciudad. Particularmente, los cambios en el paisaje urbano propician un replanteamiento de la arquitectura hacia los llamados “no lugares” o espacios vacíos; mientras el campo expandido de la escultura muestra menos interés por el objeto en sí y comienza a intervenir directamente el territorio.

En una entrevista publicada en 1966 en *Artforum*, Tony Smith relata una experiencia estética y reveladora al conducir por una carretera en construcción en Nueva Jersey:

Cuando estaba dando clases en Cooper Union en el cincuenta y uno o cincuenta y dos, alguien me indicó cómo llegar a la inacabada autopista de peaje de New Jersey. [...] Era una noche oscura y no había luces o marcas de arcén, ni rayas, ni medianas, ni nada en absoluto, tan sólo el pavimento oscuro moviéndose entre el paisaje de las llanuras bordeado por las colinas a lo lejos, salpicado de tubos de chimeneas, torres, gases y luces de colores. El viaje fue una experiencia reveladora. La carretera y la mayor parte del paisaje eran artificiales, aunque no podían considerarse una obra de arte. Sin embargo, hizo algo por mí que el arte nunca había hecho. Al principio no sabía lo que era, pero su efecto me liberó de muchas de las opiniones que anteriormente tenía sobre el arte. Parecía que había allí una realidad que no había tenido antes ninguna expresión en el arte.⁵⁸

Smith continua reflexionando sobre sus impresiones al recorrer el paisaje artificial:

La experiencia de la carretera era algo proyectado, pero sin reconocimiento social. Me dije a mí mismo que debería de estar claro que eso era el final del arte. Después de esto, la mayoría de la pintura parece bastante pictórica. No hay forma de enmarcarlo, simplemente hay que experimentarlo.⁵⁹

Las declaraciones de Smith resultan reveladoras no sólo respecto a una nueva orientación sobre el sitio del arte —antes el estudio, el museo o la galería— y su desviación hacia otros contextos, sino también una marcada valoración de la experiencia en sí misma. “Pienso en el arte en un contexto público y no en términos de movilidad de las obras de arte. El arte simplemente está ahí”⁶⁰, reflexiona el artista.

Esta experiencia relatada por Smith es una invitación para otros artistas, quienes comienzan a emplear el andar como una modalidad estética. Francesco Careri considera que estos recorridos llevados a cabo por los artistas entre los años 60 y 70, constituyen una nueva práctica artística.

Lo que parecía haber sido una fulguración estética, una iluminación instantánea o un éxtasis inefable, en realidad fue aplicado bajo innumerables modalidades por un gran número de artistas, la mayoría de ellos escultores, que se formaron a finales de la década de 1960, con el paso del minimalismo a aquella serie de experiencias profundamente distintas entre ellas, que han sido etiquetadas genéricamente con el nombre de *land art*.⁶¹

58. Samuel Wagstaff, Jr, "Entrevista con Tony Smith: Considero el arte como algo vasto", [traducción de Aurora Mollá], en: *Artforum* (número 5, diciembre de 1966).
<https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/6.htm>
 [consultado el 06 de enero de 2015].

59. Wagstaff, Jr, "Entrevista con Tony Smith".

60. Wagstaff, Jr, "Entrevista con Tony Smith". Me parece importante señalar la valoración que Smith hace sobre la vivencia como experiencia estética, ya que parte del proceso de obra desarrollada en esta tesis se basa en estas premisas: deambular y experimentar.

61. Careri, *Walkscapes*, 133.

62. Rosalyn Krauss, "La escultura en el campo expandido", en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996), 72.

63. Tonia Raquejo, *Land art* (Madrid: Nerea, 1998), 13.

Es el inicio de lo que Rosalind Krauss (Estados Unidos, 1941) denominará más tarde el campo expandido de la escultura, definido como espacios de acción:

[...] el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular.⁶²

El denominador común del *land art* radica en el carácter procesual de la obra y la búsqueda de una participación activa-espectativa por parte del espectador. El énfasis no está puesto en el objeto artístico sino en el proceso de la acción y las relaciones que se establecen entre la obra y el sujeto que experimenta. Esta tendencia procesual queda registrada en documentos, fotografías, dibujos, mapas, videos o películas que reflejan el desarrollo de las piezas. Con ello se atenta contra los canales de distribución de la obra de arte, por fuera del marco de la galería, ya que la pieza, generalmente de carácter efímero, localizada en parajes alejados e inhóspitos, zonas desérticas y montañosas, resulta inaccesible para el consumo.⁶³

Con esta actitud el land art pretendía no tanto enfrentarse al espacio de la galería (con la que desde un principio se asoció) sino acabar con el tráfico del arte. Se puede comerciar con los objetos artísticos, cuyo precio se fija según el valor artificial del mercado, pero no se puede comerciar con la experiencia, ni se pueden vender sensaciones.⁶⁴

Ahora bien, el sitio continua desempeñando un papel fundamental en este proceso, impone reglas de comportamiento y acceso. La Naturaleza, en este caso, “no actúa como modelo mimético sino como escenario donde se registra el acontecer, el ser y el estar en un presente continuo lleno de sorpresas y experiencias”.⁶⁵ En este sentido, las intervenciones en el paisaje natural desarrolladas por Richard Long (Reino Unido, 1945), Robert Smithson (Estados Unidos, 1938-1973) y Dennis Oppenheim (Estados Unidos, 1938-2011), entre otros, resultan una clara muestra del interés que depositan los artistas en la exploración del entorno como campo de experiencia.

La pieza de Long, *A Line Made by Walking*, como su nombre lo indica, consiste en el trazado de una línea recta mientras el artista camina por el campo. Con esta acción, se integra el andar con el dibujo⁶⁶, alejándose sustancialmente de la práctica escultórica. La fotografía de la acción funciona como único registro, ya que el artista es consciente que la marca desaparecerá a medida que la hierba crezca. **(Long, 1967)**

Por su parte, Dennis Oppenheim, emplea el movimiento en algunas de sus intervenciones en el espacio, con la intención de dejar marcas que aluden a un tiempo no convencional. Por ejemplo, *Carrera de una hora*, de 1968, consiste en un recorrido con un tractor de nieve durante una hora, con lo cual genera un trayecto circular a través de una línea continua; dicha huella materializa el tiempo empleado en el recorrido.

64. Tonia Raquejo, *Land art*, 13-14.

65. Tonia Raquejo, *Land art*, 69.

66. Dice Careri: “Long combina dos actividades completamente separadas: la escultura [la línea] y el andar [la acción].” El autor se refiere a la línea como elemento particular de la escultura, sin embargo, considero más apropiado referirse al campo del dibujo. Y desde esta perspectiva, dejan de ser actividades separadas, ya que la línea incluye ineludiblemente el movimiento y la acción. Desde mi punto de vista, si bien Long proviene del campo de la escultura, su acción se acerca concretamente al dibujo, como marca o gesto sobre una superficie plana. (*Walkscape: el andar como práctica estética*, 151).

67. Raquejo, *Land art*, 42-43.



Richard Long, *A line Made by Walking*. Fotografía, 1967.

En el mismo año, realiza otra acción, *Anillos anuales*, en el río que divide la frontera entre Estados Unidos y Canadá. Dicha acción consiste en inscribir círculos concéntricos sobre la nieve en ambas riberas; la intención de Oppenheim es que las marcas desaparezcan a medida que, en época de deshielo, se incrementa el caudal del río.⁶⁷ (Oppenheim, 1968) Careri reconoce en estas prácticas un distanciamiento respecto a los medios tradicionalmente empleados por los artistas en la escultura y un acercamiento al campo de la arquitectura.

El land art no tiende al modelado de objetos grandes o pequeños en el espacio abierto, sino a la transformación física del territorio, al uso de los medios y las técnicas de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza y para la creación de grandes paisajes artificiales.⁶⁸

De forma evidente la relación entre arte y arquitectura trasciende el uso de los medios y paralelamente a las intervenciones en el paisaje, estos artistas desarrollan un interés particular por señalar y ocupar en el ámbito urbano los espacios vacíos que parecieran carecer de importancia para el campo de la arquitectura. Es el caso de Robert Smithson, quien realiza una serie de recorridos y exploraciones tanto por grandes desiertos como por zonas industriales abandonadas en los suburbios de la ciudad. Dichas acciones ratifican nuevamente que gran parte de estas prácticas artísticas están centradas en la experiencia y la acción directa sobre el espacio.⁶⁹

Al igual que Smith relatará su travesía por la carretera, en 1967, Smithson publica en *Artforum* parte de sus experiencias al recorrer la ribera del río Passaic, en Nueva Jersey. A través de su mirada estética, se refiere a los restos que encuentra en su viaje —tuberías en desuso, máquinas, construcciones en ruinas— como “monumentos”, mientras que nombra “agujeros” o “vacíos monumentales” a los espacios abandonados.⁷⁰ (Smithson, 1967)

Mientras caminaba [...] vi un monumento en medio del río; era una torre de bombeo conectada a una larga tubería. Parte del tubo se apoyaba en una serie de pontones, y el resto se extendía unas tres cuerdas a lo largo de la ribera, para desaparecer después en la tierra. Se podía oír cómo pasaba el agua con rocalla a través del enorme tubo. Cerca de ahí, en la orilla había un cráter artificial lleno de agua cristalina. De uno de sus costados, salían seis largos tubos que llevaban el agua, a chorros, del estanque al río. Esto creaba una gigantesca fuente que hacía pensar en seis chimeneas horizontales arrojando humo líquido.⁷¹



68. Careri, *Walkscape: el andar como práctica estética*, 149.

69. Al respecto, debo señalar, como se puede comprobar en el desarrollo de esta tesis, que en mi proceso de trabajo decido incluir este tipo de acciones sobre el espacio, generando marcas en el asfalto como una forma de mostrar simbólicamente que el territorio cercano a mi casa está atravesado por fracturas geológicas o evidenciando algunos lugares vacíos a causa de los terremotos de 1985 y 2017. Si bien actualmente estas acciones, recorridos y exploraciones del espacio urbano resultan comunes por parte de los artistas, intento señalar en esta parte de la investigación, el origen de estas prácticas en relación a sitio específico.

70. Robert Smithson, "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey", *Selección de escritos* (México, Alías, 2014 [publicado como "The Monuments of Passaic", Artforum, diciembre de 1967], 92.

71. Smithson, "Un recorrido por los monumentos de Passaic", 91.

Dennis Oppenheim, *Anillos anuales*, frontera de Estados Unidos con Canadá, Maine-Claire. Fotografía, 1968.



Robert Smithson, *El monumento de las grandes tuberías*. Fotografía R. Smithson, 1967.

Los relatos y experiencias desarrolladas por Smith y Smithson, sumados a otras prácticas artísticas, pueden leerse como acciones sitio-orientadas y se mantienen vigentes. El artista Christian Boltanski (Francia, 1944), realiza en 2017, una instalación con bocinas ubicadas en un paraje desolado de la Patagonia argentina, con la intención de replicar el canto de las ballenas a través de la acción y el poder del viento, elemento primordial del paisaje patagónico. Boltanski, al igual que los iniciadores de las prácticas del *land art*, aprovecha los elementos naturalmente asociados con ese lugar —el viento y las ballenas—, para dejar una huella en el paisaje y simultáneamente generar una sonoridad poética.⁷² Más que una intervención o transformación sobre el espacio, en este caso, se trata de una obra que surge a partir de las especificidades del sitio, lo que constituye el soporte de lo que hoy se considera sitio específico. **(Boltanski, 2017)**

Actualmente, la noción de sitio específico se ha desprendido de la necesidad de selección previa de un lugar, generando una expansión espacial y discursiva. La particularidad del sitio específico radica en “la búsqueda de un compromiso más intenso con el mundo exterior y la vida cotidiana —una crítica de la cultura que incluye todos los espacios no-arte, las instituciones no-arte y las cuestiones del no-arte—”.⁷³

Diferenciándose de los modelos anteriores, este “sitio funcional”, como se lo reconoce ahora, no se define como una condición previa para generar una acción o intervención, sino que el sitio específico es generador del proceso artístico y confiere significado a dicho proceso.⁷⁴ En las

72. Christian Boltanski, *Misterios 18/10/17* (Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia) <https://www.bienalsur.org/es/bitacora/77> [Consultado el 06 de mayo de 2018].

73. Kwon, *One place after another*, 24.

74. Kwon, *One place after another*, 26.



Christian Boltanski, *Misterios*, Instalación, Patagonia argentina, 2017.

prácticas artísticas contemporáneas, lo distintivo del sitio específico o sitio-orientado es “la manera en la que la obra de arte se relaciona con la realidad de un lugar (como sitio) y las condiciones sociales del marco institucional (como sitio)”. La nueva noción de sitio específico está determinada discursivamente y se aprecia como un campo de conocimiento y de debate cultural.⁷⁵

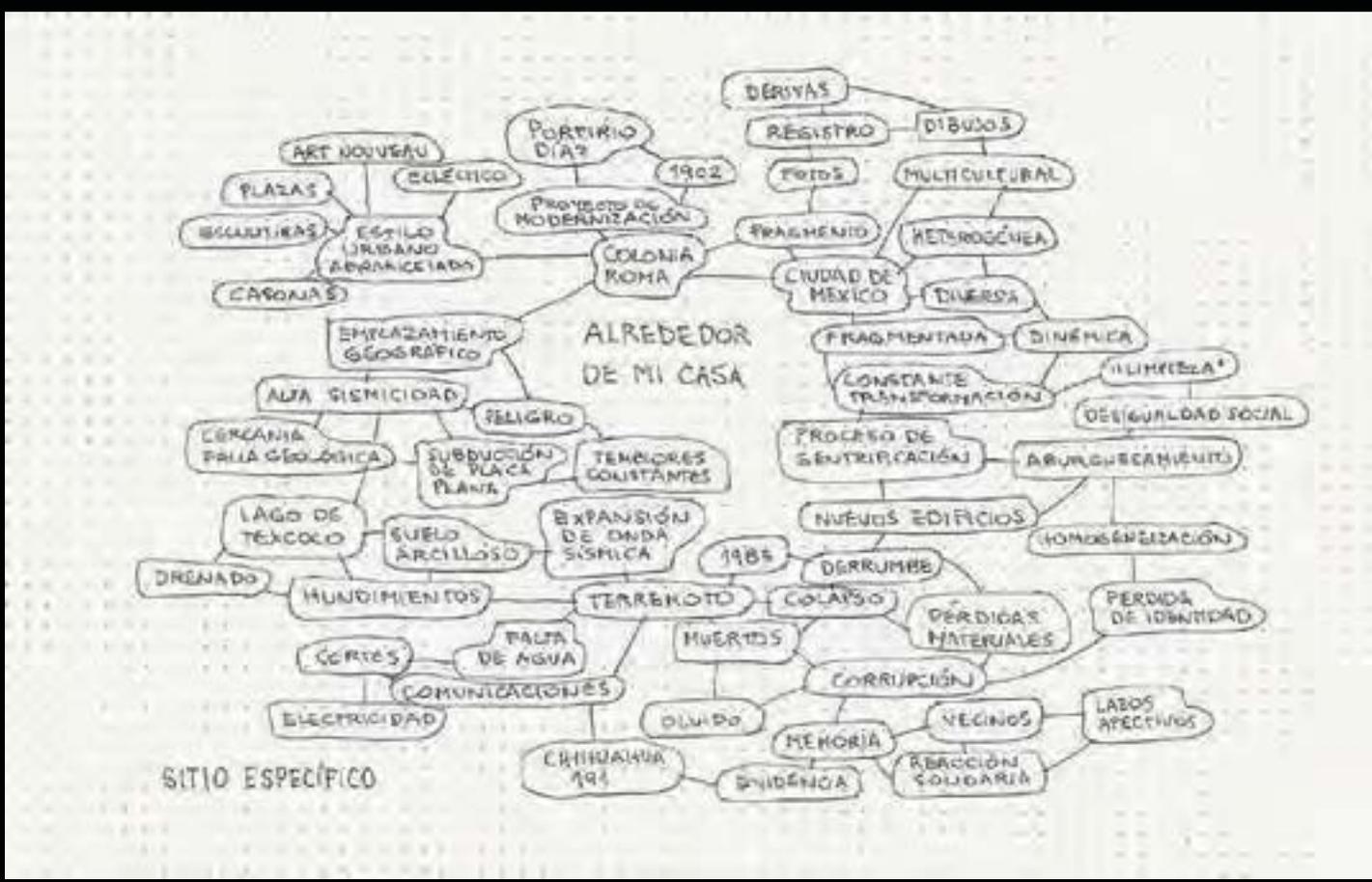
Esta amplitud del campo de acción y del compromiso con la cultura en las actuales prácticas artísticas, tanto en términos intelectuales como físicos, ubica necesariamente la mayoría de sus acciones en lugares públicos, por fuera de las estructuras tradicionales del arte. Existe en este momento un marcado interés de los artistas por integrarse al ámbito social de manera más directa, en un sentido activista, que les permite hacer visibles problemáticas sociales urgentes, dejando a un lado sus preocupaciones estéticas. De esta manera, sitio específico comparte la mayoría de los puntos de interés que definen los conceptos actuales de la cultura urbana y se desarrolla dentro de un marco institucional que no necesariamente está relacionado con instituciones del arte; puede tratarse de un evento temporal, una condición histórica, incluso formaciones particulares de deseo, es decir, “actos que funcionan como sitios”.⁷⁶

Las obras contemporáneas sitio-orientadas ocupan hoteles, calles de ciudades, proyectos de viviendas, prisiones, escuelas, hospitales, iglesias, parques zoológicos, supermercados y se infiltran en los espacios de los medios de comunicación como la radio, los periódicos, la televisión e Internet. Además de esta expansión espacial, el arte sitio orientado es también alimentado por una amplia gama de disciplinas (antropología, sociología, crítica literaria, psicología, historia natural y cultural, arquitectura y urbanismo, ciencias de la computación, teoría política y filosofía) y repentinamente se encuentra en sintonía con los discursos populares (la moda, la música, la publicidad, el cine y la televisión).⁷⁷

Como consecuencia, el sitio específico o sitio orientado en el arte contemporáneo ya no se define solamente en términos de espacio, sino en un sentido de intertextualidad que responde a la dinámica y cultura urbanas; una especie de secuencia fragmentada de eventos, mensajes y acciones que se desarrollan dentro de un mismo territorio. Por eso se habla ahora no sólo de sitio específico sino de sitio funcional: “un proceso, una operación que se produce entre sitios, un mapeo de dependencias discursivas institucionales y los cuerpos que se mueven entre ellos.” Se trata de un sitio de información, donde coinciden lugares, objetos, textos, fotografías y videos. Más que una cuestión de espacio, “es una cuestión temporal, un movimiento; una cadena de significados desprovistos de un enfoque particular”.⁷⁸

- 75. Kwon, *One place after another*, 26 [los paréntesis aparecen en el texto].
- 76. Kwon, *One place after another*, 29.
- 77. Kwon, *One place after another*, 26.
- 78. Kwon, *One place after another*, 29.

En conclusión, actualmente sitio específico trasciende cuestiones de ubicación o espacio, propiciando un proceso artístico que se genera a partir de las múltiples variables que ese sitio en particular ofrece y que en definitiva, da sentido a la práctica. Para los fines de esta investigación, la noción actual de sitio específico resulta un marco conceptual sumamente apropiado porque conecta e integra una serie variables diversas en torno a los trágicos eventos ocurridos en mi barrio y sus dinámicas actuales. En un intento por visualizar y relacionar estas variables, organizo el siguiente mapa. (Larrechart, 2015)



Mabel Larrechart, *Sitio Específico*, Mapa conceptual que muestra las posibles variables que configuran el sitio específico y sus relaciones, 2015.

A través de una relectura, en busca de dar orden al asunto, detecto en el mapa al menos tres diferentes perspectivas de análisis sobre el sitio específico:

a) Perspectiva urbana / Gentrificación

Actualmente el barrio está sometido a un rápido proceso de aburguesamiento

b) Perspectiva geográfica / Zona de Sismicidad

Debido a su emplazamiento⁷⁹ resulta un sitio peligroso por la alta sismicidad y continuos temblores

c) Perspectiva histórica / Terremoto de 1985

La comunidad experimenta una de las mayores tragedias ocurridas en la Ciudad de México

Si bien los tres enfoques corresponden a diferentes campos del conocimiento, tienen puntos de conexión y resultan sumamente significativos para la investigación, sugiriendo algunas preguntas claves: ¿Cómo se ve afectada la vida de los habitantes del barrio por el proceso de gentrificación al que está sometido? ¿De qué manera las dinámicas del barrio ocultan las evidencias de lo ocurrido en septiembre de 1985 y el peligro que aún encierra el lugar? Y finalmente, ¿por qué es ésta una zona de gran sismicidad?

En busca de respuestas, comienzo por analizar las constantes transformaciones que sufre el barrio debido a los actuales procesos de aburguesamiento al que está sometido.

El barrio como parte de un proceso de gentrificación

El contexto político de México, como en gran parte de Latinoamérica, es el reflejo de un sistema neoliberal que agudiza las diferencias sociales y propone una forma de vida basada casi exclusivamente en variables económicas. La violencia, el narcotráfico, la corrupción, la manipulación mediática y la insensibilidad de la mayoría de los gobernantes acompañan este proceso de debilitamiento de la sociedad y sus instituciones.

Irmgard Emmelhainz (México, 1983), en su libro *Tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal en México*, analiza el neoliberalismo como un sistema que implica una forma de percepción que se naturaliza y se transforma en sentido común, permeando la “habilidad básica para percibir, comprender y juzgar cosas”. Este sentido común es “compartido por

79. El término **emplazamiento** hace referencia a la colocación, la situación, el establecimiento o la ubicación geográfica o física de algo. (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Edición Tricentenario, 2018) [Consultado el 18 de abril de 2019]. Disponible en <https://dle.rae.es/?w=lugar> Por ejemplo, si se habla del emplazamiento de la ciudad de México se considera no sólo la superficie que abarca sino también el tipo de suelo, las redes fluviales, la topografía del terreno, etc. Emplazamiento se diferencia de lugar en cuanto a que éste último denomina una porción de espacio, un sitio o paraje que ocupa una determinada superficie. No necesariamente el lugar se corresponde con una ubicación física, se puede definir también como un lugar ideal, proyectual o virtual. Por otra parte, si bien ambos términos están ligados estrechamente al concepto de sitio específico, como se ve en el desarrollo de esta tesis, no refieren al mismo significado, ya que éste último, como concepto del campo del arte, es más amplio, trasciende la ubicación, emplazamiento o lugar e involucra cuestiones temporales, discursivas, operaciones entre sujetos, objetos, acciones, funciones, etc.

80. Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México* (México: Paradiso Editores, 2016), [edición PDF], 19.

81. Emmelhainz, *La tiranía del sentido común*, 17.

82. Emmelhainz, *La tiranía del sentido común*, 22.

todas las personas e impregna la mayoría de los signos que intercambiamos como colectivo, los espacios por los que circulamos y nuestras formas de vivir”.⁸⁰

Desde una perspectiva global, para Emmelhainz, las reformas neoliberales forman parte de nuestra existencia, definen cómo debemos comportarnos, relacionarnos con los demás y con nosotros mismos. La autora explica que en México, las reformas neoliberales “implican una forma de capitalismo depredador entre cuyos daños colaterales están las redes de seguridad y lazos sociales, un darwinismo social para someter a los ciudadanos y legitimar una política de exclusión y violencia”.⁸¹

Esta forma de violencia, junto con la violencia estatal y aquella ligada al narco y crimen organizado, están directamente vinculadas a la aplicación sistémica de reformas neoliberales sustentadas en el sentido común de actuar en interés propio, que a su vez, es parte de un mecanismo de sujeción y subjetivación que trae la fragmentación del tejido social [...]”⁸²

Además, la autora atribuye a la producción global y a los mercados financieros la planificación del espacio de la Ciudad de México, que impone la adopción de nuevas formas de vida. Conjuntamente, esta planeación urbana genera una segregación social que diferencia y a la vez homogeneiza las clases socioeconómicas, al determinar quiénes pueden tener acceso a ciertos bienes y servicios. Dice Emmelhainz que “en el ámbito de la planeación urbana, el gobierno delegó a desarrolladoras y corporativos la tarea de mejorar la vivienda y las condiciones medioambientales desiguales” con graves consecuencias para la sociedad, ya que “agregó desigualdad en el desarrollo geográfico, topológico, urbano y rural, trayendo homogeneización y, al mismo tiempo, diferenciación en las

formas de vivir y de ganarse la vida de la población”. Estos intereses económicos, concluye, son responsables también de los cambios en la percepción afectiva de la ciudad.⁸³

Emmelhainz cuestiona que, a través de la estrategia de aburguesamiento, se genera un proceso de homogeneización, que a su vez marca la desigualdad social en la ciudad. Tanto la planeación como el diseño urbano llevado a cabo por el gobierno, organizado como un proceso de “limpieza”, produce una marcada polarización de la ciudad, que modifica la forma en que la gente vive y trabaja, obligando a la clase trabajadora a vivir en los suburbios. La autora denomina “ciudades dormitorio” a estos barrios periféricos, debido a las grandes distancias que los habitantes deben recorrer desde sus casas hacia sus lugares de trabajos.

El fenómeno denominado gentrificación es una de las consecuencias claves de estas transformaciones sociales y políticas que afectan las ciudades de América Latina en las últimas dos décadas; específicamente consiste en la proliferación de políticas públicas que tienen el objetivo explícito o implícito de desplazar las clases populares de las áreas centrales hacia la periferia. “El proceso es acompañado por una inversión inmobiliaria masiva que materializa la reconquista de los centros urbanos para las clases pudientes”.⁸⁴ Desde un punto de vista crítico, Irmgard Emmelhainz explica que a pesar de la diversidad y la fragmentación, en la Ciudad de México “se vive con la ilusión de estar en el primer mundo”, sobre todo en algunas zonas del centro, como Polanco, Anzures, Cuauhtémoc, Condesa y Roma:

Con vigilancia reforzada, gentrificación (aburguesamiento) y limpieza social, estas áreas se han vuelto accesibles a pie. En estas colonias, el sistema de transporte colectivo público ahora incluye bicicletas en renta y carriles para circular en ellas, tal como en algunas ciudades europeas y estadounidenses. Santa Fe, un núcleo urbano al oeste de

83. Emmelhainz, *La tiranía del sentido común*, 33.

84. Michael Janoschka y Jorge Sequera, “Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina, una perspectiva comparativista” (Juan José Michelini (ed.) *Desafíos metropolitanos. Un diálogo en Europa y América Latina*, Madrid: Catarata, 2014).

85. Emmelhainz, *Tiranía del sentido común*, 65-66.

86. Emmelhainz, *Tiranía del sentido común*, 73. Además, según la autora, estas políticas han servido para convertir al espacio urbano en objeto de vigilancia, restricciones, desplazamiento y limpieza social.

87. En cierto sentido, el arte también forma parte del fenómeno de gentrificación y contribuye a dar ese carácter novedoso y atractivo al barrio. Por citar algunos ejemplos: existe un importante número de espacios destinados al arte contemporáneo (galerías, talleres, estudios), coloridos murales e intervenciones diversas adornan las paredes de los edificios, además, el barrio reúne eventos especiales como Gallery Weekend y el Corredor Roma-Condesa.

la Ciudad de México que alberga oficinas corporativas, edificios residenciales y casas de lujo, transmite la impresión de que uno vive en una ciudad estadounidense [...] En este sentido, la planeación urbana y la arquitectura contemporánea están orientadas a aislar a las élites de los pobres, dándoles la falsa impresión de que viven en una ciudad homogénea dentro de un país próspero.⁸⁵

A pesar de estos procesos de globalización y el aparente progreso, la ciudad convive con innumerables deficiencias: servicios insuficientes, conexiones poco ágiles, embotellamientos e inseguridad. Sin embargo, la Ciudad de México continúa siendo el principal “centro político, cultural, educativo y mediático del país”, afirma Emmelhainz. La aplicación de reformas neoliberales, la planeación urbana y la industria de la cultura, “afectan a su sociedad, combinando las condiciones óptimas para el flujo de mercancías, gente y dinero, para así invitar a la inversión y ser sede de negocios a escala internacional”. Estas reformas se traducen en la materialización de la ciudad, expresada en “la organización de la vida cotidiana por medio de la exclusión y la excepción, ambas disfrazadas de políticas de optimización, desarrollo y mejora”.⁸⁶

Estos puntos de conflicto señalados por Emmelhainz, se hacen evidentes sólo con ver los notables y constantes cambios en mi barrio. El proceso de gentrificación que sufre la colonia Roma se hace más notorio en el desarrollo inmobiliario: existe un elevado número de edificios en construcción, nuevos o remodelados —que en algunos casos mantienen la fachada de las casonas de principios de siglo XX—, muchos de ellos de más de nueve pisos. Por otra parte, existe una gran oferta de productos y servicios a través de cadenas de restaurantes y hoteles, antros, cafeterías, heladerías, tiendas de indumentaria y muebles vintage, lugares que a su vez se renuevan rápidamente, cambian de fisonomía y rubro, reemplazando los espacios típicos del barrio, librerías de usados o pequeños negocios familiares. Convertido en “zona de moda”, el barrio invita a nuevos residentes y población flotante, en su mayoría jóvenes consumidores y trabajadores.⁸⁷

Lo expuesto describe a grandes rasgos el contexto urbano actual en el que se inscribe mi barrio, una marcada despersonalización y ruptura de los lazos afectivos a través de procesos de gentrificación. Ahora bien, regresando a las variables que se establecieron anteriormente para una mejor comprensión del sitio específico, es apropiado recordar otra importante perspectiva de análisis: el barrio se ubica en una zona de alta sismicidad.

El barrio y el peligro que encierra por su emplazamiento

**There is a crack in everything.
That's how the light gets in.**

Leonard Cohen

La Ciudad de México, además de ser una megalópolis caracterizada por la multiculturalidad, su voraz dinámica y una constante expansión territorial, está sometida a continuos temblores de menor o mediana magnitud. Para quienes no somos nativos del lugar, los temblores se traducen en extrañas y alarmantes sensaciones. Poco a poco, desarrollamos formas de reconocimiento y reacción. Se vuelve natural que el piso y los objetos de la casa se muevan levemente, se puede hacer foco en algún elemento que normalmente no debería agitarse para comprobar si está temblando o es sólo producto de la imaginación, y dentro de lo posible, correr hacia la calle cuando se trata de un movimiento muy fuerte.

A manera de prevención, existe un Sistema de Alerta Sísmica (S.A.S.), cuyo propósito es detectar sismos originados en la costa de Guerrero y dar aviso inmediato. Este sistema cuenta con dos tipos de rango de señal: una alerta pública, en concordancia con Protección Civil, en el caso de sismos de gran intensidad, y una alerta moderada para sismos menores. De esta manera, se da aviso a los habitantes del Valle de México con 50 segundos de anticipación a la llegada de las ondas sísmicas.⁸⁸

Ahora bien, la pregunta inevitable es la siguiente: ¿por qué se producen estos temblores?

La ciencia que estudia los terremotos es la sismología y se encarga de investigar su origen, naturaleza y efectos.⁸⁹ Tanto la sismología como la geología estudian la Tierra, que está formada por rocas y minerales separados en tres capas principales: un núcleo, un manto y una corteza. Estas capas se diferencian por la composición química de sus rocas; los minerales que componen el núcleo contienen gran cantidad de hierro y níquel, lo que lo hace más pesado. El manto está conformado por hierro, magnesio y silicio, mientras que las rocas de la corteza son más ligeras, formadas por silicio, sodio, potasio y aluminio.⁹⁰ En el interior del planeta existen temperaturas elevadas que crecen con la profundidad; hacia el centro de la tierra, las rocas aumentan su temperatura alrededor de 25°C, por lo tanto, a cierta profundidad pasan a ser blandas.

88. El S.A.S. depende del Centro de Instrumentación y Registro Sísmico (CIRES): http://www.cires.org.mx/sasmex_es.php Si bien el S.A.S. es un sistema muy confiable porque cuenta con numerosas estaciones que detectan sismos de gran intensidad pueden dar aviso con cierta anticipación, lamentablemente la alerta a la población no funcionó cuando ocurrió el reciente terremoto en septiembre de 2017, debido a que en este caso el sismo se originó en una zona inesperada, lejos de los sensores de la costa de Guerrero.

89. Víctor Cruz Atienza, *Los sismos una amenaza cotidiana* (México: La caja de cerillo, 2013), 53.

90. Cruz Atienza, *Los sismos*, 10.

91. Cruz Atienza, *Los sismos*, 11.

92. Cruz Atienza, *Los sismos*, 13.

[...] la mayoría de las rocas sufren esa transformación a unos 1200°C por lo que las rocas cuya temperatura es menor forman una capa superficial y dura que envuelve el planeta. A esta capa se le conoce como litosfera y está formada, en los continentes, por las rocas de la corteza y del manto. A la capa de rocas blandas que se encuentra debajo de la litosfera se le conoce como astenosfera. [...] El límite entre estas dos capas define el espesor de la litosfera, que al contener las rocas más duras y por lo tanto más frágiles del planeta, es en donde ocurre la mayoría de los terremotos.⁹¹

El excesivo calor en el interior de la Tierra hace que las rocas más profundas y calientes suban lentamente hacia la superficie. Este ascenso de las rocas calientes provoca el movimiento continuo de las placas tectónicas. “Cuando el material caliente del manto sube hasta alcanzar la litosfera, éste se desplaza horizontalmente mientras se enfría poco a poco” y “durante ese movimiento horizontal las rocas blandas, arrastran a las placas tectónica que se encuentran por encima de ellas”.⁹²

La sismología estudia este proceso natural en que se producen dos movimientos inversos: uno provocado por el arrastre que producen las placas al moverse unas contra otras y, por otro lado, un jalón hacia el centro de la Tierra, ya que las rocas, al enfriarse, aumentan su peso y se hunden en la astenosfera. A estas corrientes de ascenso de rocas calientes y descenso de rocas frías se las denominan ciclos convectivos. Esta continua interacción entre las placas tectónicas hace que, al rozarse una con otra se deformen. Si las placas se acercan entre sí, generan zonas de subducción y en este caso las rocas se comprimen; en cambio, cuando las placas se alejan, las rocas se expanden. Las rocas buscan violentamente volver a su estado original, pero sometidas a tales fuerzas, no

93. Cruz Atienza, *Los sismos*, 16.

94. Cruz Atienza, *Los sismos*, 9.

95. Sismología de México, Servicio Geológico Mexicano, disponible en: <http://portalweb.sgm.gob.mx/museo/riesgos/sismos/sismologia-de-mexico> [consultado 01 de febrero de 2016].

El siguiente cuadro, una estadística comparativa generada por el Sistema Sismológico Nacional de México, que abarca desde 1990 hasta 2018, se puede apreciar que hay un incremento de más del 30% en el número de sismos registrados en los últimos años. Si bien este aumento responde en cierta medida a la instalación de nuevas estaciones sismológicas y una mejor cobertura del territorio nacional para observar el fenómeno sísmico desde magnitudes más pequeñas, el cuadro evidencia de manera contundente que no sólo hay un incremento en el número de temblores sino también un aumento de su magnitud y frecuencia. **(S.S.N. 1990-2018)**

| AÑO | TOTAL DE SISMIOS | MAGNITUD | | | | | | | |
|------|------------------|------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| | | No cuantificable | 0-2.4 | 3-3.9 | 4-4.9 | 5-5.9 | 6-6.9 | 7-7.9 | 8-8.9 |
| 1990 | 716 | 1 | 12 | 247 | 510 | 24 | 2 | 0 | 0 |
| 1991 | 728 | 4 | 2 | 183 | 509 | 29 | 1 | 0 | 0 |
| 1992 | 614 | 1 | 4 | 184 | 398 | 27 | 0 | 0 | 0 |
| 1993 | 916 | 1 | 17 | 274 | 548 | 40 | 5 | 1 | 0 |
| 1994 | 622 | 0 | 20 | 192 | 383 | 24 | 1 | 0 | 0 |
| 1995 | 678 | 0 | 17 | 138 | 428 | 26 | 4 | 2 | 1 |
| 1996 | 789 | 0 | 8 | 233 | 343 | 32 | 1 | 1 | 0 |
| 1997 | 1019 | 13 | 14 | 388 | 513 | 34 | 6 | 1 | 0 |
| 1998 | 1024 | 2 | 11 | 453 | 532 | 21 | 3 | 0 | 0 |
| 1999 | 1099 | 1 | 12 | 542 | 527 | 11 | 4 | 2 | 0 |
| 2000 | 1052 | 9 | 28 | 463 | 531 | 18 | 2 | 1 | 0 |
| 2001 | 1344 | 9 | 8 | 704 | 585 | 32 | 4 | 0 | 0 |
| 2002 | 1480 | 0 | 4 | 680 | 790 | 40 | 4 | 0 | 0 |
| 2003 | 1523 | 0 | 5 | 728 | 548 | 18 | 1 | 1 | 0 |
| 2004 | 1346 | 0 | 2 | 669 | 619 | 33 | 1 | 0 | 0 |
| 2005 | 1210 | 0 | 1 | 678 | 514 | 17 | 0 | 0 | 0 |
| 2006 | 1355 | 0 | 0 | 792 | 544 | 19 | 0 | 0 | 0 |
| 2007 | 1528 | 0 | 1 | 728 | 744 | 33 | 2 | 0 | 0 |
| 2008 | 1665 | 0 | 4 | 1164 | 790 | 15 | 2 | 0 | 0 |
| 2009 | 2501 | 0 | 5 | 1648 | 610 | 37 | 1 | 0 | 0 |
| 2010 | 3462 | 0 | 23 | 2454 | 954 | 27 | 1 | 1 | 0 |
| 2011 | 4272 | 0 | 44 | 3357 | 839 | 27 | 5 | 0 | 0 |
| 2012 | 5244 | 1 | 21 | 4106 | 1054 | 50 | 10 | 2 | 0 |
| 2013 | 5361 | 0 | 57 | 4221 | 1046 | 33 | 4 | 0 | 0 |
| 2014 | 7408 | 1 | 238 | 6365 | 954 | 42 | 7 | 1 | 0 |
| 2015 | 10446 | 1 | 151 | 9056 | 1605 | 30 | 3 | 0 | 0 |
| 2016 | 15547 | 0 | 157 | 13501 | 1453 | 29 | 7 | 0 | 0 |
| 2017 | 26163 | 0 | 505 | 23519 | 4155 | 80 | 2 | 1 | 1 |
| 2018 | 30193 | 0 | 1710 | 23464 | 2980 | 34 | 2 | 1 | 0 |

Sistema Sismológico Nacional (S.S.N.), *Estadística de los sismos reportados por el S.S.N. 1990 hasta 2018*.

Para comprender cuáles son los riesgos geológicos a los que está expuesta la Ciudad de México, se puede consultar el museo virtual del Servicio Geológico Mexicano. Allí se explica que las zonas de mayor sismicidad del país se concentran en la costa occidental y también se señalan diversas brechas sísmicas. Esta expresión se emplea para mencionar una zona geográfica donde no se han producido sismos de 7 grados ó más en la escala de Richter⁹⁶ por un largo periodo de tiempo. Las zonas conocidas como la Brecha de Guerrero: cerca de 100 años de acumulación de energía elástica; la Brecha de Jalisco: aproximadamente 70 años de acumulación de energía, y la Brecha de Chiapas: más de 300 años, son las áreas de mayor riesgo en el país. A partir de estos datos, sismólogos expertos consideran que el mayor riesgo para un sismo fuerte en la ciudad de México, se ubica en la costa de Guerrero, a poco más de 300 km de la ciudad.⁹⁷

Si bien la mayor parte de los epicentros de los sismos se localizan en diferentes puntos del Pacífico, y a pesar que la Ciudad de México no se encuentra sobre la costa, ésta se ha convertido en un receptor sísmico, ya que la cercanía es suficiente para experimentar los efectos de los temblores. A ello se suma que recientemente los científicos han descubierto una "subducción de placa plana" que atraviesa horizontalmente toda la ciudad. Se trata de una placa geológica muy superficial —se encuentra plana por encima de la corteza—, lo cual resulta un fenómeno inusual que provoca constantes temblores, algunos de ellos casi imperceptibles, sometiendo las estructuras a continuos movimientos.⁹⁸

96. La escala de **Richter**, también conocida como escala de magnitud local, mide la **magnitud** de los sismos. Fue propuesta por el sismólogo estadounidense Charles F. Richter en 1935, y perfeccionada en 1977 por el sismólogo japonés, Hiro Kanamori. Es la escala de magnitudes más usada hoy en el mundo, ya que está relacionada con la energía sísmica liberada por los terremotos. Por otra parte, la **intensidad** de un sismo, es decir, la cuantificación de sus efectos, se mide por la **escala de Mercalli**. En la actualidad, la intensidad también se determina instrumentalmente a través de acelerómetros, que permiten medir la aceleración del suelo. (Cruz Atienza, *Los sismos, una amenaza cotidiana*, 21).

97. Sismología de México.

98. "El caso inusual de la zona de subducción mexicana", [consultado 21 de noviembre de 2017], <https://www.sgm.gob.mx/Web/MuseoVirtual/pdfs/EL%20CASO%20INUSUAL%20DE%20LA%20ZONA%20DE%20SUBDUCCION%20MEXICANA.pdf>

99. Sismología de México.

100. Reinoso Angulo, *Riesgo sísmico*, 4.

101. Reinoso Angulo, *Riesgo sísmico*, 4.

102. Reinoso Angulo, *Riesgo sísmico*, 5.

103. Reinoso Angulo, *Riesgo sísmico*, 5.

Por otra parte, también se debe considerar la particularidad del terreno sobre el que se emplaza la Ciudad de México, lo que fuera antiguamente el lago de Texcoco. Los temblores resultan “más dañinos en esta zona”, entre otras cosas por “la naturaleza”⁹⁹ y el proceso de drenado de los lagos. Estas obras se realizaron con el objetivo de aminorar y eliminar el problema de las inundaciones en algunas zonas, sin embargo, contribuyeron al secado casi total de los lagos. Este drenado continuo vuelve arcilloso el terreno, lo que favorece el hundimiento y una mayor vulnerabilidad de las estructuras ante los temblores.¹⁰⁰

Actualmente, sólo pequeñas zonas del lago subsisten en Xochimilco, Tláhuac y Texcoco. Sobre esas zonas drenadas la ciudad, ha crecido con estructuras ligeras y flexibles diseñadas para no experimentar hundimientos importantes, pero con características que las hace vulnerables ante sismos. Aunado a esto, la explotación de acuíferos provoca hundimientos regionales y locales que causan daños en las cimentaciones y estructuras que en muchos casos son alarmantes, lo que agrava el problema sísmico al hacer las estructuras todavía más vulnerables.¹⁰¹

Eduardo Reinoso Angulo (México, 1963), especialista en ingeniería civil, aclara que en su mayoría los temblores que afectan la ciudad se producen por subducción, produciendo un tipo de temblor prolongado e intenso, y a su vez, el tipo de suelo provoca una amplificación de las ondas:

[...] la ciudad es particularmente vulnerable ante sismos de subducción porque el tipo de ondas que llegan son ricas en periodos largos que sufren menos atenuación y experimentan gran amplificación al atravesar las arcillas del lago. Por ello, prácticamente cualquier sismo grande que ocurra en la zona de subducción, desde Jalisco hasta Oaxaca, representa un peligro para las estructuras erigidas en la zona lacustre de la ciudad.¹⁰²

Además, dice Reinoso Angulo, “en el valle de México se manifiestan de manera dramática los efectos de amplificación dinámica en depósitos lacustres”, las ondas producidas durante un temblor se expanden con mayor rapidez por el tipo de suelo. Aclara que “los desplazamientos en la zona del lago muestran variaciones espaciales importantes y una duración excepcional”.¹⁰³

Sin importar dónde ocurre la ruptura que origina el terremoto, “cuando el campo de ondas entra al suelo de la ciudad se amplifica brutalmente” y puede llegar a ser “hasta 500 veces

mayor”, explica por su parte, el geólogo Víctor Cruz Atienza (México, 1970), en una entrevista reciente.¹⁰⁴

Otro factor importante a considerar en el caso de un terremoto es su duración, la cual no se puede anticipar o calcular. Para Reinoso éste es un punto de gran interés porque “las estructuras están sometidas a grandes sollicitaciones ante un número elevado de ciclos”. Y explica que “la gran variación de la duración en el mismo sitio para diferentes temblores, dificulta el estudio para predecir la duración ante un sismo futuro”.

Es claro que no basta diseñar las estructuras para que resistan una determinada fuerza; hay que considerar el deterioro que sufren ante un cierto número de ciclos. Resalta la necesidad de desarrollar en el diseño estructural, una técnica que involucre a la duración en forma explícita, sobre todo en la zona de lago donde la gran duración y su consecuente degradación pueden llegar a ser parámetros vitales en la resistencia estructural.¹⁰⁵

En cuanto a las normas de construcción, considerando el menor riesgo posible para las personas expuestas a los temblores, el reglamento vigente data de 2004 y fue actualizado en 2013. A pesar de ello, “un estudio realizado por expertos del Instituto de Ingeniería de la UNAM, demuestra que, ante un sismo mayor, algunas de las construcciones erigidas en la ciudad de México a partir de 2004 podrían correr riesgos inaceptables”.¹⁰⁶ Por su parte, el experto en sismos, Víctor Cruz Atienza dice que el descontrolado crecimiento urbano al que se suman las prácticas comunes de autoconstrucción y “la escasa cultura de la legalidad” de la sociedad mexicana, “hace que el riesgo sísmico sea elevado en grandes extensiones” de la ciudad, “toda vez que los reglamentos de construcción no son respetados, o bien no existen o están desactualizados”.¹⁰⁷

104. Juan Manuel Ramírez, “México terremoto de 1985. Un sismo como el de 1985 sería el doble de intenso, dice el experto”, (*Agencia EFE*, México: 18 de septiembre de 2015), disponible en: <http://www.efe.com/efe/america/mexico/un-sismo-como-el-de-1985-en-mexico-seria-doble-intenso-dice-experto/50000545-2715843>

105. Reinoso Angulo, *Riesgo sísmico*, 6.

106. Cruz Atienza, *Los sismos*, 81.

107. Cruz Atienza, *Los sismos*, 81.

108. Sismología de México.

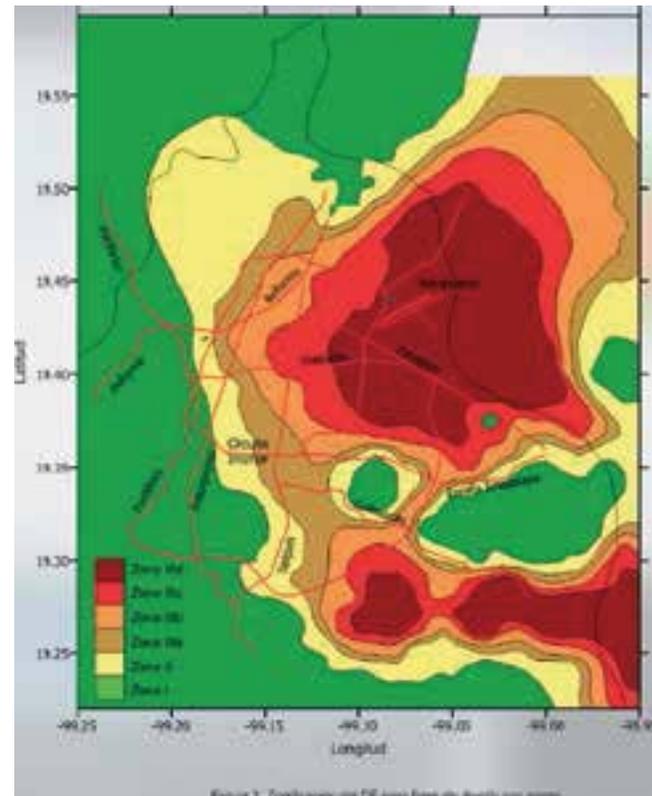
109. Al respecto, el terremoto ocurrido recientemente en septiembre de 2017 no es consecuencia de la ruptura de placas en las costas de Michoacán o Guerrero, como estaba previsto, sino que se produjo al sureste de Axochiapan, Morelos, lo que confirma que la ciudad está expuesta a sismos de gran magnitud que pueden generarse en distintos puntos geográficos.

110. Información correspondiente al periodo 2013-2015.

Frente a esta información, cabe preguntarse, ¿cuáles son las probabilidades que se produzca nuevamente un sismo de gran magnitud en la ciudad de México? Según la opinión de sismógrafos y acelerógrafos expertos “es probable que en la costa de Guerrero ocurra un gran sismo para liberar energía acumulada, pero no se sabe con precisión “cuándo, ni dónde y tampoco la magnitud”. Estos especialistas aseguran que “si esta región se rompe en un sólo movimiento telúrico, éste puede tener una magnitud superior a 8 en la escala de Richter”.¹⁰⁸ Desde el sentido común, lo cierto es que estos datos resultan alarmantes y la posibilidad que se produzca un fuerte sismo sigue latente.¹⁰⁹

Estos datos científicos y estadísticos ayudan a entender, de manera general, por qué se producen frecuentes sismos en la Ciudad de México y cómo la situación se ve agravada por la particularidad del terreno, a lo que se suma la cercana probabilidad que se produzca un nuevo temblor de gran magnitud en esta zona. De manera particular, intento constatar esta información específicamente para el sitio que estoy investigando: mi barrio, ubicado en la Colonia Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc.

Comienzo consultando el Atlas de Riesgos Geológicos en la página de la Delegación Cuauhtémoc¹¹⁰ y encuentro nuevos datos, algunos plasmados sobre esquemas y mapas, donde se señalan las fallas geológicas, los tipos de suelo y zonas de hundimiento. Por ejemplo, el mapa que aparece a continuación, tomado del Servicio Sismológico Nacional, muestra las diferentes zonas sísmicas de la Ciudad de México. El centro de la ciudad, donde se ubica mi barrio, corresponde a la Zona IIIId —marcada con rojo—, lo que indica que es el sector de mayor riesgo sísmico, tanto por su cercanía a la falla geológica como por el tipo de suelo arcilloso sobre el que se emplaza. **(S.S.N. 2019)**



Sistema Sismológico Nacional.

Mapa que muestra la Zonificación sísmica de la Ciudad de México. Captura de pantalla tomada de la página web del Servicio Sismológico Nacional.

A medida que avanza el proceso de indagación, me enfrento con información que me permite entender la complejidad y la gravedad del problema en cuanto al emplazamiento geográfico de mi barrio. Evidentemente, en este momento, mi investigación artística se ubica en un ámbito que es ajeno al campo del arte —“cuestiones no-arte”, como dice Miwon Kwon—. Estoy absolutamente fuera de mi zona de confort.

Hago un esfuerzo por comprender y relacionar mi proceso creativo con esta información que provienen de otros campos del conocimiento. Como si se tratara de un trabajo escolar, visito el Museo de Geología, pido información, participo de visitas guiadas, tomo apuntes. Al igual que al inicio de la investigación —cuando intentaba poner orden y dar sentido a los registros fotográficos del barrio—, reúno el material visual que he recolectado, apuntes, mapas y esquemas científicos. No puedo evitar apreciar estéticamente éstos últimos, sus distintas calidades de líneas y texturas, extrañas y variadas formas ordenadas caprichosamente.

La primera idea para trabajar se concentra en hacer una especie de depuración o limpieza de los mapas. Como parte del material visual lo tomo directamente capturando la pantalla del ordenador¹¹, al tratar de ampliarlos, los mapas se vuelven confusos y abstractos. Desde una perspectiva estética, esto también me parece particularmente interesante, por lo cual, comienzo por hacer impresiones y copiarlos a mano, buscando diferentes posibilidades formales y técnicas. Sin embargo, los resultados son pobres y prácticamente no reflejan nada de lo que he investigado. Insisto. Cambio de soporte, trazo uno de los mapa sobre un papel de algodón y coloco encima un papel transparente, hago marcas en éste con colores para mostrar las fallas o la línea que define el lago. Tampoco me convence.

De pronto me doy cuenta del problema: el trazo que normalmente empleo en mis dibujos, en este caso, no es suficiente. Necesito encontrar otra técnica, algo que haga mucho más evidentes esas marcas, que en este momento me parecen claves. Dar contundencia... ¿Debo romper el papel? No. Más que una ruptura del soporte, es una cuestión de relieve, un asunto topográfico, mostrar las marcas como bordes o cicatrices. ¿Cómo? Por fin encuentro la respuesta: bordar directamente sobre el papel.

Para los dos primeros ejercicios empleo un mapa tomado del Atlas de Riesgos Geológicos de la Zona Metropolitana del Valle de México, publicado en la página web de la Delegación Cuahémoc.¹² Este mapa concentra muchos datos de diferentes índole. Entre la confusión de distintas texturas, líneas y formas, se pueden apreciar —marcadas con líneas punteadas rojas— las fallas y fracturas geológicas que atraviesan la ciudad y una línea azul que describe el límite de la zona lacustre. También se señalan las zonas de mayor sismicidad identificadas con una

111. La página web de la Dirección General de Desarrollo Urbano de la Delegación Cuauhtémoc no permite descargar los mapas como archivos o imágenes.

112. Información correspondiente al periodo 2013-2015.

textura gris oscura, que se ubican dentro del área abarcada por el antiguo lago de Texcoco. A partir de una ampliación, copio el mapa sobre papel de algodón usando una delgada línea negra y anoto el nombre de las distintas delegaciones. Una vez resuelto el dibujo, trazo las fallas y fracturas geológicas, pero esta vez haciendo pequeñas perforaciones para poder generar las puntadas con el hilo. Uso el mismo matiz que hay en el original: el rojo. **(Mapa de Riesgos Geológicos)**



Alcaldía Cuauhtémoc,
mapa de Riesgos geológicos de la Zona
Metropolitana del Valle de México.
Captura de pantalla de la página web de
la Alcaldía Cuauhtémoc. Atlas de Riesgos
geológicos. Las líneas rojas indican las
fallas sísmicas y la línea azul indica el
límite de la zona lacustre.

El resultado esta vez parece más cercano a lo que tenía en mente. Lo más interesante es que el bordado forma líneas diferentes en la parte de atrás del papel. Estas líneas abstractas, sin contexto, muestran claramente el proceso de trabajo a través de los nudos y las uniones de los hilos. **(Larrechart, 2015)**

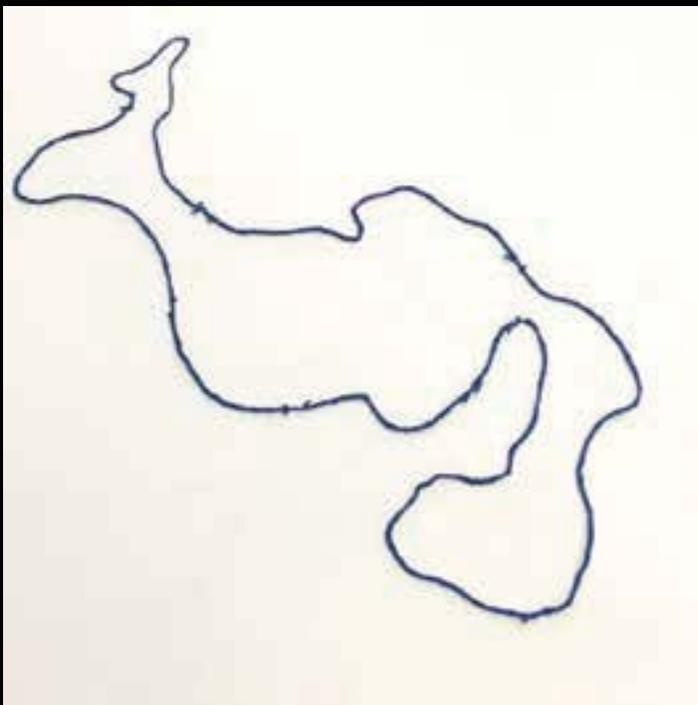
Para el segundo ejercicio procedo de igual manera, pero en este caso no incluyo ningún nombre y, como aparece en el mapa original, bordo con azul los límites del lago. Tomando en cuenta el primer ejercicio realizado, tengo más experiencia a la hora de trazar y bordar. No deja de ser un trabajo tedioso, necesito manipular constantemente uno y otro lado del papel y levantarlo para hacer cada puntada. Al terminar, nuevamente me sorprenden las diferencias que se aprecian en la parte posterior del soporte. **(Larrechart, 2015)**



Mabel Larrechart.

Mapa 1 / Fallas. 2015. Dibujo y bordado sobre papel de algodón. 112 x 76.5 cm.

Mapa 1 / Fallas, parte posterior del papel (detalle).



Mabel Larrechart.

Mapa 2 / Límites del lago.
Dibujo y bordado sobre papel
de algodón. 112 x 76.5 cm, 2015.

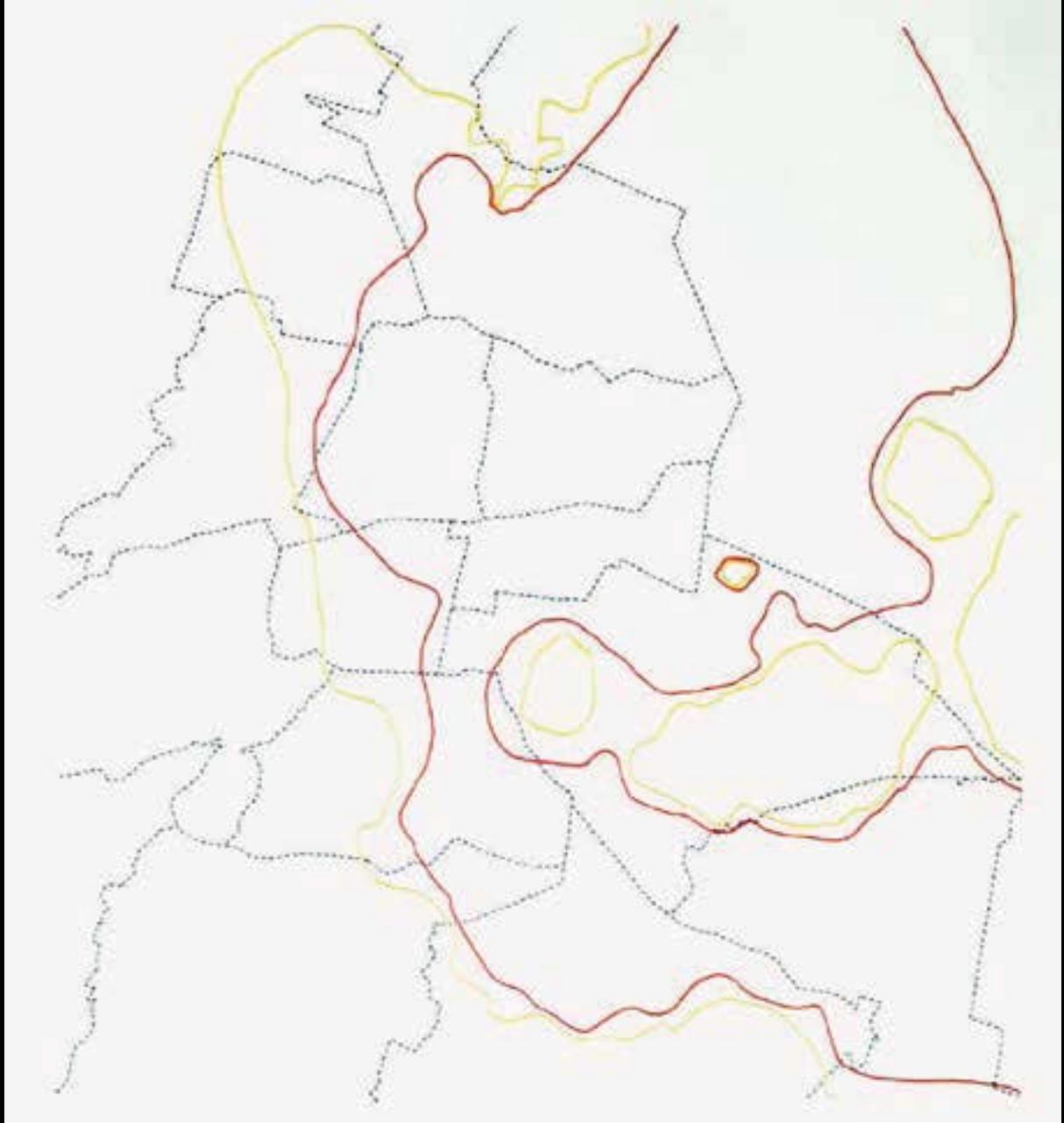
Mapa 2 / Límites del lago.
Parte posterior del papel
(detalle).

Para el tercer ejercicio, en el que quiero representar los tipos de suelo, entiendo que debo emplear menos referencias. En este caso, trabajo con un mapa tomado del Atlas de Riesgos Geológicos, en que se identifican con diferentes colores los tipos de suelo en relación a la sismicidad del terreno: rojo para la zona de lago, donde predomina un suelo blando y arcilloso; amarillo para indicar las zonas de transición, y el verde que indica la zona de lomas. El mapa también muestra las líneas de división entre las delegaciones, así que, luego de copiarlo y generar las líneas perforadas, comienzo por bordar con hilo negro estos límites; con otros colores y una puntada más cerrada, indico la superficie que corresponde al suelo blando y los alrededores. En este caso, ya no hay trazos de tinta, sólo bordado. Nuevamente obtengo resultados diferentes entre una y otra superficie del papel. **(Larrechart, 2015)**



- **Zona de Loma:**
Suelo duro, los sismos son de corta duración
- **Zona de transición:**
Suelo intermedio entre duro y blanco
- **Zona de lago:**
Suelo blanco, favorece la duración de los sismos

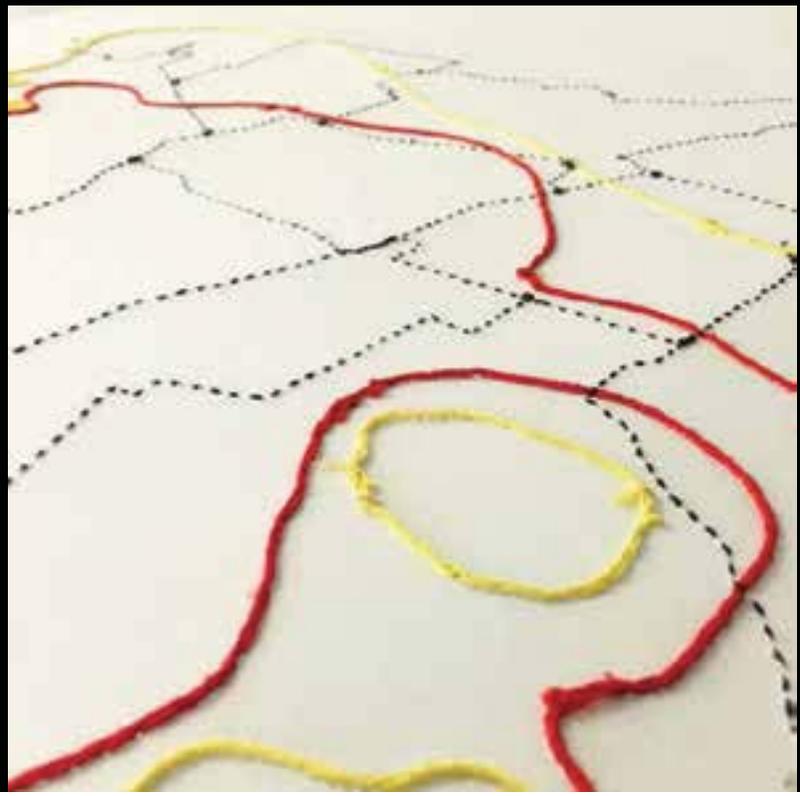
Alcaldía Cuauhtémoc, mapa que indica los Tipos de suelo en el Valle de México. Captura de pantalla de la página web de la Delegación Cuauhtémoc, Atlas de Riesgos geológicos.



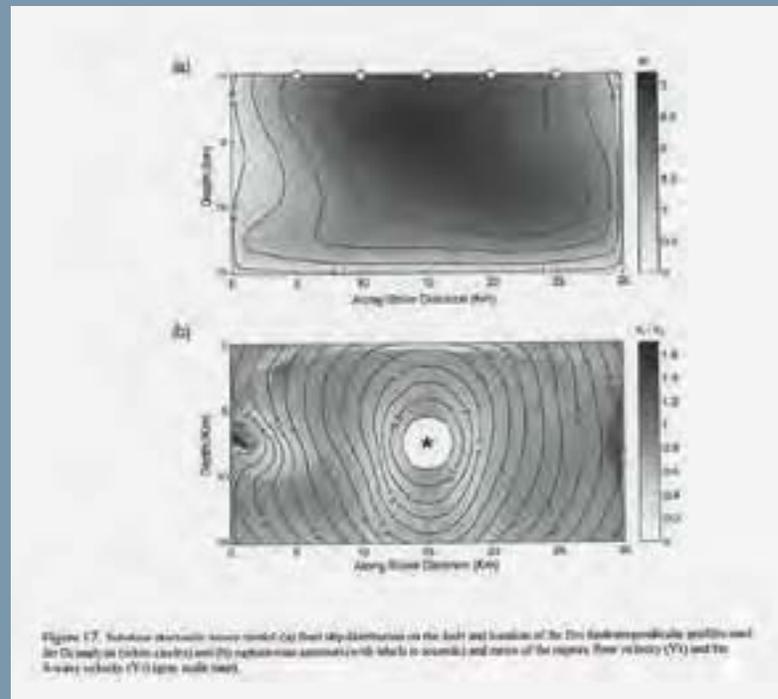
Mabel Larrechart.

Mapa 3 / Tipos de suelo. Bordado sobre papel de algodón. 112 x 76.5 cm, 2015.

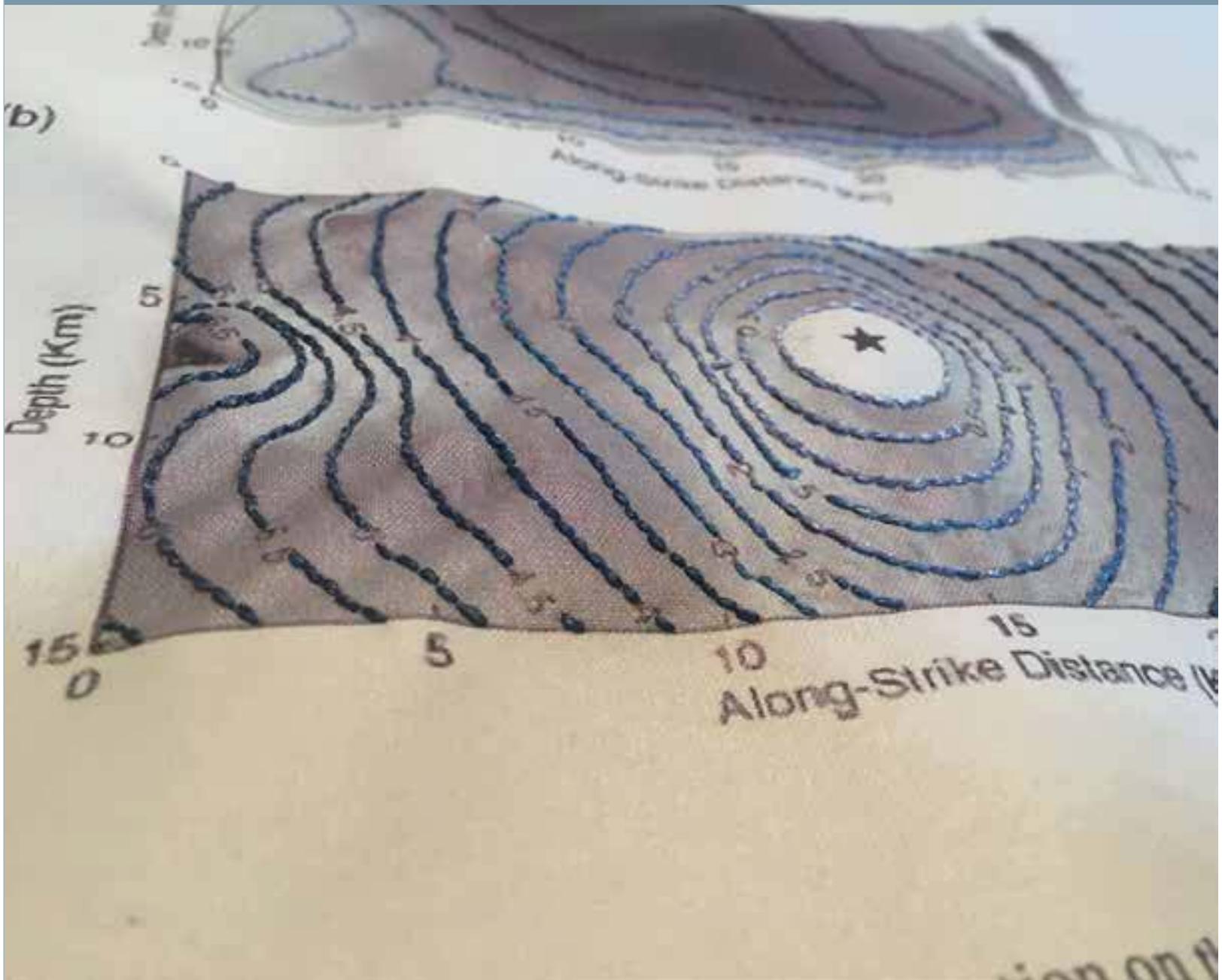
Mapa 3 / Tipos de suelo. parte posterior del papel (detalle).



La práctica del bordado me agrada, me recuerda mi infancia y la vida familiar. Mi abuela materna nos enseñó a mi hermana mayor y a mí, a bordar, coser y tejer. En la casa donde nació gran parte de los textiles —ropa de cama, colchas, cortinas, servilletas y algunas prendas de vestir— estaban realizados a mano, tejidos o decorados con bordados. Si bien bordar es una práctica cercana, hacerlo sobre el papel resulta una técnica bastante compleja, por lo que la realización de los mapas me ocupa bastante tiempo. Pienso que tal vez puedo trabajar sobre tela y acelerar el proceso de trabajo. Escojo entre el material que he seleccionado algunos esquemas y diagramas que considero interesantes por sus formas. Los imprimo sobre tela y comienzo a bordarlos sin tener en cuenta ninguna regla en particular o la información que proporcionan. (Larrechart, 2015)



Esquema 1. Along-Strike Distance (km).



Mabel Larrechart, *Along-Strike Distance (km)*, esquema impreso sobre tela y bordado, 2015.

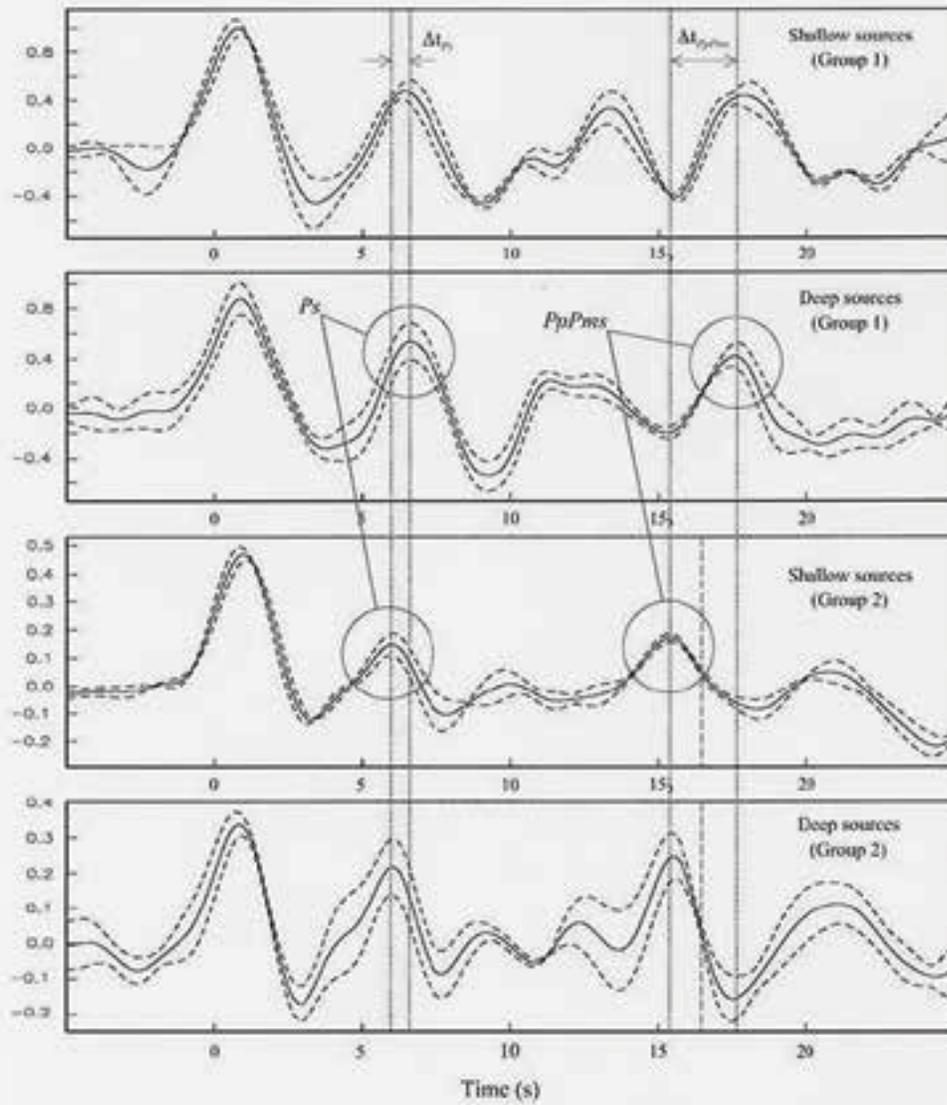
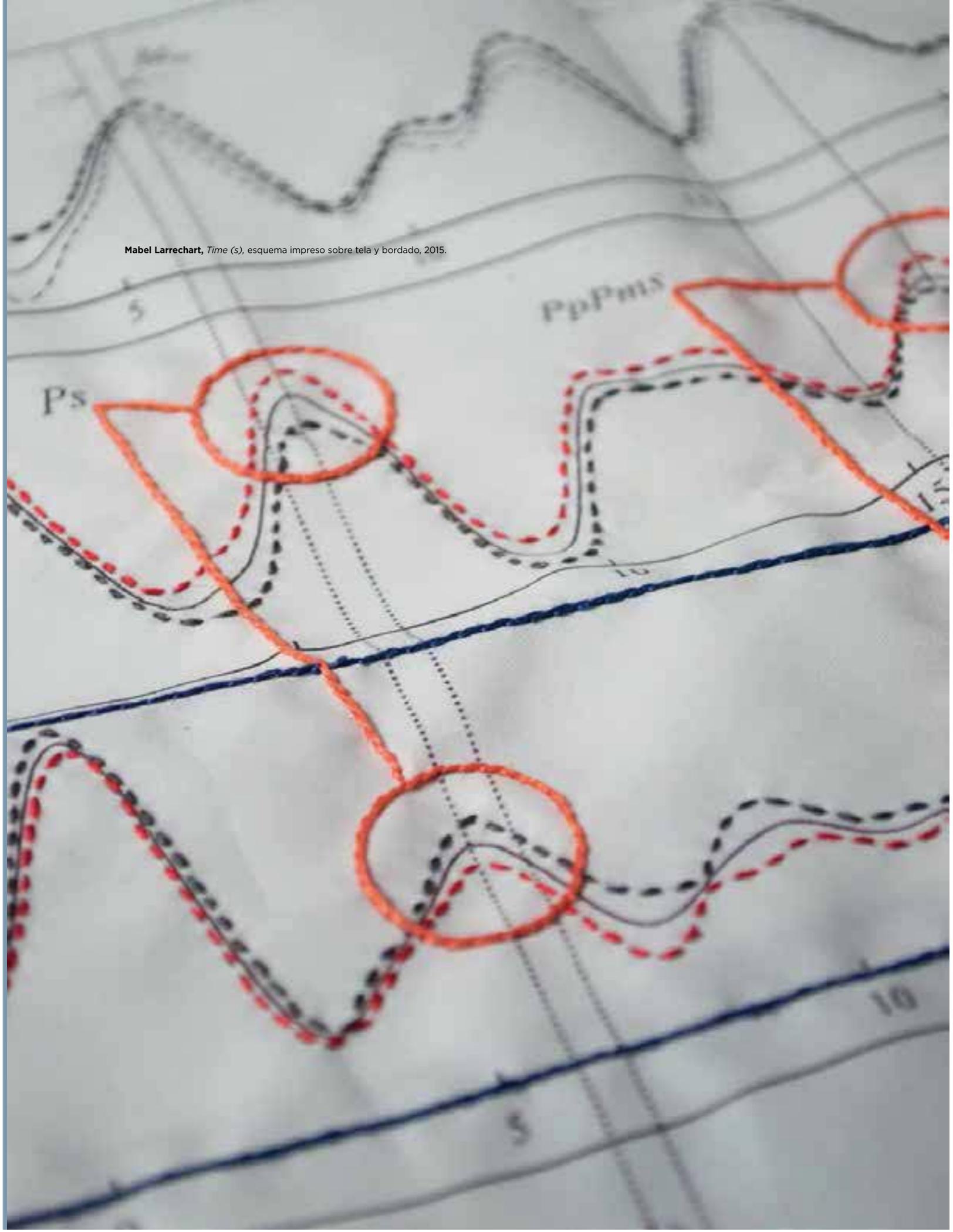


Figure 4. Stacked RFs for groups 1 and 2 separated into two subgroups, one for shallow and the other for deep hypocentral locations (solid lines) along with their standard deviation bands (dashed lines). Arrival times (long vertical dashed lines) and waveforms of the P_s and the $PpPms$ phases (circles) for each group are indicated. Theoretical arrival time of the $PpPms$ phase for a flat Moho below the Valley of Mexico in the observed RF from group 2 is indicated by a short vertical dashed line (see text).

Mabel Larrechart, *Time (s)*, esquema impreso sobre tela y bordado, 2015.



Mientras estoy haciendo estos ejercicios, en octubre de 2015 participo, en el MUCA Roma, del Taller *Catálogo de grietas*, impartido por Pedro Ortiz Antoraz (España, 1970). En este taller se genera un diálogo alrededor de la colonia Roma, particularmente sobre el riesgo de estar emplazada sobre un terreno lacustre y su proximidad a una de las fallas geológicas que atraviesan la región. A partir del análisis de esta situación geográfica, los participantes realizamos un recorrido por el barrio, intentando ubicar la falla sísmica que lo atraviesa. Durante el recorrido registramos hundimientos, algunos edificios en riesgo y nuevas construcciones que pueden resultar riesgosas por el número de pisos o el exceso de vidrios en el frente.¹¹³

La experiencia del taller resulta muy valiosa. Este nuevo recorrido, en busca de detectar aquellos elementos que muestran la cercanía a la falla, visualizar hundimientos y grietas sobre las viviendas en riesgo, me obliga a ver el conflicto desde otra perspectiva y me enfrenta de manera concreta con el problema que estoy investigando.

Entiendo que debo salir del estudio y trabajar directamente en la calle. Comienzo por los hundimientos. Cerca de mi casa se observan varios huecos en las banquetas o sobre el asfalto. Estos hoyos muestran la fragilidad de la superficie. Hago algunas marcas simples con trozos de cinta color rojo con la intención de hacerlos visibles. En algunos casos, después de unos días las zonas hundidas aparecen tapadas o resanadas con cemento. **(Larrechart, 2015)**

113. Los frentes vidriados de grandes dimensiones resultan peligrosos ya que la ruptura y desprendimiento de los mismos durante un sismo de gran intensidad puede causar lesiones graves a los transeúntes.

Mabel Larrechart, 2015.

Hundimientos 1, detalle de intervención sobre la banqueta, cinta sobre el piso.

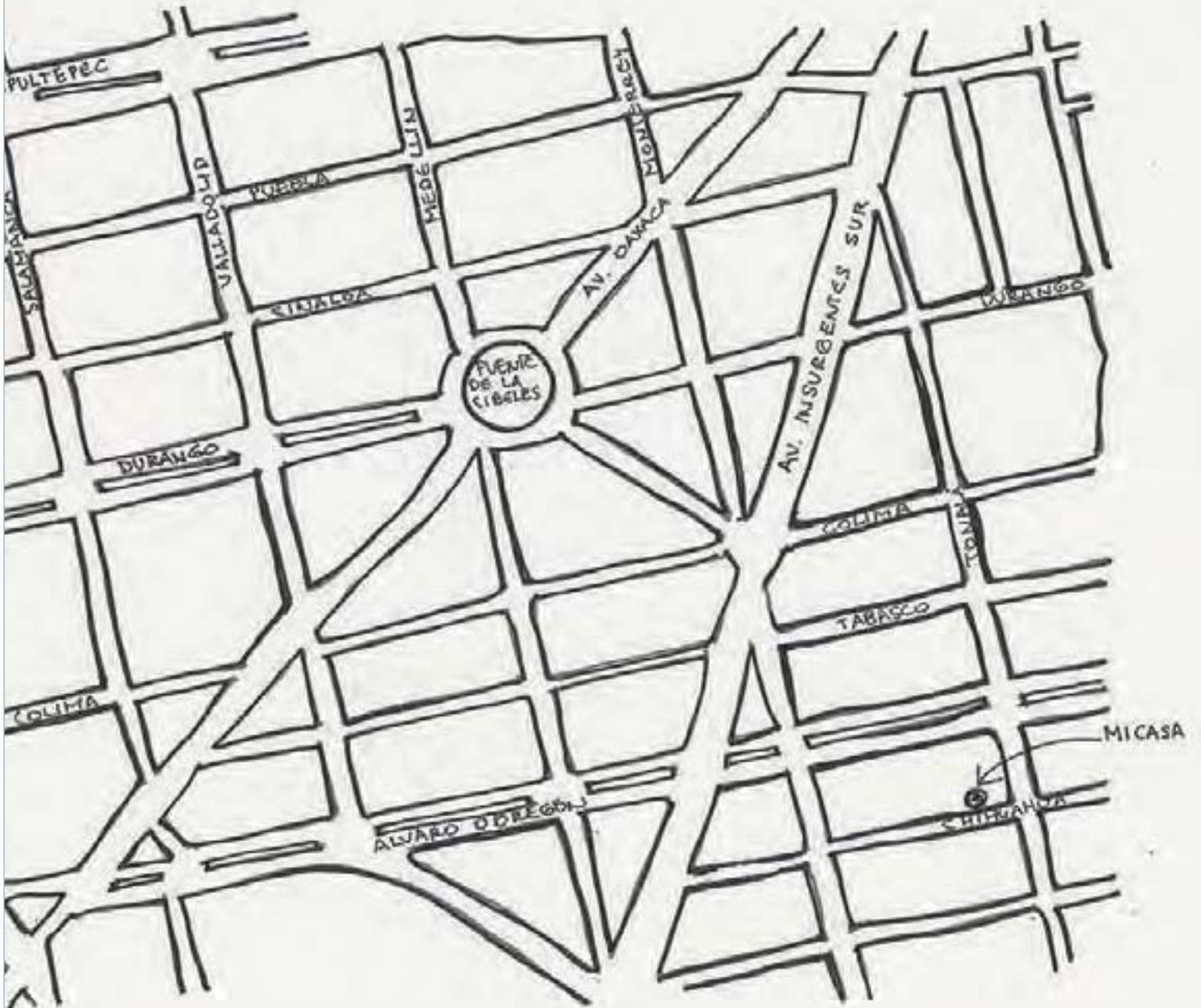
Hundimientos 2, detalle de intervención sobre la banqueta, cinta sobre el piso.



Estas primeras experiencias me llevan a pensar un nuevo proyecto: señalar la fractura geológica cercana a mi casa. Comienzo por indicar en un mapa algunos puntos importantes: la línea que se dibuja desde la esquina que forman las calles de Durango y Sonora hasta Chapultepec y Salamanca, que en el taller Catálogo de grietas identificamos como la zona que se corresponde con la fractura geológica. Tomando en cuenta el Atlas de Riesgo de la Delegación Cuauhtémoc, marco también el polígono formado por las calles de Sonora, Chapultepec y Durango, como la zona más vulnerable por riesgo de hundimiento, y destaco los predios ubicados en Chapultepec 480, Cozumel 6, 10 y 12, y Zamora 78, que están en malas condiciones y en situación vulnerable por ubicarse a menos de 50 metros de la falla geológica.

(Larrechart, 2016)







Para llevar a cabo el proyecto de intervención, convoco a un grupo de amigos artistas y les explico a grandes rasgos, lo que he estado investigando, como también la intención de señalar la falla geológica marcando con cinta las banquetas y las calles. **(Larrechart, 2016)**



La acción se lleva a cabo el domingo 25 de septiembre de 2016 durante más de dos horas y media, a partir del mediodía. Trabajo junto a cuatro artistas: Oscar Padilla, José Porras, Verónica Bapé y Elizabeth Roma; todos participamos en las tareas de marcar con una cinta amarilla las calles, parte de las banquetas y muros, con la intención de generar una continuidad lineal. Decidimos hacer una línea quebrada y en algunos puntos escribir las palabras “falla geológica” o “falla sísmica”. Generamos un registro fotográfico y audiovisual del proyecto.

La marcación del territorio me remite a mi investigación previa sobre la evolución del concepto de sitio específico, sobre todo el trabajo llevado a cabo por diferentes artistas a través de intervenciones directas sobre el paisaje. La propuesta es efímera y no tiene otra pretensión que generar una especie de mapeo del territorio a través de una línea que simbólicamente remite a lo que se encuentra por debajo de la superficie. Creo que existe una conexión con los ejercicios de los bordados: éstos, de manera inconsciente funcionan como bocetos previos, considerando la singularidad de las líneas bordadas y sus huellas en uno y otro lado del papel.

Desde la perspectiva de un trabajo colaborativo en el que se toman decisiones en grupo, la experiencia resulta afortunada. El efecto de la cinta es muy notable; fácilmente las líneas se pueden relacionar con una fractura del terreno. Los transeúntes y automovilistas se muestran curiosos ante lo que estamos haciendo, toman fotos y dejan libre el paso.

Si bien, la intención de esta intervención se basa más en la experiencia y el registro, ya que la propuesta es efímera, particularmente en algunos puntos menos transitados, la marcación se mantuvo visible durante varias semanas.

Debo destacar que estas experiencias, las acciones e intervenciones directas sobre el espacio, constituyen un parte aguas en mi proceso de producción, generando una apertura hacia nuevas formas de trabajo. Poco a poco, surge la necesidad de involucrar a otras personas en mi proceso, me alejo del trabajo solitario y puramente estético. Por otra parte, el desarrollo de la investigación artística detona ideas dispares que a su vez propician la experimentación con medios diversos.

En cuanto al análisis del sitio específico, la investigación me permite alcanzar un mayor nivel de comprensión sobre cuestiones determinantes como el peligro real que encierra el barrio debido a su emplazamiento geográfico y los cambios constantes que se producen por el proceso de gentrificación al que está sometido. El sitio específico orienta una serie de ejercicios y prácticas artísticas cuyo significado se desprende directamente de estas dos premisas. Sin embargo, soy consciente que apenas es el inicio del nuevo proceso y que sigue pendiente la investigación en torno a cómo se vio afectada la comunidad por el terremoto de 1985.

Libros

Borja, Jordi. *Espacio público y ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.

Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. México: Siruela, 2015.

Careri, Francesco. *Walkscape: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Correa, Felipe y Carlos Garcíavelez Alfaro. *México city: Entre Geometría y Geografía*. Hong Kong: Applied Research + Design Publishing, 2014.

Cruz Atienza, Víctor Manuel. *Los sismos una amenaza cotidiana*. México: La caja de Cerillos, 2013.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2011.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, 2016.

Guasch, Anna María. *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza, 2016.

Krauss, Rosalyn. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Raquejo, Tonia. *Land art*. Madrid: Nerea, 2008.

Smithson, Robert. *Selección de escritos*. México: Alias, 2009.

Sourian, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010.

Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria*. Primera parte. México: Universidad de Londres, 2015.

Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria*. Segunda parte. México: Universidad de Londres, 2015.

Libros en formato PDF

Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. México: Paradiso Editores, 2016

Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

Michellini, Juan José (ed.) *Desafíos metropolitanos. Un diálogo en Europa y América Latina*. Madrid: Catarata, 2014.

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

Reinoso Angulo, Eduardo. *Riesgo sísmico de la Ciudad de México*. México: Academia de Ingeniería de México, 2007.

Silva, Armando, *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango editores, 2006.

Welles, R. G., *Cuando el dormido despierte*. Barcelona: Toribio Taberner, 1905.

Revistas

Tavares López, Edgar, *Colonia Roma*. México: Clío, 1996.

Páginas web

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Título Primero. Capítulo III. De los extranjeros. Artículo 33.
<http://www.diputados.gob.mx/servicios/datorele/cmprtvs/iniciativas/Inic/150/2.html>

Diario oficial de la Federación, decreto por el que se aprueba el Programa Emergente de Renovación Habitacional Popular del Distrito Federal. 1985.
http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4770605&fecha=14/10/1985

INEGI Censo de población y vivienda 2015.
<http://cuentame.inegi.org.mx/default.aspx>

Normas Técnicas Complementarias para el Diseño y Construcción de Estructuras por Sismo.
<http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/739.pdf>

Ramírez, Juan Manuel. “México terremoto de 1985. Un sismo como el de 1985 sería el doble de intenso, dice el experto”. México: Agencia EFE, 18 de septiembre de 2015.

<http://www.efe.com/efe/america/mexico/un-sismo-como-el-de-1985-en-mexico-seria-doble-intenso-dice-experto/50000545-2715843>

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua española*. Edición 2018.
<https://dle.rae.es>

Catálogos

Christian Boltanski, *Misterios 18/10/17. Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur*. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, 2017.
<https://www.bienalsur.org/es/bitacora/77>

Reykjavik Slides. Fondo de la Colección MACBA, 9 de octubre de 2007-13 de enero de 2008.
<http://www.macba.cat/es/reykjavic-slides-1923>

Sin techo está pelón. Universidad de Guanajuato, 15 de octubre de 2010- 27 de febrero de 2011.
 Fundación/Colección Jumex, 2010.

Artículos en línea

Borja-Villiel, Manuel J., Cabañas, Kaira M. y Rivalta, Jorge (eds.), *Objetos relacionales*. Colección MACBA 2002-2007, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010.
<http://www.macba.cat/es/objetos-relacionales-coleccion-macba-2002-2007>

“El caso inusual de la zona de subducción mexicana”.
<https://www.sgm.gob.mx/Web/MuseoVirtual/pdfs/EL%20CASO%20INUSUAL%20DE%20LA%20ZONA%20DE%20SUBDUCCION%20MEXICANA.pdf>

Rosalyn Deutsche, *Agorafobia* / MACBA /Quaderns Portàtils 12.
http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf

Stone, Eric. *A Document of Regulation and Reflexive Process: Michael Asher's Contractual Agreement Commissioning Works of Art*, 1975.
<http://www.artandeducation.net/paper/a-document-of-regulation-and-reflexive-process-michael-ashers-contractual-agreement-commissioning-works-of-art-1975/>

Reykjavik Slides. Barcelona: Fondo de la Colección MACBA: 2006.
<https://www.macba.cat/es/reykjavic-slides-1923>

Wagstaff, Samuel Jr. “Entrevista con Tony Smith: Considero el arte como algo vasto”. *Artforum*, número 5, diciembre de 1966.
<https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/6.htm>

Película

Metrópolis, largometraje. Director Fritz Lang. Alemania: Productora UFA, 1927.

Taller

Ortiz Antoraz, Pedro. *Taller Catálogo de grietas*. México: Muca Roma, octubre, 2015.

Espe-
culaciones
en torno a
vivir en una
zona de
alto riesgo
sísmico.

Conocer

Del latín *cognoscere*.

- 1.** Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas.
- 2.** Entender, advertir, saber.
- 3.** Percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él.
- 4.** Experimentar, sentir algo.

Experiencia

Del latín *experientia*.

- 1.** Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.
- 2.** Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas.
- 3.** Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona.¹

1. Diccionario de la Lengua española
(Real Academia Española, Edición
Tricentenario, Actualización 2018)
Disponible en: <https://dle.rae.es/?i=d=AMmujSR> <https://dle.rae.es/?i=d=HlelZln>

**...los sismos me marcaron y, treinta años después,
puedo ver lo profundo que calaron mi vida,
en la de la gente, y en mi ciudad.
Ciertamente, las historias de esos días
son estremecedoras y merecen ser escuchadas
su drama y heroísmo hablan
de la condición humana.**

Leonel Sagahón

Aunque la estructura de esta tesis está organizada en tres partes que pueden leerse de manera independiente, en orden cronológico, ésta corresponde al último tramo de mi investigación. Llegado a este punto, al atravesar diversas experiencias y dar respuesta a las preguntas iniciales, alcanzo una mayor comprensión sobre el sitio específico que estoy analizando: mi barrio. Entiendo cuáles son los riesgos sísmicos de la zona debido a su cercanía a una de las fallas geológicas, el emplazamiento geográfico y el tipo de suelo arcilloso que contribuye a una mayor expansión y amplitud de las ondas sísmicas, a lo que se suma, el sometimiento de las estructuras arquitectónicas a continuos temblores que las pone en riesgo de derrumbe. La situación actual del barrio, sujeto a un proceso de gentrificación, desdibuja estos peligros y borra las huellas de la memoria que guarda este lugar.

Por lo tanto, me enfrento ahora a una nueva perspectiva sobre el asunto, en relación a los trágicos sucesos ocurrido en esta zona como consecuencia del terremoto de 1985. Parto de la siguiente pregunta: ¿cómo se vio afectado el barrio por este fuerte sismo? Las diferentes fuentes que consulto destacan graves daños materiales y un elevado número de víctimas, entonces cabe también cuestionarse: ¿por qué quedan tan pocas evidencias de esta tragedia? Seguramente, la dinámica actual del barrio oculta en cierta manera lo ocurrido, por eso me interesa mostrar la trascendencia de estos sucesos y en particular, dimensionar su gravedad por los alrededores de mi casa.

Aclaro que no soy parte de estos eventos, por eso me preocupa captar el terremoto del 85 como una vivencia traumática, experiencia que, por otra parte, despertó la organización espontánea e importantes acciones solidarias dentro de la comunidad, lo cual me lleva a abordar el concepto de memoria colectiva como elemento fundamental en la configuración de la identidad del barrio. Además, considero importante relacionar este trágico evento con la producción artística generada en ese tiempo: ¿cómo reaccionaron los artistas ante lo sucedido? Simultáneamente, profundizo en mi propio proceso creativo y aprovecho los cambios producidos hasta ahora a raíz de los avances en la investigación artística.

En otro sentido, debo señalar que, al atravesar circunstancias no previstas que comentaré más adelante, entiendo que algunos motivos personales que guiaban mi proceso de investigación en un principio, pierden la preponderancia que antes les atribuía. Sin lugar a dudas, en aquel momento no podía imaginar que mi condición humana —aprovechando la expresión de Leonel Sagahón (México, 1966)² — atravesaría una experiencia trascendental.

En busca de indicios

Para dar comienzo a esta parte del proceso de indagación reúno suficiente material, libros, periódicos de la época, videos, entrevistas, páginas web; todos a su manera, muestran la gravedad de

2. Sagahón es editor del libro *Sembrar la ciudad*, que recoge diversos testimonios y actividades desarrolladas en el barrio después del terremoto de 1985 por la Comisión Cultural de Unión de Vecinos y Damnificados, tema que más adelante se explica detenidamente.

Mabel Larrechart.

Plano de la colonia Roma, 2016.
Evidencia de los recorridos que realizo por el barrio para ubicar los edificios colapsados por el terremoto de 1985.

la tragedia. Simultáneamente a la investigación teórica decido corroborar en la zona lo que las fuentes indican.

Un primer recorrido por el barrio sirve para ubicar el sitio que ocupaban los edificios colapsados o demolidos a partir de septiembre de 1985, y también para visualizar el aspecto que presentan actualmente. Una vez ubicados en el mapa, realizo un plan para ordenar los itinerarios y generar registros fotográficos.

Debido al amplio territorio que abarcan los edificios derrumbados, y con el fin de una mejor organización de los recorridos, resuelvo investigar sólo una parte la colonia Roma Norte, considerando la cercanía a mi casa, y tomando como límites las avenidas Chapultepec, Insurgentes Sur, Cuauhtémoc y las calles de Coahuila y Veracruz, como se indica en el plano.

(Larrechart, 2016)



Dentro de estos límites, considerando la proximidad a mi casa, contabilizo alrededor de diecinueve edificios colapsados o demolidos por daños severos en sus estructuras. Entiendo que dejo fuera algunos sitios muy importantes como el Multifamiliar Juárez, donde murieron cientos de personas por el colapso de los edificios A1, B2 y C4 —muchos de los entrevistados hacen mención de lo que presenciaron en este lugar—; el Centro Médico Nacional, desalojado y evacuado por completo debido a severos daños en su estructura, y las torres ubicadas en la calle de Tehuantepec 12: dos edificios familiares de trece y once pisos respectivamente, con cuarenta y nueve departamentos en total, que quedaron comprimidos totalmente, manteniéndose en pie solo la planta baja y los estacionamientos.

En el siguiente plano señalo las construcciones colapsadas y anoto las referencias correspondientes en un cuadro (Larrechart, 2018). La mayoría son inmuebles modernos que alojan familias e importantes construcciones como el edificio donde funcionaban los llamados Televiteatros, ubicados en la intersección de la Avenida Cuauhtémoc y la calle Puebla, la Dirección General de Estadística de la Secretaría de Programación y Presupuesto, en Colima 55; a unos pasos de mi casa, la Universidad Chapultepec, en Chihuahua 196, y el edificio en ruinas ubicado en el número 191.

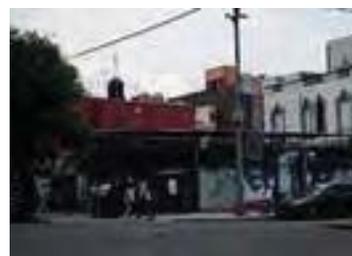
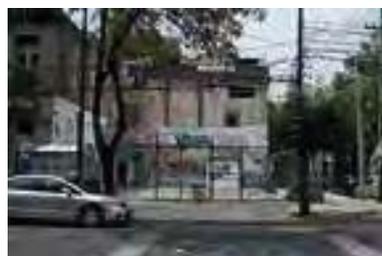
| | Ubicación | Situación Actual |
|-----|--|---|
| 1. | Chihuahua 191 A y B (demolición sin concluir) | Precarias construcciones sobre las ruinas, habitadas por alrededor de diez familias |
| 2. | Chihuahua 196. Edificio de la Universidad Chapultepec (edificio colapsado) | Oficinas de la Universidad UNILA Taller mecánico |
| 3. | Av. Álvaro Obregón y Tonalá (edificio colapsado) | Sucursal del Banco Banamex |
| 4. | Av. Álvaro Obregón y Av. Insurgentes (edificio colapsado) | Plaza Juan Rulfo |
| 5. | Av. Insurgentes y Av. Álvaro Obregón (edificio colapsado) | Nuevo edificio, SEMOVI (Secretaría de Movilidad de la Ciudad de México) / Tienda de cerámicos |
| 6. | Monterrey y Calle del Oro (edificio colapsado) | Estacionamiento público |
| 7. | Av. Insurgentes y Medellín (edificio colapsado) | Lavadero de autos |
| 8. | Yucatán y Av. Insurgentes (edificio colapsado) | Espacio vacío |
| 9. | Guanajuato y Av. Insurgentes (edificio colapsado) | Farmacia |
| 10. | Querétaro 179 (edificio colapsado) | Espacio vacío |
| 11. | Orizaba y San Luis Potosí (edificio colapsado) | Construcción baja y estacionamiento privado |
| 12. | Orizaba y Zacatecas (edificio colapsado) | Parco Rosso Restaurante |
| 13. | Orizaba y Colima (edificio colapsado) | Estacionamiento público |
| 14. | Orizaba y Durango (edificio colapsado) | Arroniz Galería de arte contemporáneo |
| 15. | Colima 55 (edificio colapsado) | Proyectos Manclova Galería de arte contemporáneo |
| 16. | Avenida Cuauhtémoc y Puebla. Televiteatros (edificio colapsado) | Centro Cultural Telmex |
| 17. | Tonalá y Av. Insurgentes (edificio colapsado) | Sucursal del Banco Azteca |
| 18. | Durango y Mérida (edificio colapsado) | Espacio vacío |
| 19. | Tonalá y San Luis Potosí (edificio colapsado) | Espacio vacío |



Mabel Larrechart, *Plano de la colonia Roma Norte*. 2018. Las cruces rojas indican edificios colapsados o derrumbados debido a los daños sufridos por el terremoto de 1985.

Para dejar evidencia del aspecto actual que presentan los espacios vacíos, realizo un primer archivo que me permite ordenar estas imágenes. **(Larrechart, 2016)**

Simultáneamente a los recorridos y el reconocimiento de los lugares donde se ubicaban los edificios colapsados, recopiló fotografías de la época a través de Internet, periódicos e imágenes publicadas en libros y genero otro archivo digital. Hago un registro comparativo de mis fotografías con algunas imágenes del 85, que muestran el estado lamentable de varias construcciones que no resistieron la intensidad de los temblores. **(Varios, 1985-2016)**





Av. Álvaro Obregón y Tonalá, 1985-2016. Actualmente sucursal del Banco Banamex. Foto archivo: Antonio Lizaldi.



Av. Insurgentes, Av. Álvaro Obregón y Monterrey, 1985-2016. Actualmente Plaza Juan Rulfo. Foto archivo: El Universal.



Av. Álvaro Obregón y Av. Insurgentes, 1985-2016.
Foto archivo: Enrique Bostelman.

Av. Insurgentes y Calle del Oro, 1985-2016. Fotografía de archivo: publicada en skyscrapercity.com

Yucatán y Av. Insurgentes, 1985-2016. Fotografía de archivo: publicada en skyscrapercity.com.





Calles Zacatecas y Orizaba, 1985-2016.

Fotografía de archivo: publicada en skyscrapercity.com.

TELEVITEATROS, Av. Cuauhtémoc y Puebla,

1985-2016. Foto archivo: Centro de Información Fotográfica de la Facultad de Arquitectura, UNAM.

Tonalá y Av. Insurgentes, 1985-2016. Foto archivo: Centro de Información Fotográfica de la Facultad de Arquitectura, UNAM.

Los recorridos, las lecturas y la confrontación con fotografías y videos de la época, me llevan a pensar en alguna estrategia que permita hacer visible estos espacios vacíos como una forma de recuperación de la memoria. Decido llevar a cabo una intervención en los sitios donde se cayeron los edificios, colocando una placa alusiva a lo sucedido con las leyendas: *Terremoto 1985 / Aquí había un edificio / En memoria de las víctimas / En memoria de una sociedad organizada.*

Considero que el material para hacer las placas debe guardar alguna relación con el suceso. Decido usar tierra y humo. Mi experiencia con el barro es mínima, aprendí algunas técnicas básicas cuando cursaba la Licenciatura en Artes Plásticas. El proceso de trabajo resulta lento y complejo a pesar que recibo la ayuda de otros artistas, quienes me asesoran y colaboran en la quema de las piezas. **(Larrechart, 2016-2017)**

Mabel Larrechart, 2016-2017

*Proceso de elaboración de las placas.
Placas esmaltadas. Técnica de Rakú.*





Las placas, rectángulos de 16 x 20 x 0.5 cm, están trabajadas en Rakú, técnica tradicional oriental de elaboración de cerámica. Realizo algunas pruebas previas, y finalmente me decido por un texto esmaltado en negro, ya que permite un mayor contraste con el resto de la superficie, de un tono negro intenso y opaco, debido al humo, característico del proceso de Rakú —el barro se quema y adquiere un tono oscuro muy profundo que se deslava con el tiempo—. La quema requiere de temperaturas muy altas, y hace que las placas se deformen y a su vez, cada texto presente un aspecto diferente. El resultado me sorprende porque el calor modifica sustancialmente la textura y color del pigmento, a lo que se suma el negro del humo sobre la superficie. Con las placas en mi poder, emprendo nuevos recorridos para pegarlas en varios de los sitios vacíos detectados en el mapa. **(Larrechart, 2017)**





Mabel Larrechart.

*Intervención sobre banquetas, placas
esmaltadas, técnica de Rakú, ubicadas en los
espacios vacíos, 2017.*

Este tipo de acciones, visibilizar ciertos espacios que resultan significativos para la sociedad, es común en Argentina; tanto la comunidad como los artistas invocan a la memoria como un elemento de identidad colectiva y generan actos simbólicos que resultan formas de resistencia social.

Particularmente, los actos de repudio por la desaparición de personas durante la última dictadura militar, propician estos actos resistencia, haciendo visibles a través de carteles, placas o pintadas, aquellos espacios que la comunidad considera significativos para preservar su memoria.

Antes de adoptar a México como mi país de residencia, cuando aún vivía en Argentina, me resultaba natural convivir y participar de estas acciones colectivas. La Facultad de Bellas Artes, en la ciudad de La Plata, donde estudié la licenciatura, es uno de estos espacios de memoria. En este lugar, durante la dictadura militar, desaparecieron profesores y alumnos, tanto del bachillerato como universitarios. La mayoría de las cátedras correspondientes a la carrera de cine, por ejemplo, desaparecieron casi por completo. Para recordar a los compañeros desaparecidos, en determinadas fechas, dentro y fuera del edificio de la facultad, se realizan eventos y acciones conmemorativas en las que participa gran parte de la comunidad.

Estos actos también se producen en otras ciudades de Argentina, como Buenos Aires y sus alrededores, Córdoba y Rosario. Al caminar por Buenos Aires, por ejemplo, se puede detectar fácilmente el particular trabajo realizado por el Grupo Arte Callejero (GAC). Este grupo de artistas se forma en 1997 “a partir de la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción”.³ Desde un principio, sus acciones buscan escapar del circuito tradicional de exhibición y toma como método de trabajo la apropiación de espacios públicos, recurriendo a carteles y señalizaciones para destacar públicamente los lugares donde viven algunos de los militares que participan de la represión ilegal durante los años de la dictadura.⁴

3. GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. (Buenos Aires: Tinta limón, 2009), 20.

4. Una de las intervenciones urbanas llevadas a cabo por GAC, consiste en cambiar el nombre de la estación del metro *Entre Ríos*, por *Rodolfo Walsh*, reconocido escritor, crítico y militante político argentino desaparecido en 1977.

5. Rodrigo Alonso, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”. (Jornadas de teoría y crítica. VII Bial de La Habana, La Habana: 2000) [consultado el 12 de marzo de 2018]. http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php

Estas acciones, conocidas como “escraches”, también son realizadas, desde hace tiempo atrás, por la asociación H.I.J.O.S de desaparecidos, con sede en la ciudad de La Plata. En este caso, los jóvenes se manifiestan delante de las casas de los militares represores, haciéndolos visibles ante la comunidad. Arte Callejero se apropia de esta solución comunitaria, y de sus formas de señalización, para generar mensajes tomados del propio lenguaje de los habitantes de la ciudad.⁵ (GAC, 2002 y 2012)

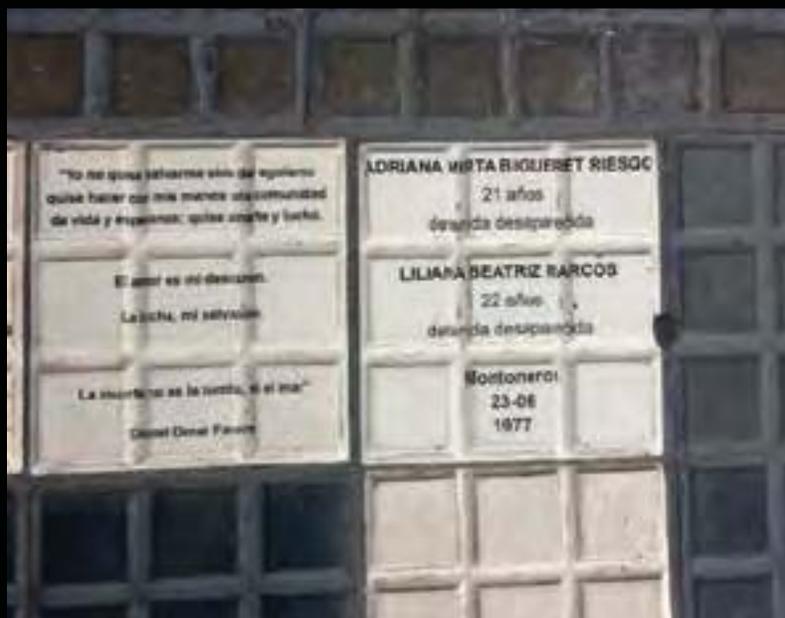


GAC Grupo Arte Callejero, *Aquí viven genocidas*.
24 de marzo. Ciudad de Buenos Aires, 2002.



GAC Grupo Arte Callejero, *Intervención en la estación del subte Rodolfo Walsh (ex estación Entre Ríos), junio de 2012.*

Además, tanto la organización H.I.J.O.S. como el GAC realizan intervenciones sobre las banquetas de la ciudad, con pequeñas placas de cerámica (originalmente se llaman “baldosas”), señalando lugares específicos donde los militares efectuaron secuestros durante la dictadura. Los textos nombran estas personas desaparecidas, hacen referencia a los lugares de detención ilegal e indican la fecha, qué edad tenían y los sitios dónde ocurrieron los secuestros de militantes detenidos y desaparecidos por el terrorismo de Estado. Se acompañan por otras baldosas que dicen “Memoria”, “Verdad” y “Justicia”. Estas acciones dan pie a que vecinos de ciertos barrios de Buenos Aires generen operaciones similares sobre las banquetas y se identifiquen como Barrios por Memoria y Justicia. **(H.I.J.O.S, 2012 y 2017)**



H.I.J.O.S. Placas en memoria de desaparecidos, ciudad de La Plata, Argentina, 2012.



Agrupación Barrios por memoria y justicia, Baldosas alusivas a la desaparición de estudiantes y militantes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017.

En Europa, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, en algunas ciudades de Alemania también hacen uso de este recurso para rendir homenaje a las víctimas del Holocausto. Ideadas por el escultor Gunter Demnig (Alemania, 1943), las placas se colocan sobre la acera y hacen referencia a los nombres, fecha de nacimiento y muerte de las víctimas. Son conocidas como *stolpersteine*, término alemán que significa “piedra que te hace tropezar”, ya que las pequeñas piezas de metal, de 10 x 10 cm, sobresalen un poco de la banqueta, convirtiéndose en un obstáculo para los peatones, quienes literalmente tropiezan con ellas y se ven obligados a verlas.⁶ (Demning, 2017)

6. “Memorial del Holocausto. Placa recordatoria sobre las calles”, <http://www.dw.com/es/memorial-del-holocausto/g-2328100>



En distintas ciudades de México, también se generan estas formas de recuperación de la memoria. Padres y familiares de los cuarenta y tres normalistas desaparecidos en Ayotzinapa, en 2014, realizan marchas en reclamo de justicia y colocan lo que ellos denominan “anti-monumentos”, porque no son reconocidos oficialmente por las autoridades. Se trata de esculturas de gran tamaño que muestran el número 43, símbolo de su persistente reclamo de justicia. (Anónimo, 2015)

Gunter Demnig, *Stolpersteine*, Placas de metal, 10 x 10 cm, 2017.



Anónimo, *Escultura conmemorativa en reclamo de los 43 normalistas desaparecidos en Ayotzinapa. Avenida Reforma, Ciudad de México, 2015.*

Estas acciones de resistencia demuestran que distintas comunidades encuentran formas similares para visualizar los espacios que aluden a la memoria; a través de estos actos exhortan a recordar para que no se repita aquello que en el pasado causó muerte y dolor.

En mi caso, no tramito ninguna autorización oficial para colocar las placas, por lo general las coloco en domingo, cuando la ciudad está más tranquila, y busco la colaboración de otros artistas y amigos. En general, las placas permanecen en el lugar, alteradas sólo por efectos del clima, pero en algunos sitios han sido retiradas.

El terremoto del 19 de septiembre de 1985

Como investigadora ajena a lo sucedido en la Ciudad de México en septiembre de 1985, no dejo de preguntarme, ¿qué ocurrió aquí? Tanto las imágenes de archivo como los relatos de lo sucedido resultan impactantes. Si bien estos acontecimientos, por su trascendencia y la marca que imprimen sobre la sociedad mexicana, son de total conocimiento público, considero necesario elaborar un relato que explique de manera general lo que ocurrió.

En la mañana del 19 de septiembre de 1985, la Ciudad de México, el Estado de México, Jalisco, Guerrero, Colima, Morelos y Michoacán se vieron sacudidos por un fuerte terremoto que marca la historia y la vida de los mexicanos. Técnicamente se trata de un sismo de 8.1 grados en escala de Richter. El epicentro se ubica en las Costas de Guerrero y Michoacán, cerca de la desembocadura del río Balsas. Se producen posteriormente múltiples réplicas; la más fuerte, ocurrida al día siguiente, tiene una magnitud de 7.3 grados en escala de Richter, y provoca la caída de muchas de las estructuras deterioradas por el primer sismo.

El terremoto, sumado a la fuerte réplica del día siguiente, ocasiona daños incalculables sobre las construcciones y pérdidas humanas que aún hoy no se determinan con exactitud. Las cifras oficiales “jamás se establecen con seriedad” y extraoficialmente se calcula más de veinte mil fallecidos.⁷ El censo detallado de la Coordinadora Única de Damnificados (CUD) arroja 45,000 muertos y considera que “la cifra real podría ser mayor, pues muchas personas que perdieron la vida no tenían familiares o conocidos que los identificaran, y sus cuerpos jamás fueron reclamados”.⁸ Tampoco queda claro el destino de muchos de los cuerpos retirados de los escombros o los que quedan atrapados en ellos.

Con el primer sismo, ocurrido a las 7.19 am, fuentes oficiales estiman alrededor de cuatro mil muertos, diez mil heridos y quinientas construcciones destruidas.⁹ Dos días después, a través de anuncios en la radio, se pide a la población que se acerque al Anfiteatro de la Delegación Cuauhtémoc, en el deportivo (actualmente funciona allí un centro comercial), para identificar los cadáveres. Los medios informan que los cuerpos no serán incinerados o inhumados en fosa común¹⁰, sin embargo, los primeros cuerpos son sepultados en el Panteón de San Lorenzo Tezonco, el sábado 21 de septiembre, sin que se les practique “autopsia de ley”.¹¹ La premura se debe al grado de descomposición y el riesgo de una epidemia. La misma fosa se utiliza para alrededor de 2.500 personas no identificadas, mientras que se asigna otro espacio (lote A-14)

7. Carlos Monsiváis, "No sin nosotros". Los días del terremoto 1985-2005, (México: Era, 2005), 9.

8. Astrid Velasco, "Y en septiembre, México despertó entre escombros", (En: Leonel Sagahón (ed.) *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: CONACULTA, 2015), 19.

9. Según declaraciones del jefe del Departamento del Distrito Federal, Ramón Aguirre Velázquez, (*La Jornada*, México: año 2, número 362, 20 de septiembre de 1985), 22.

10. Rosa Rojas, "No se incinerará o inhumará en fosa común a cadáveres", (*La Jornada*, México: Año 2, número 363, 21 de septiembre de 1985), 6.

11. Iván Salcido, *El terremoto de 1985, treinta años en nuestra memoria*, (México: Casa de las campanas, 2015), 441.

12. Salcido, *El terremoto de 1985*, 441.

13. Salcido, *El terremoto de 1985*, 441.

14. Carlos Monsiváis, "No sin nosotros", 73.

para unas 1.200 personas que se logran reconocer. Por orden de la Secretaría General de Gobierno, el administrador del Panteón, "tenía prohibido dar datos de la víctimas ahí sepultadas por lo que no había acceso al libro de registros".¹²

La gente que vivía alrededor del cementerio veía llegar por las noches los camiones de volteo del Departamento del Distrito Federal llenos de cadáveres que arrivaban al panteón. Llegaron también camiones llenos de toneladas de escombros que los vecinos aseguraban venían revueltos con restos de cadáveres.¹³

Carlos Monsiváis (México, 1938-2010) cita el testimonio de uno de los sepultureros encargado de los cadáveres (publicado originalmente en *El Heraldo*, el 2 de noviembre de 1985):

Nos encargaron cavar tres agujeros, cada uno de 25 metros de largo por 5 de ancho y casi tres de profundidad. Primero les pusimos cal, y luego echamos sobre él como 200 cuerpos que venían en bolsas de plástico; luego les volvimos a echar cal y después les volvimos a echar otro montón de tierra. Así lo hicimos sucesivamente hasta que completaron los primeros mil... Tenemos terminantemente prohibido dar datos de lo que aquí sucedió, y espero que no me eche de cabeza, porque me corren.¹⁴

Lo que distingue la fosa común es un monumento construido en 1988 y una placa conmemorativa por el aniversario luctuoso, colocada en 2005.

La mayor parte de los testimonios da cuenta de esta falta de acción y toma de decisiones inadecuadas por parte de las autoridades, y deja claro que la dimensión de la tragedia sobrepasa cualquier posibilidad de organización, cuidado y respeto hacia los ciudadanos, los damnificados y las personas fallecidas.

Gran parte de la ciudad es una zona de desastre; Monsiváis, describe en su libro *No sin nosotros*, los primeros momentos de la tragedia:

La coordinación informativa de la radio, hizo posible una visión de conjunto, que la experiencia personal complementó: tráfico congestionado, la colonia Roma cruelmente devastada, el Primer Cuadro zona de desastre, en un radio de 30 kilómetros cerca de 500 derrumbes totales o parciales, explosiones, alarmas insistentes, sobre fugas de gas, incendios, cuerpos mutilados, noticias sobre la desaparición de grupos enteros de estudiantes, turistas aislados en su desamparo, hospitales evacuados, cuadrillas de socorristas y voluntarios, familiares desesperados, crisis de angustia en las calles, gritos de auxilio provenientes de los escombros, demanda de ropa, víveres y medicina, solicitud prodigada de calma [...] “La peor catástrofe de la Ciudad de México”.¹⁵

El escritor destaca también que pese al terror y la incertidumbre generados por el terremoto y la inoperancia del gobierno, se produce una reacción general de la sociedad civil “que encabeza, convoca, distribuye la solidaridad”.

Ante la ineficacia notable del gobierno de Miguel de la Madrid, paralizado ante la tragedia, y ante el miedo de la burocracia, enemiga de las acciones espontáneas, el conjunto de sociedades de la capital se organiza con celeridad, destreza y enjundia multclasista, y a lo largo de dos semanas un millón de personas (aproximadamente) se afana en la creación de albergues, el aprovisionamiento de víveres y de ropa, la colecta de dinero, la localización de personas, el rescate de muertos y de atrapados entre los escombros, la organización del tránsito, la atención psicológica, la prevención de epidemias, el desalojo de las pirámides de cascajo, la demolición de ruinas que representan peligro...¹⁶

Con respecto a la experiencia atravesada por los habitantes de la Colonia Roma después del primer terremoto, Monsiváis escribe:

15. Carlos Monsiváis, "No sin nosotros", 62.

16. Carlos Monsiváis, "No sin nosotros", 9.

17. Carlos Monsiváis, *Entrada libre*, (México: Era, 2014), 28.

18. "Colonia Roma, inmenso campamento de damnificados", (*La Jornada*, año 2, número 365, México, 23 de septiembre de 1985), 8.

19. Salcido, *El terremoto de 1985*, 425.

La Colonia Roma es, según todos los testimonios, "perímetro del bombardeo". Cables caídos, edificios cuarteados o derrumbados, personas a la deriva, ambulancias, soldados, vallas de scouts y policías, familias en plena angustia, la danza casi imperceptible de las linternas en mano.¹⁷

Por su parte, *La Jornada* publica el 23 de septiembre de 1985 que "la colonia Roma no quedó con calle que se transite libremente, se podrían contar las manzanas que permanecen con sus construcciones intactas, y se requerirían muchos más de los cinco mil voluntarios que aproximadamente auxilian en esa zona para saber de la cuantía de sus edificios dañados, las familias arrojadas a la calle, sus damnificados en medio centenar de albergues".¹⁸

El libro de Iván Salcido (Ciudad de México, 1971), *El terremoto de 1985, treinta años en nuestra memoria*, contiene además de valiosa información e imágenes sobre lo ocurrido, un capítulo dedicado a los daños y las pérdidas humanas en la Colonia Roma. Según este autor, "factores como el subsuelo, la magnitud del sismo, las malas edificaciones y las violaciones al reglamento de construcciones afectaron una gran cantidad de edificios modernos; las casonas originales no tuvieron graves daños, pero aún así la colonia fue una de las más dañadas".¹⁹

Indudablemente además de los derrumbes y daños materiales, las pérdidas humanas resultan incalculables. Salcido comenta que la última revisión efectuada por rescatistas extranjeros al

edificio de tres pisos ubicado en Chihuahua 196, donde funcionaba la Universidad Chapultepec —este edificio estaba ubicado a escasos pasos de mi casa—, concluía que no había sobrevivientes. De las cien personas que se encontraban dentro del edificio, cuando ocurrió el sismo, sobrevivieron dieciocho. La mayoría de los muertos eran jóvenes de octavo y noveno semestre.²⁰

El rescate de sobrevivientes continua en los edificios derrumbados. El día 23 de septiembre se extraen veinte cadáveres de las construcciones colapsadas, ubicadas sobre la esquina de Querétaro y Tonalá; en la esquina de las calles Guanajuato y Monterrey, en los restos de un edificio, recuperan los cuerpos de tres personas que no lograron salir con vida tras el desplome de la estructura.²¹

Salcido, ingeniero civil de profesión, asegura que los daños sufridos por los inmuebles son ocasionados por “la corrupción gubernamental”. La serie de fraudes generados entre los responsables de las constructoras y las autoridades quedan expuestos en estudios posteriores, donde se verifica la falta de calidad de los materiales: “saltó a la vista que fueron contruidos con menos acero, malos concretos, pésimas soldaduras, escasos estudios de mecánicas de suelos y malos procedimientos constructivos que provocaron los colapsos que cobraron miles de vidas”.²²

El señalamiento de la falta de control y verificación en la aplicación de las medidas de construcción en zonas de alto riesgo sísmico también se señalan en un artículo publicado por La Jornada, el 20 de septiembre de 1985:

Las normas y especificaciones para las construcciones en zonas sísmicas no son, por desgracia, siempre acatadas por los constructores, ni respetadas por las autoridades. El concurso de los ingenieros y arquitectos mexicanos para plantear soluciones técnicas a las deficiencias en las construcciones en la ciudad y en la verificación de las normas para nuevas construcciones, es también necesaria.²³

20. Salcido, *El terremoto de 1985*, 430.

21. Salcido, *El terremoto de 1985*, 431.

22. Salcido, *El terremoto de 1985*, 452.

23. Javier Flores, “Prever sismos y construir bien”, (*La Jornada*, México: Año 2, número 362, 20 de septiembre de 1985), 3.

24. *Daños causados por el sismo de Michoacán 1985*. (Reporte del Instituto de Arquitectos de Japón), (Secretaría de Gobernación, Subsecretaría de Protección civil y de Prevención y Readaptación social, Centro Nacional de Prevención de Desastres, México: Impreitei, 1996).

25. Iván Salcido, *El terremoto de 1985*, 452.

26. Cifras publicadas en: Sagahón (ed.) *Sembrar la ciudad*, 17-34.

En marzo de 1996 la Secretaría de Gobernación, el CONAPRED (Centro Nacional de Prevención de Desastres) y Protección Civil publican un informe detallado sobre los daños materiales causados por el sismo de Michoacán. Dicho reporte está realizado por el Instituto de Arquitectos de Japón, en cumplimiento de un convenio con los organismos antes mencionados. La investigación se lleva a cabo por un grupo de expertos japoneses, quienes evalúan los daños sufridos por los edificios y formulan normas de reparación y reforzamiento. Lo destacable del informe es que los resultados que arroja esta investigación confirman la falta de consideración de medidas antisísmicas, el mal uso y la mala calidad de los materiales empleados²⁴, y como consecuencia, el alto grado de los daños sufridos por las estructuras en la Ciudad de México durante el sismo. Sin embargo, “todo quedó en la más absoluta impunidad”.²⁵

Debido a la gran destrucción sufrida en la zona se produce un despoblamiento de la colonia y muchos predios son apropiados. Como se mostró en párrafos anteriores, donde se encontraban grandes edificios ahora se pueden ver estacionamientos, espacios vacíos o construcciones recientes.

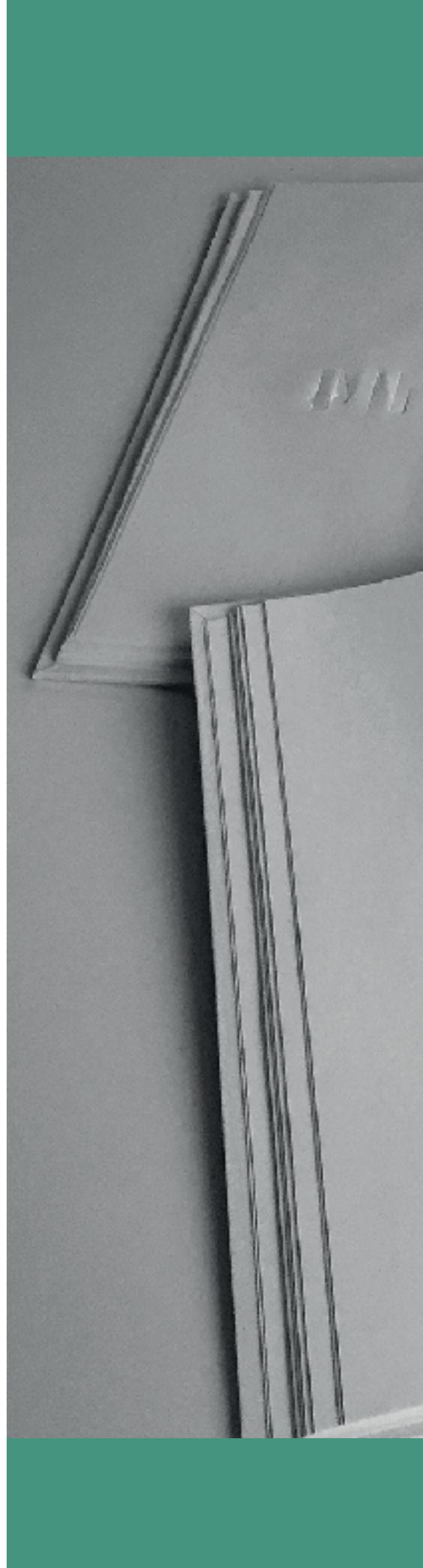
Ahora bien, si se toman en cuenta datos estadísticos para analizar estos acontecimientos, únicamente en la Ciudad de México, desde un enfoque descriptivo, las altas cifras también muestran su gravedad. La Coordinadora Única de Damnificados (CUD) aporta una serie de datos estadísticos que se presentan en el siguiente cuadro, a través del cual se demuestra cómo las personas, las viviendas, el transporte, las comunicaciones y diferentes áreas de la ciudad se vieron afectadas por el sismo.²⁶

| | | | |
|------------------|---|----------------|---|
| 400 | Edificios destruidos | 2 981 | Actas de defunción emitidas con el nombre “desconocido” |
| 70 000 | Viviendas con daños parciales | 6 000 | Inmuebles expropiados |
| 30 000 | Viviendas destruidas totalmente | 516 000 | Metros cuadrados de calles afectadas por fracturas, grietas y hundimientos |
| 152 | Edificios demolidos en los primeros meses | 6 000 | Inmuebles expropiados |
| 7 000 | Muertos (cifras oficiales del gobierno) | 516 000 | Metros cuadrados de calles afectadas por fracturas, grietas y hundimientos |
| 45 000 | Muertos (Censo detallado de la CUD) | 7 398 | Redes primarias y secundarias de agua potable afectadas por fugas |
| 4 100 | Personas rescatadas con vida | 685 466 | Telegramas y mensajes de télex enviados a la ciudad las primeras semanas |
| 40 000 | Heridos | 39 625 | Comunicados por radio y televisión para difundir el paradero de familiares y pedidos de ayuda |
| 1 000 200 | Usuarios sin electricidad | 168 000 | Llamadas a Locatel para localizar familiares y amigos |
| 31 | Estaciones de metro afectadas | | |
| 2 388 144 | Metros cúbicos de escombros recogidos | | |
| 200 000 | Empleos perdidos | | |

Particularmente no me llevo bien con los números, sin embargo, en este caso, las cifras me parecen por demás significativas, para lo cual genero una serie de ejercicios que muestren mis sensaciones. Realizo varios intentos que resultan fallidos: anoto las cifras con grafito, las borro y observo los restos que quedan sobre el papel; escribo con negro sobre soporte negro. Nada parece reflejar mis ideas. Luego de unos días de pensar sobre el asunto, decido que los números deben estar recortados para poder recuperar cada recorte. Comienzo por imprimir las cifras y recortar cada número con sumo cuidado, pero entiendo que no puede tratarse de una sola hoja porque las cifras son muy abultadas. Finalmente, al tomar un grupo de hojas y sopesarlas, decido hacer un libro.

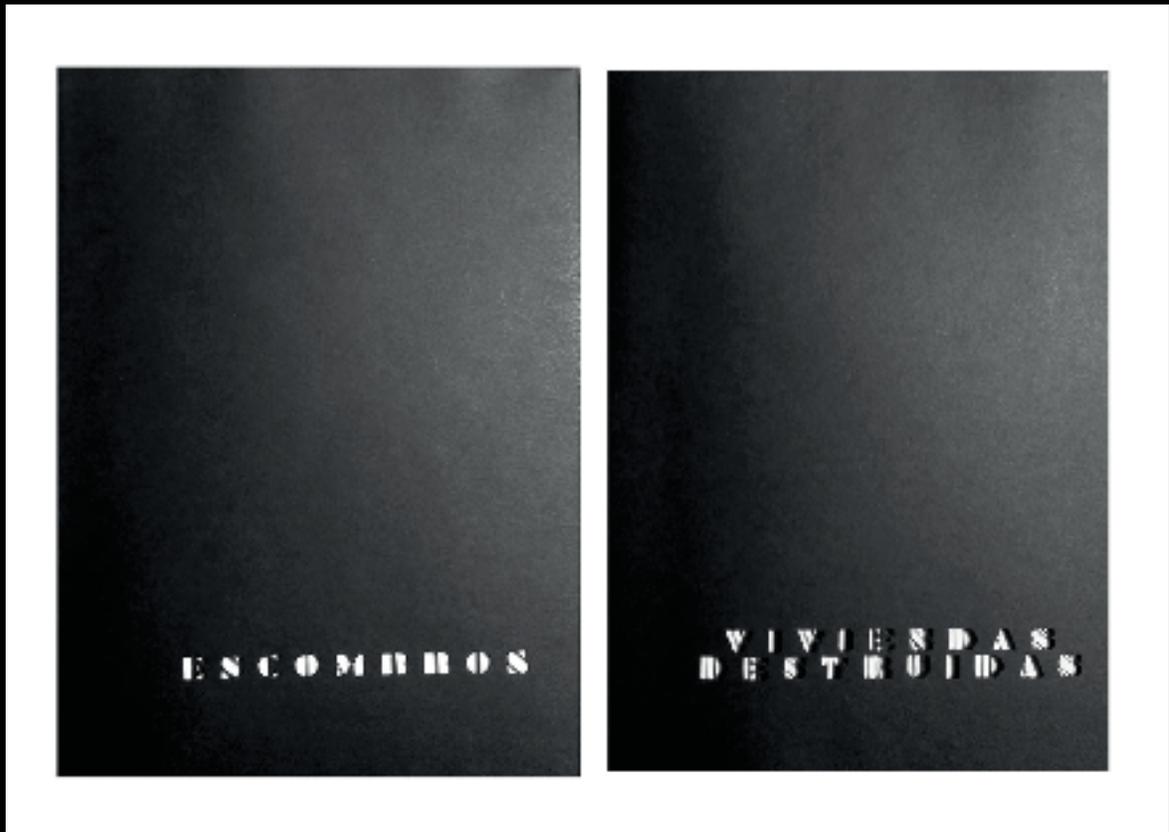
Trabajo con programas de la computadora para trazar los números en una tipografía que me permita cortarlos mediante lo que se denomina “suajado”. El proceso requiere que busque quiénes realizan los suajes, el suajado de las hojas, el armado de los libros, qué material emplear, etc. También debo definir cómo identificar a qué se refieren las cifras que contienen los libros.

Trabajo en blanco y negro porque me preocupa que haya buen contraste y un acabado muy pulcro. Realizo dos libros, uno con la cifra treinta mil en referencia a la viviendas destruidas, y otro con la que corresponde a los metros cúbicos de escombros recogidos. Para mostrar a qué se refieren los números, recorto los encamisados negros con las palabras: “viviendas destruidas” y “escombros”. En la parte de atrás de cada libro, coloco un pequeño sobre transparente hecho a mano, donde se pueden guardar los restos de los recortes, que espontáneamente se van desprendiendo de las hojas, como una forma simbólica de mantener viva la memoria. (Larrechart, 2018).





Mabel Larrechart, *Viviendas destruidas / Escombros*. Libro-objeto, 2018.



Mabel Larrechart.

Viviendas destruidas / Escombros.
Detalle recortes en camisa, 2018.

Viviendas destruidas / Escombros.
Detalle sobres, 2018.



27. Iván Salcido, *El terremoto de 1985*, 431.

28. Para ampliar este tema se puede consultar esta parte de la tesis: *De las especulaciones sobre la vida urbana al concepto de sitio específico*.

A partir de investigar lo ocurrido en el barrio y en general en la ciudad, los relatos y estas cifras que demuestran la gravedad de los sucesos, comprendo que, lejos de tomar en cuenta las medidas necesarias para prevenir otro desastre, la Ciudad de México mantiene su mayor concentración de población en zonas de riesgo sísmico.

En el caso de la colonia Roma, Iván Salcido considera que “el compromiso es conservar el patrimonio que queda de la Roma original, respetando las casonas, tratando de no incrementar la densidad poblacional”.²⁷ Sin embargo, en el desarrollo de esta investigación se demuestra que uno de los aspectos que en la actualidad distingue al barrio es justamente su proceso de gentrificación²⁸, la atracción de nuevos residentes y población flotante, además de la construcción de nuevos edificios, muchos de ellos de más de nueve pisos, que se ubican en los espacios vacíos dejados por las construcciones colapsadas en septiembre de 1985.

Producción de obra en torno al terremoto ocurrido en 1985

En la historia moderna de México se destacan dos acontecimientos que sacudieron la sociedad y aún continúan influyendo en ella: la masacre de los estudiantes ocurrida en Tlatelolco en 1968 y, en 1985, el terremoto que destruye parcialmente la ciudad de México. Si bien el primer hecho es determinante en el cambio del arte mexicano producido entre las décadas de los años 70 y 80, la producción artística alrededor del terremoto aparentemente no alcanza tal trascendencia.

Los hechos ocurridos el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco constituyen una tragedia que genera la reacción de la mayor parte de la sociedad y una crítica producción artística que dará pie a la total ruptura con lo producido hasta ese momento en el arte mexicano.

Uno de los textos escritos por Cuauhtémoc Medina (México, 1965) y Olivier Debrouse (Israel, 1952-2008), que acompaña el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, organizada por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, explica de manera general el contexto artístico a partir de estos acontecimientos:

[...] poco tiempo después de 1968, la producción contemporánea fue sistemáticamente desdeñada por el coleccionismo público en México. No es fácil precisar si ésta fue una decisión consciente, o una suma de evasivas de la burocracia cultural, pero indicaba que la producción artística que inició con la formación del Salón Independiente, no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional. La crisis de la llamada Ruptura de fines de los años cincuenta a mediados de los años sesenta, [...] había abierto un campo fértil a la disidencia y al pluralismo, luego que los artistas desdeñarán, al calor del Movimiento Estudiantil, la estructura de exhibición oficial, para operar de manera colectiva en espacios “alternativos”.²⁹

1968 marca el final de lo que Medina y Debrouse llaman una “represión tolerante”, la relativa condescendencia del gobierno hacia las clases intelectuales mexicanas que no cuestionaban abiertamente al régimen. Ambos críticos señalan que, “además de la persecución política misma, la crisis de 1968 marcó el inicio de una etapa de represión cultural, centrada especialmente en las manifestaciones de contracultura juvenil que el régimen identificó con el desafío de los estudiantes al autoritarismo”.³⁰

En su ensayo titulado *Arte y olvido del terremoto*, el escritor Ignacio Padilla (México, 1968) considera que en ese momento “el gobierno mexicano conservó su condición de enemigo represor, lo cual permitió que la sociedad y la comunidad artística se aferrasen a su postura de víctimas empeñadas en el mandato de jamás olvidar aquellos brutales acontecimientos”.³¹ Por su parte, la política cultural adopta una postura de aparente preocupación por la creación artística, pero esconde su manifiesta actitud condenatoria hacia la producción alternativa que se estaba generando.³²

A escasas dos semanas de la matanza de Tlatelolco, se inaugura el primer Salón Independiente en el que participan más de cuarenta y cinco artistas de diferentes nacionalidades. **(Arkheia, 1969)** Dicha exposición muestra claramente una postura no oficial y antiacadémica frente al clima autoritario que se vive en México en ese momento³³. Además del Salón Independiente, el

29. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, "Genealogía de una exposición", (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM /Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 19.

30. O. Debroise y C. Medina, "Genealogía de una exposición", 21.

31. Ignacio Padilla, *Arte y olvido del terremoto*, (México: Almadía, 2010), 87.

32. Debroise y Medina mencionan también que estas políticas represoras por parte de las autoridades culturales intentan hacer invisibles las producciones alternas, generando a su vez numerosas exhibiciones y concursos dentro de un marco estético específico: casi exclusivamente pintura abstracta, 20.

33. Pilar García de Germenos, "Salón Independiente, una relectura", (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM /Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 42.

34. Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68", (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM /Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 37.

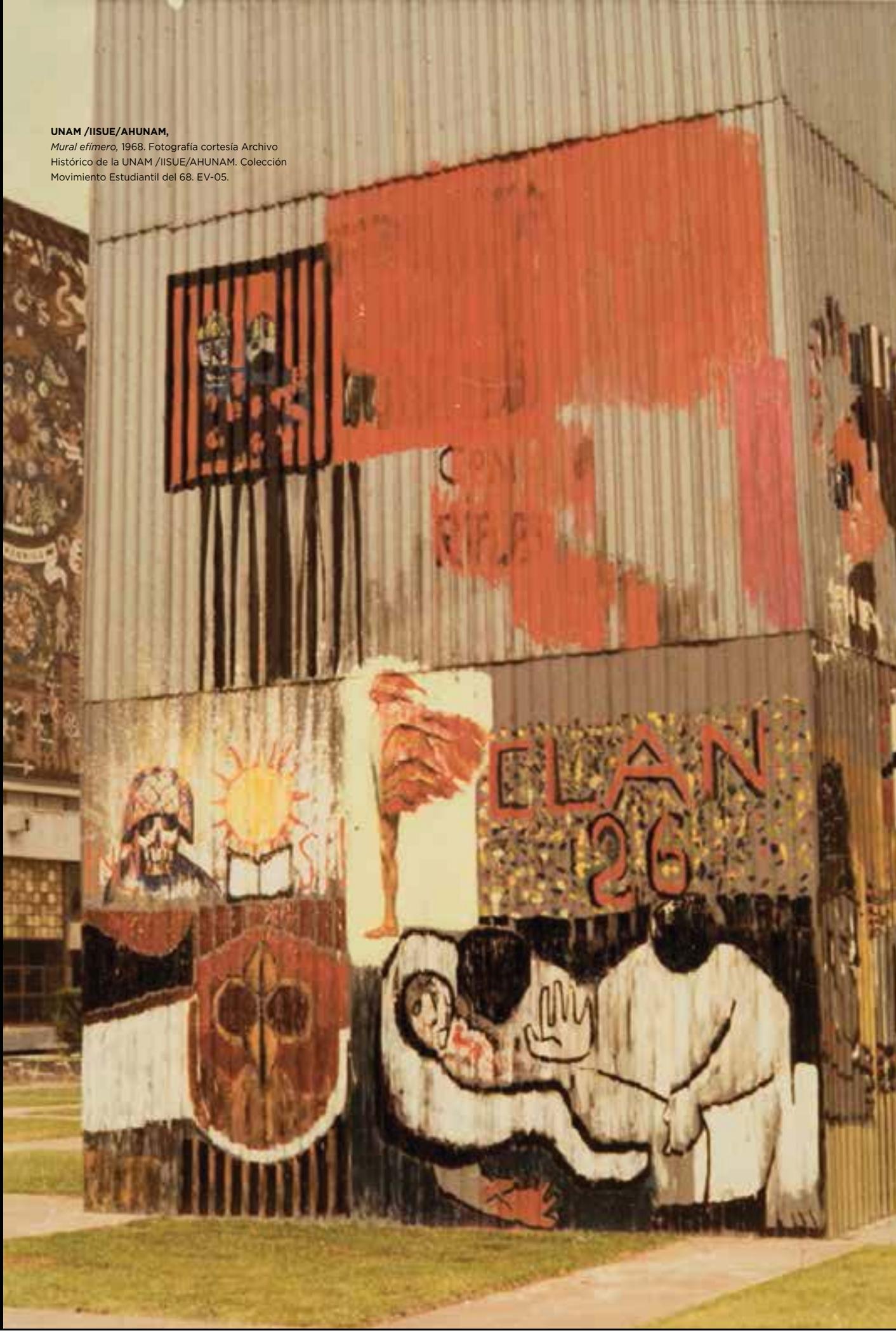
Arkheia, *Integrantes del Salón Independiente en la explanada del Museo de Antropología*, 1969. Foto: Centro de documentación Arkheia.

grupo *Arte Otro*, formado por Sebastián, Herzúa, Eduardo Garbuño y Luis Aguilar; *Movimiento Pánico*, liderado por el escritor y cineasta Alejandro Jodorowsky y artistas como Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez y Ulises Carrión, alrededor de los años 70, encabezan acciones artísticas de contracultura y resistencia.



Durante varios domingos, aprovechando los festivales alusivos organizados en una de las explanadas de Ciudad Universitaria, un grupo de artistas demuestra su solidaridad con el Movimiento Estudiantil pintando un mural sobre láminas de zinc que cubren los restos del monumento erigido como homenaje al presidente Miguel Alemán. El cineasta Raúl Kamfer (México 1929-1987) filma el documental, *Mural efímero*, mostrando las acciones de los pintores en apoyo a los estudiantes.³⁴ **(IUNAM/II-SUE/AHUNAM, 1968)**

UNAM /IISUE/AHUNAM,
Mural efímero, 1968. Fotografía cortesía Archivo
Histórico de la UNAM /IISUE/AHUNAM. Colección
Movimiento Estudiantil del 68. EV-05.



35. Según Olivier Debroise, “la pérdida de la confianza ciega en la modernidad como vía de inserción privilegiada desde el sexenio de Miguel Alemán se manifestó, por un lado, en la pérdida de credibilidad en las instituciones oficiales (en este caso, del INBA y la UNAM, patrocinadores únicos de los artistas desde los tiempos de José Vasconcelos), cuyos presupuestos reducidos no acataban las demandas salariales de los maestros de arte, de los investigadores y los museógrafos, reclutados por lo general en las dos escuelas de pintura, ni alcanzaban a cubrir el precio de fabricación de las obras premiadas” (“Me quiero morir”, en: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 277.

36. O. Debroise y C. Medina, “Genealogía de una exposición”, 22. Para estos autores, el inicio de un replanteamiento profundo en la producción artística se genera diez años después del terremoto. Cabe recordar que 1994 resulta un año por demás significativo en la vida de los mexicanos: mientras Salinas de Gortari firma el Tratado de Libre Comercio con América del Norte —que en apariencia incorpora a México al proceso de globalización—, surge el Movimiento Zapatista en Chiapas, poniendo en evidencia la pobreza extrema que vive el pueblo mexicano. Así mismo, los asesinatos impunes de Luis Donaldo Colosio, candidato a presidente, y José Francisco Ruíz Massieu, Secretario General del PRI, sumados a una importante crisis económica debido a la incapacidad de pagar la deuda externa, el alto grado de desempleo y la devaluación del peso, sumergen al país en un estado crítico e incierto. La suma de estos acontecimientos se ve reflejada en una redefinición de las prácticas artísticas que intentan contraponer la realidad de México a la idea de globalización, haciendo visible la violencia en la que se encuentra inmerso.

Como consecuencia del Movimiento Estudiantil del 68 y a manera de renuencia a la intolerancia y la represión, además de varias agrupaciones artísticas independientes, surgen grupos de rock alternativo y editoriales auto-gestivas que fomentan la contracultura; todos ellos indirectamente, propiciarán la apertura de las prácticas artísticas mexicanas hacia el arte contemporáneo.

Ahora bien, ¿cómo se ven reflejadas las fatales consecuencias del terremoto de 1985 en las prácticas artísticas? Contrariamente a este despertar político y contracultural que define el arte mexicano a partir del 68, en general, la producción artística en torno al terremoto parece no funcionar como un corpus de obra que refleje realmente las dimensiones políticas y sociales de dicho acontecimiento. Si bien gran parte de las obras producidas a partir de 1985 resultan una fuerte crítica al modelo oficial de modernización, el enorme efecto que produce el terremoto sobre la sociedad mexicana “no fue acompañado de una cultura artística simultánea a los acontecimientos”.³⁵

[...] tras el temblor de 1985 que afectó catastróficamente a buena parte de la Ciudad de México, estas búsquedas coincidieron en una intensa crítica a los discursos de modernización. En la medida en que la “modernidad” y la “modernización” vendrían a convertirse en el supuesto valor compartido de los diversos agentes políticos y sociales en México durante el periodo de la supuesta “transición democrática”, y la piedra de toque del discurso de los cambios introducidos por las elites locales —con particular intensidad tras el traumático fraude electoral de 1988 que elevó al poder a Carlos Salinas de Gortari— [...] las prácticas artísticas del fin de siglo marcaron una distancia reprobatoria frente a los discursos del universalismo cultural, la racionalidad práctica y la normatividad del capitalismo.³⁶

Si bien ambos sucesos tienen su origen en condiciones y épocas diferentes —el 68 se produce en un contexto de cambio cultural con alcances globales, mientras el segundo proviene de causas naturales y es de carácter local—, es innegable que resultan trascendentales en la configuración de la identidad mexicana. Entonces, ¿por qué el 68 resulta esencial para un cambio determinante en la producción plástica mexicana, mientras que el terremoto del 85 pareciera no generar una reacción cultural a gran escala? Siguiendo el análisis anterior, ¿se podría especular sobre manipulaciones similares a las del 68 por parte de las autoridades culturales, quienes de alguna manera logran desvalorizar aquellas prácticas artísticas que hacen visibles los alcances de la corrupción y la insensibilidad de las autoridades de cara a las víctimas y los damnificados por el terremoto del 85?

Como menciono anteriormente, el 2 de octubre de 1968 resulta en una profunda crisis social que se prolonga hasta nuestros días, en parte debido a las acciones represivas que adopta el gobierno, las que a su vez dan pie a acciones de resistencia y contracultura por parte de los jóvenes estudiantes y los artistas. En contraste, lo sucedido en la sociedad mexicana a partir del sismo del 85 “fue neutralizado por las instituciones que se apropiaron del discurso victimista y solidario de la sociedad”.³⁷

Según Ignacio Padilla, a medida que pasa el tiempo, la organización ciudadana y la solidaridad espontánea surgida a partir del sismo pierden fuerza, mientras que las instituciones gubernamentales, apoyándose en los medios de difusión oficialistas, aprovechan para apropiarse de dicho discurso solidario. “Por encima del mea culpa, medios y gobierno aplaudieron el milagro social, luego se sumaron a él como sus tardíos orquestadores, y finalmente lo institucionalizaron”. Cabe recordar que para la campaña electoral de 1988, el candidato a presidente, Carlos Salinas de Gortari, utiliza como emblema la palabra solidaridad para enfatizar su programa social.³⁸

37. Padilla, *Arte y olvido del terremoto*, 87.

38. Padilla, *Arte y olvido del terremoto*, 31-32.

39. Padilla, *Arte y olvido del terremoto*, 91.

Padilla concluye diciendo que los artistas se muestran solidarios ante la tragedia pero sus acciones, aisladas e individualistas, no se ejercen desde posturas ideológicas —contrariamente a lo sucedido en la década de los 70—, sino dentro de las mismas instituciones, que aparentemente adoptan una postura tolerante ante las críticas.

La participación de los artistas en el sismo es variada y generosa, pero suele verse ensombrecida por una suerte de histeria solidaria, inmedatista e indolora que no producirá obras literarias, plásticas o cinematográficas memorables. Ante la implicación que el desastre exigía en todos los ámbitos, los artistas mexicanos respondieron desde algunas de sus trincheras más seguras y predecibles. Algunas de sus intervenciones tuvieron inclusive importantes consecuencias en la sociedad. Pero muy pocas condujeron a la creación de un acervo sustancioso de obras artísticas a la altura de los acontecimientos.³⁹

El catálogo y la exposición *La era de la discrepancia* confirma, en cierta manera, esta falta de atención hacia el suceso: dedica muy pocas páginas a la prácticas artísticas alrededor del sismo del 85. Para abordar el tema, se utiliza un contrastado recuadro y el título en rojo que nombra el día y hora en que ocurre el terremoto e incluye algunas reconocidas imágenes pertenecientes a fotógrafos mexicanos. (Falcon, 2007)



Por otra parte, más adelante se destaca el uso de la fotografía, sobre todo el foto-reportaje, como una herramienta crítica frente a los sucesos que atraviesa México a mediados de 1980.

La censura y parcialidad de los medios electrónicos hacen que en lugares como México la fotografía fija siga teniendo un rol informativo central, pues documenta con intensidad y compromiso todo aquello que el poder no deja asomarse en la pantalla chica: la emergencia de nuevos movimientos sociales, las violaciones a los derechos humanos, los accidentes de una modernidad desbordada por la sobrepoblación que provoca (San Juanico, 1984; sismo de 1985). Es así que la fotografía se afianzó como un arte político que tuvo un papel fundamental en las transformaciones del país en las tres décadas de la decadencia del sistema priísta.⁴⁰

40. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, 217.

41. Olivier Debroise, ("Me quiero morir", en: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM /Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 277. Señala Debroise que "a grandes rasgos, los artistas mexicanos de los años ochenta, nacidos entre 1950 y 1962-1963, y formados entre 1968 y 1979, han escogido la introspección y la sinceridad individual, ciertas formas de intimidad que van desde la introspección personal (Nahum B. Zenil, Julio Galán, Reynaldo Velásquez, Rocío Maldonado, Esteban Azamar, Magali Lara) o la representación de mitologías individuales (Carla Rippey, Adolfo Patiño, Saúl Villa, Lucía Maya) o colectivas (Helio Montiel, Marisa Lara, Arturo Guerrero, Germán Venegas)". 278.

42. Alejandro Navarrete Cortés, "La producción simbólica en México durante los años ochenta", (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM /Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 286.

El mercado es otro importante punto a considerar para comprender el contexto que rodea la producción de obra de mediados de los años ochenta. Por un lado, varios artistas vuelven a la figuración alejándose de las tendencias ideológicas que marcan la década anterior y, simultáneamente, prevalece una "tendencia generalizada a la (re)privatización, que absorbió diversos sectores de la economía", fenómeno con graves alcances en las propuestas estéticas que transforman el arte en un "valor agregado". Como consecuencia, todo el campo artístico se ve impregnado por una creciente especulación económica que representa un cambio cualitativo, "imputable en primera instancia a los artistas, creadores de un arte menos polémico y, finalmente, más acorde con la sensibilidad general".⁴¹

Como contrapartida, en otro de los textos incluidos en el catálogo ya citado, se menciona que una buena parte de la producción de obra generada en la década de los 80 recurre al cuerpo como soporte simbólico y propone "una recodificación de la normatividad impuesta desde Occidente". Identificando al cuerpo con el dolor, la violencia, el placer, el cansancio, la enfermedad como elementos transgresores, en esa época los artistas se acercan a una concepción política del

cuerpo y lo emplean “como soporte de sus demandas políticas”, pero el desarrollo de estas formas de resistencia se ven interrumpidas cuando se produce el sismo del 85.

¿Cómo podemos hablar de un desarrollo cuando éste se ve impedido hasta sus últimas consecuencias por el sismo de septiembre de 1985, cuyos efectos resuenan en el cuerpo social? La desilusión generada, que evidenció la impericia del Estado para permitir la organización, suscitó constreñimientos de otra índole, momentos de crisis o de gravedad que permitieron una interacción de fuerzas. No tanto el fin de una idea y el inicio de otra, ruptura que parece olvidar o borrar el pasado. La idea de tránsito, a pesar del ruido y la inestabilidad, se amolda a este principio de circulación, una mecánica que redistribuye las fuerzas en distintas direcciones.⁴²

Dos años después del sismo, debido a que arriban a México varios artistas, curadores y críticos extranjeros, se produce una especie de reavivamiento de espacios y nuevas propuestas artísticas; algunas de ellas reflexionan directa o indirectamente sobre el sismo ocurrido en septiembre de 1985.

En el Salón *Espacios Alternativos* de 1988, Gabriel Orozco (México, 1962), Mauricio Maillé (México, 1961) y Mauricio Rocha (México, 1965) presentan *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*. Se trata de una instalación configurada por un frágil andamiaje de madera, similar a los empleados para contener los edificios después del sismo, de tal manera que el significado de la pieza logra abordar críticamente tanto los acontecimientos alrededor del terremoto como generar una burla hacia la estructura endeble del propio museo. **(Orozco, 1988)**



Gabriel Orozco, Mauricio Maillé y Mauricio Rocha, *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*. 1988.

En el campo de la pintura, Rubén Ortiz Torres (México, 1964) produce una serie de piezas que critican de manera directa la idea de modernidad a través de alegorías que muestran claramente la destrucción parcial de la ciudad debido al sismo.

El sismo que afectó profundamente la Ciudad de México [...] planteó a artistas como Rubén Ortiz Torres una metáfora contundente del fin de la modernidad en México. [...] Ortiz fue uno de los primeros artistas en México en plantearse explícitamente como un productor posmoderno, [esto] lo preparó para percibir el paisaje de iconos arquitectónicos destruidos por el temblor como una alegoría del derrumbe de la ilusiones modernistas locales en términos más generales. Esa revisión entre escéptica y romántica del imaginario de su generación, se transmitió a las fotografías que el artista empezó a realizar a mediados de los años ochenta, y que registraban tanto la energía como el simulacro de las fantasías de identidad juveniles en relación con el “centro” metropolitano.⁴³

Su obra más emblemática, *El fin del modernismo* (1985), muestra elementos urbanos cayendo en medio de una nube de polvo. Por el tipo de composición esta pintura remite a las corrientes constructivista y futurista, sin embargo, conceptualmente contradice plenamente la idea de progreso que estas vanguardias han intentado reflejar. En la obra de Ortiz Torres no hay lugar a duda: los matices fríos que definen los edificios colapsando se recortan sobre un cielo amarillo que enfatiza la idea de destrucción y, al igual que su título, la pintura sugiere la caída de la fachada que protege una ilusión de modernidad impuesta.⁴⁴ **(Ortiz, 1985)**

En el mismo año, Germán Venegas produce *Anhelo y penitencia*, una talla en madera pintada. La obra, de corte expresionista, compone a través de relieves, colores exaltados y figuras descompuestas, una escena caótica y espeluznante. Un personaje central, una especie de víscera con cabeza dentada y larga cola amarilla, ocupa prácticamente toda la composición, en sus brazos carga una pequeña figura inerte; alrededor de él aparecen fragmentos humanos: cabezas, cuerpos en llamas, cuerpos cayendo. La escena alude a un momento de terror, donde el caos y la confusión se adueñan de la circunstancia. Por otra parte, la carga de materia y la saturación de los matices en contraste con el negro del fondo —elementos plásticos típicos del estilo de Venegas—, refuerzan estas sensaciones de horror. **(Venegas, 1985)**

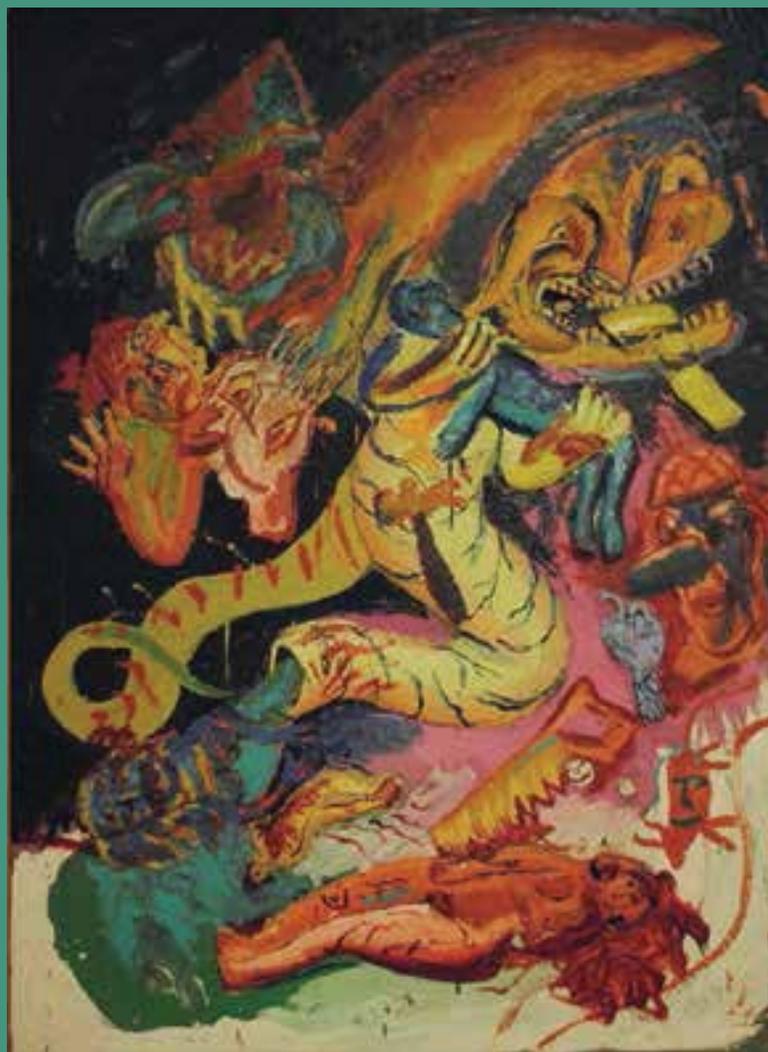
Por su parte, la fotografía de registro y el fotorreportaje constituyen, como antes se menciona, probablemente el mayor y más completo material que muestra las consecuencias inmediatas del terremoto. Reconocidos fotógrafos como Pedro Valtierra (México, 1955), Marco Antonio Cruz



43. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, 298.

44. "En su pintura, como en sus fotografías e instalaciones, influenciado por sus lecturas de los primeros teóricos de la posmodernidad, Ortiz Torres dejaba de lado las preocupaciones identitarias de la época para abordar frontalmente los temas que marcarían el debate cultural de principios de los noventa: el neoliberalismo económico, la pérdida de "centro" provocado por la globalización y, sobre todo, "el fin de la historia", como una crítica a los programas de modernización, modelos de desarrollo económico y nuevos flujos del comercio internacional." (Olivier Debroise, "Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992". En: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*), 333.

Rubén Ortiz Torres, *El fin del modernismo*, óleo sobre tela, 1985.



Germán Venegas, *Anhelos y penitencia*, pintura sobre talla en madera, 1985

(México, 1957), Pedro Meyer (España, 1935), Bob Schalkwijk (Holanda, 1933), Yolanda Andrade (México, 1950), Carlos Contreras (Perú, 1957), Andrés Garay (México, 1956), Elsa Medina (México, 1952), Rogelio Cuellar (México, 1950), Rubén Pax (México, 1943), Antonio Turok (México, 1955), entre otros, muestran la catástrofe a través de impresionantes imágenes. **(Valtierra, 1985 / Cruz, 1985)**

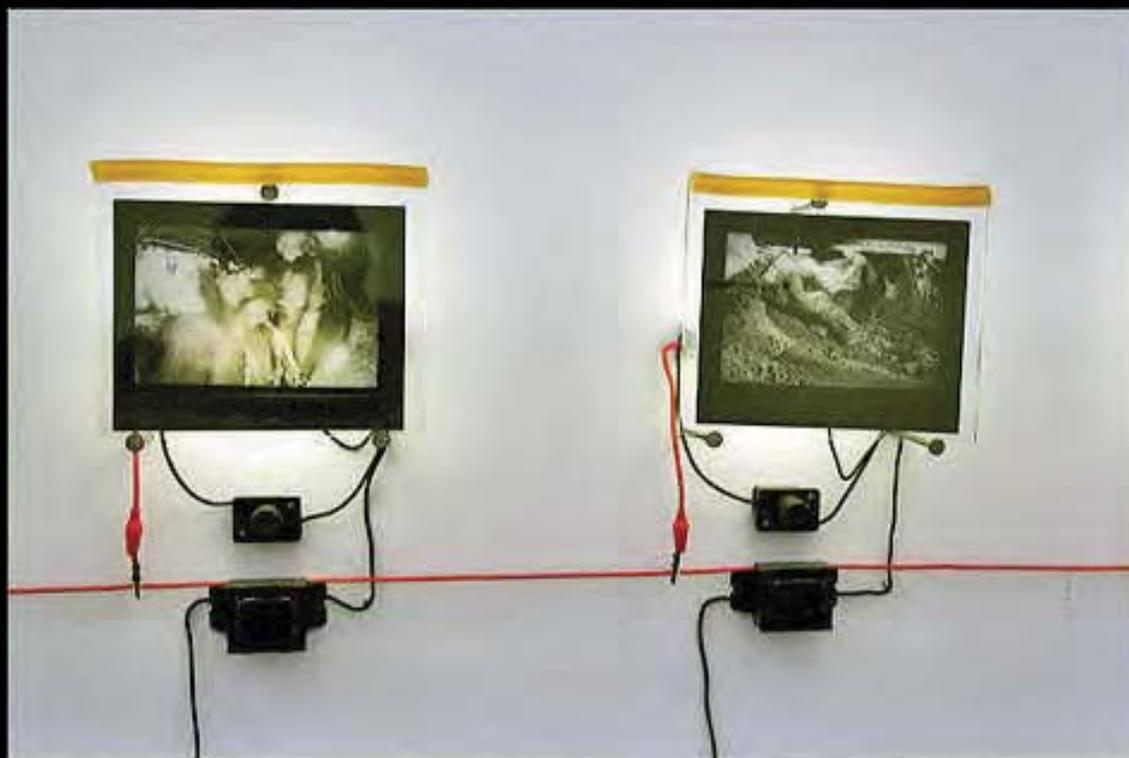


Pedro Valtierra, *Terremoto Ciudad de México*, fotografía, 1985.



Marco Antonio Cruz, *Terremoto ciudad de México*. Fotografía, 1985

Diferenciándose de las imágenes de los fotoreporteros, el artista Ulf Rollof (Suecia, 1961) documenta diversas escenas del temblor del 85 en una serie de fotografías Polaroid, concentrándose en las personas afectadas, más que en la destrucción de la ciudad. Sus fotografías, a manera de instalación, se presentan en el antiguo Convento del Desierto de los Leones, en 1987 y en 2007, en la exposición *La era de la discrepancia*, en el MUCA ubicado en Ciudad Universitaria de la UNAM. **(Rollof, 2007)**



Ulf Rollof, *La era de la discrepancia*.
Detalle de instalación en la exposición
MUCA, 2007.

Entre las acciones colectivas, destaca lo ocurrido en 1990, cuando el Salón des Aztecas realiza *La toma del edificio Balmori*, edificio emblemático de la colonia Roma, ubicado en la esquina de las avenidas Orizaba y Álvaro Obregón. El edificio de estilo afrancesado, característico de las casonas originales de la colonia, se encontraba en malas condiciones debido al terremoto y las autoridades pretenden demolerlo.

El Salón des Aztecas abre una convocatoria a la que responden más de cien artistas, quienes se apropian e intervienen el lugar. El evento tiene gran repercusión pública, logrando salvar el edificio, que es reconstruido años más tarde.⁴⁵ **(Acción Colectiva, 1990)**

Acción Colectiva, Salón des Aztecas, *La toma del Balmori*, acción colectiva, 1990.



En la Ciudad de México, para conmemorar diferentes aniversarios del terremoto de 1985, se presentan exposiciones colectivas alrededor del tema. En 1988, el Museo Carrillo Gil abre al público la Primera Muestra de obra gráfica 19 de septiembre, en cuya organización interviene la Comisión Cultural de la UVyD —sobre la que daré detalles en el siguiente apartado—. Más adelante, cuando se conmemoran 30 años de la tragedia, en 2015, la Galería abierta de las rejas de Chapultepec realiza una exposición fotográfica conformada por ochenta y tres imágenes provenientes de diversos medios y archivos. En el mismo año, el Museo del Estanquillo, organiza una exposición documental bajo el título *Los días del terremoto*, que reúne



Carla Rippey, *Acción durante La toma del Balmori*, 1990.

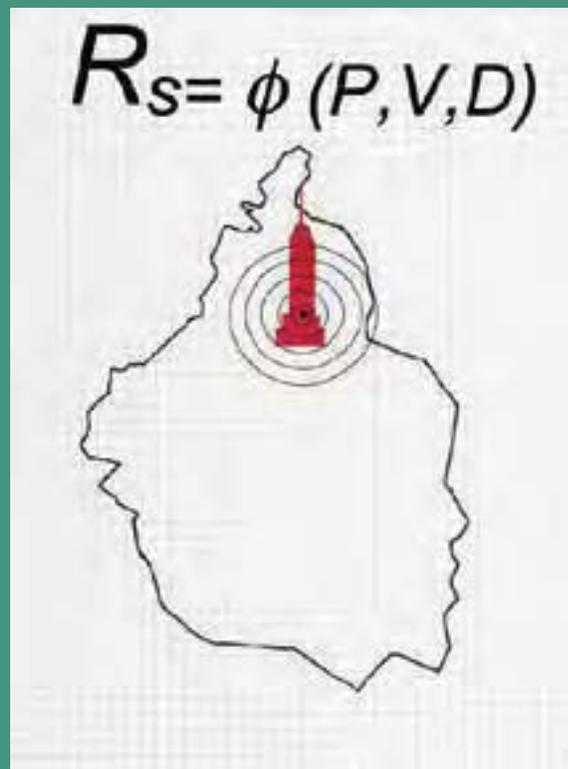
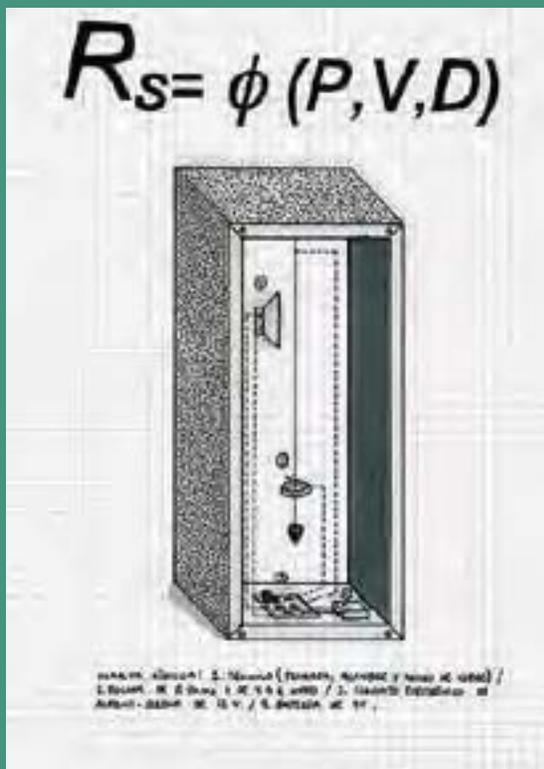
45. "La toma del Balmori", (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México: UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007), 388.

46. "Los días del terremoto", (México: Museo del estanquillo, Catálogo virtual de la exposición, 2015)
<http://museodelestanquillo.com/Terramoto/catalogo-de-obra/page/4/>

diversas publicaciones y obras producidas alrededor del tema. La muestra conformada por fotografías, objetos, dibujos, obra gráfica, pinturas y videos intenta responder a la mirada crítica de Carlos Monsiváis.

En dicha exposición se presenta una serie de dibujos realizados en 2010 por Amor Muñoz (México, 1979), los cuales simulan artefactos y mecanismos relacionados con la lectura de un sismo. Realizados sobre papel cuadrulado y empleando deliberadamente la simplicidad de un boceto, sus esquemas muestran de manera irónica, diagramas y fórmulas para fabricar una alarma sísmica o circuitos de localización del epicentro.⁴⁶ El tono impersonal del trabajo de Muñoz establece una marcada distancia entre una simulación y la concreción del fenómeno del terremoto.

(Muñoz, 2010)



Amor Muñoz, $R_s=(P, V, D)$ Simulación y espacio, 2010.

La curadora de la muestra, Ana Elena Mallet (México, 1971), se opone abiertamente a la idea general de una falta de compromiso de los artistas con respecto al terremoto del 85.

A lo largo de estos años ha habido distintas ideas de que los artistas no se involucraron en el tema del terremoto, y la exposición muestra que los artistas no sólo sí se involucraron en el tema en un sentido periodístico, artístico y documental, sino que el tema del derrumbe ha sido continuo en artistas que viven o llegan a la Ciudad de México. En general, se trata de una exhibición de los artistas que vivieron el temblor, los que viven y los que han pasado por la ciudad y lo representan en distintas formas artísticas.⁴⁷

Estas posturas encontradas respecto a la producción de obra y las acciones de los artistas a partir de septiembre de 1985 abre una nueva e interesante línea de investigación, que evidentemente no es posible desarrollar en esta tesis. Sin embargo, en un intento por profundizar sobre esta idea de Mallet sobre la genuina preocupación y participación activa por parte de los artistas, descubro que a partir del terremoto de 1985 y durante más de diez años, en la colonia Roma se lleva a cabo una serie de actividades culturales, artísticas y educativas, coordinadas por la Comisión Cultural de la UVyD (Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre).

El trabajo de la Comisión Cultural de la UVyD en mi barrio

La Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (UVyD) es fundada por iniciativa de Alejandro Varas, un residente de la colonia Roma. Resulta una asociación sin precedentes porque en la mayoría de los barrios no existía una organización vecinal de tipo urbano-popular. Lo primero que esta organización deja al descubierto es que entre los habitantes de la Roma, la mayoría pertenecientes a una clase media, hay un gran sector “de origen campesino, gente pobre que subarrienda cuartos de azoteas o en casonas” y viven en condiciones de hacinamiento.⁴⁸

Creada de manera espontánea, la estructura de la organización, incluyente y solidaria, responde a las necesidades urgentes del momento, sobre todo resolver el problema de la falta de vivienda.

47. "Los días del terremoto" en el Museo del estanco. Entrevista con la curadora Ana Elena Mallet, (Aristegui Noticias, septiembre 11 de 2015) [Consultado el 15 de febrero de 2018]
<https://aristeguinoticias.com/1109/kisko/los-dias-del-terremoto-fotografias-documentos-historicos-y-mas-en-el-museo-del-estanco/>

48. Alejandro Varas, "Breve historia de la UVyD. El nacimiento del proyecto", (*Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 53.

49. Varas, "Breve historia de la UVyD", 57-58.

50. Ignacio Betancourt, "UVyD-19 de septiembre. Soñar da energía", (*Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 42.

Cuando iniciamos la UVyD, no teníamos conceptos preconcebidos de un tipo de organización, más bien fuimos coincidiendo con la actitud que teníamos y la construimos entre muchos. Éramos incluyentes y cada quien sabía qué hacer para ayudar al movimiento. Los artistas, por ejemplo, en vez de organizar una vecindad, realizaron un proyecto que nos permitió tener vínculos con distintos sectores de la sociedad. [...] a pesar que el problema más grande era el habitacional, vimos la necesidad de darle permanencia a la organización y entendimos que el proyecto cultural era el que nos permitiría tener esa continuidad.⁴⁹

La Comisión Cultural de la UVyD, fundada por los hermanos Ignacio y Fernando Betancourt, se une al trabajo de esta organización de vecinos de la colonia Roma. El escritor Ignacio Betancourt (México, 1948) comenta al respecto:

Lo extraordinario de tan cruel experiencia multitudinaria es que de manera espontánea comenzó a generarse una tenue estructura que hoy podríamos llamar una política cultural popular, una incipiente manera de entender los ocultos vínculos de lo artístico con todo lo humano, un entregar de sí mismo lo que más a la mano se tenía: la creatividad artística; decenas, cientos de artistas, conocidos y desconocidos, se manifestaron en los lugares más insospechados para entregar su cuota de talento; así, en la colonia Roma en cosa de días se fue construyendo la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre.⁵⁰

Fernando Betancourt (México, 1953), actor e integrante del grupo de teatro Grupo Zopilote, quien vivía en esa época sobre Álvaro Obregón y Jalapa, presenta a la organización un proyecto cultural. Si bien, tanto Varas como los hermanos Betancourt eran militantes de izquierda, ninguno de ellos convoca a estas actividades desde sus partidos políticos, sino que tratan de hacer causa común como ciudadanos. Sin embargo, Fernando Betancourt reconoce que su participación en grupos políticos le otorgó experiencia organizativa.⁵¹ Además, el actor considera que “el trabajo artístico y humano se debe hacer en equipo”, esta idea proviene de la experiencia del teatro, donde siempre se trabaja en colaboración, afirma.⁵²

Oficialmente, la UVyD nace el 5 de octubre de 1985, sus oficinas provisionales se ubicaron en la calle de Chiapas 86 y en un inicio, era solo un campamento. Durante dos años, en esta precaria casa de madera, se llevan a cabo las juntas y asambleas vecinales, diversas actividades culturales, festivales callejeros y proyecciones de videos. **(Sede de la UVyD, 1985)** En esa misma sede comienza a funcionar la Escuela Popular de Artes, donde, durante un tiempo, imparte clases el artista Gabriel Macotela (México, 1954), quien también crea el logotipo para la organización. **(Macotela, 1985)**



51. Fernando Betancourt, "Con la cultura adelante. Nace la Comisión cultural", (En: *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 77-78.

52. F. Betancourt, "Con la cultura adelante", 79.

53. F. Bentancourt, "Con la cultura adelante", 81.

Primera sede de la UVyD ubicada en Chiapas 86 donde se hacían proyecciones de cine y video y se impartían talleres de plástica, 1985.

Gabriel Macotella, *Logotipo para la UVyD*, 1985.



Con respecto a las actividades culturales, Fernando Betancourt comenta lo siguiente:

Antes de ir a dar una función, nosotros nos vinculábamos con los vecinos para que nos recibieran y después fijábamos el día de la función. Así, se daba continuidad al proyecto: no íbamos sólo una vez, sino que posteriormente, mandábamos cineclub, teatro, talleres, etc. Yo, para dar el ejemplo, antes de cualquier actividad, agarraba la escoba y barría la calle, con el fin de dejar presentable el espacio, y tocábamos los timbres de los vecinos para pedirles permiso de que sus casas fueran los camerinos, para que ahí se cambiaran los artistas. [...] Era muy gratificante porque había intereses comunes.⁵³

Poco a poco el proyecto se transforma en interdisciplinario, incluye performance, danza, teatro, música (clásica, popular, rock y folklórica), poesía, cuento, artes gráficas, pintura y

video. Además, la Comisión Cultural genera diversos encuentros callejeros y festivales que se presentan al aire libre, en distintos lugares de la ciudad. (UVyD, 1988, 1986) (Grupo Barro Rojo, 1986)



Comisión Cultural de la UVyD, Convocatoria Encuentros Trabajadores del arte y Cartel Primer Encuentro callejero de teatro, 1988.



Comisión Cultural de la UVyD, Fotografías que registran la participación de grupos de músicos en los encuentros callejeros desarrollados en la sede de la UVyD ubicada en Jalapa 213, 1986



Comisión Cultural de la UVyD, Primer Encuentro de Danza Contemporánea, Colonia Roma, noviembre de 1986.



Grupo Barro Rojo, Actuación en el Primer encuentro callejero de danza, 1986.

54. "Escuela Popular de Artes Nahuí Ollin. Una casa para la gente y para las artes", (En: *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 162.

55. "La galería Frida Kalho", (En: *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 166.

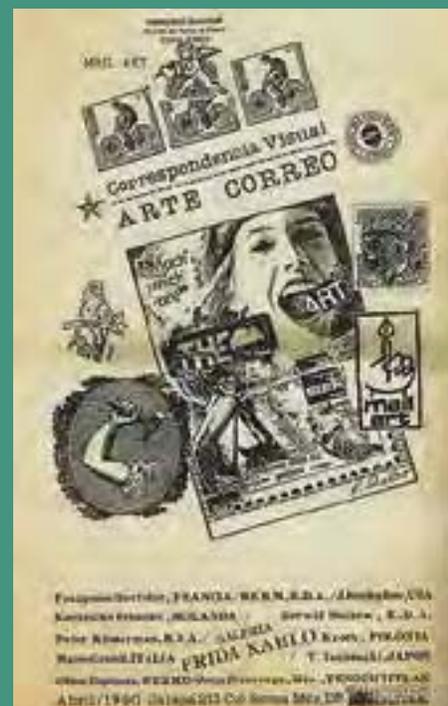
A través de la gestión de la UVyD se consigue en poco tiempo una nueva sede para el desarrollo de las actividades artísticas. En la casa, ubicada en Jalapa 213, funciona hasta la fecha la Escuela Popular de Artes *Nahui Ollin*; entre sus objetivos figuran “sensibilizar y dar herramientas a los alumnos en el conocimiento, la expresión y la práctica de distintas disciplinas artísticas” y “fomentar entre los vecinos y damnificados el gusto por las manifestaciones del arte y la cultura”.⁵⁴ Allí mismo, el 26 de febrero de 1987, se crea la galería *Frida Kahlo*, que, entre otros objetivos, busca “un diálogo entre artistas y un público poco acostumbrado al disfrute de las expresiones artísticas”.⁵⁵ **(Larrechart, 2017) (Galería Frida Kahlo, 1990)**



Galería Frida Kahlo. Cartel promocional para la exposición *Correspondencia visual-arte correo*, presentada en la Galería Frida Kahlo, abril de 1990.

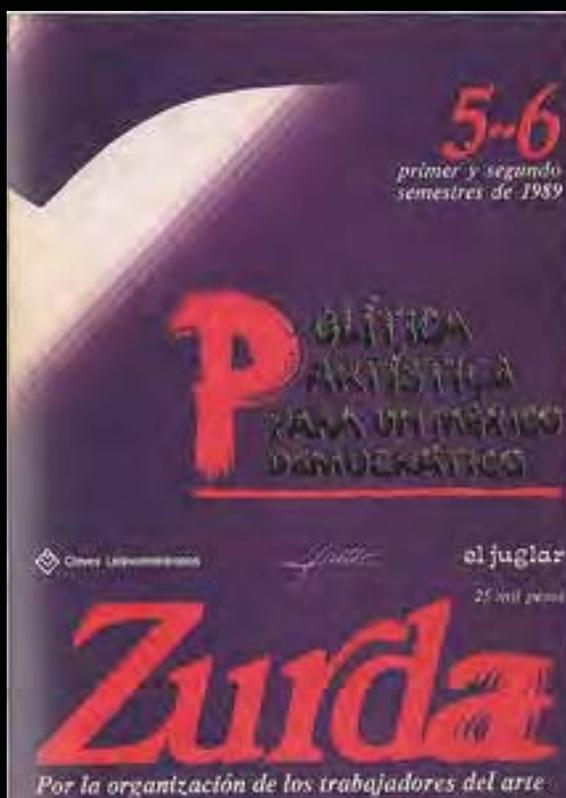


Mabel Larrechart. Fotografía de la fachada de la casa donde funciona la Escuela Popular de Artes *Nahui Ollin*, ubicada en Jalapa 213 e identificación del edificio, 2018.



En la nueva sede también se genera *Zurda*, una revista trimestral independiente, que nace con un espíritu revolucionario y dedica su primer número al tema del sismo “como oportunidad para reconstruir y lograr una nueva vida”. La publicación se mantiene desde 1986 hasta 1998, abordando temas sobre arte, educación artística, medios de comunicación y democracia, neoliberalismo, globalización, e incluye entre sus colaboradores, escritores y artistas de distintas áreas como danza, música, artes gráficas y plástica.⁵⁶ (UVyD, 1989-1991)

56. Arnulfo Aquino, “Revista zurda” (En: *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 158.



UVyD, Portadas de la revista *Zurda* con sede en la casa de la UVyD, 1989 y 1991.

Muchos artistas, músicos, escritores y actores participan activamente con la Comisión Cultural, particularmente los caricaturistas se encargan del diseño y la ilustración de carteles, volantes e invitaciones para la difusión de los distintos eventos. **(Flores, 1991)**



Helio Flores. Cartel promocional 6º Festival Artístico de los damnificados, 1991.

Antonio Helguera (México, 1965), reconocido ilustrador mexicano y uno de estos colaboradores, reflexiona sobre el trabajo desarrollado por la Unión de vecinos:

[...] todas las actividades de la UVyD eran políticas, en tanto que implicaban la participación organizada y directa de los habitantes de la capital (no solo los damnificados por el terremoto) en los asuntos de la Ciudad de México. Las acciones de esta organización y otras surgidas entonces, y la concientización de amplios sectores de habitantes llevó, sin lugar a duda, a la democratización de la ciudad, la desaparición de la Regencia y la posibilidad de elegir jefe de gobierno, jefes delegacionales y diputados locales, una década después.⁵⁷

Como organización solidaria, la UVyD se asocia y apoya otros movimientos sociales, políticos y culturales, tejiendo vínculos entre los miembros de la comunidad desde 1985 hasta 1997. Cabe recordar que forma parte de la Coordinadora Única de Damnificados (CUD), organización creada en octubre de 1985 y constituida por cuarenta organizaciones vecinales. Entre los mayores logros de la CUD destaca el cumplimiento por parte de las autoridades del pliego petitorio entregado al presidente Miguel de la Madrid, en demanda de la reconstrucción de viviendas, recuperación de servicios y empleos y participación ciudadana.

Este importante trabajo desarrollado por la Comisión Cultural de la UVyD demuestra la participación activa de los artistas a raíz del terremoto de 1985, a través de diversas propuestas culturales interdisciplinarias, realizadas regularmente a lo largo de diez años de actividades, que se prolongan hasta la fecha a través del programa de educación artística impartido en las instalaciones de su sede. Su labor hace evidente y reafirma la posibilidad de recuperación del tejido social, a través de lazos afectivos y en persecución de una causa común. Este aspecto específico del trabajo comunitario desarrollado por la Comisión Cultural confirma una de las hipótesis sobre la que se sustenta esta investigación e invita a revisar la necesidad de recuperar la memoria colectiva del barrio como un elemento central en la conformación de su identidad.

57. Antonio Helguera, "La cultura en manos de los ciudadanos", (En: *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Colección Ojo al gato, CONACULTA, 2015), 146.

58. Ana Carolina Ibarra, *Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes* (México: Instituto de Investigaciones históricas, 2012), 3.

59. Ibarra, *Entre la historia y la memoria*, 5.

Memoria colectiva y resistencia social

**La memoria constituye una defensa
contra el dolor o el terror.**

Nora Merlín

Cabe recordar que, desde un inicio, he planteado que a pesar de las dimensiones de la tragedia vivida en el barrio, a pesar del peso de su historia, las evidencias del desastre son mínimas. Por otra parte, las acciones desarrolladas por la Comisión Cultural de la UVyD, probablemente no de manera explícita o deliberada, recurrieron a la memoria y los lazos afectivos como elementos centrales para conservar la unión del barrio en circunstancias adversas. A raíz de ello, considero importante revisar estos conceptos para comprender cómo opera la memoria colectiva en la configuración de una identidad común.

La memoria es un tema extremadamente vasto que, además, puede abordarse desde diversos ángulos, por lo cual, tomaré como punto de partida la relación entre memoria e historia. Según Ana Carolina Ibarra (México, 1949), “las principales discusiones en torno a la relación que guardan la historia y la memoria, se han dado en el ámbito de la historia cultural”, a través del acercamiento entre la historia y la antropología. A ello se suma un nuevo giro hacia la experiencia, que encuentra en la memoria intelectual y la memoria afectiva una nueva fuente para entender el pasado.⁵⁸

Esta historiadora alude, entre otros ejemplos, a la publicación *Historia y memoria*, de 1977, perteneciente a Jacques Le Goff (Francia, 1924).

Para Le Goff la memoria es la materia prima de los historiadores. La memoria colectiva [...] por ser una memoria no consciente, resulta el lugar en el que mejor se manifiestan los sentimientos religiosos, de identidad, de júbilo o de tristeza de la gente. La memoria colectiva se expresa y se recrea a partir de las creencias, los mitos, los ritos y los actos litúrgicos celebrados por un determinado grupo, que los transmite de generación en generación. El tiempo dilatado de la memoria colectiva es responsable de ajustes y modificaciones en aquello que se transmite.⁵⁹

Le Goff hace hincapié a su vez, en la necesidad de diferenciar la historia vivida de la historia como disciplina. Los historiadores se apropian de la historia vivencial para pensarla y darle una explicación; en otras palabras, se encargan de “poner en orden” e interpretar el pasado a través de fuentes y testimonios “a la luz de las condiciones sociales, políticas e ideológicas de su época”.⁶⁰ En este sentido, “la historia es un pensamiento sobre el pasado y no una rememoración”. El historiador construye y genera una representación del pasado a través de un relato objetivo, sin embargo, en las últimas décadas la crítica historiográfica, explica Ibarra, “dio un vuelco a favor de la memoria y de las manifestaciones más auténticas del imaginario”.⁶¹

Específicamente, memoria colectiva es un concepto creado por el sociólogo francés Maurice Halbwachs (Francia, 1877-1945), quien afirma que tanto la memoria individual como la colectiva se apoyan en la memoria de los otros, porque refuerza y completa la propia memoria, ya que “en medios semejantes todos los individuos piensan y recuerdan en común”.⁶²

Cada uno, sin duda, tiene su perspectiva, pero en relación y correspondencia tan estrechas con la de los otros que, si sus recuerdos se deforman, le basta situarse en el punto de vista de los otros para rectificarlos.⁶³

Según este autor, la memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continua, una continuidad no artificial, ya que retiene del pasado solamente lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, afirma Halbwachs, la memoria colectiva no excede los límites de ese grupo, lo que establece una clara diferencia con la historia.⁶⁴

60. Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire* (Paris: Gallimard, 1988), 34.

61. Ibarra, *Entre la historia y la memoria*, 2.

62. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, (Paris: PUF, 1968), [Traducción de Amparo Lazén Díaz] 212.

63. Halbwachs, *La mémoire collective*, 210.

64. Halbwachs, *La mémoire collective*, 213.

65. Halbwachs, *La mémoire collective*, 214.

66. Halbwachs, *La mémoire collective*, 215.

67. Halbwachs, *La mémoire collective*, 210.

68. Halbwachs, *La mémoire collective*, 210.

[...] la historia divide la serie de siglos en períodos, como la materia de una tragedia se distribuye en varios actos. Pero mientras que en una obra la misma acción prosigue de un acto a otro, con los mismos personajes que permanecen hasta el desenlace, [...] en la historia tenemos la impresión que, de un período al otro, todo se ha renovado: intereses en juego, dirección de los espíritus, modos de apreciación de los hombres y de los hechos, tradiciones y perspectivas de futuro. La historia, que se sitúa fuera de los grupos y por encima de ellos, no vacila en introducir en la corriente de los hechos divisiones simples, cuyo lugar se fija de una vez por todas. Al hacer eso sólo obedece a una necesidad didáctica de esquematización.⁶⁵

Halbwachs explica también que a la historia le interesan sobre todo las diferencias y oposiciones, concentrando en una figura individual los rasgos dispersos en el grupo, para que resulten visibles. Por otro lado, los procesos de transformación social que se producen en un tiempo muy prolongado, son considerados por la historia como un intervalo de algunos años. En cambio, la memoria colectiva se presenta como un desarrollo continuo; no hay, como en la historia, líneas de separación claramente trazadas, sino límites irregulares e inciertos. “La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta”, asegura Halbwachs.⁶⁶

Además, el autor, en semejanza con Le Goff, hace una diferenciación importante entre la historia vivida y la historia escrita. La historia vivida “contiene todo lo necesario para constituir un marco vivo y natural en el que un pensamiento puede apoyarse para conservar y encontrar la imagen de su pasado”.⁶⁷

Sostiene además que, la historia no puede reconstruir todo el pasado, pero la memoria, a diferencia de aquella, es completa: todo lo vivido está guardado allí.

No hay en la memoria vacío absoluto [...] Nada se olvida, pero esta proposición puede entenderse en sentidos diferentes. Para Bergson, todo el pasado permanece entero en nuestra memoria tal como ha sido para nosotros, pero ciertos obstáculos, en particular el comportamiento de nuestro cerebro, nos impiden evocar todas sus partes. [...] Para nosotros, al contrario, lo que persiste no son imágenes totalmente confirmadas en alguna galería subterránea de nuestro pensamiento, sino, en la sociedad, todas las indicaciones necesarias para reconstruir esas partes de nuestro pasado que concebimos de forma incompleta o indistinta o que incluso creemos enteramente salidas de nuestra memoria.⁶⁸

La memoria colectiva sólo retiene las semejanzas. Cada grupo construye una historia que permite distinguir figuras y hechos; en la memoria del grupo esas similitudes pasan a un primer plano y las partes del período sobre el que se extiende están bien diferenciadas. La historia, por su parte, consigue darnos una visión resumida del pasado. A pesar de la variedad de lugares y tiempos, reduce los hechos a términos aparentemente comparables y nos presenta una imagen única y global del pasado. “La historia representa la memoria universal del género humano”, sin embargo, dice el autor, “no hay tal memoria universal”. Sólo se puede juntar en un único cuadro la totalidad de los hechos pasados si se desprenden de la memoria de los grupos que conservan su recuerdo. Toda memoria colectiva por lo tanto, tiene soporte en un grupo limitado en el espacio y en el tiempo.⁶⁹

69. Halbwachs, *La mémoire collective*, 217.

70. Halbwachs, *La mémoire collective*, 218.

71. Halbwachs, *La mémoire collective*, 219.

La historia es un cuadro de cambios, [...] ya que para la historia todo está ligado, cada una de esas transformaciones debe reaccionar sobre las otras partes del cuerpo social y preparar, aquí o allí, un nuevo cambio. En apariencia, la serie de los acontecimientos históricos es discontinua, estando cada hecho separado del que le precede o sigue por un intervalo, en que no podemos creer que nada se haya producido. En realidad, los que escriben la historia y observan sobre todo los cambios, las diferencias, comprenden que, para pasar de unos a otros, hace falta que se desarrolle una serie de transformaciones de las que la historia sólo percibe la suma (en el sentido del cálculo integral) o el resultado final. Tal es el punto de vista de la historia porque examina el grupo desde fuera y abarca una duración bastante larga.⁷⁰

Por el contrario, en la memoria colectiva, el grupo es visto desde dentro y durante un período que no supera la duración media de la vida humana. Presenta al grupo una imagen de sí mismo que se extiende en el tiempo, porque se apoya en su pasado, pero de modo que se reconozca siempre en esas imágenes sucesivas. La memoria colectiva se corresponde con “un cuadro de semejanzas y es natural que se persuada de que el grupo permanece y ha permanecido idéntico, porque ella fija su atención en el grupo”.⁷¹ Lo cambiante es la conexión

con lo externo, los contactos y las relaciones del grupo con los otros.

Ahora bien, pensando en el tema que interesa analizar en esta tesis, ¿cómo opera la memoria colectiva cuando se trata de vivencias traumáticas?

Desde una perspectiva historiográfica, Dominick La Capra (Estados Unidos, 1939), orienta su investigación hacia la memoria traumática y la identidad de los grupos no dominantes. Este autor considera que el psicoanálisis ofrece al historiador una dimensión sintomática de los fenómenos traumáticos, porque provee una teoría crítica de la experiencia. Para La Capra, los conceptos del psicoanálisis aplican tanto para los individuos como a las colectividades, lo que lo lleva a plantear una serie de preguntas por demás significativas. ¿Qué es lo que nos deja la evocación de la experiencia cuando se trata de una experiencia límite o traumática? ¿Qué tan útil resulta la memoria para poder recuperar la representación de esos eventos? ¿Qué tan crucial es la dimensión afectiva y cómo puede servir para la comprensión histórica?⁷²

Siguiendo la línea de pensamiento de La Capra, parece prudente revisar, desde una perspectiva psicoanalítica, qué es el trauma. Sigmund Freud (Austria, 1856-1939) lo explica a través de una metáfora biológica. Lo define como un peligro económico para el aparato, “un cúmulo de grandes cantidades que aparecen e irrumpen sorpresivamente rompiendo la ‘barrera protectora’ de una supuesta vesícula viviente”.

Freud denomina al trauma [...] o al instante traumático, como una cantidad pulsional excesiva para el aparato psíquico, algo que sobrepasa cierto límite y, en tanto tal experiencia no puede ser simbolizada. El trauma, pulsión de muerte, perturbación económica, tiende a repetirse dolorosa e indefinidamente como una compulsión, un eterno retorno de lo mismo.⁷³

72. Ibarra, *Entre la historia y la memoria*, 13. [La Capra centra sus estudios sobre memoria traumática, particularmente en la experiencia del Holocausto].

73. Nora Merlín, “Trauma y memoria”, (*Educar em revista*, n° 70, Curitiba: julio-agosto, 2018), 105.

74. Merlín, "Trauma y memoria", 104.

75. Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu, 1986), 152.

76. Merlín, "Trauma y memoria", 109.

77. Merlín apoya su tesis en los escritos de Freud, quien a partir "del advenimiento del nazismo, comenzó a preocuparse por la cultura y su malestar". Dice la autora que, "en varios de sus artículos, Freud homologó el aparato psíquico singular con la psicología de los pueblos, por lo que es posible deducir que el recuerdo, la memoria y la elaboración del duelo son también operaciones con las que cuenta una cultura para simbolizar el horror, el terror y la herida traumática que vuelve una y otra vez", 111.

78. Merlín, "Trauma y memoria", 104-112. [los paréntesis corresponden al texto].

79. Merlín, "Trauma y memoria", 114.

El trauma es una pulsión de muerte, que se define en correspondencia con la realidad psíquica. Si la barrera psíquica fracasa en su intento por proteger, "el trauma surge como un peligro económico para el aparato que se manifiesta sin aviso, señal ni preparación". Esta protección equivale a la realidad psíquica que Freud identifica con la memoria. De allí la trascendencia de la función de la memoria como barrera del trauma: por un lado, recordar, pero además, "recortar el pasado para evitar la presencia violenta y siniestra del trauma".⁷⁴

Para que un trauma no retorne compulsivamente en lo psíquico —en un continuo, doloroso e incesante presente—, es necesario el olvido, porque el trauma se opone a tal dimensión. De manera paradójica, el recuerdo representa la posibilidad que tiene el aparato psíquico de producir el olvido, pues aquello que se repite en acto, según Freud, no se recuerda: "el analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego que lo hace".⁷⁵

Desde la teoría psicoanalítica se considera que sólo el recuerdo funciona como límite divisorio de dos campos temporales: el pasado y el presente. [...] sólo el recuerdo hace posible dimensionar o recortar un pasado. Ello ofrece la posibilidad de recordar sin que implique un exceso traumático, una herida abierta y actual, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Dicho de otra manera, para que un acontecimiento doloroso no retorne compulsiva y eternamente, para que se construya una temporalidad pasada, es necesario que esa marca se transforme y se signifique como recuerdo inscripto en la memoria. El recuerdo es una herramienta, un recurso que tiene el aparato psíquico afectado por una marca para tramitarla en lugar de padecerla. Dicha operación, producida a través de la puesta en palabras, brinda la posibilidad de debilitar la densidad de carga.⁷⁶

Con respecto a las relaciones entre trauma y memoria colectiva, Nora Merlín (Argentina, 1961) sostiene que existe un paralelismo entre las operaciones que realiza el aparato psíquico de manera singular y una comunidad.⁷⁷ La psicoanalista considera

a la memoria colectiva un elemento esencial en la reconstrucción del pasado, para lo cual, analiza “el terrorismo de Estado de 1976 como trauma en la cultura Argentina”, tanto por la violencia y el horror, como por constituir “un atentado real, simbólico e imaginario contra la subjetividad singular y colectiva”.

Para Merlín, el recuerdo, la memoria y la identidad, en sus manifestaciones singulares y colectivas, constituyen derechos inalienables de las personas.

La metodología represiva empleada intentó no dejar rastros, borrar los nombres, la historia, la vida, apuntó a hacer desaparecer toda marca y recuerdo, atentó contra la memoria, esto es, la identidad. Sin embargo, [...] con relación al aparato psíquico, nunca la represión es exitosa, pues siempre falla, ni tampoco hay crimen perfecto, en el que sea posible borrar todas las huellas; en el caso argentino, a partir de algunos detalles fue posible reconstruir el pasado. Del mismo modo en que funciona el aparato psíquico singular ante lo traumático, la cultura argentina respondió y tramitó la experiencia del horror a partir del recuerdo como consigna (“recordar para no repetir”) y como acción política que devino luego en una memoria colectiva. Dicha memoria permitió —y no cesa de hacerlo, tanto desde el punto de vista singular como del colectivo— la elaboración del trauma.⁷⁸

A su vez, Merlín encuentra una estrecha relación entre la memoria colectiva y los lazos afectivos.

Al conformarse un espacio de inscripción de las huellas de todos, el amor se politizó y adquirió la forma de memoria colectiva. De este modo, amor, memoria y política se abrazan. Freud dijo que las huellas forman la memoria y así devienen defensa contra el dolor o el terror; luego, el aparato psíquico, como también una cultura, intenta saber vivir con dichas huellas; en este sentido, política y memoria se articulan.⁷⁹

La psicoanalista afirma que “el amor de una madre por su hijo, el de un hijo por su padre, el de una abuela por su nieto, de una novia, etc., pertenece y se mantiene en el ámbito

privado”. Sin embargo, en oposición a esta intimidad, la relación con los desaparecidos por la dictadura militar en Argentina, el amor y el recuerdo de cada familiar, amigo y compañero, constituyó un tejido en forma de lazo amoroso, en el cual “lo privado de ese sentimiento se hizo público”.⁸⁰

La inédita modalidad del amor, motivada por los organismos de derechos humanos, afectó y transformó profundamente la cultura argentina. El derecho a la verdad, la identidad, la restitución y justicia forman parte de nuestro ideario popular, se constituyeron y transformaron en potencias que amplían y profundizan la democracia. Cada nueva identidad singular encontrada supone una nueva restitución colectiva, que repara una parte mutilada de la identidad popular.⁸¹

A través de lo expuesto queda claro que la memoria, tanto la memoria individual como la memoria colectiva, constituyen soportes para la reconstrucción del pasado y consolida los lazos afectivos de la comunidad. La memoria colectiva permite dar identidad al grupo, que a su vez, mantiene dicha memoria con la finalidad de impedir la repetición de los actos del pasado que atentan contra dicha comunidad.

En el campo del arte, al igual que el mencionado colectivo GAC, muchos artistas contemporáneos generan propuestas en relación a la memoria colectiva.

Me interesa examinar en este punto, a manera de ejemplo, el trabajo desarrollado por el artista alemán Gregor Schneider (Alemania, 1969) porque se enfoca en dos aspectos importantes para esta investigación. Este artista de-construye literalmente los espacios, transformando el sentido protector de la casa en un lugar ajeno y extraño, lo cual asocio con los damnificados por el terremoto, ya que se ven obligados a abandonar sus viviendas porque ya no son espacios seguros. Por otra parte, la práctica de Schneider también muestra una profunda reflexión en torno a la recuperación de la memoria colectiva y personal.

Centrado en la escultura, su trabajo puede describirse a grandes rasgos como un diálogo abierto entre el espacio privado y el espacio público, cuestionando a través de sus intervenciones los límites entre uno y otro.

Schneider considera que las casas son esculturas, por ello gran parte de su práctica se desarrolla dentro de estos espacios. A los 16 años, sus padres le regalan una casa en su ciudad natal para que la utilice como estudio, sin embargo, Schneider se muda a vivir allí. Dicha casa, ubicada en el número 12 de la calle Unterheydener, “se convirtió en un laboratorio donde experimen-

80. Merlín, "Trauma y memoria", 114.

81. Merlín, "Trauma y memoria", 115.

82 Virginia Roy, "Todo es Rheydt",
(Gregor Schneider, *Kindergaten*,
MUAC, Museo de Arte Contemporáneo,
UNAM, 11 de febrero al 23 de
julio de 2017), 17.

83. Roy, "Todo es Rheydt", 18.

tar con su producción artística, a través de objetos y moldes, y también con el espacio y su construcción".⁸²

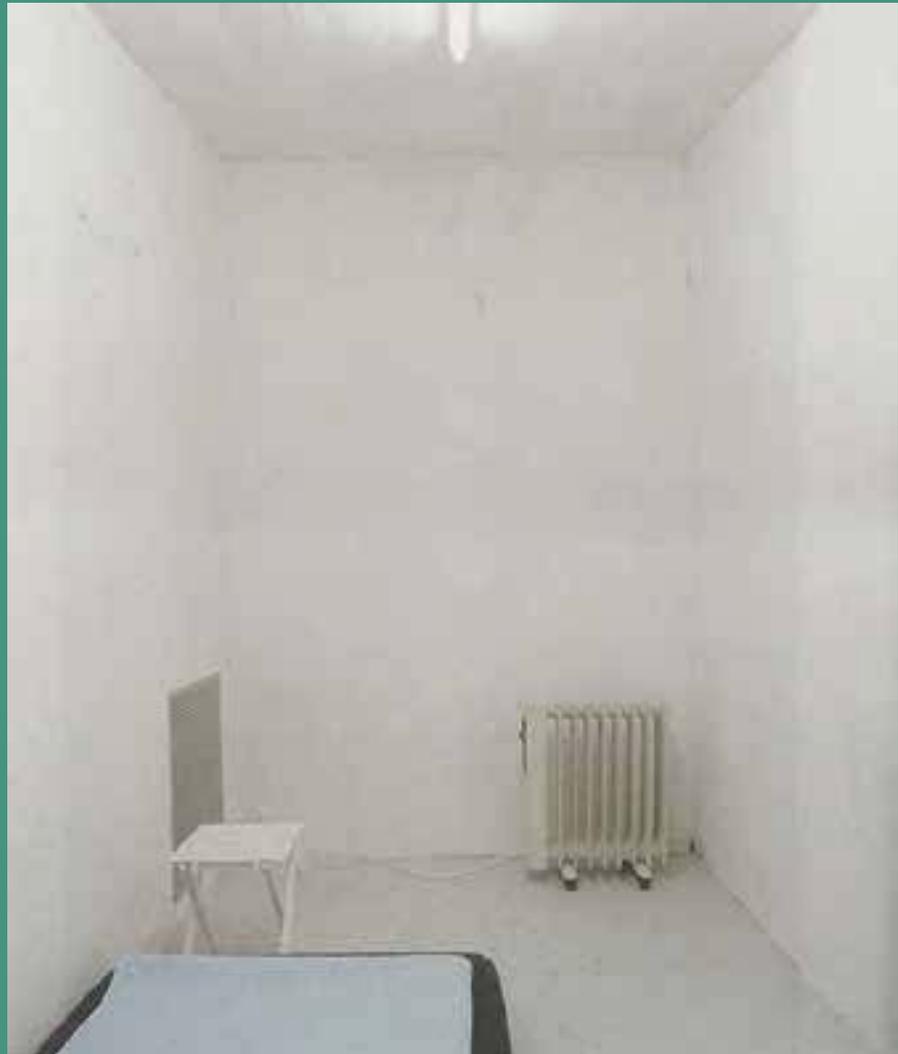
En esta primera casa, hasta la fecha, desarrolla el proyecto *Haus u r* que consiste en remodelar las habitaciones completas, creando una serie de construcciones espaciales que le quitan a esos lugares cotidianos cualquier sensación de familiaridad. Durante años, Schneider vive en este lugar; recrea sus formas, altera constantemente su entorno a través de fragmentaciones, desplazamientos y separaciones, para posteriormente trasladar estos espacios al museo. Las alteraciones del espacio, a través de las acciones de desmantelar y reconstruir, se ligan con la memoria, ya que Schneider vuelve a construir estas habitaciones basándose en el recuerdo que tiene del espacio original. **(Schneider, 1986, 1988 y 1995)**



Gregor Schneider. *U r 1*. Rheydt, 1986.
(*Casa u r*, 1985 a la fecha).

Gregor Schneider, *U r 1 u 14*, Dormitorio,
Rheydt, 1988. (*Casa u r* 1985 a la fecha).

Esta constante metamorfosis ha producido una afortunada confusión sobre el recuerdo original de esos espacios y un aturdimiento con respecto a la realidad misma. Así aparece la incesante duda de que los espacios ya no sean como el artista los recuerda, o como recuerda que los recuerda. Esta ambigüedad lo ha llevado a un subterfugio de la memoria que le permite abonar el terreno de juego.⁸³



Gregor Schneider, *U r 12. Cuarto de invitados totalmente aislado*. Rheydt, 1995. (*Haus u r, Rheydt*, 1985 a la fecha).

Posteriormente, en 2001, el artista desmantela las habitaciones de su casa en Rheydt y las reconstruye en el Pabellón Alemán del Giardini, en la Bienal de Venecia con el nombre de *Totes Haus u r* (Casa muerta u r).

Ese mismo año, Schneider descubre por casualidad, que en esta misma ciudad se ubica el sitio donde nació y creció Joseph Goebbels, el conocido Ministro de Propaganda nazi. Explica Virginia Roy (Barcelona, 1981), curadora de la muestra que se presenta en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México, que “un error en el número del domicilio en el acta de nacimiento de Goebbels reveló que la casa no estaba destruida, como se creía, sino que seguía en pie, con características idénticas a la casa de Schneider y las demás de la zona”.⁸⁴ Así mismo, dicha casa está ubicada a escasos metros del número 12 de la calle Unterheydener, donde Schneider lleva a cabo sus intervenciones desde mediados de 1980.

El artista hace una propuesta para ocupar temporalmente parte del Trafalgar Square de Londres, en 2012, con una reconstrucción de la casa de Goebbels. La obra lleva por nombre su ubicación: *Odenkirchener Strasse 202*. El artista se pregunta si las circunstancias de los primeros años de vida y la casa donde nació, contribuyen de alguna manera para formar la desequilibrada personalidad de Goebbels. Otra de sus preocupaciones es que una familia joven pueda mudarse a la casa sin conocer su historia. **(Schneider, 2014)**



Gregor Schneider. Comer / Dormir.
Odenkirchener 202. Rheydt, 2014.

84. Roy, "Todo es Rheydt", 22.

Finalmente, en 2013 compra la casa y trata de vivir allí, pero afirma que el “espíritu del nazismo” se conserva dentro de ella.⁸⁵ Poco tiempo después de mudarse, descubre “una gran colección de libros y revistas nazis” y algunos dispositivos, entre ellos, un instrumento para la medición de la cabeza “asociado con la ideología racial”. Estos elementos pertenecen a Heinrich Schmitz, descendiente del constructor y propietario de la casa donde vivió la familia Goebbels. También encuentra fotografías de este hombre tomadas durante los años del nazismo. Observando estas fotografías, Schneider reconoce una especie de encarnación de la imagen que Joseph Goebbels pudo haber tenido de sí mismo: “la supervivencia de un fantasma en la persona de un hombre más joven”.⁸⁶

(Schneider, 2014)

El artista alemán genera una reflexión política y también biográfica con respecto a las acciones desarrolladas en la casa. Schneider considera que las nuevas generaciones, incluyendo la suya, confían en las ideas de integración europea, sin embargo, en los últimos años observa una evidente regresión hacia el nazismo; por lo tanto “el lugar de nacimiento de uno de los individuos más horribles, puede convertirse potencialmente en un lugar de identificación para los neonazis”⁸⁷. Su intención es contrarrestar esta posi-



Gregor Schneider. Publicaciones, fotos, instrumento para medir el diámetro de la cabeza, encontradas por Schneider en 2014, en la casa de donde nació Joseph Goebbels. En la parte superior se pueden ver fotografías de Walter Schmitz.

85. Ulrich Looock (ed.), *Gregor Schneider*, (Berlin: Distanz, 2016)
[La traducción es mía para todo lo referente a este texto], 42.

86. Looock (ed.), *Gregor Schneider*, 43.

87. Looock (ed.), *Gregor Schneider*, 42.

bilidad. Es así que finalmente decide destruir la casa, dejando intacta su fachada. Los escombros son expuestos durante un breve período en un camión, delante de una galería de Varsovia y también en Berlín. **(Schneider, 2014)**



Gregor Schneider. *Odenkirchener Strasse 202.* Destrucción de la casa de Goebbels en Rheydt, 2014.



Gregor Schneider. *Odenkirchener Strasse 202.*
Camión con los restos de la demolición de la casa
de Goebbels, exhibido frente a la Zacheta
National Gallery, en Warsaw, 2014.

Justamente, mientras estaba investigando cuestiones de memoria colectiva conocí el trabajo de Gregor Schneider, quien presentó la exposición *Kindergarten* en el MUAC, en México. Desde mi punto de vista, esta instalación representa una perfecta síntesis del trabajo llevado a cabo por Schneider en las propuestas antes mencionadas.

Desde un principio su instalación resulta inquietante. A través de un túnel se accede a una primera habitación sin muebles, que solo tiene un colchón sobre el piso y desde allí, a través de una puerta, se entra a un espacio amplio y oscuro. En los rincones apenas se visualiza algo extraño que simula unos cuerpos cubiertos por plásticos de los que asoman las piernas. También se puede apreciar una proyección de videos en los espacios contiguos y un par de puertas que dan acceso a otros lugares. Desde la primera puerta se accede a una habitación casi vacía, dividida por una cortina de plástico transparente, que esconde una bolsa de basura azul cerrada; por la siguiente abertura se entra a un cuarto alfombrado con una cama central y algunos muebles. Saliendo de allí, hacia la derecha del recorrido, otra de las puertas conduce al baño; al entrar sorprende el sonido de la ducha abierta y sobre el lavabo se ven un cepillo, pasta de dientes y el jabón.

Son indicios de una presencia, alguien estuvo o todavía está allí, no sólo por los objetos que Schneider coloca con cuidado para dar esa impresión, sino también por los detalles que dan certeza de una casa habitada: la cama está tendida pero hay manchas sobre la cabecera y claramente se ven las marcas oscuras sobre la alfombra que dejan el abrir y cerrar de la puerta. Lejos de la pulcritud, aparecen las huellas comunes que hacen pensar en un lugar habitado. (Schneider, 2017)

En esta transformación de lo vivencial, los espacios dejan de ser espacios funcionales, de una lógica inteligible. Por el contrario, Scheneider potencia en ellos una pulsión de lo informe, convirtiendo la estructura habitacional en algo espectral y lúgubre. [...] la crudeza del espacio origina una manifiesta incomodidad. Lo apacible y acogedor de la casa se convierte en algo desconcertante, sus habitaciones se transforman en hábitats inquietantes y pierden su carácter de espacios íntimos, familiares y de cobijo.⁸⁸

88. Roy, *Todo es Rheydt*, 19.

Gregor Schneider. *Kindergarten*,
detalles de la instalación. MUAC, 2017.



La incomodidad es la primera sensación al entrar a este sitio; se pierde toda referencia con respecto al museo. Quien recorre la instalación queda sumergido dentro de un laberinto que lo desubica tanto espacial como temporalmente. Se es parte del lugar pero con la sensación de ser un intruso. A pesar de estar “dentro de la casa”, se está excluido de ese espacio, probablemente porque el ambiente se percibe sórdido y ajeno. Según Reinhard Maiworm, actual director del Instituto Goethe de México, “en sus intervenciones arquitectónicas, Gregor Schneider alterna continuamente entre las sensibilidades y los terrores psicológicos” de quienes recorren sus espacios.⁸⁹

Schneider hace partícipe al espectador de la intimidad de la casa, pero al mismo tiempo, esa posibilidad resulta molesta o al menos, no del todo grata. Hay algo de onírico en la experiencia: la típica sensación ambigua que se experimenta en un sueño de estar en un sitio familiar, pero que a la vez, no es ese lugar sino otro. Si bien el concepto eje que rige su trabajo se relaciona estrechamente con la memoria —destruir para reconstruir a partir de los recuerdos de cada cuarto, hacer visible la casa donde nació un genocida como forma de recuperación de la memoria colectiva—, las propuestas de Schneider hablan también de la función que cumplen los espacios como lugares familiares, que brindan protección pero que a su vez, por diversas circunstancias, pueden transformarse en sitios inhóspitos, inseguros e inhabitables. En este sentido, muchas de las construcciones en la ciudad México, después del terremoto, responden a esta ambivalencia.

89. Reinhard Maiworm, “Presentación”, (*Gregor Schneider, Kindergarten*, MUAC, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, 11 de febrero al 23 de julio de 2017), 9.

Testimonios

Continuando con el tema de la memoria, en una línea de análisis similar a las propuestas por Merlín y La Capra, pero desde un enfoque sociológico, Beatriz Sarlo (Argentina, 1942), destaca que actualmente existe una tendencia hacia la

reconstrucción del pasado a través de la recuperación de la experiencia, con un sentido de verdad. En *Tiempo pasado* escribe Sarlo que “la historia social y cultural desplazó su estudio hacia los márgenes de las sociedades modernas, modificando la noción de sujeto y la jerarquía de los hechos, destacando los pormenores cotidianos articulados en una poética del detalle y de lo concreto”.⁹⁰ Este giro subjetivo permite acceder a la dimensión de la historia desde la perspectiva del sujeto y a otras formas de interpretar y entender el pasado. Según Sarlo, se hace evidente entonces, una “revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales”.⁹¹

Al igual que Merlín, esta investigadora se refiere específicamente a los hechos violentos llevados a cabo por las dictaduras militares en Latinoamérica entre 1970 y principios de 1980, y la búsqueda de recuperación de la memoria como un elemento de justicia por parte de la sociedad, para lo cual revisa el concepto de “testimonio confiable” que analiza en su libro:

Este libro se ocupa del pasado y la memoria de las últimas décadas. Reacciona no frente a los usos jurídicos y morales del testimonio, sino frente a sus otros usos públicos. Analiza la transformación del testimonio en un ícono de la Verdad o en el recurso más importante para la reconstrucción del pasado; discute la primera persona como forma privilegiada frente a discursos de los que la primera persona está ausente o desplazada. La confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece al testimonio.⁹²

Recordar es una forma de entendimiento, dice Sarlo; su argumento se basa en el testimonio en primera persona como una fuente confiable para entender el pasado. Obviamente, no se refiere a la forma del discurso, sino a que dicha fuente puede ser la única o al menos resulta más confiable que otras. En este sentido, el testimonio se vuelve creíble dentro de ciertas condiciones culturales y políticas.⁹³

91. Sarlo, *Tiempo pasado*, 21.

92. Sarlo, *Tiempo pasado*, 23.

93. Sarlo, *Tiempo pasado*, 25.

94. Sarlo, *Tiempo pasado*, 29.

95. Beatriz Sarlo, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2001), 97.

96. Beatriz Sarlo, *Tiempo presente*, 98.

97. Beatriz Sarlo, *Tiempo presente*, 97.

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo.⁹⁴

Por otra parte, Sarlo se refiere a la aceleración actual del tiempo que afecta a la memoria y el recuerdo. En *Tiempo presente*, esta autora destaca que “nunca como ahora la memoria fue un tema tan espectacularmente social” y hace referencia a una búsqueda de recuperación de la memoria cultural que involucra “la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado”.⁹⁵ Es otras palabras, según la autora, el propio mecanismo de aceleración del tiempo, produce un vacío de pasado que la memoria colectiva debe intentar recuperar: “una memoria que busca dar solidez a ese presente fulminante que desaparece comiéndose a sí mismo”.⁹⁶

Indudablemente el tiempo es más fluido,⁹⁷ dice Beatriz Sarlo, lo que provoca que el testimonio y el recuerdo aparezcan como operaciones de reconstrucción del pasado y recuperación de la identidad a través de la memoria colectiva.

La lectura de los textos de Beatriz Sarlo, las reflexiones críticas en torno a la experiencia traumática y su relación con la memoria colectiva que proponen los diferentes autores citados, a lo que suma las sensaciones y pensamientos que surgen de experimentar las piezas de Schneider, me llevan a pensar sobre la importancia de recuperar la vivencia del terremoto a través del relato de quiénes estuvieron ahí. ¿Qué recuerdos conservan? ¿Cómo rememoran ese pasado traumático?

Comienzo por buscar testimonios verbales o escritos, tratando de encontrar particularmente aquellos relacionados con los lugares cercanos a mi casa. Para contactar a estas personas, comienzo por preguntar entre amigos y colegas, busco a través de las redes sociales y me integro a un grupo de vecinos de la colonia Roma a través de la aplicación de *WhatsApp*. Poco a poco van apareciendo algunos interesados y los mismos entrevistados me sugieren otras personas. Elaboro un sencillo cuestionario-guía, pero durante la entrevista intento generar un diálogo informal que propicie el relato.

Comienzo con la transcripción de un relato que aparece en el libro *Nada, nadie. Las voces del temblor*, de Elena Poniatowska (Francia, 1932), porque se trata de lo ocurrido en la Universidad de Chapultepec, que como mostré antes colapsó con el terremoto, y donde murieron casi cien personas, entre ellas, estudiantes, profesores y administrativos. En el caso de las entrevistas, recibo las respuestas por escrito de una persona que contacté a través de *Facebook*, pero la mayoría son personales, las realizo en mi estudio, grabando audios. También entrevisto a la Sra. Bertha, quien vive en las ruinas del edificio en la calle de Chihuahua 191, a unos pasos de mi casa. En este caso me enfoco en su experiencia de vivir sobre los escombros.

Todas las personas entrevistadas muestran una urgente necesidad de contar lo sucedido, sus relatos describen detalles precisos, sensaciones, olores, sonidos, imágenes grabadas nítidamente en su memoria. Se expresan con la voz y gestos muy elocuentes; hablan del pasado como si estos hechos hubieran ocurrido el día anterior.

Escuchar estos relatos, se vuelve una experiencia muy potente. Decido reunir parte de estas historias en una pieza sonora y trabajo en colaboración con el artista y músico mexicano, Carlos Romualdo (México, 1980). Iniciamos editando cada una de las entrevistas para posteriormente superponer las voces y aislar algunos fragmentos de las narraciones. El resultado es una suma de voces que se conectan y por momentos se multiplican. **(Larrechart & Romualdo, 2017)**

Algunas frases me resultan tan memorables que las recupero para elaborar otra pieza. De manera similar al proceso de elaboración de los libros, trabajo con textos recortados. Utilizo soportes negros y recorto cada una de estas palabras. Reúno los restos, las letras recortadas, en sobres transparentes. La pieza completa, de nombre *Palabras guardadas*, consiste en una serie de cinco textos recortados y cinco sobres con los recortes de las letras, intenta conservar y darle un lugar a esos relatos escuchados.

Posteriormente, presento otra versión de esta pieza, a manera de instalación, en una exposición colectiva en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. El texto sobre el piso, hecho con grafito en polvo, se imprime en la superficie aunque gran parte del grafito desaparezca. Esta solución formal resulta otra manera de aludir a la memoria.⁹⁸ **(Larrechart, 2017)**

98. Presenté esta instalación en una exposición colectiva, en octubre 2017, en la *Casona Spencer*, en Cuernavaca, Morelos.



Mabel Larrechart y Carlos Romualdo.

<https://soundcloud.com/rosana-larrechart/190985a-1>

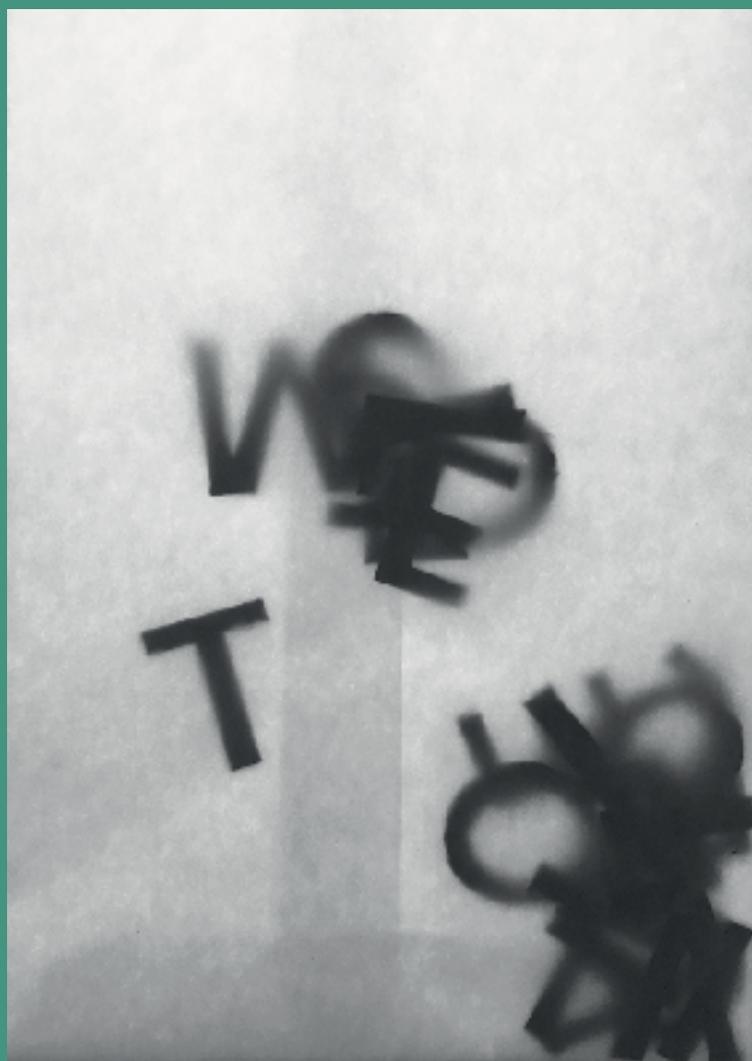
Voces superpuertas, pieza sonora, 2017.

AL CAÍDO EL EDIFICIO COMPLETO

Mabel Larrechart, *Palabras guardadas*. Textos recortados, sobres y recortes de letras, 2017.



Mabel Larrechart, *Palabras guardadas*.
Detalle de los sobres transparentes con
letras recortadas, 2017.





Mabel Larrechart, *Palabras guardadas*.
Detalles de la instalación. Casona Spencer,
Cuernavaca, 2017.



Relatos

RELATO 1. *Andrés Escoto* (Segmento del relato “El ‘Lobo’ nunca se enojaba. Quien quiera cooperar que siembre una flor”, tomado del libro *Nada, nadie. Las voces del temblor* de Elena Poniatowska).

[...] Alejandro Escoto, estudiante de 26 años, apodado El lobo, murió el 19 de septiembre, en la Universidad Chapultepec en la Colonia Roma.

Andrés Escoto, el hermano mayor de 33 años, arquitecto de profesión, fue subjefe de Obras Públicas en Zihuatanejo y jefe de Obras Públicas en Zumpango del Río. Se vino de Chilpancingo el 20 de septiembre.

[...] El terremoto me agarró en la calle, en Chilpancingo, me recargué en una pared; en la esquina estaban unas mujeres rezando, no me asusté, en Guerrero siempre tiembla. Empecé a preguntarme:

—Y Alejandro, ¿a dónde iría? ¿Estaría en la escuela o todavía en la casa?

Hace tres días, el 17 de septiembre, había entrado a estudiar turismo en la Universidad Chapultepec. Yo le decía: Alejandro, estudia. Siempre estuve sobre él en el estudio, que se preparara. Me senté a ver la televisión: los edificios en el suelo. Pensaba en Alejandro, preguntándome dónde estaría en ese momento. El viernes 20 me fui de Chilpancingo a Zumpango del Río y como a las 10 de la mañana vi que me hacían señas con la mano.

—¿Qué pasó, cómo están?

Y que me la sueltan.

—No, pues, Alejandro.

—¿Qué le pasó?

—Fíjate que la escuela donde estaba, la Universidad Chapultepec, se cayó.

—Sí, ¿y qué?

—No, pues, se fue.

Dicen que cambié de color pero nunca me desesperé, me desesperé más la gente, mis compañeros de trabajo, de ver que me senté en la banqueta y me tomé la cabeza.

Hablé con el presidente municipal y que me vengo a México. Ahora me acuerdo mucho de una frase de un amigo de Alejandro, Raymundo, que dice que para irse hay que tener suerte. Sí, es cierto —en su aula todos se fueron—, al primero que rescataron, y Dios lo quiso así, fue a Alejandro, y sus restos los recogió su mejor amigo, que se llama Pedro. El mismo día 19 lo buscó, lo localizó.

[...] No sé dónde esté Alejandro, ahora soy un poquito mejor porque reflejo algo de mi hermano. Dios, mi mamá y Alejandro me acompañan, por eso siento que tengo una energía muy fuerte.

[...] En México nunca me han reconocido mi trabajo, no me dan aguinaldo. Mi país mi propio país me trata muy mal, porque México trata mal a todos los mexicanos pobres, pero ahora con El Lobo ayudándome, me voy a ir a Canadá, a Quebec, y allá sí la voy a hacer, tranquilo, desde el 20 soy otra persona, duermo bien, me siento mejor que nunca, tranquilo. Son las buenas vibraciones de Alejandro. De Alejandro Escoto, muerto a los tres días de haber entrado a una universidad mal construida en la Colonia Roma, la Chapultepec, que lo sepultó junto con otros estudiantes, que como él, aprendían turismo.⁹⁹

RELATO 2. *Alberto Orrin* (Tomado del libro *Vivir en la Roma*, Primera parte, de Edgar Tavares López).

El terremoto fue una cosa horrible. Ricardo, mi hijo, tenía seis meses de nacido y mi hija, Orlani, como año y medio. Ese día se había quedado mi hermano Jorge aquí en casa. Empezó el terremoto y la escalera estaba muy débil porque estaba muy podrida. Yo me encontraba abajo cuando empezó el temblor, luego el terremoto, y Jorge no sé si cogió a Orlani en brazos y ahí estaba tratando de estar en pie ino se podía sostener! Ricardo en su cuna, la escalera podrida, la tenía yo apuntalada con polines. Yo creo que la casa se movió fácil diez centímetros. Cuando terminó estábamos como tontos, sin saber qué hacer. Salimos al patio y vimos entrar, pálido, al hijo de una prima que estudiaba en la Secundaria 3, y nos dijo: “¡se cayó toda la escuela!”. En la tarde nos salimos con las carriolas a recorrer la Roma. Por todas partes había cosas caída, en Álvaro Obregón los rieles del tren estaban doblados y fuera de su lugar, impresionaban; no había ninguna manzana sana. Salimos hasta Chapultepec y Frontera... impresionante fue ver el edificio de esa esquina volteado todo, el lavadero estaba entero porque se empotran en los muros. Recuerdo que me habló un amigo mayor pidiéndome que hiciera maletas y nos fuéramos a su casa... y de ahí fuimos a casa de mi cuñada. Después rentamos una casa en Tlalnepantla, pero cuando nos dirigíamos a trabajar, mi esposa no podía entrar a la Ciudad de México: a la altura de las Torres de Satélite empezaba a llorar. Nos fuimos a Villas de la Hacienda por un mes y a Tlalnepantla por un año, ya después volvimos a la colonia Roma.¹⁰⁰

⁹⁹. Elena Poniatowska, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, (México: Era, 2012), 246-248.

¹⁰⁰. Edgar Tavares López. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria*. Primera parte. (México: Universidad de Londres, 2015), 239-240.

RELATO 3. *Rolando Baca Martínez* (Entrevista realizada a través de un cuestionario enviado por Facebook, el lunes 8 de mayo de 2017).

-¿Puede decirme su nombre completo?

Rolando Baca Martínez.

-¿Que edad tenía en 1985?

18 años.

-¿En que dirección de la Colonia Roma vivía? ¿Cómo recuerda la colonia antes del sismo?

Tlacotalpan 27, Colonia Roma Sur. La colonia era más bien habitacional, sólo hacia Insurgentes y en torno al mercado había comercios. Ya había también algunos edificios de oficinas y despachos.

-¿Donde se encontraba y que estaba haciendo el 19 de septiembre de 1985 cuando comenzó el temblor?

Al momento del temblor me encontraba preparándome para asistir a la preparatoria, ese día tenía un examen. Estábamos escuchando la radio, pero en ese momento estaba una canción y no dijeron nada ni cortaron la transmisión.

-¿Qué recuerda de esa experiencia? ¿Puede hacer una descripción detallada de lo que vivió ese día?

Por la fuerza del temblor, salimos al estacionamiento del edificio; los carros estacionados se movían aproximadamente medio metro hacia delante y atrás. En algún momento se cortó la luz, aunque afortunadamente en el edificio no ocurrió nada. Incluso regresé a terminar de arreglarme y salí hacia la prepa, en el rumbo de Coyoacán. Tomé el autobús en la calle Medellín donde lo único que observé ahí fue caída de yeso y tirol en un edificio de oficinas que tenía enfrente de la parada. Fuera de eso, no observé mayores daños. De hecho, el autobús no tardó mucho más del tiempo acostumbrado y el chofer y los pasajeros se veían en actitud normal, lo que ahora, en retrospectiva, me parece extraño ya que en el trayecto debieron haber pasado por zonas con daños. No recuerdo que el chofer llevara su radio encendida, por lo que el trayecto lo hicimos sin ver nada fuera de lo normal en el camino. Si acaso se notaba que no había luz, pero hasta ahí. Llegué a la prepa y como no tenían suministro eléctrico, no pude hacer el examen. Ahí, platicando con otros compañeros, comentaban de daños,

pero hasta ese momento me parecían más bien exageraciones. Estuve alrededor de unas tres o cuatro horas y me dispuse a regresar. De igual modo, pude encontrar autobús de regreso y en el camino escuché a pasajeros comentar sobre edificios caídos, pero pensé que se trataba sólo de exageración ante daños menores. Pudo más mi curiosidad y me bajé para constatar si en verdad había habido daños terribles en la colonia, por lo que me dirigí al Multifamiliar Juárez, que era uno de los sitios señalados como afectados por lo que hasta ese momento sólo eran rumores.

Al llegar a la zona, lo primero que vi fue, más o menos fuera de la clínica del ISSTE que está ahí, cuerpos de personas sobre la banqueta y cubiertos con cobijas. Mucha gente llorando y corriendo de un lado a otro. Más adelante estaba lo que ante mis ojos no era más que una montaña de escombros, no muy diferente de cómo lucían las demoliciones de casas, previo a la construcción de un nuevo edificio. Sin embargo, esto se hallaba en donde hasta entonces había habido una torre de departamentos de unos diez pisos. En dichos escombros la única diferencia es que se asomaban entreverados los restos de ropa y muebles, así como hojas, libros, cuadros y otros enseres caseros. Además, una fila de personas formaba una cadena humana que se dedicaba a sacar escombros. No recuerdo haber visto rescatistas u otros cuerpos de emergencia, pero quizá no puse atención ante la magnitud de los daños.

Regresé a mi casa impactado y platiqué lo que vi a mi familia. Mi hermana, que entonces estudiaba en la Colonia Juárez, quiso ver si su escuela seguía en pie y nos dirigimos caminando sobre Insurgentes hacia allá. A partir de la Avenida Alvaro Obregón, el paisaje era ya el de una zona de guerra, con edificios caídos a ambos lados de la avenida. No había paso para automóviles y ahí sí ya vimos presencia de soldados y ambulancias. Llegamos hasta la escuela de mi hermana y vimos varios edificios dañados, pero su escuela había resistido el sismo. Me llamaba la atención el aire que agitaba las cortinas de muchos edificios que habían perdido los cristales. En la tarde fui con un amigo a tratar de mover escombros de un edificio de la colonia en donde vivía gente que conocíamos y que en ese momento dimos por muerta; aunque tiempo después nos enteramos que sobrevivieron por diferentes circunstancias. Para la tarde, ya había soldados, algunas grúas y camiones de volteo enviados a recoger escombros.

-¿Su vivienda sufrió algún daño importante?

Como te comentaba, nuestra vivienda no sufrió ningún daño visible. Me enteré después que en uno de los departamentos se había roto una ventana debido a que un objeto se cayó de su lugar y se fue a estrellar contra el vidrio, pero hasta ahí, aunque en realidad nunca lo vi.

-¿Recuerda haber visto edificios caídos o demoliciones posteriores por daños graves? Si es así, ¿puede mencionar la ubicación y dar algún otro detalle sobre estas construcciones?

Por supuesto que hubo muchos edificios caídos así como demoliciones posteriores por daños graves. En nuestro caso, los edificios caídos más cercanos estuvieron a tres o cuatro cuadras de distancia de donde vivíamos. Uno en la calle de Chilpancingo, casi esquina Bajío. Otro en la esquina de Coahuila y Monterrey. Ambos se aplastaron como sándwich, es decir, un piso sobre otro, aunque hubo derrumbes parciales y totales de distintos tipos: caídas de pisos superiores sin afectación de los inferiores, o también al revés: aplastamiento de pisos inferiores con sobrevivencia de los superiores, por lo que algunos departamentos que originalmente estuvieron en un primer o segundo piso, quedaban casi a nivel de la calle. Algunos edificios se fueron de lado, recargándose a veces en la construcción de junto. Otros se fueron hacia atrás o hacia delante. El caso más impactante fue el del edificio en la esquina de Zacatecas y Orizaba, que literalmente fue escupido entero desde sus cimientos. Yacía acostado entero sobre la calle. Mientras por mi casa no se notaba prácticamente ningún daño en cuadras, por el contrario en el cruce de Insurgentes y Alvaro Obregón hasta el pavimento y el asfalto de la calle se habían levantado, habiendo así mismo numerosas grietas en el suelo provocadas tan sólo por el sismo en sí, no porque les hubiera caído nada, lo que demuestra que el mismo sismo se sintió con intencidades diferentes apenas con diferencia de algunos metros de distancia.

-¿Continuó viviendo en la colonia Roma o se mudó después del sismo?

Continué viviendo en la Colonia Roma todavía diecisiete años más después del sismo, en el mismo edificio, hasta que me casé. Mis padres incluso siguieron viviendo ahí hasta el año 2011, en el que se cambiaron a otro departamento a sólo tres cuadras de ahí, a un edificio que si bien ya existía antes del terremoto, igualmente resistió sin daños el sismo. Ahí siguen viviendo mi madre y mi hermana, y ahora que ha habido sismos fuertes y que ya contamos con sistema de alerta sísmica, se han quedado en el mismo durante el movimiento, pues

tienen confianza en la construcción. Prefieren no salir a la calle y ponerse en manos de Dios.

-Después de más de 30 años de ocurrido el terremoto, ¿considera que actualmente estamos preparados para enfrentar un posible sismo de igual o mayor magnitud que el del 85?

Supuestamente los nuevos esquemas de construcción ya están pensados para afrontar sismos como el de 1985 y aunque ya ha habido algunos de intensidad importante y no se han registrado daños de consideración, esperemos que cuando llegue el terremoto que se espera desde hace años que vendrá de Acapulco, los daños no sean iguales que en 1985. Afortunadamente la ciudad ya cuenta con la alerta sísmica que aunque da muy poco tiempo (50 segundos) para salir de donde uno esté, ya es de mucha ayuda, aunque lo terrible es que se presentara de madrugada, en el que el tiempo de reacción de la gente sería forzosamente mayor que durante el día.

-¿Quisiera agregar algún otro dato o comentario sobre el tema?

Mi comentario sobre el tema es que cada hogar debe estar preparado con algún equipaje con documentos importantes para tomar rápido en caso de sonar la alerta sísmica. Así mismo, tratar de no perder la calma, ya que el pánico es una reacción en cadena que se transmite de inmediato.

RELATO 4. *Gustavo Ortiz Ivetta* (Entrevista personal grabada el martes 16 de mayo de 2017).

-¿Puede decirme su nombre completo?

Gustavo Quiroz Ivetta

-¿Qué edad tenía en 1985?

Hijole, si ahorita tengo 65, restale los años...

-¿En qué dirección de la Colonia Roma vivía?

Yo soy nativo y residente de la colonia Roma toda mi vida, yo nací en las calles de Guanajuato 77. Mis padres llegaron a vivir en Guanajuato en 1942, antes, posteriormente vivían en Mérida y Colima, no recuerdo ahorita que número, pero esta enfrente del OXXO que está en Mérida y Colima.

-¿Cómo recuerda la colonia antes del sismo?

Muy bonita, muy tranquila, los domingos podías ver desde Avenida Cuauhtémoc hasta pasando, yo creo, Insurgentes. Todo muy tranquilo, toda la gente colaboraba, salía a barrer su pedazo de predio, todo estaba muy tranquilo. En aquel tiempo, cuando yo era pequeño, me acuerdo que si, mi mamá conmigo se bajaba en el...Cuauhtémoc- Guanajuato, el policía que estaba vigilando en Cuauhtémoc, Guanajuato, nos acompañaba hasta Frontera. Ahí él se regresaba y el otro policía ya estaba en Frontera y Guanajuato, y así sucesivamente hasta que llegaba uno a casa.

Lo que pasa es que yo, soy mitad judío, mitad católico y en la colonia realmente todos eran judíos, la mayoría. Entonces era una comunidad muy cerrada, muy limpios, muy bien. Se podría decir que difícilmente te asaltaban.

-¿Dónde se encontraba y qué estaba haciendo el 19 de septiembre de 1985 cuando comenzó el temblor?

Estaba yo a punto de salir con mis hijos, a llevarlo uno al Colegio México y otro al Colegio Renacimiento. Cuando fue el temblor se me cayó un librero, se partió la mesa de centro. Yo no se si por el edificio en donde vivo, yo en lo particular no lo sentí muy fuerte. Agarré a mis hijos, los llevaba yo a la escuela, cuando vi un corredero de gente, y haz de cuenta que sales y ves como un bombardeo por todos lados. Entonces ya nada más llegué a la escuela pero dije: "Yo no dejo a mis hijos" y me regresé. Inmediatamente se acordonó toda la colonia con soldados, y a mí me costó trabajo más bien entrar que salir. Tuve que salir porque tenía que ir a ver mi oficina. Afortunadamente no paso nada en mi oficina y al regresar fue un poquito de dificultad poder entrar, no dejaban pasar hasta que me identifiqué.

-¿Qué recuerda de esa experiencia? ¿Puede hacer una descripción detallada de lo que vivió ese día?

Yo tuve que vivir dos o tres días a oscuras y debajo de mi casa, en mi coche, porque además toda la gente corrió con sus familiares y yo me quede ahí.

¿Cómo transcurrieron los siguientes días luego de la fuerte réplica (el viernes 20) que sacudió nuevamente la ciudad?

Bueno, al otro día, andabamos sacando, ayudando a la gente que...por ejemplo yo en el Chihuahua, en Zacatecas y Orizaba, ahí fuimos a ayudar a sacar gente.

En los Multis (Multifamiliares Juárez) pues teníamos amigos e íbamos a ayudar. Y desgraciadamente algunos fallecieron y los llevaban al parque Delta, que el parque Delta fue el que sirvió como de panteón y tenerlos todos ahí en el pasto. Entonces...lo que se pudo ayudar, se pudo, porque yo también, no podía dejar solos a mis hijos. En ese tiempo, pues ya mi mamá se había cambiado a Polanco, yo ya me había dicorciado, yo me había hecho cargo de mis hijos desde chicos. Uno se me quedó de seis y la mayor de ocho, entonces, yo no podía dejarlos. Y lo que pude ayudar ayudé, y ya, me quedaba ahí en el edificio a oscuras, y sin agua, y nos mandaban pipas con agua.

Luego... después, hubo un campamento en Alvaro Obregón y Mérida, creo que si era ahí en Mérida, en donde la gente iba a que le dieran leche, agua, cobijas...- todo eso.

-¿Su vivienda sufrió algún daño importante?

Afortunadamente, no. Y hasta la fecha se le ha dado mantenimiento y ahí está. Es un edificio de doce departamentos, de dos niveles, es planta baja, tiene el piso segundo, no muy alto y creo yo que sí está muy bien construido.

-¿Se cayeron edificios bastante altos ¿verdad?

Sí, los más nuevos fueron los que se compactaron, los que se cayeron. Se caían por dentro, como el edificio que está en Guanajuato y Mérida, ese ya era muy viejo y pensamos que se iba a desbaratar, y no, ese quedo de pie. Posteriormente, la gente que vivía ahí, ya la fueron sacando el dueño, porque iba a vender y bueno ahora lo hicieron...respetaron toda la fachada y es un edificio muy moderno y muy caro.

-¿Recuerda haber visto edificios caídos o demoliciones posteriores por daños graves? Si es así, ¿puede mencionar la ubicación y dar algún otro detalle sobre estas construcciones?

Sí, vi todos los que son de los Multifamiliares, desapareció un puente, porque había un paso a desnivel. Cayeron como dos torres, tres torres. Ví caído el edificio completo, como si lo hubieran zafado y cruzado en Orizaba y Zacatecas, como si lo hubieran cruzado ahí, completito...Y a ese yo me iba a cambiar, y no me cambié. No me cambié porque en ese preciso momento estaba yo separado, entonces ya no se hicieron nada de trámites de comprar y dije: ¡Qué bueno! Luego aquí por Chihuahua, también, edificios caídos. Hay parquecitos chiquitos,

en donde eran edificios. Aquí había una Universidad, creo que la hay todavía. Así era, ahí también sufrieron accidentes, la escuela secundaria N 3, también sufrió accidentes, se cayeron unas partes, los Teleteatros se cayeron, la Torre de Televisa, también. O sea, si fue un desbarajuste, que yo, ya cuando lo empecé a ver, poco a poco, dije: “Qué magnitud de terremoto, no?”

Afortunadamente, bueno, a mí no me impactó mucho, porque en mi casa no se sintió así de horrible, ni nada, nada más se cayó el librero. Pero ya cuando salgo a la calle, empiezo a ver todo el desastre, y sí, duró mucho tiempo así, sin luz, sin agua, estaba muy feo.

-¿Continuó viviendo en la colonia Roma o se mudó después del sismo?

Sí, yo nunca me fui, yo seguí ahí, mi edificio estuvo bien, obviamente sin luz, sin agua, pero ya... Duré dos días durmiendo en el coche, por el temor de las réplicas, pero ya posteriormente, uno se va adaptando. Creo que nada más un vecino y yo fuimos los que nos quedamos, cerrábamos bien la puerta del zaguán. Mucha gente se fue y yo lo lamento mucho que se hayan ido porque no se aguantaron, pero vinieron gentes no deseables.

Como mucha gente se fue, dejaron casas solas, ya después vinieron se las empezaron a apropiarse, empezaron a invadir y digo, disculpame pero... digo gentes no deseables porque empezaron ya los robos, apropiarse de algo que no era de ellos, que yo siempre estoy en contra de ellos y pues, así.

De ahí surgieron mucho los franeleros, y ahora con los negocios, ya subieron los valet parking, los franeleros trabajan para los valet parking...

-Después de más de 30 años de ocurrido el terremoto, ¿considera que actualmente estamos preparados para enfrentar un posible sismo de igual o mayor magnitud que el del 85?

Pues mira, yo estoy pensando que sí va a haber otro y va a estar muy fuerte, pero no sabemos cuándo. Digo, bueno, ahora vamos a aplicar el dicho ese que dice: “cuando te toca, te toca, y cuando no te toca, aunque te pongas, no te toca”. Yo creo que preparados no estamos. No estamos preparados porque ahora, con los edificios que están haciendo, pues siento que ahí va a haber problemas. A parte, yo si tengo un temor y aunque dicen que es muy seguro y que no pasa nada y que la tecnología de punta y demás, pero el gas natural...- siento que sí podría haber ahí algún problema, digo, es el 5% a lo mejor, pero...¿Y si en ese 5%, si pasa? Esta es una zona sísmica... dicen que en Japón,

en todos lados, ya han puesto lo del gas natural y que no pasa nada. Pero bueno, esto es como un “volado”, a lo mejor sí, a lo mejor no.

-¿Quisiera agregar algún otro dato o comentario sobre el tema?

Le platicaba a un amigo, el otro día, le decía, yo me fui a vivir a Polanco con mi mamá, me casé, nunca dejamos el departamento, viví aquí... Y no me he sentido más feliz que aquí. Es el ombligo del mundo, para donde tú vayas tienes que pasar por la Colonia Roma.

Pues, mi experiencia, en la colonia, ya de viejo, me metí a los comités vecinales y los sigo apoyando. Para mí es difícil porque tengo que salir a trabajar y todo, pero lo que yo pueda apoyar...

RELATO 5. *Freesia McDowell Martínez* (Entrevista personal grabada el viernes 26 de mayo de 2017).

-¿Me puedes dar tu nombre completo?

Freesia Mc Dowell Martínez.

-¿Qué edad tenías en 1985?

En el 85 tenía 18 años.

-¿Y te acuerdas en que dirección de la Colonia Roma vivías?

Sí, claro. En las calles de Guanajuato número 77 Letra B, Colonia Roma, entre las calles de Mérida y Córdoba.

-¿Te acuerdas como era la Colonia antes del sismo?

Muy tranquila, muy bonita; podía salir uno a jugar en el día, podía uno salir en la noche, también con los amigos, las amigas, podía uno andar hasta las diez, once, doce de la noche sin ningún problema. Muy tranquilo, muy bonita la colonia. Existían todavía casas muy antiguas, pero muy bonitas...

-¿Tú te acuerdas dónde estabas, y qué estabas haciendo justamente el 19 de septiembre cuando comenzó el temblor?

Sí... yo me preparé a las seis de la mañana para salir a la Universidad. De hecho estaba en la Universidad a las 7:19 que fue el terremoto. Se sintió muy fuerte en Avenida Constituyentes; de ahí yo me regreso a mi casa caminando. Cuando

regreso a mi casa caminando —porque se suspendieron automóviles, camiones, que era adonde me transportaba—, empieza la Colonia Roma, y desde el momento que empieza la Colonia Roma, empiezo a ver los edificios caídos. Para esto, acababa de ser el temblor. Cuando yo llego vi que había humo, gente corriendo, gente con sangre, gritos.. Y yo iba muy espantada caminando, sola, dieciocho años, con mis cuadernos. Yo recuerdo mucho eso. Empecé a llorar porque decía: “mi familia murió”, porque el edificio dónde vivimos ya era viejo. Entonces me dije: “se cayó!... Mi mamá, mi papá, mi abuelita, mis hermanos ya están muertos”. Y yo recuerdo que llegué a casa y en aquel momento no había celulares, ¿estás de acuerdo que no había comunicación como ahora? No había forma.. Te digo había una movilización, gente corriendo, gritando, humo, edificios caídos... Era, tipo guerra, así como una guerra.

Espantoso, ambulancias, patrullas, de todo. Llego a casa y me encuentro a mi mamá llorando, queriendo noticias mías, yo noticias de ellos y afortunadamente, bueno, nosotros bien, pero el panorama muy, muy deprimente.

-Y, ¿Te acuerdas como fueron los siguientes días? Porque al día siguiente de ese primer temblor, hubo una réplica muy, muy fuerte a la noche siguiente, entonces, si nos puedes contar, ¿dónde estabas? ¿Qué pasó?

Ese día, cuando fue la réplica, obviamente, no había luz. Se suspendió la luz, en toda la colonia. Obviamente, se suspendió la luz y no teníamos agua. Nos seguimos quedando ahí, pero, te soy honesta, teníamos dos carros, mi papá tenía dos carros... Entonces, nos quedamos, se puede decir —mi abuelita estaba enferma—, dentro se quedó mi mamá con mi abuelita y afuera los niños. En aquel entonces pues nomás éramos adolescentes, unos primos y nosotros... O sea, mis hermanos y mis primos nos quedamos en los carros.

Todo oscuro, tiembla, empieza a temblar otra vez, muy fuerte, muy fuerte. Nos salimos del carro y yo recuerdo que me hincué. Yo me hincué a llorar. Y dije: “Dios mío, perdóname” y empecé a rezar. Yo recuerdo, digo, y que ya ni me la sé, “La Magnifica”...”Glorifica mi alma señor y mi espíritu se llena de gozo...” Y empecé a rezarla y me hincué. Prácticamente, mi prima, todos nos hincamos. Porque dijimos: “Ya, aquí quedamos, aquí ya nos quedamos”.

Esa noche empezaron...es que los recuerdos, o sea, de veras... fatal. Todo oscuro, soldados corriendo por la calle, luces, sirenas, gritos, ambulancias...ay

no, no, no, no...y un silencio sepulcral, se puede decir. Un silencio... Cuando pasaban los soldados, las sirenas y todo...ta, ta, ta, ta... y de repente, silencio. Y otra vez la movilización. Otra vez silencio. O sea no, no, no... fue una cosa...- sinceramente traumática. Yo recuerdo, te digo, me hiqué y empecé a rezar.

-¿Te acuerdas cuánto duró éste segundo movimiento?

Yo sentí que muchísimo. No sé cuánto tiempo habrá pasado. Obviamente no fue muchísimo porque si no se hubiera acabado el mundo, verdad? Pero, ponle tú...unos...¿un minuto?, ¿dos minutos? Ay! No sé... Eternos, eternos, eternos, y la gente, en ese momento que es la réplica, a parte de que yo me hínco y empiezo a rezar, la gente gritando “¡Ahhhhh!” Corriendo y unas dicen: “¡Ya me voy a morir!” O sea, fue un ¡cuaz! Fue un shock.

-Y tu vivienda... no sufrió un daño importante?

Daños importantes, no. Si tuvo daños. En la parte del baño y de la cocina, es decir hubo grietas pero no de importancia, porque de hecho llegaron los de protección civil, checaron el edificio y dijeron que sí, pero no había problema.

-Era un construcción vieja, decías.

Si. Vieja, como del cincuenta y cuatro.

-Es que justamente los edificios más viejos, resistieron ¿Verdad?

Exactamente. Gracias a Dios.

-¿Y te acuerdas de haber visto edificios caídos o demoliciones posteriores, cerca de tu casa o por los alrededores de la colonia?

Sí, claro que si. Uno que estaba en la esquina de Zacatecas y Orizaba, que se vino totalmente...eh... ¿Cómo se le puede decir?¿Cuando se caen, así?

-Como si se lo hubieran arrancado, , de raíz como un árbol y los cimientos fuera...se volcó.

Exactamente. Diferentes formas, ese se cayó así. El de San Luis Potosí, entre Córdoba y Orizaba, ese se cayó en acordeón, así ¡Cuaz! Y quedo así, así y así, hizo como una casita [hace gestos laterales con las manos y luego una forma de “V” invertida]. Y, digo, de los que recuerdo que vi: el de Zacatecas y Mérida. Ese se hundió y nomás, creo que los dos últimos —era como de cinco pisos— y creo que los dos últimos pisos o un piso, el último, quedaron arriba. Todo lo

demás, sepultado. La Secretaria de Educación Pública, o no me acuerdo qué secretaría era, aquí en Avenida Cuauhtémoc, también. Todo lo de arriba, toda la parte de arriba, también se cayó, se derrumbó.. ¡Ay! Es que hubo muchísimos, pero esos son de los más impactantes que me recuerdo.

Los Televiteatros que se cayeron, ¿y sabes cuál otra también? Muchos muertos, el Multifamiliar de aquí de M. Anza...

-¿Viste eso?

Sí, también lo vi, digo, lo que está cerca de mi casa, ¿no? Porque obviamente salíamos a buscar a ver que había de comer o algo y obviamente íbamos viendo todo ese panorama. Ya después de los edificios caídos, pues, demoliciones que hayamos visto. Pues sí, ese el que le digo, el que se cayó, pues prácticamente todos, ¿no? El que se hundió de hecho ya no lograron sacar a las personas del primer y segundo piso; ahí se quedaron. O sea, ya no los sacaron, ahí los dejaron.

-¿Y continuaste viviendo en la colonia Roma o se mudaron?

Ahí nos quedamos, de hecho después del sismo, del segundo sismo, como estábamos chicos, bueno mis hermanos y yo, te digo, tenía yo dieciocho años, era yo muy adolescente, ¿verdad? Unos amigos que vivían en Atizapán de Zaragoza, nos dijeron: "¿Gustan...en lo que pasa todo esto?" ¡Ah! porque...no hombre, todavía los días siguientes... hasta vacunas! Nos estuvieron vacunando para la tifoidea y todo lo que se venía, ¿no?

Ay, no, no, no... es que de veras, es recordar, eh?... que siempre lo recuerdo, por eso me pongo muy nerviosa. Pero, nos dicen éstos amigos: "Vámonos a Atizapán de Zaragoza unos días, en lo que aquí se calma". Pues vamos. Y veníamos cada tercer día, se puede decir, o cada segundo día, pensando en el saqueo, porque luego hay saqueos. Y teníamos que ver cómo estaba nuestra casa, si estaba en buenas condiciones. Entonces, cuando veníamos, nos quedábamos un rato, te digo, nos vacunaban. Ah...y luego, pasaban a darnos los militares, tortas, comida, había comida. O sea, era un caos, se puede decir, era un caos. Y después, no estuvimos mucho tiempo fuera de aquí, regresamos como a los cinco días, porque ya no podíamos estar más tiempo allá, y ya regresamos. Pero no abandonamos el edificio, nos seguimos quedando, de hecho, hasta la fecha, yo sigo viviendo ahí.

-¿No has pensado en mudarte a pesar de lo que pasó?

No... O sea, si y no. Sí, me quiero mudar, tengo la ansiedad, pero no es tanto mi miedo. A lo mejor porque no veo tan mal el edificio, estoy acostumbrada, casi, casi arraigada, se puede decir. Tengo cincuenta años de edad y cincuenta años de vivir ahí.

-Si hubiera un sismo de igual o de mayor magnitud, ¿tú crees que estamos preparados? ¿Crees que como población, como sociedad, estamos organizados y preparados para enfrentar algo así, actualmente?

Si y no. Si, porque nos han dado ya, desde esa ocasión, educación de que no te pongas debajo de los marcos, hay una zona de encuentro, tienes que salir acá, tienes que salir allá... Pero aún así, yo siento que en ese momento, porque lo he vivido, se te olvida todo. Y sales corriendo, y sales a donde tienes que pararte, adonde tu crees que no te va a pasar nada.

Hay mucha gente que todavía no cree que pueda pasar, porque no lo vivió. Ese podría ser un problema. Que a lo mejor los que lo vivimos y tenemos esos simulacros constantes, esos simulacros pues sí, podemos tener precaución. Pero yo siento que los que no vivieron esto, o la gente chiquita, la gente adolescente que no sabe, todavía se queda en su casa. 'Ahorita pasa'. Porque eso pasó. Eso pasaba en el ochenta y cinco. Mucha gente no pensó que era tan grave y se quedó en su casa. O se estaban bañando y dijeron: "Ahorita se pasa", en pleno baño.

¿Si le puedo contar algo, a parte de...?

-Claro que sí, lo que tú quieras contar.

Le quiero comentar que mi esposo, en el ochenta y cinco, vivía enfrente de mi casa. Tenía mi esposo tres meses de haberse cambiado del edificio que se cayó en acordeón y que quedó así (hace gestos con las manos de arriba hacia abajo). Mi esposo ahí tenía amigos ahí, y uno de sus amigos, en su departamento se estaba bañando. El amigo se queda acostado y su hermana sale corriendo de la ducha. Se cayó el edificio y la hermana queda encima de él; quedó encima del hermano. Obviamente, les cae la loza y ella se estaba asfixiando. Mi esposo llega a rescatarlos, se puede decir, para ver dónde estaban, porque pues eran sus amigos... Y empieza a escuchar que la muchachita, la niña ésta, le empieza a gritar: "¡Arturo! ¡Por favor, sácame! ¡Arturo! ¡Arturo!". Desgraciadamente, pues eran lozas, ya cuando pues... ya cuando lograron sacarla, ya la niña había

muerto, pero de asfixia. El que sobrevivió fue su hermano. Su hermano fue el que sobrevivió, imagino porque...no sé, a lo mejor entre la loza y ella...pues sí, la estaban aplastando. Y casualmente, este muchachito logra salvarse, se salva del terremoto, y a los dos años se mata en la carretera de un accidente. Digo, a lo mejor no le tocaba morir en el terremoto, murió posteriormente...

-¿Y tú como ves ahora la colonia?

Mucho, muy diferente. En aquel entonces te digo, fue divina la colonia Roma. Divina, divina... Ahora, con el paso del tiempo, vemos que se ha hecho mucho de comercio, de restaurantes, de antros, se puede decir, y muchísimos, muchísimos edificios. Muchos de ellos, son precisamente de los que se cayeron en el terremoto. Y ya nada más dejaron pasar un tiempcito y están construyendo ahí.

Siento yo que va a haber mucha sobrepoblación. Muchísima sobrepoblación. Ahora, esperemos, no lo sé, si la gente que está construyendo los edificios sabe que aparte, ésta zona es sísmica, totalmente sísmica. Espero que lo estén haciendo con todas las reglas y los estatutos para que los edificios estén bien cimentados y no se caigan. Porque, aparte de que se van a caer, se “nos” va a caer.

-¿Te gustaría agregar algo más? ¿Comentar algo más? ¿Algo que creas que queda fuera de la entrevista y que crees que es importante decir?

(Suspiro) Pues creo que, para mí, lo importante del tema que estamos platicando, es que si se hiciera conciencia de lo que vivimos en la colonia Roma. De que en cualquier momento se puede venir un terremoto, que hasta ahorita, no ha pasado; gracias a Dios no ha pasado. Mucha conciencia, mucha educación sísmica. Para que ya no haya, más bien, no hubiera tanta muerte, como en aquel entonces.

Es una zona, que sí tenemos que estar preparados y conscientes de adonde estamos, en dónde vivimos... Que no se le engañara a la gente, “Mire, ésta es una zona sísmica, pero el edificio se hizo así, así, así...” No sé, que no existiera engaño. Esa sería nada más mi única recomendación. Y pues, eso sería todo.

RELATO 6. *Arturo Herrera Zepeda* (Entrevista personal grabada el viernes 3 de junio de 2017).

-¿Puede decirme su nombre completo?

Claro que sí, Arturo Herrera Zepeda.

-¿Qué edad tenía en 1985?

Tenía 17 años.

-¿En que dirección de la Colonia Roma vivía?

En la calle de Guanajato 83. Es una casa, todavía existe, de hecho...

-¿Dónde se encontraba y qué estaba haciendo el 19 de septiembre de 1985 cuando comenzó el temblor?

Me estaba bañando. Precisamente estaba yo en la ducha cuando comenzó el movimiento. Entonces empieza a sacudirse de una manera diferente... Porque aquí en la Roma ya teníamos experiencia en años anteriores con ciertos movimientos...

Y yo tuve la desafortunada experiencia que el edificio en donde vivíamos, ocho meses antes, de hecho se cayó, se colapsó. Nosotros vivíamos en aquel edificio que se cayó, que está en la calle de San Luis Potosí número 75. Ahora ya es un edificio nuevo, ya construyeron otro edificio ahí. Entonces, por lo mismo de la situación que se habían hecho grietas y se movía muy raro el edificio, mi madre decide que nos mudemos y nos pasamos a la calle de Guanajuato.

Estaba yo, como le comento, duchándome en ese momento cuando comienza a temblar. Comienza a temblar y cómo le comento, yo percibí una diferencia en la intensidad y en el movimiento del temblor. En la casa, la ducha era con tina, entonces, realmente era complicado, con ese movimiento, bañándome, enjabonado, poder salir y hacerlo de pie, erguido. Entonces tuve que hincarme, y sentarme en la puerta de la salida con una toalla y fue hasta donde llegué. En la parte de abajo estaba mi mamá, porque yo estaba duchándome en el segundo piso, y mi mamá estaba en el primer piso gritando y pidiéndole a Dios y a todos los santos que pasara esto (se ríe). Entonces, cuando disminuyó un poco, cuando se logró menguar un poco el movimiento, pude incorporarme, secarme totalmente y ya poder bajar.

Un detalle que recuerdo en particular de la casa, yo miraba y escuchaba cómo tronaba toda la casa, pero específicamente en la parte de lo que es el plafón, un pedazo nada más de yeso se zafó (estaba todavía sujeto nada más por la pintura) y entonces se veía cómo se movía, comenzó a oscilar, se movía para todos lados... Lo recuerdo, tengo el gran recuerdo del movimiento...de mirar... Pensaba: en qué momento... (se ríe nervioso) se cae todo?! Ese fue básicamente el momento específico, cuando comenzó el temblor.

-¿Qué recuerda de esa experiencia? ¿Puede hacer una descripción detallada de lo que vivió ese día?

Estaba yo preparándome para ir a la preparatoria, estaba terminando la preparatoria y eso fue 7 y cuarto, 7:19 si mal no recuerdo. Cuando ya me termino de secar, me bajo, veo a mi mamá muy espantada. Salimos, obviamente del inmueble y vimos a todos los vecinos que estaban todos espantados, todos preocupados... pero lo que es en la cuadra donde yo vivo, no hubo derrumbes afortunadamente. Creo que una sola varda se colapsó pero no fue nada notorio. Lo que a mí me llamó la atención es que, bueno, (ya después del susto, mi mamá se regresa) y yo observé como esos días de invierno en donde el sol es tenue, no penetrante como en verano o en la primavera, que es un sol fuerte, con mucha intensidad, con mucha luz. Éste no, estaba como nebuloso. Obviamente, después, ya comprendí porqué. Porque alrededor tanto edificio que se había caído... Al colapsarse, obviamente, explotaba todo lo que era el polvo. Y empezó a cubrirlo como grisáceo el día, un tono diferente...

-Después de todos esos sucesos hubo una réplica muy fuerte, el día siguiente, el viernes 20. ¿Se acuerda qué pasó?

Sí, nuevamente estábamos en casa. Para esto, como ya había pasado tiempo, había bastante psicosis, cualquier ligero movimiento todo mundo gritaba y pensaban se viene la réplica...

Le voy a contar una anécdota extraña, chistosa. Estaba escuchando una canción. Hay una canción de un grupo... por mi edad, le comento, yo tenía 17 años y era la época del rock, heavy metal y todo esto. Estaba buscando una canción de un grupo que se llama *Los ángeles del infierno*, y cantaban una canción que se llama "Sangre en la tierra, fuego en el cielo, es el principio del fin". Estaba escuchándola en una radio de pilas (como recordará habían quitado la luz), cuando de pronto empieza la réplica. Entonces, ya se imaginará! (se ríe) Mi mamá nuevamente salió de la recámara (mi mamá es de las personas que se paralizan), entonces, se quedó sentada en los escalones. Y bueno, al final logré, casi casi, arrastrarla. Para entonces estaban ya en casa mis tres cuñadas con mis tres sobrinas, que nacieron con un mes de diferencia, de mis tres hermanos. Ah, y un vecino, que bueno, no sé si lo pueda comentar ahora...

Del edificio donde yo vivía antes, que se colapsó, yo fui rescatista, bueno, fui a intentar ayudar, no como rescatista. Un amigo que iba pasando, cuando sucede

eso, me dice, me grita: “Arturo, oye, el edificio donde vivías se cayó”. Entonces, bajo corriendo, voy junto con él y llegamos al edificio en la calle San Luis Potosí, entre Córdoba y Orizaba. Estaba colapsado totalmente.

Cuando llego veo todo derrumbado, de una manera impresionante. Era extraña la visión, porque los tanques de gas, que se habían caído, no habían explotado, ni se habían incendiado, pero sí estaban con fugas y estaban liberando el gas. Entonces había una capa, como de neblina, pero era gas... Era gas! Entonces había una preocupación: “Nadie encienda un cerillo, nadie prenda algo que haga una chispa”. Entonces estaba esa cuestión.

Como yo conocía a todos los vecinos, fui a ayudar. Comenzamos a sacar muchos vecinos. Algunos desafortunadamente, pues ya habían fallecido, aplastados. Otros afortunadamente logramos rescatarlos bien, vivos. Lastimados pero vivos. Y había uno en particular que era muy amigo mío: Jaime, Jaime Cambrón, en paz descansa. Por cierto falleció en el noventa, años después, en un accidente automovilístico, bien joven.

Total que yo llegué y se había creado una como caverna. Se había hecho como una especie de estacionamiento subterráneo. Pero se hizo como una caverna. Estaba techado, sin embargo era puro cascajo que estaba así (hace gestos hacia arriba con sus dos manos), que se había contenido. Yo bajé derrapando entre el cascajo y escuchaba los gritos de su hermana, Itzel, también en paz descansa ella, que precisamente habían quedado ellos... Al sentir el movimiento, se habían quedado a la mitad del pasillo. Entonces, su mamá, su papá, él y su hermana se abrazaron en el pasillo, donde están las recámaras, y ahí es donde se colapsó el edificio. Quedan aprisionados... Estuvimos ayudando. Desafortunadamente, no sobrevivió ni el papá ni la hermana. No fue por golpes, se asfixiaron con sus propios cuerpos, no podían respirar, como quedaron unidos... Todavía él sí salió lastimado.

Entonces para la noche, cuando fue la réplica, él estaba conmigo. Y es algo que me gustaría comentarlo porque me sorprendió que a pesar de él haber quedado enterrado durante fácil ocho horas, cuando vio morir a su hermana pegada a él, su padre a un lado... bueno. Aún así, él... Mi mamá, le comento, es una persona que se queda paralizada con los eventos así, él regresó a ayudarla. El regresó con la pierna enyesada, cogiendo, regresó, la ayudó y me ayudó. Porque para esto,

mis cuñadas me dieron a las tres niñas. Entonces, yo estaba cogiendo a las tres niñas... mi mamá... en fin, un shock.

Yo soy menor de siete hermanos, así que mis otros hermanos no estaban en ese momento, se habían ido y estaban haciendo otras cosas. Entonces dejaron a mis cuñadas. Yo todavía no estaba casado... Entonces ese el contexto, más o menos lo que sucedió.

Por eso quería ahondar en lo de mi amigo, porque se me hizo algo muy noble de su parte. En lugar de salir aterrado corriendo, regresó... Entonces, bueno, mis respetos para él.

-¿Su vivienda sufrió algún daño importante?

No, en absoluto. Nada.

-¿Recuerda haber visto edificios caídos o demoliciones posteriores por daños graves?

Fue en conjunto, se empezaron a demoler casi todos. Después que no encontraron, bueno, en teoría, no encontraron sobrevivientes, las máquinas, recuerdo, empezaron a levantar las lozas tratando de encontrar ya cadáveres... Esto fue mucho después, al mes, mes y medio después aproximadamente. Porque como usted sabrá, el ser humano en inanición, mientras tenga agua, puede durar, no sé, hasta un mes sin comida, mientras tenga bebida. Hay anécdotas de gente que tomaba su propia orina y cosas como esa.

Entonces, buscaban eso, no mover... como sucedió... Por ahí hubo el caso de alguien que salió, no recuerdo bien, la verdad, no quisiera mentir, pero alguien salió como a los veintitantos días. Salió en condiciones de inanición tremendas, sin embargo, sobrevivió. No recuerdo bien, pero fue aquí en la Roma que lo encontraron...

También hay muchas historias, se crearon muchas leyendas, se crearon mucho mitos, muchas situaciones... Hay una en particular, no sé si le han platicado, el del grupo scout. En los Multifamiliares que estaban aquí en el Parque Juárez, ahí había un grupo scout. En algún momento se derrumbó uno de los edificios... recuerdo los A, que estaban al frente, sobre Antonio M. Anza. La anécdota, dicen que escuchaban que uno de los jefes, lo llaman lobo, no recuerdo cómo lo

llaman, tocaba el silbato llamando a la manada. Tienen un silbido particular con el que llaman a la manada. La manada son los jóvenes, el grupo. Dicen que lo escuchaban durante muchos días, que sonaba y sonaba... Entonces, total que buscaron, lograron levantar los escombros y encontraron a la persona, pero ya había fallecido, ya había fallecido casi al momento del golpe. Entonces, se creó esa idea que aún en las noches, de repente, se escucha aquel silbido de llamado al clan, no? Así como esa, hubo muchas, muchas anécdotas.

-¿Continuó viviendo en la colonia Roma o se mudó después del sismo?

Sí, aquí seguimos. Yo nací en la colonia Anzures, de hecho ahí teníamos nuestra casa, bueno, mis padres... Pero mi mamá, por alguna razón, siempre le tuvo mucho amor a esta colonia. Hasta la fecha. Gran amor a esta colonia. Y por eso es que nos mudamos. Después que estuvimos en la calle de Guanajuato, nos mudamos nuevamente a la calle de San Luis Potosí al número 101, que todavía está en pie, afortunadamente, no está mal el edificio. Todavía existe. Ahí nos mudamos. Después de ahí nos mudamos a la calle de Frontera y después, a la calle de Querétaro. Claro que hablo de muchos, muchos años... Después yo conozco a mi esposa, que es mi vecina, de la calle de Guanajuato, también, pero en el número 77. Exactamente enfrente de mi casa... (sonríe) La conocí, y bueno, me casé con ella y ahora vivo ahí. Vivo en la calle de Guanajuato 77.

-¿Cómo recuerda la colonia antes del sismo?

Yo llegué aquí... tenía 8 años, en el 76. Yo iba en la Benito Juárez, en la escuela Benito Juárez, muy famosa porque en ella habían estudiado algunos presidentes, que hoy en día ya no son tan queridos, pero bueno...(se ríe), pero en su momento eran muy respetados...

Pues, la colonia era muy tranquila, muy segura. Yo recuerdo que no había, no se escuchaba... Yo le voy a contar, no fui un niño mucho de calle, mi mamá era de las personas, 'estás en casa, aquí ves tele, aquí estudias...' Amigos, vecinos, tal vez, pero no salía yo en bicicleta, muy poco que saliera en bicicleta, o en patines, o etc., como muchos de mis amigos. De hecho, mis cuñados vivían en la calle, se la pasaban en la calle. Yo no. Sin embargo, yo lo que recuerdo es que no había inseguridad. No recuerdo que mi mamá me dijera: "ya no salgas, son las siete u ocho de la noche, te van a asaltar". No. Había mucha seguridad. En ese sentido, todos se conocían. Había bastante reconocimiento facial de los vecinos, porque yo pasaba con mi mamá o mi papá y cuerdas adelante:

“hola, buenas tardes, buenas tardes”. Tal vez no sabían su nombre pero sabían que eran vecinos.

-Después de más de 30 años de ocurrido el terremoto, ¿considera que actualmente estamos preparados para enfrentar un posible sismo de igual o mayor magnitud que el del 85?

Pues, yo creo que algunos sí. Tal vez, a los que nos pasó, porque ya estamos conscientes de lo grave que puede ser y que sí sucede. Porque, le voy a dar un ejemplo. Mi universidad estaba en Polanco, el Colegio Holandés. La mayoría de los vecinos venían de allá de Polanco, venían en aquel tiempo, de Satélite, todos esos lugares que les quedaban más cerca. Y yo recuerdo que cuando les platiqué lo que sucedió... “Ay, en serio? Oye, qué barbaridad, porque no nos dimos cuenta. Sí supimos que hubo gran alboroto, pero acá no había nada, no hubo problema de nada. Nada”. No lo veían, no tenían esa consciencia del asunto.

Creo que hoy día, la colonia se ha llenado de gente que no es de la zona. Gente que ha sido de otras colonias, que probablemente no vivieron esto, esta situación. Y ahí yo creo que está la disyuntiva, que deberían conscientizarlos, no para atemorizarlos, no. Pero deberían decirles: “Mira, aquí es una zona sísmica, es una zona donde ocurrieron eventos fuertes. Casi todos los edificios los han construido sobre los mismos cimientos de donde se cayeron, se derrumbaron, se colapsaron... Entonces, ahí es donde podría haber... Yo digo que para los colonos, los que hemos vivido aquí todos los años, sobre todo los que vivimos eso y nuestros hijos... Mis hijos están muy alertas siempre ante un movimiento. Ante un movimiento: “salte, mi amor, salte”.

La alarma sísmica... siempre atentos, siempre tenemos alguno de estos móviles que haga ruido, que suene, algo... Yo en lo particular tengo en mi casa, helicópteros a control remoto. Entonces, tengo uno colgado. Y ese helicóptero, cuando lo colgué, como móvil quedó fijo hacia la pared, de manera que, solamente si tiembla se mueve. Ni el viento, ni nada lo mueve. Para que se dé una idea que sí estamos preparados, (se ríe), visualmente y todo... Pero sobre todo las nuevas generaciones que no vivieron aquí el evento, tal vez no conozcan lo que sucedió. Estaría bien que hicieran algún tipo de conscientización, nada más para que estén alertas.

Hoy día, me dedico a la construcción y remodelación de inmuebles, no soy

ingeniero, no soy arquitecto, sin embargo, tengo dieciocho años en el medio. La vida me llevó así de alguna manera. Yo soy licenciado en relaciones internacionales. Sin embargo, la vida me fue llevando por unirme con un amigo, hicimos una sociedad, iniciamos, yo observé... Hoy día lo hago yo, de hecho he construido varias casas, un edificio. Ahora me doy cuenta, yo creo que en ese momento el problema fue que, lo que eran los permisos y las licencias de construcción no estaban hechas expresas para una situación así. Entonces, había bastante mala organización en el sentido de la construcción. Todo lo que eran las normas de la construcción, tanto para el tipo de suelo en el que estamos, sobre todo en esta colonia, el sustrato, lo que es el manto freático, está desde siete metros hasta veintitantos metros... Hay varias, que se le llaman "lunas", varias "lupas" de manto freático. Entonces, yo creo que en esas partes debió haber más, debió haber habido una especie como de lagunas y fue donde colapsaron los edificios, por el peso.

Hoy día, los constructores no respetan. Y tristemente decirlo porque yo soy uno de ellos. Aún cuando no soy un profesional de carrera, tengo la experiencia y he construido. Y yo he visto que el constructor siempre busca economizar. Y economiza con materiales, con la misma estructura. Así que espero que realmente las autoridades estén siendo, pues lo suficientemente capaces de estar visitando las obras, y estar llevando el reglamento como tal, para que al menos, haya algo fuerte, y protejan.

Por ejemplo, mi ingeniero calculista, él tiene su cédula para cinco estados de la república. Él es un excelente ingeniero calculista. Y yo platicaba con él precisamente porque estábamos por construir aquí en la Doctores un edificio, por eso ahondamos en ese asunto... Se llama Raúl. Le digo: "Raúlito, aquí debemos tener mucha precaución porque recuerda que se colapsó en su momento, tanto la Doctores, como esta zona, fue lo fuerte". Dice: "Aquí lo importante es que metamos la varilla de una manera que, supongamos que nuestra cimentación no tolere un movimiento de 8, que venga de 8 o de 9, que sea algo brutal, pero que nuestro edificio no se colapse. Tal vez, se desgrane todo y veamos como se parten paredes, pero no se va a colapsar". Dice: "Mira, Arturo, para que se colapse un inmueble, de verdad tiene que ser algo muy muy fuerte". "Las cargas, que son las que soportan la estructura, dice, deben estar débiles, esto es que estén expuestas".

El acero, al estar al expuesto, se pudre, se daña, no debe estar jamás expuesto. Y muchas veces, todo lo que es el “reboque”, o lo que llaman “aplanado”, a veces ya no le dan mantenimiento y queda expuesto. Ese es un punto. Segundo, el grosor de las varillas, la colocación de “zapatas”...

Hay varios métodos de construcción. Hay algunos que son soldados, de losa maciza, losa ligera, pero básicamente lo importante es que usen el material adecuado y con la resistencia adecuada. Y los tiempos también de fraguado. Hay veces que se crean lo que se le llaman “losas frías” o “junta fría” en una losa, de que no terminan de hacerlo porque le meten acelerantes... Y ya no se dan cuenta, y en la “olla”, que es la que surte el cemento, ya fraguó. Entonces, alcanza a entrar, pero ya está frío, ya no tiene la solidez necesaria. Lo monolítico, que se le dice. Debe estar monolítico todo.

Es algo interesante viendo en el aspecto técnico de construcción. De hecho, es básico, yo creo que es el punto álgido de aquí, que si hubiera una revisión... Hay aparatos para medir, como radiografías. Se pone y se saca una radiografía a la estructura para saber cómo está. Para saber si el elemento acero está todavía resistente. O el que metieron es el adecuado... Hay muchos detalles.

-Ud que cuenta con este conocimiento, ¿qué opina sobre el reglamento de construcción? ¿Cree que está actualizado? ¿Qué se respeta?

Hasta dónde yo sé, sí. Ya está revisado, ya está actualizado, por supuesto. Ya se han creado de hecho, unas normas de lo que es el uso de suelo, donde se permite hasta cierto nivel de pisos, para que no perforen precisamente el manto freático. Sin embargo, me gustaría de alguna manera también decir, que eso, tristemente en México no se lleva a cabo. Yo me doy cuenta que aquí en la colonia están construyendo edificios de siete, nueve pisos en lugares donde ya hubo colapsos precisamente, como en este caso. Yo conociendo de construcción... pongamos, una técnica de construcción se llama “el pilote”, se “pilotea” lo que es el piso. Para hacerlo hay que meter un taladro que perfora el manto freático hasta como veintitantos metros, hasta que se encuentra piso firme, pero para entonces todas las lupas ya se rompieron. Las lupas, le comento, se crean de esta manera: hay agua, vienen erupciones... estamos hablando de millones de años, cientos de millones de años. Todo lo que es el polvo de las erupciones, la lava, cuando cae en el agua, crea una estructura, como si fuera una capa de hielo, pero de concreto. Entonces, así es como se crean las lupas.

Cada determinado espacio hay una lupa. Y esos taladros, lo que hacen... ¿no escuchó cómo golpean? Van golpeando y lo que hacen es que van perforando hasta romper. Entonces, al romper, toda el agua se sale por esos hoyos, no hay manera de contenerla. ¿Ha visto que siempre hay una bomba extragando agua? Y la mandan al alcanterillado, ni siquiera es agua limpia... Es un desperdicio, por ese lado... Por el otro, bueno, a la hora que golpean, rompen y, ¿qué pasa? Que se vuelve a reblandecer. Todo eso donde están asentándose está de alguna manera, reblandeciendo. Yo espero verdaderamente, que las normas las estén aplicando como tal, porque un movimiento fuerte, va a volver a ocasionar ciertos daños, a los edificios nuevos sobre todo. A los viejos yo no creo, ya están asentados, sobre su propia cimentación... Puede afectarlos por falta de mantenimiento, pero son casas construidas en mampostería y eso es muy fuerte, muy fuerte.

-¿Quisiera agregar algún otro dato o comentario sobre el tema?

Pues, sí. Básicamente sería abundando en lo que acabamos de platicar en este momento. Lo primero que sería una revisión tanto de los inmuebles que puedan tener cierta antigüedad o forma de construcción, que las autoridades pudieran hacer una revisión. Segundo, el que hubiera alguien que estuviera haciendo visitas periódicas a las nuevas construcciones para que vea si está cumpliendo con la norma de construcción tal cual. Bastante utópico todo, pero bueno... Tercera, darle información a la gente nueva que está llegando a la colonia. Que deben tener precaución, en el sentido que sí deben ponerse alertas a la alarma sísmica, tomar las rutas como lo indica Protección Civil, los puntos de reunión... O sea, realmente está hecho para eso, está hecho para salvar... Es bien importante seguir las normas.

Yo soy buzo, soy buzo profesional también, de hecho he dado cursos al Colegio militar, yo les doy cada año, a los militares que van egresando... Y ahí decimos una frase: "Detente, piensa y actúa". Pero todo en un segundo. Porque en el buceo, es la vida. Es muy sencillo, un mito, todo el mundo puede bucear y puede disfrutarlo. Pero todo el mundo tiene miedo porque sí es mortal, un error y es mortal, esa es la diferencia. Entonces, yo diría que aquí estuviera en esa situación. Está temblando, detente. ¿Qué hago? Salgo corriendo de esta manera y voy hacia allá. Eso como que conscientizarlo a la gente. Y hacer repetitivos las cuestiones de los simulacros, un poco más de eso ayudaría bastante. El repetir un evento, a uno lo hace experto.

Yo creo que desafortunadamente, es una opinión muy personal, como todo nos permea desde la política, las decisiones políticas y todo está bastante, no bien distribuido, tanto los recursos, como las... quienes están encargados de esos recursos, no toman consciencia de lo importante. No valoran que primero es la vida del ciudadano, antes que cualquier otra situación.

Para terminar, si Ud. observa, todas las calles tienen baches, y hay baches que tienen más de un año o dos años. Yo estoy en un grupo de vecinos en donde observo y yo también coopero con mi aporte y digo: "este bache tiene un año y se va haciendo cada vez más grande y más grande". Mejor gente, hasta los que no queremos, los "viene-viene" le echan tierra para que no se golpeen ahí los carros. Es increíble. Y aún cuando ha sido reportado una y otra vez... Todo se va hacia una decisión política.

Mi formación, como es internacionalista, de alguna manera miro de otra forma las reglas del juego, aquí en México, y honestamente, me sorprende ver que no tenemos la consciencia y que no importa lo que pase, que eventos como éstos que se pueden prevenir teniendo la consciencia de aportar. A esto, tal vez a lo demás sí, puede ser superfluo, pues bueno... a lo mejor los baches, pero si algo como esto no lo quieren hacer, imagínese, cosas más importantes...

RELATO 7. *Martha Aguilar García* (Entrevista personal grabada el viernes 14 de julio de 2017).

-¿Me puede dar su nombre completo?

Martha Aguilar García.

-¿Qué edad tenía en 1985?

Si soy del 49... Debo haber tenido como 36 años. Estaba yo muy joven.

-¿Se acuerda en que dirección de la Colonia Roma vivía?

En Frontera 80, interior 15.

-¿Recuerda cómo era la Colonia antes del sismo?

Muy bonita. Era muy bonito porque inclusive nos íbamos al cine en las noche y nos podíamos regresar hasta las 12 o una de la mañana, porque íbamos a la zona Rosa, nos quedaba cruzando avenida Chapultepec. Era tranquilo, no había problema de nada... Era un lugar muy seguro y sobre todo muy alumbrado, muy

alumbradas estaban las calles. No había problemas, era un lugar muy tranquilo.

-¿Se acuerda dónde estaba, y qué estaba haciendo justamente el 19 de septiembre cuando comenzó el temblor?

Me estaba yo bañando (se ríe). Ese día mi hermana regresaba de vacaciones y me dijo: “Paso por tu hija temprano”. Porque ella entraba a las siete a la escuela. Y se la llevó. Mientras, yo hacía ejercicios. Tenía un disco de Evelyn La Puentes y hacía yo mis ejercicios. Terminé de hacer mis ejercicios... Y en eso me metí a bañar y empecé a sentir... Estaba mi sobrino acostado y nada más le grité: “Sabe, está temblando” —porque así se apellida mi sobrino—. Me decía: “Tía, tranquila”. Y empecé a ver cómo se caía todo lo del baño. Mi baño quedó todo lleno de cascajo, verdad? Y me salí corriendo, encuerada, me valió, no me importó. Mi sobrino me decía: “Tía, pero tápate!”. Pero yo estaba en la angustia total, porque veía que toda la casa se descuadraba. Feo, muy muy feo...

Me quedé ahí y agarré el teléfono y le hablé a mi tía y le digo: “Mi hija, está temblando muy feo”. Y yo llore y llore. Y ella me decía: “no pasa nada, tranquila, Martha, ahora se va a pasar”. Y yo: “Sí pasa, ¡está temblando!”. Pero cuando se fue a trabajar, a medio camino la regresaron porque estaba imposible pasar hacia el centro. Y ahí fue cuando ella se dio cuenta que había sido muy muy grave y que yo no la estaba cotorreando. Que había sido muy grave. Fue la única llamada que pude hacer, se cortó la línea, se fue a luz, se cortó todo. El mueble ese negro y blanco que tengo ahorita, yo veía cómo se movía (hace gestos de oscilaciones de un lado a otro). Le dije a mi sobrino: “Detenlo!” Mi sobrino me decía: “Tía, ya tranquilízate”. Pero yo no podía... De verdad, para mí fue horrible. Muy grave. Horrible.

Y en eso que pienso: “Mi hija!” Y me puse un pantalón. Así como estaba, toda mojada, me metí el pantalón, una blusa... No me puse siquiera ropa interior. Salí corriendo. Iba yo por las calles llorando, porque veía todos los cables tirados. Me imaginaba lo peor. Llego a la escuela y no estaba. Me acuerdo que en la escuela me dijeron: “Las niñas todas están bien, vinieron por ellas a su casa.” Pero alguien me dijo que vino el papá de una niña y se fue con él. Mucho después me enteré que estaba con su amiguita.

Y como estaba segura que mi hija se había ido, fui a ver a mi hermana. Cuando salí todo se vio así, todo oscuro, vi así como si se hubiera venido la noche. Y vi cómo se descuadró la puerta de donde vivíamos, que ya nunca más se pudo cerrar.

Mi hermana trabajaba en Centro Médico, en el Hospital Pérez Río. Entonces, me fui caminando.... No, horrible... Y cuando llegué a donde ella trabajaba, enfrente estaba el Multifamiliar Juárez. Cuando vi el Multifamiliar Juárez, de verdad fue una impresión muy fea. Y me solté llore y llore, porque vi así (hace señas que describen el derrumbe). Horrible...

Me regresé y me quedé esperando a mi hija. El edificio que estaba junto (refiriéndose a su casa) se desmoronó. Un edificio nuevo, prácticamente, tenía muy poco que lo habían construido. Un edificio de informática de la Secretaría de Comercio. De hecho la Secretaría de Comercio también se vino abajo. Afortunadamente, no cayó del lado de donde nosotros estábamos, que si se hubiera caído, ahí sí nos quedamos, nos hubiera tirado todo. Pero sí hubo mucho daño... Era una privada, una vecindad, y nosotros vivíamos hasta el fondo. El edificio se cayó hacia el estacionamiento. Todo eso levantó todo el piso del pasillo, se floreó todo el piso donde estábamos...

A partir de ahí, estuvimos en la calle todo el día, pues viendo a ver qué pasaba. Las ambulancias... era una cosa impresionante. Horrible, porque se oían sirenas por todos lados y era un retumbar en los oídos... A mí me duró mucho tiempo, al escuchar una ambulancia, me hacía que temblara de miedo porque decía yo: "Pues, qué pasa, no?" Por el sonido tan fuerte... Fue muy feo, muy feo... Y entonces, ya nos quedamos ahí en la calle a ver qué iba a pasar. Después como a las tres de la tarde, los papás de su amiga me fueron a avisar que mi hija estaba con ella, y en qué me podían ayudar. Les dije: "Yo me voy a quedar aquí", porque no sabíamos qué íbamos a hacer. Y ella estuvo viviendo en casa de su amiga, mientras nosotros ahí resolvíamos, porque no queríamos que ella, que estaba chiquita, bueno, estaba joven, pudiera estar ahí con nosotros en la calle.

Ya no regresamos al departamento. En la calle nos quedamos una noche. Estuvimos todo el día ahí. En la noche nos mandaron a dormir al Colegio México, ahí en la calle Mérida. Ahí nos fuimos a dormir. No sé quien nos prestó una cobija y unos cartones y ahí nos fuimos a dormir. Por que eso que nos dieran... Ya ve que dijeron que habían traído tiendas campaña y no sé qué, pues a nosotros nunca nos tocó nada de eso. Por lo menos en la zona donde nosotros estábamos, nada de eso. Sí me acuerdo que pasaba gente y nos traía de comer. No los del ejército. Personas, gente común y corriente que se preocupaban por ayudar.

-Y, ¿se acuerda cómo fueron los siguientes días? Porque al día siguiente de ese primer temblor, hubo una réplica muy fuerte a la noche. Entonces, nos puede contar, ¿dónde estaba? ¿Qué pasó?

Y esa noche dormimos en el colegio. Creo que nos dieron un atole, algo comimos y ya nos regresamos. Y ahí nos seguimos, a ver si podíamos entrar, qué podíamos hacer. Estuvimos toda la tarde. En la noche me acuerdo que yo le decía al policía: "Déjeme entrar, voy por mi ropa". Es que yo estaba con el puro pantalón y una blusa transparente, ni un suéter, nada, ni ropa interior. Pero él me decía: "No, señora, no puede pasar, si pasa algo, usted es responsable." Y yo insistía hasta que dijo: "Bueno, más al ratito los vamos a dejar pasar". Y pues, que nos dejan pasar. Entramos, y en eso empieza a temblar. Todos salen corriendo. Yo no, no me pude salir. Me quedé en la puerta como estática, no sabía qué hacer. Me quedé ahí y me regresé a la puerta donde estuve la primera vez, ni siquiera me asomé para ver qué estaba pasando. Me quedé rezando. Yo sentía que era el tiro de gracia para mi vida. Horrible. Cuando salí, salí toda temblando, no articulaba palabra. Sí me dio miedo. Tenía la mandíbula trabada, que una muchacha se sacó el chicle de su boca, así como te lo estoy platicando, y me dijo: "Másticalo, para que se te destrabe la mandíbula". Y otra muchacha dice: "Qué le pasa? Qué le pasa?" Y que me planta una bofetada. "No, pero si estoy bien..." pero ya me había dado la bofetada.

-¿Cómo estaba su casa cuando usted volvió?

En mi casa estaba todo tirado. El papel tapiz en el piso, mi baño lleno de cascajo... Si yo me quedaba ahí creo que me muero. La tina... todo estaba muy mal, muy mal.

Y ya estuvimos platicando las experiencias, que todo se movía, se veía muy feo. La calle se dividía, se abrió. Pero yo la viví más feo ahí adentro... Nosotros tuvimos la culpa por habernos vuelto a meter. Pero me puse a pensar después: ya estaba ahí adentro, como quiera, estaba caído y se iba a descuadrar pero claro, en la calle, ¿cómo me hubiera sentido? Porque estaban los cables de luz, porque estaban los postes... Y uno nunca sabe. Se abre la tierra... Creo yo que me quedé adentro porque ahí me sentí más segura. Claro, no sabía qué estaba pasando afuera. Salimos hasta que se terminó. Estuvimos ahí prácticamente, como una semana. Nos queríamos quedar ahí por el pánico que teníamos. Afuera, cuidando, viendo qué iba a pasar.

De hecho, de nosotros, se llevaron la cama, se llevaron la alacena... La acababa de limpiar y de acomodar todo, y se la llevaron. Cuando yo entré la segunda vez al departamento, que ya llegaron los camiones, a los tres o cuatro días... Nos prestaron unos camiones para sacar las cosas. Ya no estaban la cama, la alacena y faltaban algunas cosas. Rescatamos lo poco que teníamos y lo fuimos a dejar a la casa de una amiga. Se metían por atrás. Estaba aquí el edificio y el estacionamiento y esto era como un paso (con el dedo dibuja una plano invisible sobre la mesa). Nadie podía ver qué pasaba por detrás, ni nosotros ni el policía. Y luego nosotros como estábamos muy pendientes de lo que pasaba en el edificio de junto... Porque el edificio de junto, el que se cayó, el de informática, jaló otro edificio. Y ahí estaba, creo que una familia... Si sacaban a alguien, aplaudíamos porque nos daba gusto que se hubiera salvado. Estaba la mamá de un chico que nunca pudieron sacar.

-¿Y se acuerda de haber visto edificios caídos o demoliciones posteriores, cerca de su casa o por los alrededores de la colonia?

Por la calle que pasaras de la Roma veías por lo menos uno o dos edificios abajo. O veías todo cuarteado... Muy feo. Y llegó un momento en que sí se veían muy cuarteados y la verdad es que ¿cómo regresas a un lugar sabiendo que va a temblar, que se puede caer? Y muchos por eso quedaron desocupados. Uno llegaba y preguntaba: "Aquí no pasó nada?" Era lo único que uno podía preguntar. O, "¿qué pasó aquí?" Luego veía uno más o menos que estaba todo en orden. "¿Aquí no pasó nada?" "No, nada más se cayó esto, se cuarteó esto..." Todo el centro fue una zona muy afectada. Yo tuve la oportunidad de recorrer. Simplemente, el edificio que estaba en avenida Chapultepec y Cuauhtémoc se vino abajo, donde estaba una radiodifusora. Ahí se murió mucha gente. Igual, el Centro Médico; ese día había un congreso, un evento de mucha gente que venía de fuera... De hecho el hospital donde trabajaba mi hermana, ese edificio se cuarteó y sacaron a todos.

El Multifamiliar... Ay, no, es que de verdad, súper impresionante! Te digo que yo me puse a llorar cuando volteé y vi y dije: "No es posible, Dios mío, ¿qué pasó aquí?" Como si hubiera sido zona de guerra, así se sentía. Mucha gente con cara triste en las calles; no sabían qué hacer; no tenían a dónde ir. No había quien nos apoyara. La gente triste, buscando, viendo... Y toda la gente buscando a sus hijos. Qué bueno, bendito sea Dios, que nos mandaban a dormir, por lo menos, nos dormíamos ahí, en el colegio...

El día que llegaron para sacar las cosas a la casa, se veía mucho dolor en la gente, pues se decían: “ya me voy a ir de aquí, y era mi casa y ya no tengo nada.” Muy feo, muy muy feo...

-¿Y continuó viviendo en la colonia Roma o se mudaron?

Y ya de ahí, afortunadamente tuve una amiguita, que en paz descansa y en la gloria de Dios esté, porque ella sí, nos apoyó mucho. Seis meses vivimos en su casa. Nos prestó una recámara.

Ya no volvimos a vivir a la Roma. Conseguimos un préstamo. Mi sobrino me dijo: “Ten, tía, para que des el enganche del departamento”. Nos cambiamos, nos fuimos a vivir a otro lado. Ya no regresamos a la colonia Roma. Pues sí, nos gustaba, pero creíamos que era una colonia de mucho riesgo.

-Han pasado más de treinta años de aquel episodio. Usted considera que estamos preparados para enfrentar un incidente similar.

No, no... Y yo, menos. Porque yo cada vez que tiembla, entro en pánico. Y creo que a mucha gente le sucede lo mismo. Además, creo que el gobierno no ha hecho nada... Harán simulacros, harán lo que quieran, pero un simulacro viene siendo eso, un simulacro. Pero en una emergencia como tal, yo siento que no sabríamos como reaccionar. Yo así lo pienso. O será porque yo así lo siento y así lo he experimentado cuando ha temblado.

-¿Le gustaría agregar algo más? ¿Comentar algo más? ¿Algo que crea que queda fuera de la entrevista y que cree que es importante decir?

Dentro de todo lo que sucedió, somos una familia afortunada. Mucha gente perdió contacto con su familia, perdió a toda su familia o familias que desaparecieron. Es una fortuna, porque todos estábamos en zona de riesgo y todos estábamos tan divididos, separados, en diferentes zonas. Ya hicimos un acuerdo, el día que vuelva a suceder esa cosa, el punto de reunión va a ser en éste (se refiere a la zona sur, donde estamos en ese momento, por donde vive su hija).

(Luego de un rato recuerda) Te digo, unos días antes, me fui a bailar (al Regis) me la pasé muy padre, todo, sí? Y el día del sismo, el hotel Regis, se cayó, se vino abajo. Yo me puse a pensar: si hubiera sido el temblor en ese momento de la pachanga, de mí no queda nada. De verdad. El Regis era como un centro

nocturno, se bailaba, se tomaba... Estaba padre. Y yo me había ido a bailar, y recuerdo, hasta volvimos caminando, por todo el Palacio Chino, todo Bucarelli, hasta llegar ahí a donde vivíamos en Frontera.

RELATO 8. *Bertha Hernández Castillo* (Entrevista personal grabada el 27 de julio de 2017).

Como comenté anteriormente, el proceso de investigación para esta tesis de doctorado se inicia al observar un edificio en ruinas ubicado a unos pasos de mi casa. El lugar resulta particularmente atractivo por sus considerables dimensiones y porque desde la calle se pueden ver restos de vigas, parte de la montaña formada por los escombros y unas precarias construcciones sobre ella. Como es de esperar, estas débiles edificaciones corren peligro de caerse por las condiciones inapropiadas del suelo sobre el que se emplazan. Los residentes colocaron cemento sobre los escombros y construyeron allí sus habitaciones, sin embargo, los cimientos originales resurgen y el piso se agrieta. (Serratos, 2016 / Gamio, 2017)

En el predio viven 55 adultos y niños. La mayoría de las casas tienen techos de lámina y paredes de tabique, pero diversos factores las debilitaron. En el 50% del predio hay escombros, de acuerdo con los moradores, son piedras del edificio de diez niveles con 40 departamentos de lujo que colapsó en septiembre de 1985.¹⁰¹



Jorge Serratos, *Chihuahua 191*. Detalle del exterior de una construcción actual, se puede apreciar parte del edificio en ruinas, 2016. (El Universal).

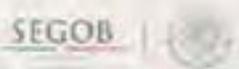


Andrea Gamio, Foto en donde se puede apreciar el predio completo: *zonas con construcciones precarias entre los escombros*, 2017.

En octubre de 1990, la Secretaría de Gobernación, considerando la investigación técnica realizada sobre el inmueble por los daños sufridos debido al terremoto de 1985, dictamina que debe ser demolido. Sin embargo, como se puede apreciar, esta demolición fue parcial y por razones que se desconocen, nunca terminaron de quitar gran parte de los escombros. (DOF, 1990)

Actualmente el predio está protegido la organización Alianza Mexicana de Organizaciones Residentes (A.M.O.R.), quienes gestionan ante el INVI (Instituto de Vivienda del Distrito Federal) la expropiación de éste y otros predios en diversas zonas de la Ciudad de México.

101. Fanny Ruiz-Palacios, "Viven con miedo en casas que están al borde del colapso", (*El Universal*, México: 2 de enero de 2016) [consultado el 10 de agosto de 2017] <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/df/2016/01/2/viven-con-miedo-en-casas-que-estan-al-borde-del-colapso>


DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN

 Ejemplar de hoy  Trámites  Servicios  Leyes y Reglamentos  Preguntas Frecuentes

DOF: 11/08/1990

PRIMERA notificación por edicto a los propietarios de los edificios dañados por los sismos, ocurridos los días 19 y 20 de septiembre de 1985.

Al marginar un año con el Estado Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.- Departamento del Distrito Federal.- Delegación Política Cuauhtémoc del propio Departamento.- Subdelegación de Obras Públicas.- No. de Of.: SOP-4287.

ASUNTO: PRIMERA NOTIFICACION POR EDICTO A LOS PROPIETARIOS DE LOS EDIFICIOS DAÑADOS POR LOS SISMIOS OCURRIDOS LOS DIAS 19 Y 20 DE SEPTIEMBRE DE 1985.

Por ignorarse su domicilio después de agotar el procedimiento legal correspondiente y desconocer su paradero según las constancias que obran en los expedientes relativos se les notifica de conformidad con lo dispuesto por el Artículo 122 fracción II del Código de Procedimientos Civiles para el Distrito Federal así como los Artículos 134 y 140 del Código Fiscal de la Federación aplicados en forma supletoria para el presente caso se notifica por edicto lo siguiente:

Los inmuebles de su propiedad resultaron dañados por los sismos del 19 y 20 de septiembre de 1985, razón por la cual con fundamento en el Artículo 91, fracción IV de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal, los Artículos 203, 204, 323, 325 y 327 del Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, se les notifica que con motivo de la investigación de daños realizada en el inmueble de su propiedad se detectó que por el dictamen técnico practicado en el inmueble de su propiedad se dictaminó que por el estado en que se encuentra es necesario efectuar trabajos de demolición como medida de seguridad y con el propósito de que no ocasionen daños a inmuebles aledaños o a terceros; sin embargo dado que no se le ha podido localizar por este conducto se le hace del conocimiento que deberá de solicitar la fianza correspondiente ante la Subdelegación de Obras Públicas de la Delegación del Departamento del Distrito Federal en Cuauhtémoc s/n en las calles de Aldama y Mina primer piso colonia Buenavista en un plazo de 3 días hábiles contados del siguiente en el que se haya publicado la tercera notificación; los inmuebles son los que a continuación se señalan:

| Dirección | Colonia |
|-----------------------------|------------|
| Buonafina No. 16 | Centro |
| Chapultepec No. 120 | Roma |
| London No. 8 | Juárez |
| Chihuahua No. 191 | Juárez |
| Cacahuamilpa No. 13 | Hípódromo |
| Edison No. 183 | San Rafael |
| Arco de Belén No. 75 | Centro |
| Arco de Belén No. 79 | Centro |
| Valparaíso No. 1 | Revolución |
| Chapultepec No. 330 | Roma |
| Arco de Belén No. 2 | Centro |
| Paseo de la Reforma No. 449 | Cuauhtémoc |
| José Ma. Morelos No. 1 | Centro |

Si le oportuno que transcurrido el término señalado y de no cumplir con este requerimiento se hará acreedor a los intereses correspondientes y se procederá a realizar las obras necesarias con cargo a su cuenta mediante un crédito fiscal.

Atentamente,

Salgado Efectivo, No Reelección

México D. F. 11 de octubre de 1990.- E/ Delegado del Departamento del Distrito Federal en Cuauhtémoc, Guillermo Orozco Lomillo.- Pública.

102. Todos los datos están tomados de la entrevista realizada por la autora el 27 de julio de 2017.

Bertha Hernández Castillo tiene setenta años de edad y hace diecinueve que vive sobre estas ruinas. En el barrio todos la conocemos como Doña Bertha o Bertita. Oriunda del Estado de Hidalgo, su historia resulta muy desafortunada: queda huérfana a los cuatro años y a los siete, una tía la trae a vivir a la Ciudad de México, pero pronto se escapa por recibir maltratos. Vive en la calle hasta que la internan en una escuela de gobierno: la Escuela de Orientación para Mujeres. Allí aprende a leer y a realizar diversas labores.

Mi director fue el curandero de los boxeadores, Roberto Bolaños Cacho. Era director de nuestra escuela y nos daba consejos. Cuando llegábamos, nos formaban a todos y teníamos que estar así (muestra una postura firme). Se ponía a decirnos: “aquí no están en la cárcel, están en una escuela. Aprendan lo que se les enseña, para cuando estén grandes, cuando salgan, van a ser otras personas”. En lugar que nos regañara, nos daba consejos.¹⁰²

A los dieciocho años debe dejar el internado y comienza a vivir con un hombre que le enseña “a vivir así como vivo, en los terrenos”.

Cuenta que cuando llegó a las ruinas “estaba todo descubierto, tenía alambrados; me metí por el lado del estacionamiento, donde había hierbas, pero llegó el gerente y me dijo: ‘por qué vivía yo ahí’, y yo le dije pues la verdad, que no tenía dónde”. Relata que de los restos del edificio sólo limpiaron un sector, donde actualmente funciona un estacionamiento. Con su carrito, Doña Bertha se instaló primero en esta parte, “porque estaba más limpia” y posteriormente con ayuda de un familiar, construyó su cuarto de lámina sobre la montaña de escombros. (Ordoñez, 2005)

Diario Oficial de la Federación (DOF),
Dictamen de la Secretaría de Gobernación
que indica la demolición del inmueble
ubicado en Chihuahua 191, 1990.

Bertha no sabe qué aspecto tenía el edificio cuando estaba en pie, pero tiene conocimiento que después del terremoto “estaba hundido, en malas condiciones y que lo trataron de demoler”. Construye su casa gracias a la ayuda de una sobrina: “Ahí tengo mi cama, tengo mi locker, mi televisión. Tengo servicio sanitario que me hizo mi sobrina. La delegación me regaló mi tinaco de 500 litros de agua. Me hago de comer... Donde yo me duermo, duermen mis perros.”



Enrique Ordoñez, Doña Bertha (al centro, con ropa azul) y algunos miembros de las familias que viven en las ruinas del edificio, 2005. (Cuartoscuro).



Enrique Ordoñez, *Doña Bertha en su cuarto*, 2005. (Cuartoscuro).

Los animales son su compañía: sus perros, que llevan nombres simbólicos como “López Obrador”, “Beatriz Paredes”, “Calderón” y “Movimiento Ciudadano”, e innumerables gatos negros que ella llama “Los cubanos”. Para mantenerlos alimentados trabaja cuidando autos, barre las banquetas, junta y vende cartones y los domingos vende algunas “chacharitas” en un tianguis ubicado en la colonia Doctores.

Para acceder a su casa debe escalar por una montaña de escombros. Cuando el

portón de entrada está abierto, desde la calle se puede ver su precaria vivienda rodeada de objetos que funcionan como decoración: banderas de México, colgantes, muñecos y macetas. La mujer explica: “como quedé huérfana de cuatro años y en mi juventud no tuve ningún juguete, ninguna cosa... Y ahí, en la escuela, me enseñaron a que creemos en la bandera y todo eso, y que pasa la bandera y media vuelta y paso veloz y así... (hace gestos con las manos). Y tengo mis plantitas de flores y he plantado otras plantas de tomate... Es que de chica trabajaba yo en el campo, plantaba frijoles, cortaba yo café”.

Al igual que Doña Bertha, muchas familias han construido sus casas sobre los escombros de este terreno. “Ellos han hecho su cuartito para vivir, porque sus niños van a la escuela. Ya nacieron tres niños ahí: dos niños y una niña. Son indígenas de Toluca, de acá de Querétaro, de Guanajuato, otros que son de Michoacán... Son varias familias”, comenta. Bertha confirma que ella y estas familias obtienen el permiso para habitar este lugar a través del partido Movimiento Ciudadano y de Lorena García Alonso e Ilda Casillas Castillo, representantes de la organización A.M.O.R. (Alianza Mexicana de Organizaciones Residentes). A cambio deben ir a apoyar a los jefes de la delegación cuando se lo solicitan.

El terremoto como vivencia estética y experiencia común

Cuando se cumplen exactamente treinta y dos años del sismo de 1985, como si se tratara de una broma macabra, el 19 de septiembre de 2017, se produce un fuerte terremoto que nuevamente sacude la Ciudad de México.

Es martes y estamos en la universidad impartiendo un taller de dibujo para los alumnos de diseño. A las once de la mañana suena la alarma sísmica: se trata de un simulacro masivo que se lleva a cabo en toda la ciudad por el 32° aniversario del terremoto de 1985. El grupo de estudiantes es numeroso, pero no tardamos en organizarnos y salimos del edificio mientras suena la advertencia por los altavoces.

Estando afuera, nos saludamos con otros colegas y ex-alumnos. “Si se tratara de un terremoto de verdad no estaríamos tan tranquilos”, bromea uno de los profesores.

Dos horas después, mientras estoy revisando el trabajo de una alumna, siento fuertes vibraciones en el piso. No comprendo de inmediato qué está pasando, pero algo en mi interior se activa: está temblando y el temblor es muy fuerte. Miro hacia el otro extremo del salón y veo algo incomprensible: un par de mochilas literalmente da saltos sobre una mesa. Reacciono y grito: “¡Está temblando!”. En cuestión de segundos salimos corriendo del salón. En el pasillo veo con incredulidad cómo las puertas y los vidrios de los salones se sacuden de manera impresionante. Un coordinador nos alerta desde el otro extremo del pasillo: “¡Aléjense de los vidrios!”, grita. Del edificio se desprenden unos extraños sonidos que parecen quejidos o lamentos. La sensación de vértigo no es tan fuerte como percibir el movimiento de los muebles y las sacudidas de las puertas y ventanas. Cuando llegamos a la explanada, todavía persiste un leve movimiento de la tierra debajo de nuestros pies.

Primero hay mucha confusión. Intento comunicarme con mis familiares, amigos y vecinos. Me angustia no tener noticias sobre algunos de ellos. De regreso, por la radio, nos enteramos que varias zonas de la ciudad están afectadas y que en la colonia Roma se ha caído un edificio. En ese momento, recibo en mi celular un mensaje de mi vecina: el temblor se sintió impresionante, pero nuestro edificio está en pie.

La ciudad ha colapsado y no logramos avanzar mucho con el auto. Debemos caminar alrededor de una hora y media para acercarnos al barrio. A escasas tres calles de mi casa vemos el edificio derrumbado que mencionaban en la radio. La escena es impresionante. La zona está acordonada y ya hay numerosos rescatistas que trabajan sobre la montaña de escombros. Pegado a un poste, un papel contiene una improvisada lista con los nombres de las personas rescatadas y desaparecidas.

Llegando a mi casa, tomo la cámara fotográfica y salgo a la calle. A medida que avanzo encuentro varios edificios caídos. No tengo claro cómo proceder, en ese momento la idea de hacer fotografías me resulta repugnante. Por el camino, me cruzo con grupos de personas que se dirigen hacia los lugares donde se requiere ayuda, algunos cargan palas y picos y llevan puestos cascos de protección. Finalmente, al cruzar Viaducto, me topo con una imagen desoladora: los escombros de lo que antes fuera un

edificio forman ahora una elevada montaña que se desparrama sobre la avenida, y sobre ella, más de un centenar de personas está trabajando.

Los despojos del edificio ocupan gran parte de la avenida y una de las calles laterales, allí se despliega una interminable fila de personas cargando escombros a mano o en cubetas. Me uno a un grupo de mujeres encargadas de regresar las cubetas vacías. Alguien me da un cubre-boca y se disculpa porque ya no quedan guantes. Entre el polvo y los gritos, se va sumando más gente para colaborar. Sin pretenderlo, después de unas horas, estoy a escasos pasos del edificio en ruinas y por un breve instante imagino la terrible sensación de estar allí, atrapada entre los escombros.

Soy testigo del rescate de dos personas. Mientras las suben a la ambulancia, alcanzo a distinguir el bulto que dibujan sus cuerpos. Alguien grita: “¡Están vivos!” y aplaudimos.

Cuando alguno de los rescatistas desde las alturas, levanta las manos con los puños cerrados, en señal de silencio, todos nos detenemos. Es una pausa tensa para escuchar algún indicio de vida bajo los escombros. El silencio se desvanece cuando se reanuda el arduo trabajo. Las cubetas, llenas de piedras y desechos de materiales de construcción, pasan de mano en mano. Mi energía y mi fuerza no parecen normales. Cargo enormes piedras y pesadas cubetas casi sin esfuerzo. No necesito pensar, mis manos se mueven automáticamente, pero soy consciente que formo parte de una máquina humana que trabaja sin descanso para ayudar a rescatar vidas. La cadena humana también se encarga de transmitir mensajes importantes. “Faltan guantes”, “hace falta más palas y mazos”, me escucho repitiendo y casi inmediatamente, aparecen esos elementos que los rescatistas solicitan.

Cayendo la noche, hay un momento de pausa. Levanto la vista y veo la imponente montaña de escombros frente a mí, y sobre ella el grupo de hombres que continúa trabajando con desesperación. Reconozco algo primitivo y a la vez genuino en todas nuestras acciones. Conservo la imagen de un hombre —por el estilo de su ropa, quizás es un oficinista— pegando sin descanso, con un pesado mazo contra las losas. Recuerdo un grupo de hombres y mujeres tirando de una gruesa cuerda para arrastrar un enorme pedazo de losa, el sonido que hizo al desprenderse de la estructura y los gritos de algarabía de todos nosotros. Conservo para siempre esa sensación de energía colectiva, un impulso irracional y solidario que nos convocó a unirnos para salvar la vida de otros, sin importar quiénes o cómo son.

Ahora, al pensar con un poco más de claridad esta vivencia común, la entiendo como un quiebre existencial. Comprendo en carne propia que las impuestas formas de vida actuales nos dividen

estratégicamente y provocan un alejamiento del verdadero sentido de pertenencia a la comunidad.

En el planteamiento inicial para este proyecto de investigación, el objetivo está claro: acercar mi práctica artística a los problemas que atraviesa mi comunidad, sin embargo, nunca imaginé que por extrañas circunstancias este proceso tomaría tal trascendencia tanto a nivel profesional como personal. Finalmente, tengo la certeza que al atravesar estas experiencias sensibles, traducidas como posibilidades estéticas, mi práctica artística adquiere un serio compromiso: la urgencia por recuperar el poder de la comunidad y el valor de la vida.

Libros

Becerra, Ricardo y Flores, Carlos. *Aquí volverá a temblar*. México: Grijalbo, 2018.

Fernández, Martha. *Ciudad rota. La Ciudad de México después del sismo*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, 2016.

Loaeza, Guadalupe, Daniel Carbajal, Gonzalo R. Carrillo y otros. *Terremoto. Ausentes / Presentes. 20 años después*. México: Planeta, 2005.

Monsiváis, Carlos. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era, 2013.

Monsiváis, Carlos. *"No sin nosotros". Los días del terremoto 1985-2005*. México: Era, 2005.

Musacchio, Humberto. *Ciudad quebrada*. México: Océano, 1985.

Pacheco, Laura Emilia. *El último mundo*. México: Mondadori, 2009.

Pacheco, Cristina. *Zona de desastre*. México: Océano, 1986.

Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. México: Almadía, 2010.

Poniatowska, Elena. *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México: Era, 2012.

Quiroz Rothe, Héctor (comp.). *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada sobre México*. México: Universidad Autónoma de México, 2014.

Reséndiz, Yohali. *19 S. El día que cimbró México. Una mirada a las fallas estructurales del gobierno y la corrupción de las instituciones*. México: Aguilar, 2018.

Salcido, Iván. *El terremoto de 1985. Treinta años en nuestra memoria*. México: Casa de las campanas, 2015.

Sagahón, Leonel (ed.). *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*, México: Conaculta, 2015.

Sánchez, Alejandro (coord.). *19 edificios como 19 heridas*. México: Grijalbo, 2018.

Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria. Primera parte*. México: Universidad de Londres, 2015.

Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria. Segunda parte*. México: Universidad de Londres, 2015.

Libros en formato PDF

GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta limón, 2009.

Halbwachs, Maurice. *La memoire collective*. Paris: PUF, 1968.

Le Goff, Jacques. *Histoire et Mèmoire*. Paris: Gallimard, 1988.

Tesis

Ortiz Escamilla, Estanislao. *Tres estrategias fotográficas a partir del concepto de memoria*. Tesis doctoral. México: UNAM, Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, 2016.

Periódicos

La Jornada. Año 2, número 362.
México: 20 de septiembre de 1985.

La Jornada. Año 2, número 363.
México: 21 de septiembre de 1985.

La Jornada. Año 2, número 365.
México: 23 de septiembre de 1985.

Textos en línea

Alonso, Rodrigo. “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”. Jornadas de teoría y crítica. VII Bienal de La Habana. La Habana: 2000.
http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php

Ruiz-Palacios, Fanny. “Viven con miedo en casas que están al borde del colapso”. *El universal*, México: 2 de enero de 2016.
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/df/2016/01/2/viven-con-miedo-en-casas-que-estan-al-borde-del-colapso>

Ibarra, Ana Carolina. “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes”. México: Instituto de Investigaciones históricas, 2012.
<http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/Ana%20Carolina%20Ibarra%20-%20EN>

TRE%20LA%20HISTORIA%20Y%20LA%20MEMORIA.pdf

“Los días del terremoto” en el Museo del estanquillo. Entrevista con la curadora Ana Elena Mallet. *Aristegui Noticias*, septiembre 11 de 2015.
<https://aristeguinoicias.com/1109/kiosko/los-dias-del-terremoto-fotografias-documentos-historicos-y-mas-en-el-museo-del-estanquillo/>

“Memorial del Holocausto. Placa recordatoria sobre las calles”.
<http://www.dw.com/es/memorial-del-holocausto/g-2328100>

Merlín, Nora. “Trauma y memoria”. *Educación en revista*. N° 70. Curitiba: julio-agosto, 2018.
<http://www.scielo.br/pdf/er/v34n70/0104-4060-er-34-70-101.pdf>

Páginas web

Protección civil:
<http://www.proteccioncivil.gob.mx>

Reglamento de construcción
<http://www.smie.org.mx/>

Skyscrapercity / Skyscraper Society
<http://skyscrapercity.com>

Proceso Foto:
<http://procesofoto.com.mx>

México en fotos
<http://mexicoenfotos.com>

Real Academia Española, Diccionario de la Lengua española, Edición 2018.
<https://dle.rae.es>

Catálogos

Gregor Schneider. Kindergaten. MUAC, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, 11 de febrero al 23 de julio de 2017.

Hernández Alcázar, Arturo. Escombros. México: RM, 2015.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997. México: UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007.

Loock, Ulrich (ed.). Gregor Schneider. Wall Before Wall. Berlín: Distanz, 2016.

Los días del terremoto. México: Museo del estanquillo, Catálogo virtual de la exposición, 2007.
<http://museodelestanquillo.com/Terremoto/catalogo-de-obra/page/4/>

Otras publicaciones

Daños causados por el sismo de Michoacán 1985. Reporte del Instituto de Arquitectos de Japón. Secretaría de Gobernación, Subsecretaría de

Protección civil y de Prevención y Readaptación social. Centro Nacional de Prevención de Desastres. México: Impretei, 1996.

“Terremotos de septiembre. Sobretiro de las razones y las obras. Crónica del sexenio 1982-1988. Presidencia de la República. Unidad de la Crónica Presidencial”. Tercer Año. México: Fondo de Cultura Económica, septiembre de 1986.

Rosenblueth, E., Sánchez-Sesma, F.J., Ordaz, M. y Singh. “Espectros de diseño en el reglamento para las construcciones del Distrito Federal”, VII Congreso Nacional de Ingeniería Sísmica, Querétaro, México, 1987.

Videos

Así cambió el DF después del sismo de 1985. (Primera parte).
<https://www.youtube.com/watch?v=7eekoeCGOjk>

Así cambió el DF después del sismo de 1985. (Primera parte).
<https://www.youtube.com/watch?v=NQttRCE5Sxg>

La ciudad de México en el tiempo: temblor del 85.
<https://www.youtube.com/watch?v=O655DIQUVpU>

Reportaje Terremoto en el 85.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pu0JeXZCFc0>

Terremoto de 1985 Ciudad de México 1/5.

<https://www.youtube.com/watch?v=6oS4GEVbcnY>

Terremoto en vivo, México 1985.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ug8y8DE1xgo>

Terremoto en 1985.

<https://www.youtube.com/watch?v=rx-X2BYs03o>

Terremoto 85.

<https://www.youtube.com/watch?v=PC2tq2SOVWw>

Terremoto 1985. Jacobo Zabłudovsky, cobertura. (Primera parte).

<https://www.youtube.com/watch?v=x1m0A0hgf50>

Terremoto 1985. Jacobo Zabłudovsky, cobertura. (Segunda parte).

https://www.youtube.com/watch?v=bMo15N1_b9A

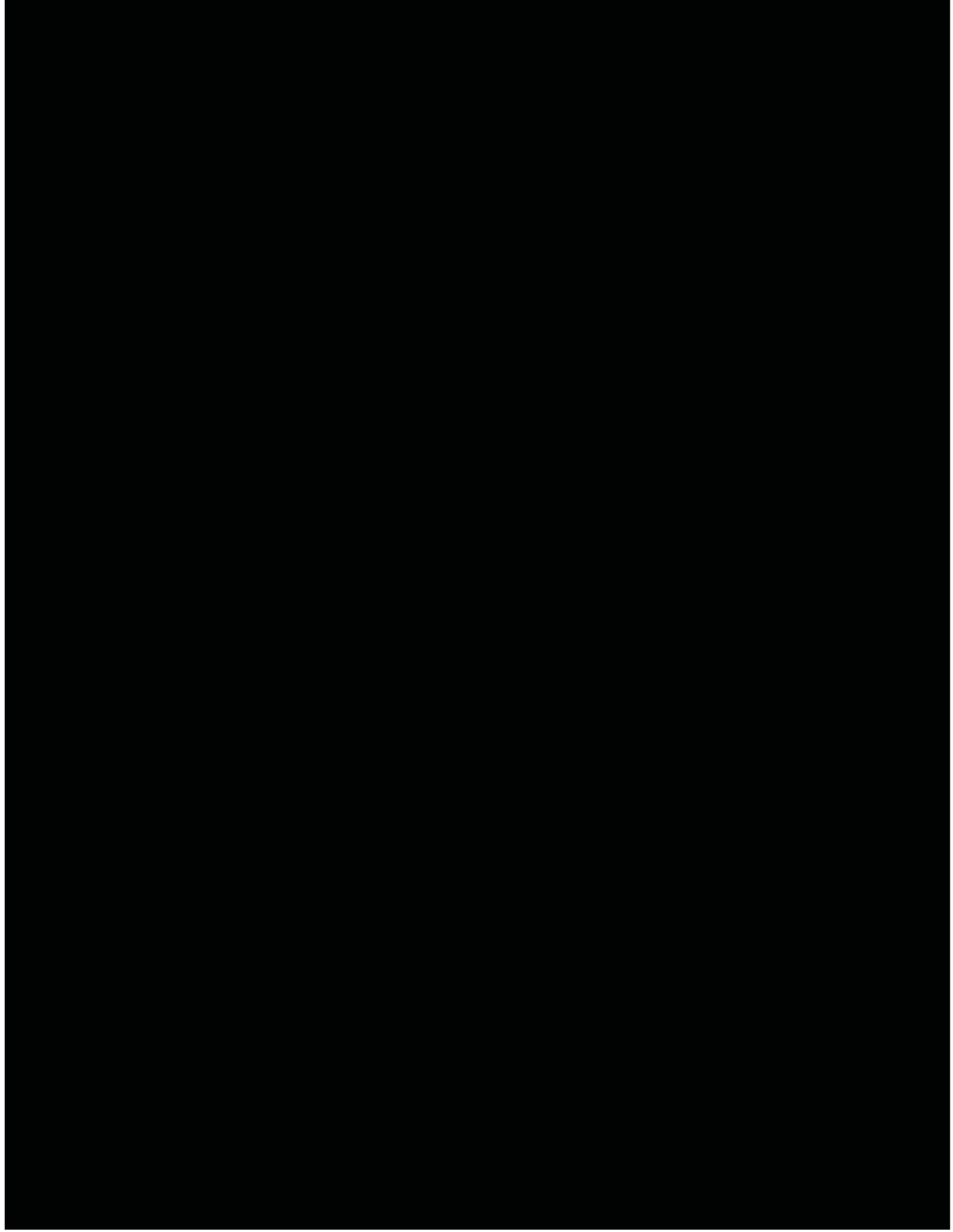
Terremoto 1985. Jacobo Zabłudovsky, cobertura. (Tercera y última parte).

<https://www.youtube.com/watch?v=WiVDot996ek>

Páginas de facebook

Villasana, Carlos y Hidalgo, Rodrigo (adms.) *La ciudad de México en el tiempo.*

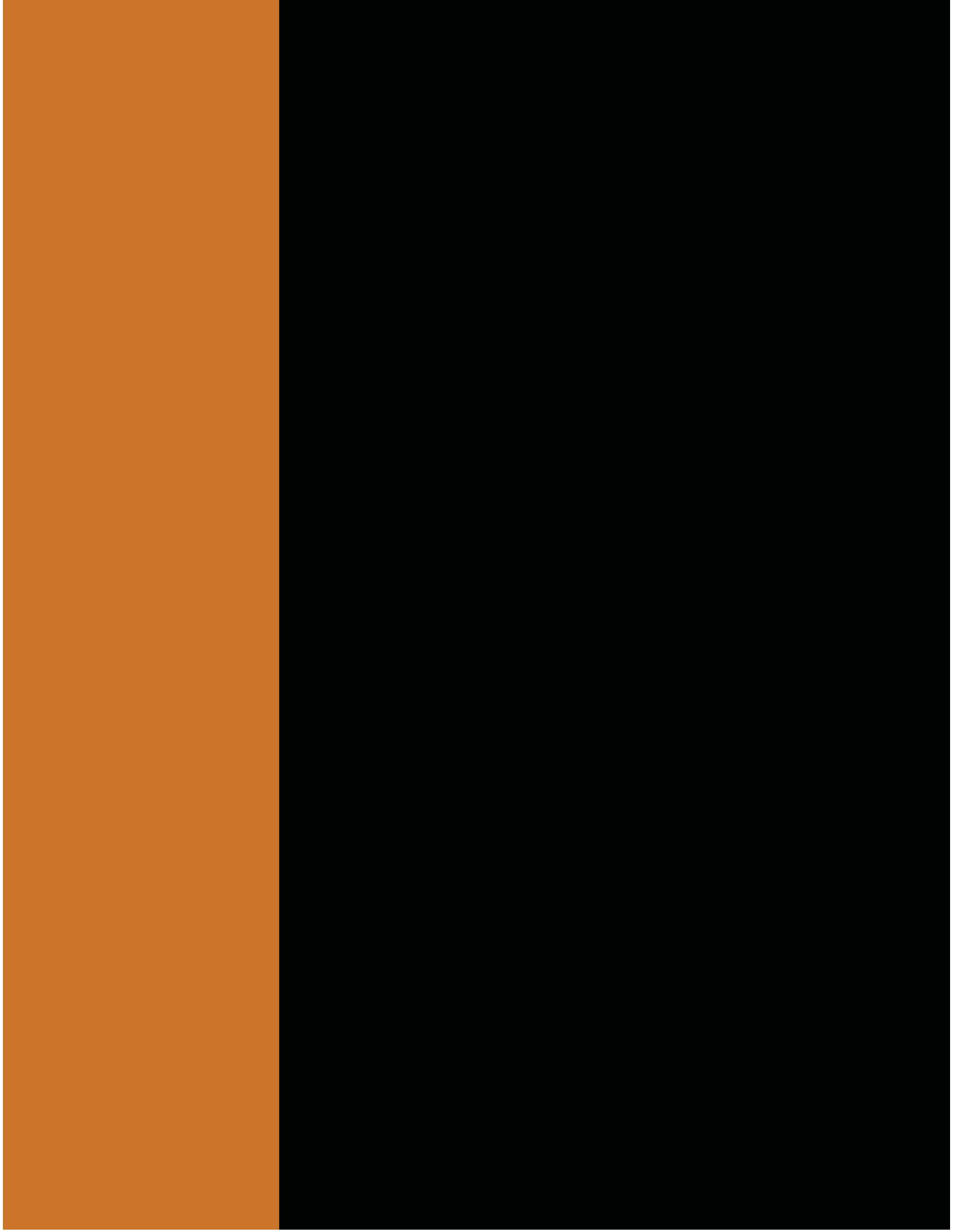
<https://www.facebook.com/laciudadde-mexicoeneltiempo/>



Conclusiones.

**... el meollo de la cuestión es saber si
el mal (o el delito o el crimen
o como usted quiera llamarle) es casual
o causal. Si es causal, podemos luchar
contra él, es difícil de derrotar pero hay
una posibilidad [...] Si es casual,
por el contrario, estamos jodidos.**

Roberto Bolaño



La observación de los alrededores de mi casa motivó el inicio de esta investigación. En la colonia Roma Norte, sobre la calle de Chihuahua, a escasos metros de mi casa, quedan los restos de un edificio sin terminar de demoler, que sufrió graves daños durante el terremoto de 1985. En el lugar, por sobre los muros exteriores, asoman construcciones precarias realizadas encima de los escombros, habitadas por varios grupos familiares.

Estas evidencias de lo ocurrido en mi barrio a partir del terremoto me permitieron replantear el anterior tema de tesis y establecer nuevos vínculos entre mi práctica artística y la comunidad.

Al comenzar la investigación me enfrenté a un tema que resultaba difícil de aprehender, pero a su vez, me atraía por el misterio y la extrañeza que encerraba. Decidí abordar este trabajo desde el conflicto, y cabe aclarar que la mayor parte del proceso de investigación estuvo plagado de dificultades. Desde un principio, la investigación se abrió hacia una serie de problemáticas y, al igual que en la experiencia del temblor, me provocaron sensaciones de inestabilidad y desequilibrio.

Un primer problema que quería resolver era la clara intención de generar cambios en mi proceso de producción. Me reconozco como dibujante, por lo tanto, cuando comencé este proceso de investigación, mis intereses seguían apegados al dibujo como eje de referencia. Sin embargo, al ingresar al Programa de Posgrado pretendía un cambio en mi proceso de trabajo: alejarme de un enfoque exclusivamente estético y acercarme a una práctica artística crítica y comprometida con problemáticas sociales. En este sentido, resulta particularmente interesante reconocer el cumplimiento de ese objetivo trazado. La experimentación, considerando la propia vivencia y la observación del entorno, me permitieron generar procesos interdisciplinarios que se fueron resolviendo a partir de la lectura y el análisis

de textos y materiales pertenecientes a diversas áreas del conocimiento, además de la integración de otros artistas y parte de la comunidad al proyecto de investigación.

En conjunto, la nueva información obtenida, las experiencias sensibles y el desarrollo de ejercicios, acciones e intervenciones fuera del estudio, propiciaron la renovación de mi práctica. Me vi forzada a buscar otro tipo de procesos y materiales, ya que la acción de dibujar no resultaba suficiente para resolver los problemas formales y conceptuales con los que me enfrentaba a medida que generaba avances en la investigación. Si bien comencé con una serie de ejercicios que seguían apegados en cierta forma al dibujo, posteriormente pude encontrar nuevos medios y discursos que me permitieron expresar las ideas que se desprendían de la investigación artística. Además, para resolver algunas piezas fue necesario recurrir a expertos y trabajar en colaboración con otros artistas. Este significativo cambio favoreció también el empleo de nuevas estrategias y técnicas diversas que influyeron notablemente en mi proceso creativo.

Por otro lado, en un inicio, mis intereses se centraron en estudiar y comprender el terremoto como fenómeno natural y su repercusión en la ciudad, para posteriormente, desarrollar una investigación que conectó mi práctica con la comunidad. De esta forma, logré abordar de manera crítica ambos aspectos: lo que ocurrió en la colonia Roma debido al terremoto de 1985 y la búsqueda de recuperación de la memoria como un recurso que reanime las posibilidades de una organización genuina de la comunidad, fuera de los intereses e imposiciones de quienes intentan administrar el barrio.

Desde otra perspectiva, en ese momento, me preocupaba mi condición de extranjera y me inquietaba involucrarme en mi entorno actual con un mayor compromiso. La decisión de adoptar otro país para vivir, diferente a mi país de origen, me producía una sensación de ambivalencia. Si bien mi vida cotidiana se desarrolla aquí en México y me siento ligada afectivamente a este contexto, persistía una sensación de extrañeza en cuanto que no lograba establecer un vínculo pleno con México ni con mi país de origen.

Desde mi práctica artística, quería abordar esa sensación de pertenencia/no pertenencia, pero no entendía cómo plantearlo. Esta situación confusa resultó un disparador de la necesidad de reflexionar alrededor de esta idea. Intuitivamente, la sensación de extrañeza se enlazó con el tema de investigación y se presentó como otra problemática para esclarecer. Considero además que, de manera inconsciente, al igual que en mi proceso de dibujo, mis intereses se enfocaron en mirar hacia el pasado como un elemento importante en la configuración de la identidad.

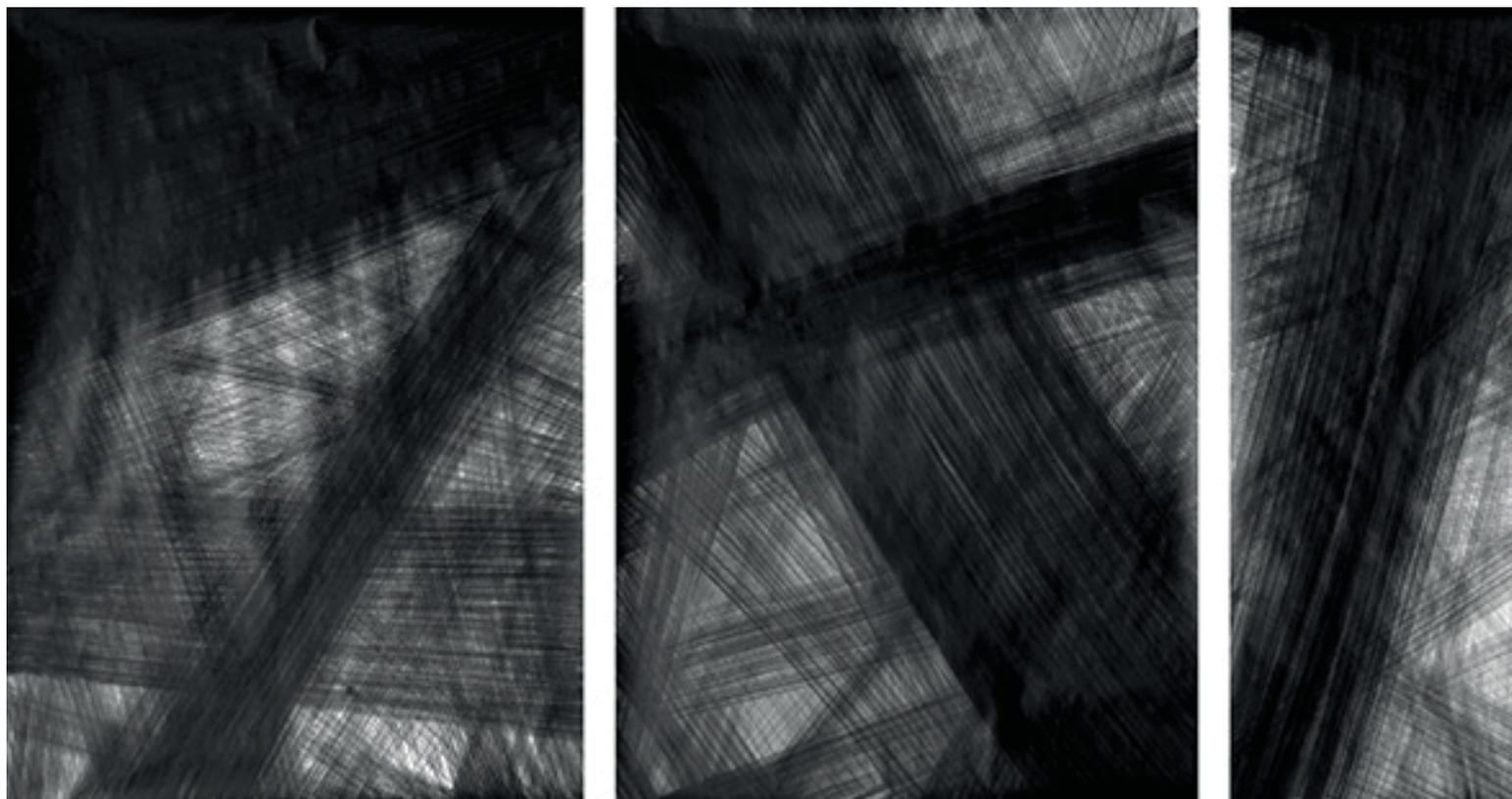
Encontré en este proceso de investigación una respuesta a esas inquietudes acerca de la

pertenencia al lugar. Concluida la tesis, tengo una nueva lectura sobre estos interrogantes. Aunque esa sensación aún persiste, ya no la percibo como algo inestable. La respuesta a este punto tan personal que me había planteado, surgió de la vivencia común de ayudar a los otros. El trabajo comunitario en las ruinas del edificio donde estuve colaborando con otras personas desconocidas, después del terremoto de 2017, constituyó una experiencia estética tan significativa que aquella pregunta dejó de tener peso. Específicamente mi experiencia a partir del terremoto representa una vivencia extraordinaria, que no había conocido hasta ese momento, a pesar de ser parte activa en la comunidad estudiantil en Argentina. Lo que intento decir es que mi pregunta interior sobre cuál es mi lugar, ya no se refiere a un sitio específico, sino a un lugar común, una identificación con la comunidad que a su vez, me devuelve esa identidad que sentía perdida.

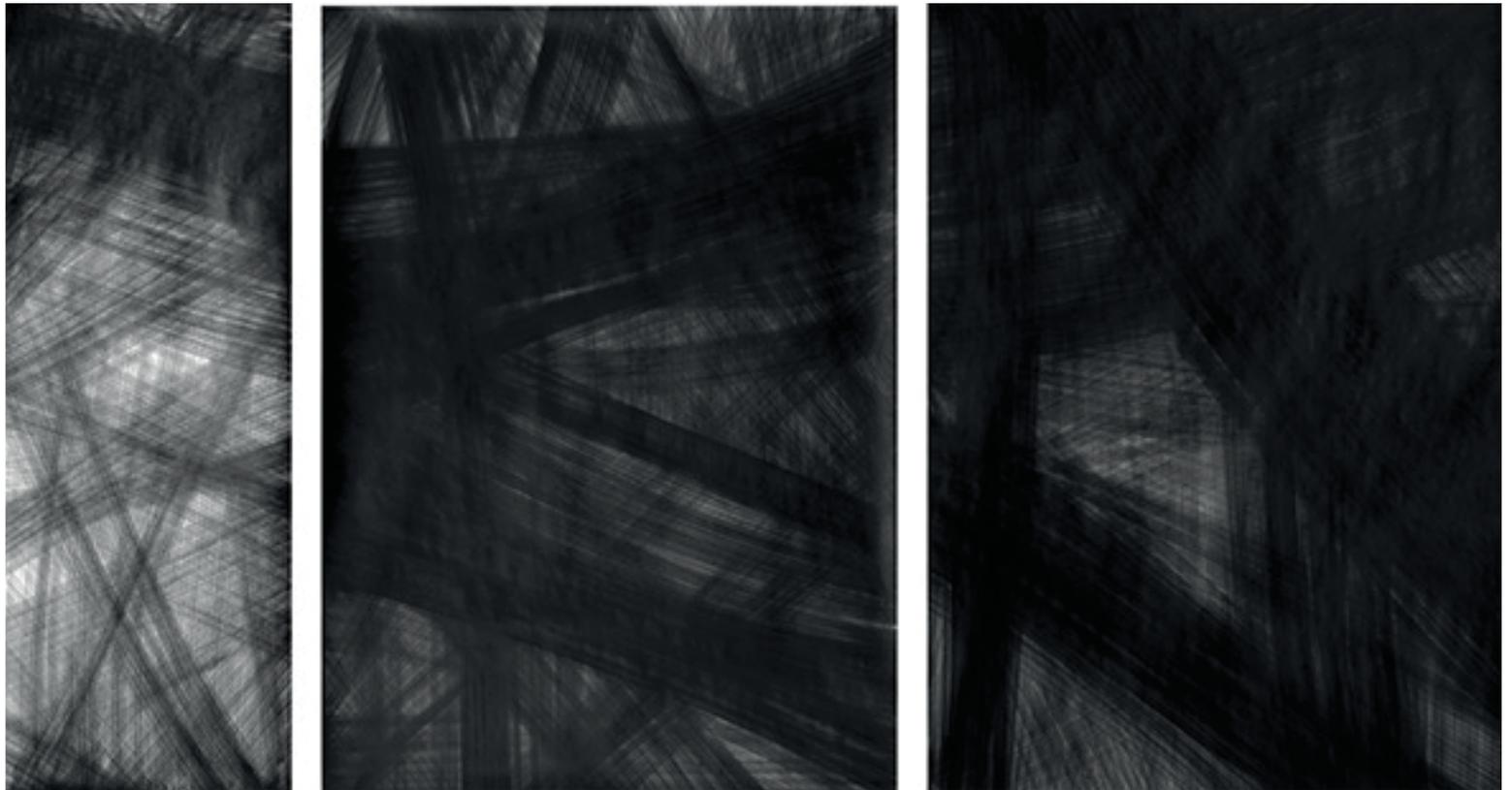
Considero que el desarrollo de la tesis e involucrarme con un tema que en un principio me parecía ajeno, ayudó no sólo a redefinir mi vínculo con México, sino que, además, alentó mi identificación como latinoamericana.

Otro punto interesante para reflexionar es el empleo de la investigación artística como método de investigación. Siendo una metodología abierta y flexible me permitió crear formas muy personales de investigación, pero en otro sentido también provocó cierta incertidumbre. Por momentos, no sabía si estaba en el camino correcto o incluso hacia dónde me dirigía; el propio desarrollo de la investigación artística produjo desvíos del enfoque hacia nuevas variables y subtemas relacionados con el eje principal de análisis. Sin embargo, considero que esta tesis es una muestra de las ventajas de realizar una investigación artística, tanto a nivel de procesos como en los resultados obtenidos, ya que dicha metodología se liga coherentemente con las prácticas artísticas contemporáneas.

Además, la investigación artística se inclina hacia un correcto ensamble entre teoría y práctica, procesos que generalmente resultan difíciles de establecer. Como en cualquier otro tipo de investigación, se parte de reunir las fuentes, toda la información teórica, verbal, visual y audiovisual posible, con el fin de generar un análisis exhaustivo de la misma. Simultáneamente se va configurando el conjunto de ideas y prácticas de producción, a través de un proceso de retroalimentación constante entre teoría y producción. Sin embargo, al intentar reunir práctica y teoría en este documento, surgieron una serie de dificultades, como por ejemplo: organizar el contenido teórico de tal manera que la producción no apareciera como una ilustración de los datos, o viceversa, que el desarrollo teórico no constituyera una forma de justificación de las obras. Por lo tanto, otro de los desafíos fue volcar toda esta experiencia de investigación en un documento académico, respetando las formalidades que se requieren para una correcta tesis de doctorado.



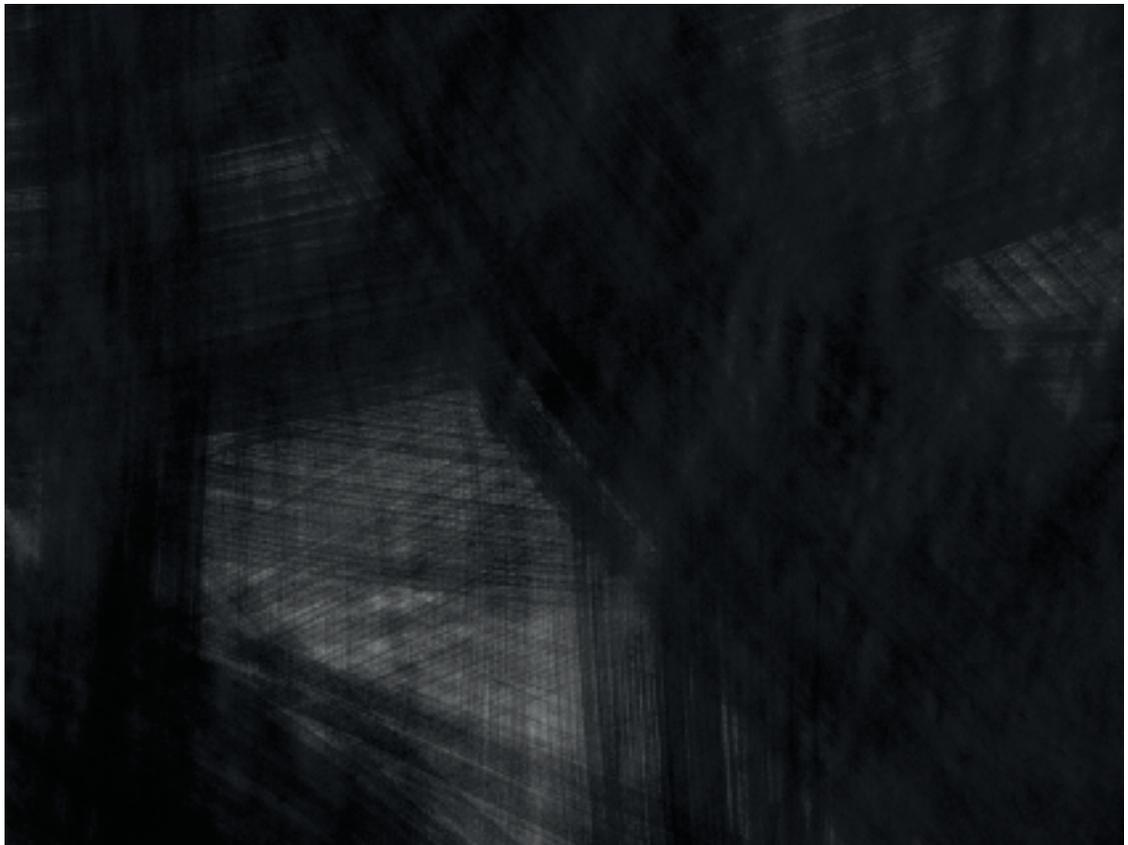
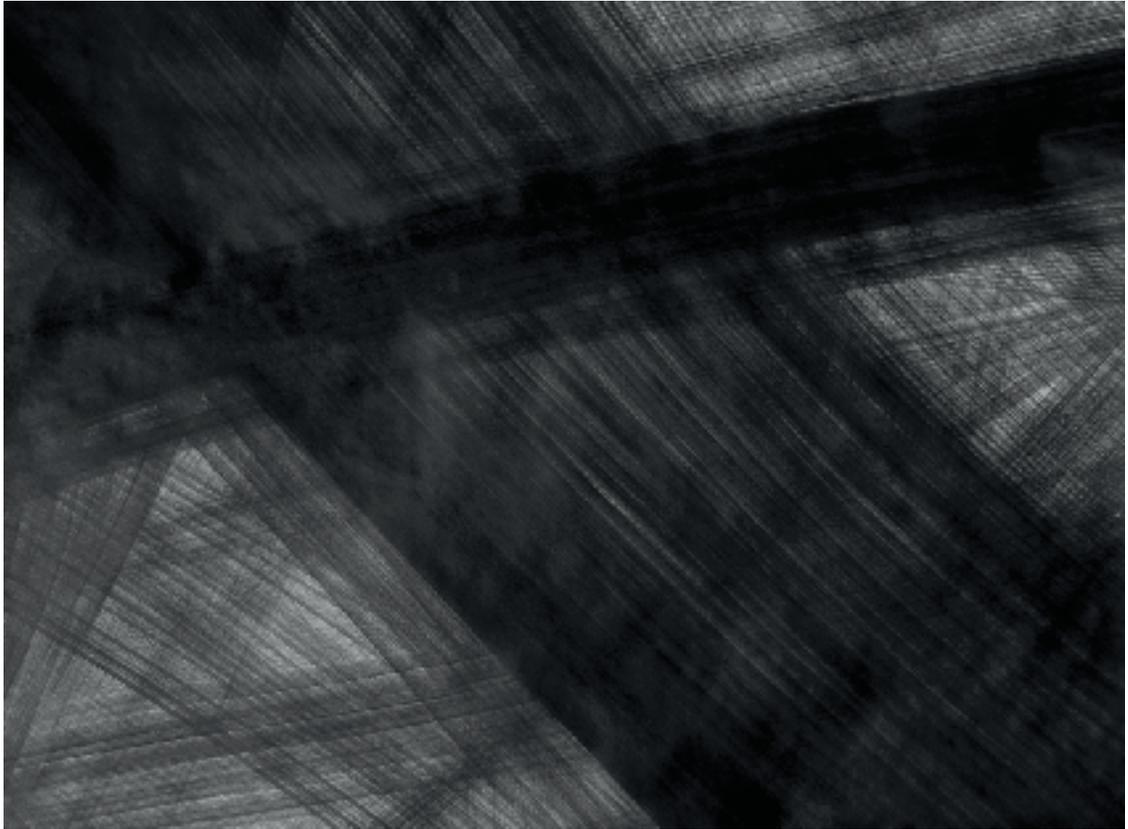
Una de las críticas, que reiteradas veces recibí por parte de mis tutores, fue que el documento estaba desarticulado. Una forma de resolver este aspecto, y siguiendo sus consejos, fue descomponerlo intencionalmente, lo cual significó otro gran reto. Debí reescribir gran parte de la tesis intentando armar un relato que incorporara tanto la investigación teórica —datos duros, estadísticas, información proveniente de otras disciplinas— como la práctica artística. Para hacer evidente esta desarticulación, propuse presentarla a través de tres libros que se pueden leer independientemente, y a modo de orientación, un mapa, que funciona como introducción, donde el lector puede seguir ciertas indicaciones de lectura. Para la edición del documento trabajé con una diseñadora gráfica con quien acordamos qué elementos formales ayudarían visualmente a esta desarticulación y a su vez, permitieran una mejor comprensión de la tesis.



Mabel Larrechart, *Desgracia*, 2017. Plumón negro sobre papel Revolución.

Es apropiado señalar que en el proceso de investigación artística no existe un cierre como tal, por el contrario, admite una continuidad en el desarrollo de dicho proceso. En lo particular, he continuado indagando y generando ejercicios a partir de la experiencia del terremoto de 2017.

Produje una serie de dibujos casi inmediatamente después de la experiencia traumática del terremoto y los titulé *Desgracia*. Estos dibujos, concebidos como una serie, son gestos obsesivos y repetitivos, trazados en distintas direcciones, que poco a poco van cubriendo todo el papel. Una liberación de energía y angustia. El resultado es un espacio asfixiante y oscuro. Creo que fue mi manera de expresar las fuertes sensaciones que experimenté mientras colaboraba en el rescate de personas, porque en ese momento, no dejaba de preguntarme cómo se sentiría estar allí atrapada entre los escombros. **(Larrechart 1 y 2, 2017)**

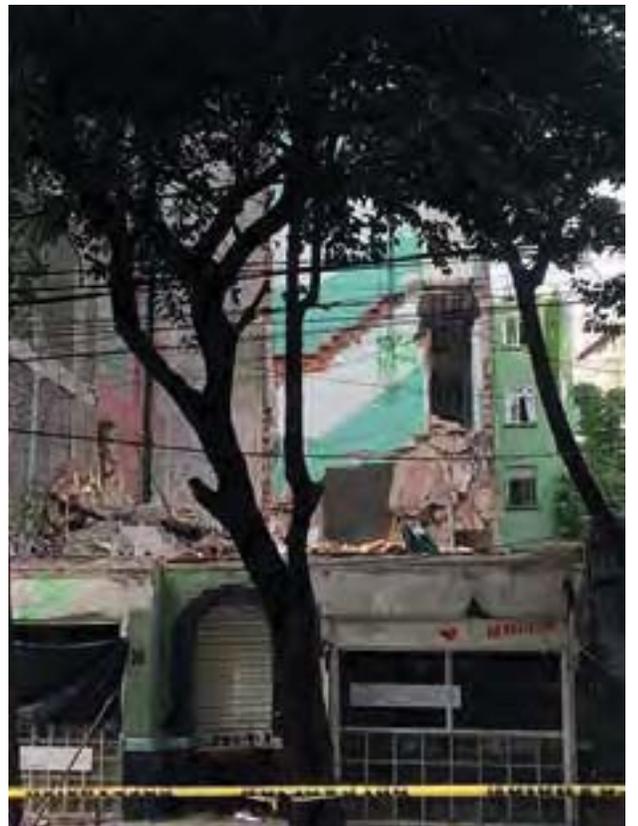


Mabel Larrechart, *Desgracia* (detalle),
plumón negro sobre papel
Revolución, 2017.

Después del terremoto de septiembre de 2017, continué con los recorridos por el barrio para registrar fotográficamente el aspecto que presentaban los edificios afectados. Al igual que en el proceso de trabajo de esta tesis, organicé el material en archivos. A partir de esas imágenes produje *Registro de grietas*, una serie de fotografías donde se puede ver el interior de las viviendas a través de la ruptura de los muros o las ventanas. Las paredes caídas, las enormes grietas, las ventanas destruidas y parte de la estructura que sostiene a los edificios quedaron expuestos. La serie intenta mostrar no sólo esta exposición de la intimidad de las personas exhibida hacia la calle, sino también exhibir la fragilidad de la vida y del orden material. Tendemos a refugiarnos en lo material, lo percibimos como seguro y firme, pero el terremoto demuestra su inconsistencia. **(Larrechart, 2017)**



Mabel Larrechart, *Registro de Grietas*, Fotografías, 2017.





Mabel Larrechart, *Registro de Grietas*, Fotografías, 2017.

Por otra parte, si bien no se trata de un estudio transdisciplinario en un sentido estricto, es decir, trabajar conjuntamente con otros especialistas, la naturaleza de esta investigación abrió la posibilidad de abordar otros campos de conocimiento en relación al tema investigado, como Arquitectura, Urbanismo, Ciencias Sociales, Psicología, Ingeniería civil, Geología y Geografía. Concretamente se trata de un trabajo interdisciplinario, en el cual el proceso no se centra en el empleo o estudio de un medio en particular, sino que, por el contrario, es el propio proceso de investigación el que va dando forma a la práctica.

Otra de las aportaciones de esta investigación es el análisis de sitio específico como un concepto vigente en las prácticas artísticas. Estas prácticas sitio-orientadas promueven una amplitud del campo de acción y el compromiso con la comunidad por parte de los artistas, ya que ubica necesariamente la mayoría de las acciones en lugares públicos, por fuera de las estructuras tradicionales del arte. El análisis del desarrollo del concepto en la historia del arte y de ciertas prácticas sitio-orientadas en torno al acto de habitar, como por ejemplo, el estudio de las acciones realizadas por artistas en los años 60 y 70 en Estados Unidos, los registros fotográficos realizados por Dieter Roth y las instalaciones propuestas por Gregor Schneider, resultaron de suma importancia para el desarrollo de las ideas que dan pie a mis propias prácticas artísticas.

Entender el concepto actual de sitio específico me permitió observar mi entorno desde una perspectiva diferente a la cotidiana, de tal manera que surgieron varios cuestionamientos. Finalmente, y a partir de esas preguntas sobre mi barrio, surgió la hipótesis para mi investigación: especular sobre la existencia de un profundo vínculo afectivo en la comunidad, que se transforma en una experiencia estética y una forma de resistencia social, que permite alejarse de las imposiciones del sistema neoliberal.

Logré confirmar esta idea al encontrar, dentro del proceso de investigación, que contrariamente a lo que plantea Ignacio Padilla, respecto a una escasa participación de los artistas a partir del terremoto de 1985, realmente sí hubo una respuesta solidaria e inmediata de los artistas frente a los hechos ocurridos. Por otra parte, específicamente en mi barrio, las acciones y actividades gestionadas por la Comisión Cultural de la CVyD de la colonia Roma, demuestran la gran capacidad de organización por parte de los vecinos y cómo estos vínculos afectivos generaron importantes cambios y logros para la comunidad.

Además, los testimonios de quienes vivieron la tragedia del 85 muestran esta capacidad de empatía y solidaridad de los vecinos: la cadena de recuerdos configura una memoria colectiva que da forma a una genuina identidad comunitaria. Tanto la memoria individual como la

memoria colectiva, constituyen soportes para la reconstrucción del pasado y consolida los lazos afectivos de la comunidad. La memoria colectiva permite dar identidad al grupo, que a su vez, mantiene dicha memoria con la finalidad de impedir la repetición de los actos del pasado que atentan contra dicha comunidad.

De manera intuitiva, la investigación se centró en la certeza que se puede vivir sobre las ruinas; lo compruebo a diario, no solo por la montaña de escombros habitada que motivó mi trabajo, sino también por los nuevos edificios que se construyen en los espacios vacíos que dejaron las estructuras que colapsaron por los sismos del 85 y el más reciente ocurrido en septiembre de 2017. La ciudad crea sus propias dinámicas y éstas parecen generar una especie de amnesia sobre los sucesos del pasado, aunque estos hechos resulten los peores eventos atravesados por la comunidad hasta la fecha.

Actualmente, me sorprende ver que en el transcurso de un año o menos, los lugares que registré en mi tesis como espacios vacíos ahora están ocupados por nuevos edificios, o aquellos donde funcionaba una farmacia o un lavadero de autos, han sido remodelados y funcionan allí nuevos negocios. Se trata de un proceso de cambio continuo.

En cuanto al trabajo en colaboración con otros artistas, como parte de las actividades académicas generadas durante el Posgrado, desde el año 2014, trabajé con un grupo de artistas mexicanos y argentinos para organizar proyectos de intercambio entre ambos países. El proyecto, que lleva por nombre *Referencias cruzadas*, ha ido creciendo y hemos logrado sumar artistas de otros países —Brasil,

Paraguay y Uruguay—, gestionando y participando en encuentros académicos y exposiciones dentro de Latinoamérica. *Pizarrones por Ayotzinapa* es una de las propuestas generada por el colectivo. En este caso, gracias a la gestión del artista Martín Soto Climen (México, 1977) fuimos convocados para dibujar en varios pizarrones ubicados en la entrada de Estación Indianilla. Dicha propuesta se presentó al público desde el 19 al 23 de noviembre de 2014, en *Bestia*, festival de música internacional. **(Referencias Cruzadas, 2014)**



Referencias Cruzadas, *Pizarrones por Ayotzinapa*, gis blanco sobre pizarrones negros 122 x 244 cm, noviembre de 2014.





En 2018, realizamos un mural en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, en memoria de las víctimas de la Masacre de estudiantes ocurrida el 2 de octubre de 1968. Un total de cuarenta artistas, profesores y estudiantes de México, Argentina, Brasil y Uruguay intervinieron fotografías cedidas por el Archivo Histórico de la UNAM, las cuales forman parte del mural. El público asistente tuvo la posibilidad de intervenir las imágenes del archivo, las cuales formaron parte de un nuevo mural que se expuso en la ciudad de La Plata. **(Referencias Cruzadas, 2018)**

Referencias Cruzadas, *La verdad es siempre peligrosa*, mural, fotografías intervenidas y pintura sobre los muros, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018.



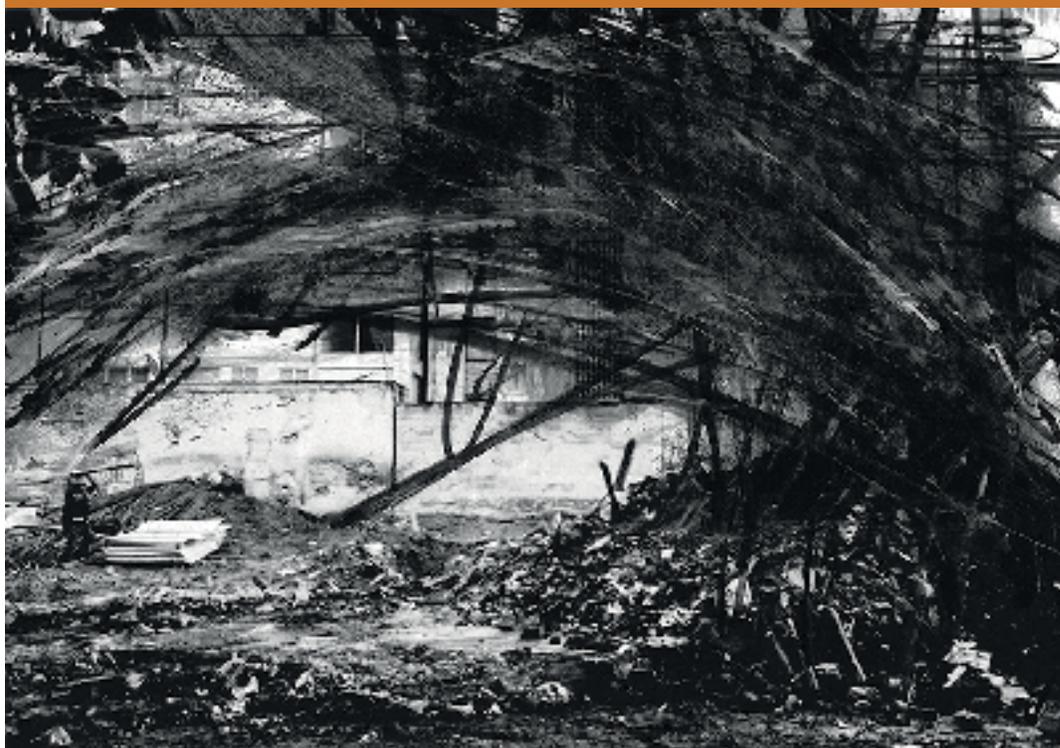
En 2019, se presentó en el Centro de Convenciones de la *Universidad Federal de Santa Maria*, Rio Grande do Sul, Brasil, un nuevo proyecto de Referencias Cruzadas. A través de más de cincuenta obras provenientes de artistas de distintos países, la exposición *Arte para lo político* hace referencia a la crisis social, económica y política que afecta gran parte de Latinoamérica. En mi caso, trabajé con parte del archivo que continuo realizando sobre las consecuencias del terremoto de 2017 en el barrio. Tomé algunas fotografías del aspecto que presentan actualmente los espacios vacíos, liberados de los escombros, y las intervine con trazos muy agresivos. **(Larrechart, 2019)**

Acompañé el tríptico con el siguiente texto:

En septiembre de 2017, la Ciudad de México fue nuevamente sacudida por un fuerte terremoto. Alrededor de mi casa colapsaron varios edificios, hubo heridos, graves daños materiales y un elevado número de personas perdieron la vida. Si se intenta dar una explicación a lo que vivimos en ese momento, desde el sentido común, se señala al sismo como el principal responsable. Sin embargo, la causa real de lo sucedido no se relaciona con el fenómeno natural; los verdaderos responsables de esas muertes son actos de corrupción.

Mi intervención sobre las imágenes simboliza una explosión de angustia e impotencia. Las tres fotografías que presento muestran el aspecto actual de algunos predios vacíos, cercanos a mi casa, liberados de los escombros luego del colapso de los edificios. Las construcciones, de siete o más pisos —habitados por familias o que albergaban oficinas a las que asistían diariamente decenas de personas—, estaban catalogadas como “edificios en riesgo” desde finales del siglo pasado. Sin lugar a dudas, las autoridades tenían pleno conocimiento del peligro de derrumbe. Los sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas continúan exigiendo justicia. Piden además, que estos sitios permanezcan vacíos y se transformen en espacios de memoria.¹

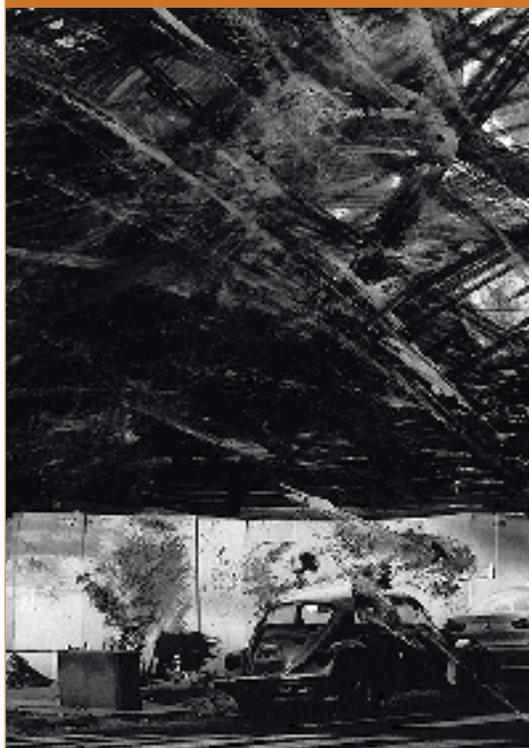
1. Texto que acompaña las imágenes presentadas en la muestra colectiva *Arte para lo político*, Universidad de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil, del 7 al 22 de noviembre de 2019.



Finalmente, insisto en destacar que la experiencia de investigación llevada a cabo en el Doctorado de Artes y Diseño resulta de suma importancia tanto a nivel profesional como personal. Si bien, en este tipo de investigación no es posible establecer comprobaciones en cuanto a una hipótesis y los interrogantes planteados, esta tesis doctoral abre nuevas líneas de investigación sobre el tema, que pueden ser de interés para otros artistas e investigadores.

A grandes rasgos, un asunto que considero no se ha indagado en profundidad es la producción de obra en torno a los sucesos de septiembre de 1985. Existe, desde mi punto de vista, escaso material teórico que reflexione sobre este punto, y que reúna y catalogue dicha producción. A ello podría sumarse la pregunta sobre qué respuestas han dado los artistas contemporáneos sobre las consecuencias del terremoto de 2017. Son temas puntuales que requieren ser investigados.

Por otra parte, si bien, el contexto en el que se produce el terremoto de 2017 es obviamente distinto al de 1985, de manera evidente los actos de corrupción siguen protagonizando estos sucesos. Esto es algo que yo puntualizo en el desarrollo de esta tesis. En esa línea se podría investigar en profundidad qué otros edificios en ésta u otra zona, están catalogados como construcciones en riesgo y aún siguen habitados o habilitados



Mabel Larrechart, *Colapso*, técnica mixta sobre impresión fotográfica, Tríptico 42 x 60 cm c/u, 2019.

para su uso. O incluso, generar un estudio específico sobre un inmueble en particular y hacer el seguimiento de lo sucedido. Por ejemplo, en septiembre de 2017, el primer edificio que colapsó en la ciudad está en mi barrio y es donde más personas murieron. Está situado en Álvaro Obregón 278, es un amplio espacio donde intentan construir un nuevo edificio, pero los familiares de las víctimas han presentado una demanda y solicitan que dicho predio se transforme en un sitio de memoria. En este sentido, considero que el tema de esta tesis continua vigente y se puede retomar a partir del análisis de un nuevo sitio específico.

Otra línea de investigación que surge del documento es la posibilidad de enlazar las particulares maneras de recuperación de la memoria que asumen los grupos afectados por eventos traumáticos, que se podrían prevenir o evitar. Sin lugar a dudas, algunos grupos de personas tienen la necesidad de recurrir a acciones e intervenciones colectivas que funcionen como elementos de memoria e identidad. De allí surge la idea de generar relaciones entre estos sucesos que afectan a la comunidad y cómo ésta se organiza con el fin no sólo de denunciar, sino de hacer visible estos hechos y mantenerlos presente en la memoria. Como dice Nora Merlín: tramitar y elaborar estos traumas a través de lo afectivo en busca de una restitución colectiva. A lo cual agregaría la premisa de evaluar cómo el arte interviene, se apropia y colabora en estos procesos.

Bibliografía

Libros

Augé, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Benjamin, Walter. *Juicios a las brujas y otras catástrofes*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Editorial Itaca, 2003.

Berger, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Mondadori, 2012.

Butin, Hubertus (ed.). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada, 2009.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. México: Siruela, 2015.

Careri, Francesco. *Walkscape: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Correa, Felipe y Carlos Garcíavelez Alfaro. *México city: Entre Geometría y Geografía*, Hong Kong: Applied Research + Design Publishing, 2014.

Crimp, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la Identidad*. Madrid: Akal, 2005.

Cruz Atienza, Víctor M.. *Los sismos una amenaza cotidiana*. México: La caja de Cerillos, 2013.

Chilvers, Ian (ed.). *Diccionario de arte del siglo XX*. Madrid: Universidad complutense, 2001.

Elger, Dietmar & Uta Grosenick (eds.). *Dadaísmo*. Barcelona: Taschen, 2004.

Fernández, Martha. *Ciudad rota. La Ciudad de México después del sismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2011.

Gómez Molina, Juan J. (coord.). *La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra, 2007.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, 2016.

Guasch, Anna María. *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Ed. Alianza, 2016.

Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 2005.

Krauss, Rosalyn. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

Kovats, Tania. *Drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression*. Londres: Black Dog Publishing, 2005.

Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005.

Loeza, Guadalupe, Daniel Carbajal, Gonzalo R. Carrillo & otros. *Terremoto. Ausentes / Presentes. 20 años después*. México: Planeta, 2005.

Monsiváis, Carlos. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era, 2013.

Monsiváis, Carlos. "No sin nosotros". *Los días del terremoto 1985-2005*. México: Era, 2005.

Musacchio, Humberto. *Ciudad quebrada*. México: Océano, 1985.

Pacheco, Laura Emilia. *El último mundo*. México: Mondadori, 2009.

Pacheco, Cristina. *Zona de desastre*. México: Océano, 1986.

Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. México: Almadía, 2010.

Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Poniatowska, Elena. *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México: Era, 2012.

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

Quiroz Rothe, Héctor (comp.). *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada sobre México*. México: Universidad Autónoma de México, 2014.

Raquejo, Tonia. *Land art*. Madrid: Nerea, 2008.

Reinoso Angulo, Eduardo. *Riesgo sísmico de la Ciudad de México*. México:

Academia de Ingeniería de México, 2007.

Sagahón, Leonel (ed.). *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*. México: CONACULTA, 2015.

Salcido, Iván. *El terremoto de 1985. Treinta años en nuestra memoria*. México: Casa de las campanas, 2015.

Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Smithson, Robert. *Selección de escritos*. México: Alias, 2009.

Sourian, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010.

Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria. Primera parte*. México: Universidad de Londres, 2015.

Tavares López, Edgar. *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria. Segunda parte*. México: Universidad de Londres, 2015.

Welchman, John C. *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*. Amsterdam: G+B, 2001.

Welles, H. G.. *Cuando el dormido despierte*. Barcelona: Toribio Taberner, 1905.

Libros en formato PDF

Borja, Jordi. *Espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.

Davis, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1986.

Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. México: Paradiso Editores, 2016.

García Vázquez, Carlos. *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Garner, Steve (ed.). *Writing on drawing. Essay on Drawing Practice and Researt*.

Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014.

Ingold, Tim. *The Perception of the Environment. Essay in Livelihood, Dwelling and Skill*. Nueva York: Tylor & Francis e-Library, 2002.

Le Goff, Jacques. *Histoire et Mèmoire*. Paris: Gallimard, 1988.

Michelini, Juan José (ed.). *Desafíos metropolitanos. Un diálogo en Europa y América Latina*. Madrid: Catarata, 2014.

Perec, George. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango editores, 2006.

Textos en línea

Blasco, Selina (ed.). *Investigación y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.

Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: School of the Arts, s/f.

Dalla Valle, Lutiére (org.). *Artes visuais e suas i/mediações. Conexões interdisciplinares*. Santa Maria: Editores PPGART-UFCM, 2018.

De Laiglesia, Juan Fernando y González de Peredo, Martín Rodríguez Caeiro y Sara Fuentes Cid (eds.), *Notas para una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes. Estrategias y modelos (2007-2015)*. Vigo: Universidad de Vigo, noviembre, 2008.

En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica. Barcelona: MACBA, 2011.

GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta limón, 2009.

Halbwachs, Maurice. *La memoire collective*. Paris: PUF, 1968.

Gasteiz, Victoria. *Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. Madrid: 3 y 4 de diciembre de 2010.
<http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-arte-e.html>

Hinojosa, Lola. *Splitting (Partición)*. Gordon Matta-Clark, Nueva York, EE.UU., 1943-1978. Colección Reina Sofía.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/splitting-particion>

Moraza, Juan Luis. *Arte en la era del capitalismo cognoscitivo*. Madrid: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía.
http://www.museoreinasofia.es/sites/.../arte_en_la_era_del_capitalismo_juanluismoraza.pdf

Secretaría de Gobierno de México. Museo virtual: "El caso inusual de la zona de subducción Mexicana".
<https://www.sgm.gob.mx/Web/MuseoVirtual/pdfs/EL%20CASO%20INUSUAL%20DE%20LA%20ZONA%20DE%20SUBDUCCION%20MEXICANA.pdf>

Steyerl, Hito. *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, 2011.
<https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>

Artículos

Alliez, Erick. "Gordon Matta-Clark: en algún lugar fuera de la ley". *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*. Bogotá: Vol. 12, número 2, julio-diciembre 2017.

Alonso, Rodrigo. "La ciudad-escenario: escenarios de la performance pública y la intervención urbana". *Jornadas de teoría y crítica*. La Habana: Biental de la Habana, 2000.

De la Iglesia y González de Peredo, Juan Fernando, Martín Rodríguez Caeiro y Sara Fuentes Cid (eds.). *Actas jornadas. La carrera investigadora en Bellas Artes. Estrategias y modelos (2007-2015)*. Pontevedra: Universidad de Vigo, Noviembre 2008.

Deutsche, Rosalyn. *Agorafobia / MACBA/Quaderns Portàtils 12*. http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf

Díaz Parra, Ibán, "La gentrificación en la cambiante estructura socio espacial de la ciudad". *Biblio 3W. Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 25 de junio de 2013, Vol. XVIII, n° 1030. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1030.htm>

Ibarra, Ana Carolina. "Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes". México: Instituto de Investigaciones históricas, 2012. <http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/Ana%20Carolina%20Ibarra%20-%20ENTRE%20LA%20HISTORIA%20Y%20LA%20MEMORIA.pdf>

"Memorial del Holocausto. Placa recordatoria sobre las calles". <http://www.dw.com/es/memorial-del-holocausto/g-2328100>

Merlín, Nora. "Trauma y memoria". *Educar em revista*. N° 70. Curitiba: julio-agosto, 2018. <http://www.scielo.br/pdf/er/v34n70/0104-4060-er-34-70-101.pdf>

National Geographic España, "La cueva de Chauvet. Última revelación del arte de la prehistoria", 12 de noviembre de 2013. https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-chauvet-ultima-revelacion-del-arte-de-la-prehistoria_7692

Peliowski, Amari. "Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico." *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. Número 9 (septiembre de 2009).
<http://www.bifurcaciones.cl/2009/06/gordon-matta-clark-2/>

Ramírez, Juan Manuel. "México terremoto de 1985. Un sismo como el de 1985 sería el doble de intenso, dice el experto". México: Agencia EFE, 18 de septiembre de 2015.
<http://www.efe.com/efe/america/mexico/un-sismo-como-el-de-1985-en-mexico-seria-doble-intenso-dice-experto/50000545-2715843>

Reykjavik Slides. Barcelona: Fondo de la Colección MACBA: 2006.
<https://www.macba.cat/es/reykjavic-slides-1923>

Rosenblueth, E., Sánchez-Sesma, F.J., Ordaz, M. & Singh. "Espectros de diseño en el reglamento para las construcciones del Distrito Federal", VII Congreso Nacional de Ingeniería Sísmica, Querétaro, México, 1987.

Ruiz-Palacios, Fanny. "Viven con miedo en casas que están al borde del colapso". *El universal*, México: 2 de enero de 2016.
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/df/2016/01/2/viven-con-miedo-en-casas-que-estan-al-borde-del-colapso>

Stone, Eric. *A Document of Regulation and Reflexive Process: Michael Asher's Contractual Agreement Commissioning Works of Art, 1975*.
<http://www.artandeducation.net/paper/a-document-of-regulation-and-reflexive-process-michael-ashers-contractual-agreement-commissioning-works-of-art-1975/>

"Terremotos de septiembre. Sobretiro de las razones y las obras. Crónica del sexenio 1982-1988. Presidencia de la República. Unidad de la Crónica Presidencial". Tercer Año. México: Fondo de Cultura Económica, septiembre de 1986.

Thorspecken, Thomas. *Urban sketching. Guía completa de técnicas de dibujo urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

Wagstaff, Samuel Jr. "Entrevista con Tony Smith: Considero el arte como algo vasto." *Artforum*, número 5, diciembre de 1996.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997. México: UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, 24 de febrero-30 de septiembre de 2007.

Loock, Ulrich (ed.). *Gregor Schneider. Wall Before Wall.* Berlín: Distanz, 2016.

Catálogos

Christian Boltanski, Misterios 18/10/17. Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, 2017.
<https://www.bienalsur.org/es/bitacora/77>

Gregor Schneider. Kindergarten. Museo Universitario Arte Contemporáneo / UNAM. México (11 de febrero al 23 de julio de 2017).

Hernández Alcázar, Arturo. *Escombros.* México: RM, 2015.

Hernández, Edgar e Inbal Miller Gurfinkel (eds.). *Sin límites. Arte Contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010.* México: RM, 2013.

Hoptman, Laura, *Drawing Now. Eight propositions.* Nueva York: The Museum of Modern Arts, 2002.

¡Sin techo está pelón!. Fundación/ Colección Jumex (ed.). México: Universidad de Guanajuato, octubre 2010-2011.

"Los días del terremoto" en el Museo del estancillo. Entrevista con la curadora Ana Elena Mallet. *Aristegui Noticias*, septiembre 11 de 2015.

<https://aristeguinoicias.com/1109/kiosko/los-dias-del-terremoto-fotografias-documentos-historicos-y-mas-en-el-museo-del-estancillo/>

Steyerl, Hito. *Circulacionismo.* México: Museo Universitario Arte Contemporáneo / UNAM. México: 27 de septiembre de 2014 al 1 de marzo de 2015.

TRACEY (ed.), *Drawing now. Between the Lines of Contemporary Art.* Londres: I.B. Tauris, 2007.

Reykjavik Slides. Fondo de la Colección MACBA, 9 de octubre de 2007-13 de enero de 2008.
<http://www.macba.cat/es/reykjavic-slides-1923>

Viatte, Françoise. *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Catálogo de la exposición. Francia: Ministerio de la cultura, la comunicación y las principales obras del bicentenario, Museo del Louvre, 26 de octubre de 1990 al 21 de junio de 1991.

Vitamin D. New Perspectives in Drawing. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2011.

Vitamin D2. New Perspectives in Drawing. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2013.

Periódicos

La Jornada. Año 2, número 362.
 México: 20 de septiembre de 1985.

La Jornada. Año 2, número 363.
 México: 21 de septiembre de 1985.

La Jornada. Año 2, número 365.
 México: 23 de septiembre de 1985.

Sitios web

Atlas de riesgos naturales.
<https://sites.google.com/site/delcuaobrasgeomatica/home/atlas-de-riesgo>

Centro de Instrumentación y registro sísmico.
<http://cires.org.mx>

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Título Primero. Capítulo III. De los extranjeros. Artículo 33.
<http://www.diputados.gob.mx/servicios/datorele/cmprtv/servicios/datorele/cmprtv/iniciativas/Inic/150/2.html>

Delegación Cuauhtémoc.
<http://www.cuauhtemoc.cdmx.gob.mx/>

Diario oficial de la Federación, decreto por el que se aprueba el Programa Emergente de Renovación Habitacional Popular del Distrito Federal. 1985.
http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4770605&fecha=14/10/1985

INEGI Censo de población y vivienda 2015.
<http://cuentame.inegi.org.mx/default.aspx>

Normas Técnicas Complementarias para el Diseño y Construcción de Estructuras por Sismo.
<http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/739.pdf>

Proceso Foto.
<http://procesofoto.com.mx>

Protección civil.
<http://www.proteccioncivil.gob.mx>

Real Academia Española, Diccionario de la Lengua española, Edición 2018.
<https://dle.rae.es>

Reglamento de construcción.
<http://www.smie.org.mx>

Servicio Sismológico Nacional.
<http://ssn.unam.mx>

Skyscrapercity / Skyscraper Society.
<http://skyscrapercity.com>

Videos

Así cambió el DF después del sismo de 1985 (Primera parte).
<https://www.youtube.com/watch?v=7eekoeCGOjk>

Así cambió el DF después del sismo de 1985 (Primera parte).
<https://www.youtube.com/watch?v=NQttRCE5Sxg>

Entrevista a Robert Rauschenberg -*Erased De Kooning, Rauschenberg discusses one of his most controversial works. For more on this the significance of this painting, be sure to check out Geoff Sirc's book -English Composition as a Happening-*. Video, 4.26 minutos, 2007. https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ&list=PL08dEsejHm4Ilbu4hJ_RmRhMvQIOdzpxZ

Herzog, Werner, *The cave of forgotten dreams*. Francia: Arte France / Creative Differences / French Ministry of Culture and Communication / More4 / Werner Herzog Filmproduktion, documental, 95 min., 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04>

La ciudad de México en el tiempo: temblor del 85.
<https://www.youtube.com/watch?v=O655DIQUVpU>

Reportaje Terremoto en el 85.
<https://www.youtube.com/watch?v=Pu0JeXZCFc0>

San Francisco Museum of Modern Art, "Robert Rauschenberg on eraser De Kooning", *Robert Rauschenberg describes the story and process behind "Erased de Kooning" (1953), a piece based on a work originally created by artist Willem de Kooning*. Video, 3:41 minutos, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do&list=PL08dEsejHm4Iibu4hJ_RmRhMvQIOdzpxZ&index=2

Terremoto de 1985 Ciudad de México 1/5. <https://www.youtube.com/watch?v=6oS4GEVbcnY>

Terremoto en vivo, México 1985. <https://www.youtube.com/watch?v=Ug8y8DE1xgo>

Terremoto en 1985. <https://www.youtube.com/watch?v=rx-X2BYs03o>

Terremoto 85. <https://www.youtube.com/watch?v=PC2tq2SOVWw>

Terremoto 1985 (Jacobo Zabłudovsky, cobertura) Primera parte. <https://www.youtube.com/watch?v=x1m0A0hgf50>

Terremoto 1985 (Jacobo Zabłudovsky, cobertura) Segunda parte. https://www.youtube.com/watch?v=bMo15N1_b9A

Terremoto 1985 (Jacobo Zabłudovsky, cobertura) Tercera y última parte. <https://www.youtube.com/watch?v=WiVDot996ek>

Tesis

Ortiz Escamilla, Estanislao. *Tres estrategias fotográficas a partir del concepto de memoria*. Tesis doctoral. México: UNAM, Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, 2016.

Películas

Metrópolis. Largometraje.1927. Fritz Lang director. Alemania: UFA Productora.

Taller

Ortiz Antoraz, Pedro. *Taller Catálogo de grietas*. México: Muca Roma, octubre, 2015.

