



Universidad Nacional Autónoma de México  
Posgrado en Artes y Diseño | Facultad de Artes y Diseño

**Actos de andar. Prácticas cotidianas**

Tesis que para optar por el grado de  
**Maestra en Artes Visuales**  
presenta:  
**Ivelin Aidee Meza Buenrostro**

Tutora  
**Dra. María Tania de León Yong**  
**FAD/UNAM**

Ciudad Universitaria, CD. MX, agosto 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



Agradecimientos:

A mi familia.

A mis amigas.

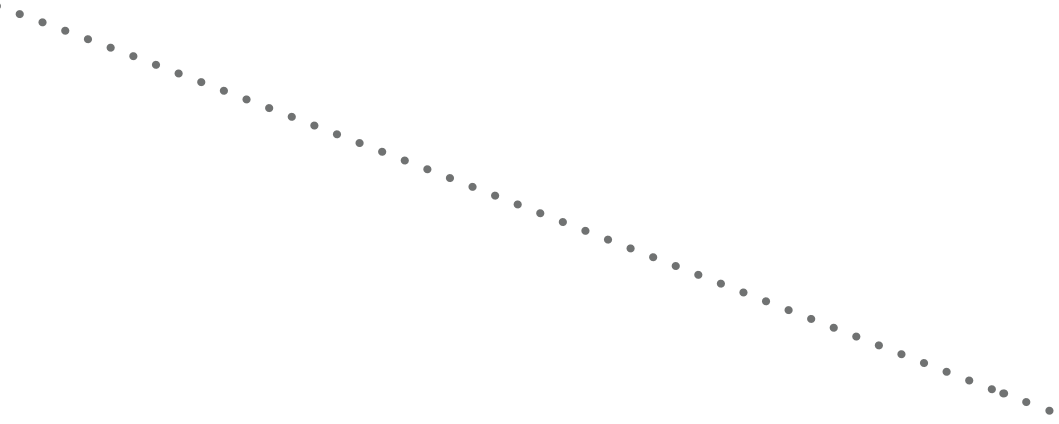
A la paciencia de mis sinodales y asesora.

A mi tutor.

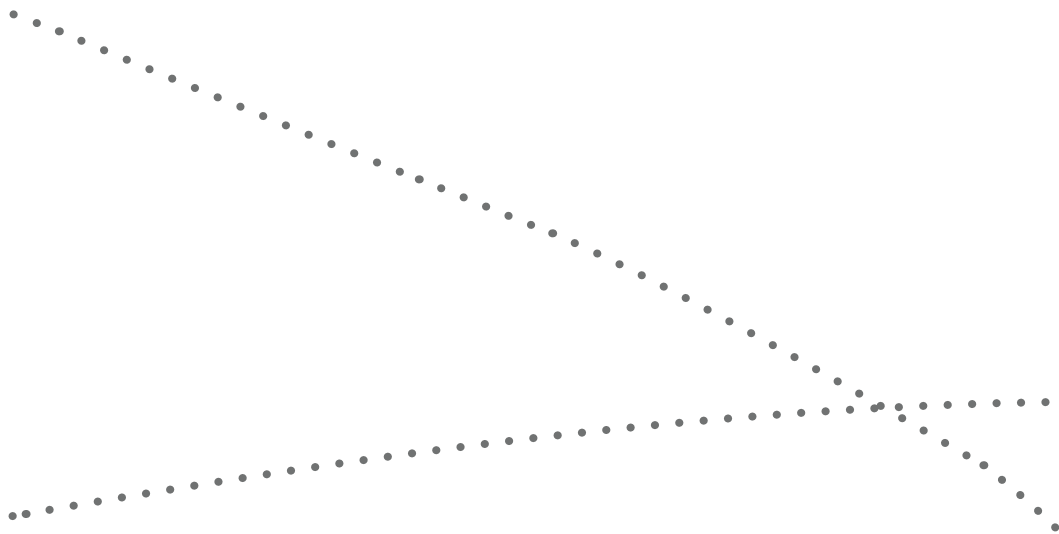
A mi pareja.

A quien busca.

A la vida.



ACTOS DE ANDAR  
PRÁCTICAS COTIDIANAS



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b><u>8</u></b>
<b>1 Actos de andar</b>	<b><u>15</u></b>
1.1 Actos de andar. Prácticas cotidianas	<u>17</u>
1.2 Instrucciones para caminar	<u>42</u>
1.3 <i>Propuestas para caminar en soledad y en conjunto / 2015</i>	<u>48</u>
1.4 <i>Caminata dominical. Buscando fosas / 2015</i>	<u>49</u>
<b>2 Viajar, pasear, deambular en la historia occidental reciente: breve recuento</b>	<b><u>57</u></b>
2.1 Viajar	<u>59</u>
2.2 Pasear / Callejear	<u>65</u>
2.3 Caminar	<u>81</u>
2.4 Deambular	<u>94</u>
2.5 La reivindicación de los actos	<u>104</u>
2.6 Otras aproximaciones sobre el caminar como práctica estética	<u>113</u>
<b>3 Andar como posibilidad. Piezas de artistas varixs</b>	<b><u>121</u></b>
3.1 Andar como posibilidad	<u>126</u>
3.2 La fuerza simbólica del caminar colectivo	<u>140</u>
3.3 Breve recopilación de piezas sobre caminar	<u>144</u>
<b>Conclusiones</b>	<b><u>187</u></b>
<b>Obras consultadas</b>	<b><u>203</u></b>
Referencias Bibliográficas	
Bibliografía	<u>209</u>
Videos	<u>214</u>
Índice de figuras	<u>216</u>

## **Anexos**

Anexo 1. Antecedentes: buscando territorio

Anexo 2. Ficha etnográfica de William S. P.

**224**

226

246



# INTRODUCCIÓN

*Ponerse en camino es comenzar de nuevo la vida*

Jaime Moreno Villareal

No todos los cuerpos sienten igual. No todos los cuerpos se sienten igual. No todos los cuerpos pueden estar con soltura. No todos los cuerpos pueden pasar desapercibidos. No todos los cuerpos tienen libertad. No todos los cuerpos pueden estar. No todos los cuerpos pueden pasar. No todos los cuerpos pueden caminar.

El espacio público es el espacio de poder por antonomasia. Desde este, se dicta el deber ser que permite la sociabilidad de los cuerpos y la pertinencia de permanecer o no en él. Caminar en el espacio público, es pues, el ejercicio de un poder que pone en marcha el derecho más básico: el derecho de ser.

Este proyecto aborda el caminar como forma de apreciación y acción artística desde distintas perspectivas, parte desde el mero sentido filosófico y estético, y pasa por puntos de vista ligados al ejercicio de poder que se da en este acto, o cuando un cuerpo determinado se atreve a caminar y dejarse ver en el mundo. Parto de la idea de Judith Butler de que los cuerpos son “modalidades de poder” que, al accionar fuera de lo privado, pueden redistribuir “el espacio de aparición para impugnar y negar las formas

vigentes de legitimidad política”. (Butler, 2011/2017). Cuando un cuerpo camina el espacio público, en específico un cuerpo considerado como liminal o “cuya presencia pública es castigada de manera legal e ilegal” (Butler, 2011/2017), llama a una presencia política de los demás cuerpos que son como él. Genera, las más de las veces, una colectividad por el simple hecho de hacerse presente en ese espacio que le suele ser negado.

Durante la historia occidental, estas dinámicas de poder se han hecho visibles y patentes de distintas maneras, ejerciendo ciertos grados de violencia hacia los cuerpos que no se tolera que estén fuera del lugar que les corresponde. Un caso muy concreto es el de las mujeres que, aunque somos la mitad de la humanidad, nuestra presencia en el espacio público sigue siendo una

afrenta a la estructura social en la mayoría de culturas y contextos.

Dentro de este recuento hay obras pictóricas o fotográficas, vinculadas por mi interés en abordar el caminar desde el sentido de performance, no sólo entendido como forma del arte de acción en donde “el cuerpo es el vehículo de enunciación”<sup>1</sup>, sino también desde el *performance* cotidiano de la diversidad corporal en el contexto social. Es por ello que enuncio la manera en que distintas corporalidades son vistas cuando se insertan para caminar en el espacio público, aunque también, en el primer capítulo, menciono muy brevemente el espacio privado del hogar.

Ante todo, parto, desde mi propia corporalidad como persona autista en la que el caminar tiene un peso extremadamente significativo, con implicaciones simbólicas, emocionales, sensoriales y psicológicas específicas, esto es, parto de lo que diría Dona Haraway un “conocimiento situado”. Por ello, no pretendo lanzar una teoría sobre cómo se debe caminar para hacer una producción artística, sino que veo el ca-

minar como la potencia para ejercer la voluntad de ser libremente. Así, dentro de la presente investigación, hablo de las formas en que al caminar practicamos una libertad supe- ditada a fronteras naturales, pero sobre todo sociales, económicas, territoriales, que condiciona la forma en que es visto o leído el cuerpo que transita, que camina, así como los lugares que puede o no cruzar.

La investigación se divide en tres partes:

1. “Actos de andar. Desplazamientos creativos”. Su objetivo es presentar una serie de acciones poéticas a raíz de las reflexiones sobre caminar que he tenido desde el ser mujer y reconocirme autista, hecho que me deja en claro el porqué determinadas acciones dejan en mí una impronta específica<sup>2</sup>. Las acciones reflexionan sobre la importancia del caminar como experimentación artística, y con ellas, incorporando mi entorno inmediato, exhibo lo que implica el caminar en determinados contextos y circunstancias. Estas acciones en ningún momento buscan ser trabajos cerrados y muy específicos sobre

1 De acuerdo a la acepción retomada de Aravena, Cristian, et. al. (2009) *Arte acción en México. Registros y residuos*. MUAC.

2 Una de las características de las personas dentro del espectro autista es la hiper o hiposensibilidad en los distintos sentidos de la percepción.

las teorizaciones respecto al caminar, más bien buscan ser detonantes que dejen a cada quien, la tarea de vincularlas con el contenido de los capítulos posteriores. Hablan desde caminar para, simplemente ser, para encontrarse y reconocerse, para manifestarse desde lo íntimo, hasta caminar para buscar desaparecidxs. No tienen como objeto aleccionar, sino reflexionar cómo se vive esa experiencia desde distintos ángulos, algunos más lúdicos que otros.

2. “Viajar, pasear, deambular en la historia occidental reciente”. En este apartado se contextualiza la manera en las que caminar, luego de la revolución industrial, ha sido pretexto para la producción estética a partir de la modernización de las grandes ciudades. Es una breve revisión que menciona la incidencia que ciertos cambios tecnológicos (como la aparición de la cámara fotográfica y el automóvil) han tenido en la forma de ver el caminar. Aparecen como breves antecedentes los viajes de aprendizaje que realizaba la clase acomodada (como el *Grand Tour*) para conocer y reconocer los territorios que habían conquistado, o para estudiar formas de ser ajenas a la propia, en donde se reafirma la idea de una

otredad, misma que retomo pues adquiere una importancia particular más adelante, en los procesos de urbanización de las ciudades y que definen al *flâneur* como una figura mítica y referente reiterativo en la historia del caminar como práctica estética: el *flâneur* como personaje que camina para observar a los demás, eminentemente masculino, pero que, a pesar de todo, tiene una contraparte femenina, la *flâneuse*, que se abrió paso para dejar de ser la figura a disposición del goce masculino y ser observadora, escritora, periodista, ociosa.

Posteriormente, retomo el caminar desde una perspectiva que racionaliza este acto por medio de la fotografía, lo registra y estudia su ejecución: el performance en sí de lo que es caminar y que se ve reflejado en la danza cinemática futurista y su enaltecimiento de las máquinas (incluido el automóvil), menospreciando la figura del caminante, quien deviene *jaywalker* (personaje contrario al desarrollo industrial), que camina en la ciudad de forma desordenada e inconsciente.

Por último, en este capítulo además hablo del deambular daísta como reapropiación del espacio público y de la deriva situa-

cionista, cuyo fin fue reactivar las emociones y sensaciones que son generadas al transitar un espacio, integrando en ocasiones el punto de vista colectivo y lleno de significados a partir de la psicogeografía. También se aborda la perspectiva del artista que camina y cuya obra es el resultado de ese caminar en sí, esa huella que deja a su paso, (como Carl André, y Richard Long) en quienes “la actitud se convierte en forma”, a decir de Francesco Careri. Contemplo además el documento del registro de quien camina (Vito Acconci, Yoko Ono) y por último vuelvo a abordar la toma de las calles como el modo de posicionar el cuerpo frente a un espacio público que es de mero consumo (*Stalker / Osservatorio Nomade* y *Reclaim the streets*).

3. “Caminar como posibilidad. Piezas de artistas varixs”. Fue necesario recordar el contexto histórico anterior, para llegar a este punto, en donde subrayo que cualquier práctica artística está atravesada por la libre voluntad de los individuos supeditada a un ejercicio de poder constante. Para el arte relacionado con la acción de caminar, resulta que no todos los cuerpos pueden caminar el espacio público. Recuerdo algunas prácticas que ha-

cía en un seminario de producción artística en las cuales, mediante derivas, muchas personas planteaban el miedo como uno de los factores primordiales cuando se traspasan ciertas fronteras, como, por ejemplo, estar en zonas desconocidas fuera de la ciudad. Un compañero hablaba del respiro que fue el llegar a un espacio que él consideró como seguro (una tienda 7eleven), con lo cual se contrapone a la idea romántica de que perderse en la ciudad, o en un camino cualquiera es una buena manera de producir una pieza, cuestionando así la posibilidad de hacer ese ejercicio plástico importado de contextos más amables o menos agresivos que las calles de Latinoamérica. A partir de este tipo de hechos, y de mi propia experiencia como caminante, decidí hacer un recuento de lo que considero son ciertas facultades físicas, espaciales, temporales, simbólicas, que definen, delimitan o permiten el libre tránsito dependiendo de una serie de características corporales, identitarias, de apariencia o condición que, al fin y al cabo, tienen que ver con una forma hegemónica de ver el mundo. Lo narro desde distintos contextos, de forma somera, pero con la intención de hacer una revisión general de situaciones que

considero ejemplos importantes, cerrando esa primera parte con la importancia de caminar en colectivo, o cómo el caminar de una persona puede tornarse colectivo, como dice Judith Butler, en una “alianza de acción”, demostrando que el caminar de una persona no es pues, necesariamente individual.

Para cerrar el capítulo, recupero una serie de piezas de artistas que evidencian situaciones de poder sobre o desde corporalidades o contextos específicos en donde el arte es una denuncia o protesta. Entre ellas se encuentran acciones de artistas como Mona Hatoum, Emma Villanueva, Regina José Galindo, Nuria Güell o Idaïd Rodríguez, que denuncian determinadas violencias haciendo eco de acontecimientos ajenos; Kubra Khademi, Alli Coates/Signe Pierce, *Las hijas de violencia* o Hegel Pedroza, quienes las enfrentan con el propio cuerpo puesto en marcha o Fabiola Rayas y el colectivo Huellas de la memoria, quienes son partícipes de la colectivización del peregrinaje cotidiano de las personas que buscan a sus desaparecidxs por medio de caminatas simbólicas y registros de huellas que no se sabe bien a bien cuándo cesarán. Dentro de este cierre de artistas, también menciono a Paulo

Nazareth, debido a que su obra está muy atravesada por acciones del caminar en las que se deja afectar directamente por las relaciones entre las personas y el ambiente en el cual transita cuestionando su identidad en ese recorrido..

Tuve la necesidad de poner un anexo, “Antecedentes: buscando el territorio”, en el cual recuperaré algunas anotaciones y acciones de mi anterior tema de tesis, pues consideré importante tomar en cuenta el trabajo realizado con anterioridad. Este tenía como título *El territorio desplazado*. Y en él, reflexionaba sobre la manera en que construimos territorio en contextos de movilidad constante (trabajo y escuela lejos de casa, migración obligatoria, etc.). A partir de las relaciones con el entorno y la gente, registré algunas de las acciones realizadas al respecto.

Es preciso aclarar que el desarrollo de esta investigación se dio tal cual, caminado, recorriendo el terreno para luego escribir la experiencia. Por ello, ante todo hay algo muy claro y es que, aún actualmente, cuando se escribe de las expresiones artísticas relacionadas al caminar, se sigue asumiendo que es un proceso apartado de la realidad, o mejor dicho, apartado de ciertas realidades. Con esto

me refiero a que en la bibliografía existente acerca de la práctica peripatética considerada como un pretexto para la creación artística, o como producción artística como tal, se hacen referencias hacia sus posibilidades expresivas, filosóficas, mecánicas, de descubrimiento y autodescubrimiento pero hay una brecha sobre su imposibilidad o sobre los obstáculos para transitar o caminar en libertad. La figura de quien camina es, generalmente, un ente abstracto que corresponde a un actor muy definido, utilizado para universalizar este acto. Eso ha dejado de lado saber, por ejemplo, qué define que una persona pueda caminar libremente, cuáles son las limitantes para hacerlo y otras problemáticas que dificultan dicho ejercicio. Si bien esta tesis intenta problematizar que ese ente abstracto no existe y que está atravesado por sus condiciones y contextos, mis referentes siguen estando fundamentados en una teoría blanca y meramente occidental sobre las maneras en que caminar es una práctica artística y de creación. Sirva este comentario de advertencia.



..... 1 ACTOS DE ANDAR



Llevo mucho tiempo interesada en el desplazamiento cotidiano, quizá porque durante años viví transportándome en esta gran Ciudad de México un promedio de 4 horas al día. No obstante, lo que me llevó a definir este tema de tesis en específico fue un entrecruce de acontecimientos: mi anterior tema de tesis sobre crear territorio; la movilidad académica que me permitió sentirme cómodamente extranjera; la clase de antropología de los espacios urbanos y las charlas sobre nomadismo, lo liminal y los rituales de paso con el tutor de apoyo; escuchar las investigaciones de otros estudiantes de maestría y doctorado; la creación de una ficha etnográfica de una persona “sin techo”, pero, sobre todo, la experiencia cotidiana de caminar en un entorno menos agresivo del que había vivido hasta ese entonces.

La experiencia del caminar cotidiano, sin temores y con una gran libertad, fue decisiva por dos factores: por un lado, me encontré con la sensación de un mayor respeto al cuerpo del/la otra: no percibí acoso, tocamientos ni hostigamiento y vi en la playa a mujeres de cualquier edad y complexión en topless sin importarles el “qué dirán”; por otro lado, descubrí la seguridad

de poder caminar a altas horas de la noche sin la sensación continua de incertidumbre o miedo. De esta manera, me interesó hablar de la libertad de caminar sin más. Mi tema de interés pasó de cómo crear territorio en un contexto de desplazamiento, al de tener libertad de desplazarse: no de pertenecer, sino de transitar. Como dice Tim Ingold (2012/2013): de vivir en la frontera.

El aligeramiento de mi propio tema y la forma de abordarlo permitieron precisamente que fluyera con mayor holgura: pasé de intentar tener un enfoque casi sociológico en el tema anterior, a regresar al ámbito artístico revisando artistas y sus creaciones de desplazamientos, recordé las opciones del nomadismo como forma de resistencia ante un sistema que pretende interceptarnos a cada paso, delimité poco a poco, y surgió la tesis aquí expuesta. En este apartado, “Actos de andar”, muestro el compendio de exploraciones estéticas generadas desde mi estancia en Barcelona hasta el cierre de esta tesis. Las piezas incorporan mis contextos cotidianos, incluyendo, entre tantas cosas, mis reflexiones en torno a mi autodescubrimiento como mujer en el espectro autista.

## 1.1 Actos de andar. Prácticas cotidianas

La literatura que habla del caminar ligada a un tipo de creación, artística, estética, filosófica, sugiere factores de análisis que la destacan sobre otras prácticas cotidianas de vida. Uno de esos factores es la sensación de libertad que genera. Retomo algunas de las reflexiones hechas por Frédéric Gros, quien sintetiza cómo varios autores han manejado el acto de caminar:

1. Libertad. Libertad *suspensiva* de las preocupaciones, olvido por un rato de los problemas. Libertad de lo aparentemente indispensable, de la velocidad, de la idea misma de identidad, de ser alguien, de tener historia, de la civilización miserable, de tener apego a algo.
2. Forma de producción. “En donde el pensamiento nace de una movilidad, de un impulso”. Como en el concreto caso de Nietzsche, para quien caminar era “la condición de la obra”.
3. Como expresión de seguridad en uno mismo, sobre todo si se camina lento, donde, “estirar” el tiempo “profundiza el espacio”.
4. Como huída, donde nunca hay un “aquí”. Como en Rimbaud.
5. Para andar en soledad, “poseyendo el mundo”. Cuando el caminar es cosa de uno sólo para “ver, dominar. Mirar es poseer”. Aunque hace énfasis en decir que cuando se anda, enseguida se es dos: diálogo entre cuerpo y alma, donde “el alma, es verdaderamente testigo del cuerpo”. Como el *flâneur*.
6. Para estar en silencio, donde no hay palabras para decir, más que “vamos, eso, así, eso es”.
7. Manifestar lo verdaderamente “natural” del hombre, del hombre absolutamente salvaje. Experimentar lo real, llenarnos de la presencia del mundo, reinventarnos. (Rousseau, Thoreau).
8. Alejarse de la cronometría cotidiana, donde las noticias “ya no tienen importancia”. Subversión del consumo, subversión del mundo.
9. Dejar de hacer, para “ser”. “Caminando no se hace nada más que caminar”. Y se “es el paisaje”.
10. Sentir la energía de la tierra.
11. La renuncia de todo. Purificación. Regeneración. (Peregrinaciones).
12. Renuncia a todo, incluido el pudor, la etiqueta, regreso a lo

elemental salvaje hasta sus últimas consecuencias (el espíritu cínico).

13. Llegar a los estados de bienestar tales como el placer, la alegría, la serenidad, la felicidad, aunque también un posible encuentro con la melancolía.
14. Técnica recreativa (el paseo).
15. Realización de la vida cotidiana.

En general, son lindas estas reflexiones. No obstante, mientras caminamos, por ejemplo, en la ciudad, no podemos olvidar que ejercemos una relación de poder con el entorno, con las demás y con una/o misma/o. Para liberar la mente es necesario tener las circunstancias para liberarla (nada olvido, no tengo pendientes, nadie me acosa, nadie me espera, nadie depende de mí). Para sentir seguridad en sí misma, también es necesario sentir la seguridad exterior, del espacio que se recorre. No caminar aprisa no sólo significa no tener prisa por llegar a alguna parte, sino tener la certeza de que uno llegará, sin importar la hora. Sin importar con quién se tope en el camino. Para lograr una introspección y una liberación del exterior, es necesario que ese exterior no esté acechante o asedie. Es poder pasar desaperci-

bida/o, sin importar de dónde vengo, a dónde voy, quién soy, qué soy, cómo me visto... ¿cómo se da un diálogo entre mente y cuerpo cuando eres, ante todo, cuerpo, tono de piel, complexión, vestimenta? ¿cómo renunciar a todo cuando lo que eres te cancela ese privilegio? ¿cómo ir a la deriva si se te piden papeles para hacerlo?

Cuando caminamos, cuando nos desplazamos, ejercemos el derecho de ser y de “desvanecernos” o mostrarnos en ese intento. Coincidió con Gros, caminar es realizar la vida cotidiana. Sin embargo, hay una práctica constante de estigmatizaciones, de relaciones de poder ejercidas en la convivencia con las demás. ¿Quién tiene el derecho de caminar? ¿Por dónde? ¿De qué manera? ¿Cuándo le es permitido? ¿Cuándo no? No siempre la deriva y el vagar suceden por decisión propia. Si alguien tiene que desplazarse por una emergencia ¿no tendría con mayor razón el derecho de recorrer, de andar sin distinciones, sin barreras? ¿No tenemos, pues, el derecho de *ser camino* y construirnos al paso, definirnos y redefinirnos cada nuevo trayecto, de que el simple andar sea una posibilidad más de vida?

¿Cómo evidenciar, entonces, la incapacidad de la deriva situacio-

nista en un contexto tremendamente violento? ¿Cómo manejarse fuera del romanticismo del viaje, cuando éste ha sido impuesto? No se trata aquí de restarle importancia a lo que las experimentaciones estéticas o artísticas han hecho en ese sentido, sino de darle un giro hacia un contexto más real y cotidiano. El arte, el espacio, el territorio, no son cuestiones abstractas si no vivencias atravesadas por la realidad. Aunque el arte sea un espacio y tiempo que no es, necesariamente, la vida misma, es un acuerdo social que obedece las mismas reglas de la vida. Al menos en el mundo occidental.

Por eso, caminar como acto corriente de enunciación es una forma íntegra de ser y ejercer, de darse tiempo para algo completamente común y ordinario, pero por medio de la experimentación en la construcción de ese acto. Es un gesto que no pretendería otra cosa que ser ese gesto y poder ser reproducido. Según Beuys, el arte es la organización social que garantiza a cada individuo la determinación de su propio destino (Beuys, 1973). Asumamos de la misma manera el

caminar, aunque haya una realidad de por medio que nos rebase.

El análisis de los actos cotidianos permite sacar a flote verdades que no queremos que surjan, no nos conviene que sean evidentes pues dejan ver que continuamente actuamos conforme las relaciones de poder nos lo permiten, no simplemente de acuerdo a nuestras propias convicciones. Analizar desde otros puntos de vista el caminar (quién puede hacerlo, en dónde, porqué, etcétera), sin importar que sea desde el arte, permite sacar a la luz este tipo de cuestiones que han sido invisibilizadas y hasta muy recientemente se comienzan a cuestionar de forma pública. No es gratuito que una mujer, Rebeca Solnit, en su libro *Wanderlust: A history of walking* (citado aquí como *L'art de marcher*, su versión en francés), sea, hasta donde he investigado, de las únicas personas que al hacer un recuento a manera de ensayo de lo que supone, política, estética y socialmente el acto de caminar en distintos contextos occidentales, incluya una breve revisión de lo que implica para una mujer caminar en el espacio público, por ejemplo.<sup>3</sup>

3 Dentro de esta tesis, también está la referencia al libro de Donde Cuvardic sobre el *flâneur*, donde hay un buen análisis de la posibilidad de una *flâneuse*, y que contradice la idea de Baudelaire de la mujer como objeto para ser observado.

Una mujer que camina sola por la calle en la noche puede ser una bruja o una puta, dependiendo el contexto histórico. Convenientemente fue bruja, para temerle y alejarse de ella, para señalarla y suponer que hacía cosas malignas, “cosas del diablo”: sólo algo tan grave podía hacerla desafiar el valor del espacio doméstico al cual pertenecía. Las mujeres en la noche no podían sino hacer aquelarres nocturnos, contrario a la mayoría de los hombres, quienes tenían interesantes tertulias culturales. Las brujas, eran las putas del diablo. Luego de los siglos de iluminación, la bruja devino puta a secas, una tentación traída del mal. ¿Cómo una mujer podría atreverse a salir a la calle a esas horas, donde sólo las putas andan? ¿Bruja y puta son clasificaciones que diferencian a la mujer de sí misma? ¿Existe una clasificación entre las mujeres que las excluye de derechos?

Aún hoy en día, es probable que si una mujer camina en la calle en el día, no para ir al mercado, por sus hijos o ir a trabajar, sino para pasear o divertirse sea considerada una “vieja chismosa que pierde el tiempo” en vez de irse “a su casa a hacer lo que debe de hacer”. Cualquiera mujer se expone a ser aco-

sada, extendiéndole la culpa por desafiar ese espacio público que no le corresponde. Un hombre que extravía sus pasos un momento para divagar, pensar un poco, se “despeja”, “analiza” o descansa del arduo trabajo. Aunque depende de qué tipo de hombre, porque también, al igual que la bruja, se han inventado historias para estigmatizar a los vagabundos, a los migrantes sin dinero, a los maricas, a los pobres. ¿Quién tiene derecho de caminar y por dónde? ¿quién no y por qué? ¿cómo se regula el caminar de quien anda sin tener un lugar al cual llegar? Una forma de controlar a las personas sin hogar en Barcelona es darlos de alta en un distrito que en los hechos no existe. Barcelona tiene diez distritos, y, cuando trabajamos con personas sin techo, se nos comentaba del distrito XI, que no tiene un territorio conocido, sino una base de datos virtual. Esto servía para llevar un censo sobre el estado de la gente que ya no tiene hogar, pero a la que se puede ayudar con casas de descanso en donde se alimentan y tienen un lugar para dormir y bañarse. Se tenía registrado que en el 2014 el 40% de la indigencia en Barcelona se generó a partir de las crisis inmobiliarias, esto significa que ese porcentaje era

de personas consideradas “nuevos indigentes”, “nacidos” en un periodo de 6 años atrás entre el 2008 y el 2014. No obstante la ayuda que puede procurar el gobierno, hay circunstancias complejas que no son posibles de regularizar y que incapacita a esas personas para salir de este estado de indigencia. Por ejemplo, hacerse de papeles ya sea para acreditar una estancia legal o volver al país origen, pagar deudas, tener un trabajo o acceder a la posibilidad de rentar un lugar para vivir, por mucho de que puedan llegar a tener alguna fuente de ingresos o estén laborando. Así, muchas personas sin hogar incluso con poder adquisitivo para rentarlo, no tenían posibilidades de hacerlo.

En México, la estigmatización del no ocupar un lugar fijo no sólo tiene que ver con los migrantes centroamericanos y mexicanos que piden vivir en un lugar en donde su vida sea más que sobrevivir, sino con el desplazamiento pedestre más cotidiano, que se va legalizando solamente si hay algo por consumir de por medio y para lo cual se construyen calles peatonales. Caminar sin más es excusa para convertirse en sospechoso, sobre todo cuando se tienen cámaras que permiten la vigilancia

constante de los pasos de cada persona. Caminar, reitero, es un acto de poder.

Partiendo de esta premisa, realicé una serie de ejercicios estéticos que reflexionan sobre distintas imposiciones o posibilidades que hay cuando uno camina desde los propios miedos, traumas y dudas. Desde el simplemente ser quien se es, hasta tener la necesidad de caminar para buscar. Para buscarse a sí misma o para buscar a otrxs, hace tiempo desaparecidxs. Cada pequeño apartado en este capítulo es una de las piezas realizadas.



FIGURA 1

*Ser. No estar*, 2013

Caminata con plantillas con la leyenda "Ser" y "No estar" en relieve

FOTO DE ARCHIVO

### 1.1.1 *Ser. No estar* / 2013

*La libertad cuando se camina es la de no ser nadie,  
porque el cuerpo que camina no tiene historia, tan sólo un flujo de vida inmemorial.*

Frédéric Gros  
*Andar. Una filosofía*

Dice Judith Butler que caminar es emerger corporalmente en el mundo, enunciarse y, con ello, tender una alianza con muchas personas más. Pretender caminar por la ciudad —o cualquier lugar— a cualquier hora, por cualquier sitio, siendo, es un ejercicio de poder ser, de estar en libertad sin sometimientos de ningún tipo. Transitar de esa manera, simplemente andar, desplazarse, es susceptible de dejar huellas, muchas emocionales, que parecieran invisibles, otras físicas, que deberían de reducirse al desgaste de las corporalidades en su andar. El calzado que portamos, la forma en que caminamos, el terreno en que lo hacemos, van fortaleciendo o *averiando* al cuerpo, sin que necesariamente nos demos cuenta. Esas, deberían ser las únicas huellas a tener en nuestro cuerpo, en nosotros. Esas, o las del asombro, la curiosidad, la duda, el interés. Nunca el miedo, nunca la humillación.

Cada paso dado debería ser una decisión personal de avance,

retroceso, paseo, divertimento, reflexión. Cuando caminamos, deberíamos de tener la opción de nunca estar, pero ser profundamente en cada paso. Sentirnos y estar bien con nosotrxs mismxs hasta la médula. Ser recurrente y congruente con nuestra propia humanidad, reafirmarla a cada momento.

Caminé diariamente con unas plantillas intervenidas dentro de los zapatos, mi contexto era estar en un país extranjero, viviendo sin hacer mucho vínculo afectivo con el entorno. Llevaban las leyendas “Ser” y “No estar”, una en cada pie. El relieve se definía diariamente en la planta de mis pies, sin embargo, en un tiempo corto después de haberme quitado los zapatos, de ese grabado en mi pie, no quedaba nada.



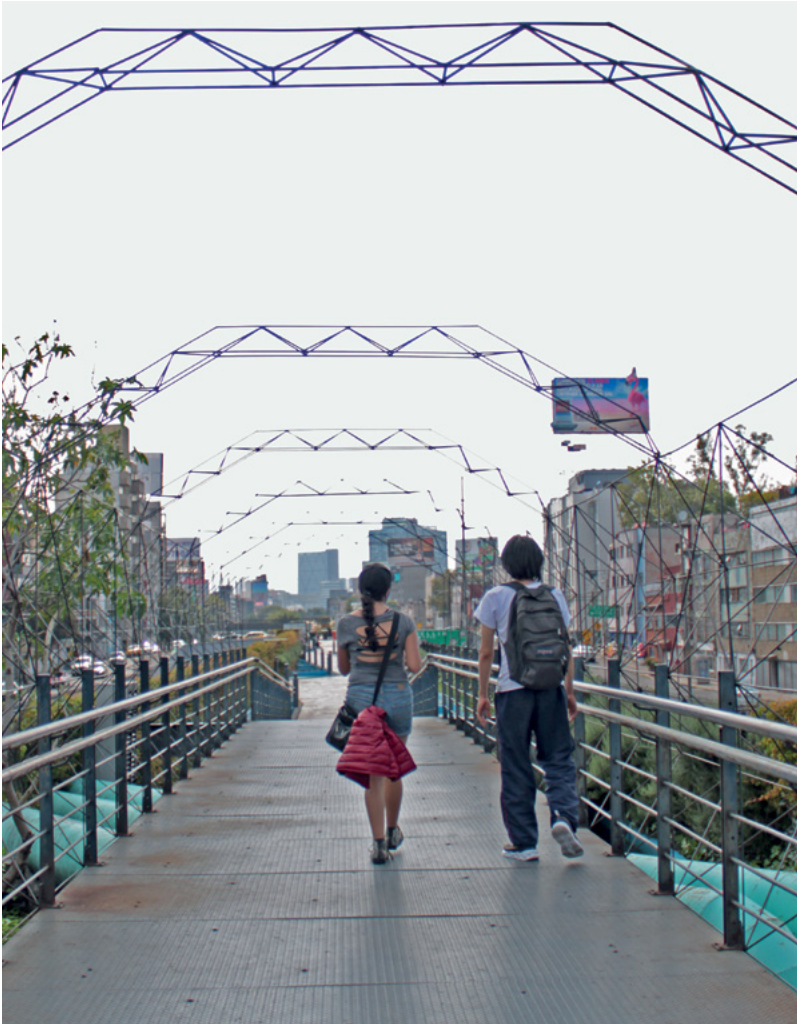


FIGURA 2  
*Camina como autista*, 2021  
[Performance]  
Caminata para charlar  
con una persona autista  
FOTO: HEGEL PEDROZA

### 1.1.2 Camina como autista / 2021

Caminar para conocer quién se es. Reconocerse. Hay quien camina con el peso continuo de una fisiología que le define y le limita. Hay quien camina para conocer lugares, dejar huellas, trazar mapas. Hay quien camina sin saber qué es, quién se es. Y entonces, camina sin saber que lo único que quisiera es encontrarse y reconocerse en alguien más. Y la importancia de reconocerse, por fin, en otras, en otros, en otros.

En este ejercicio, caminé a manera de reconocimiento y aceptación de mi diagnóstico reciente como autista. No como drama de una carencia, simplemente como una caminata que me permitió reconocermé y con lo cual comprendo porqué en algún momento el simplemente ser (ver la pieza anterior. *Ser. No estar*) era algo tan importante para mí.

Convoqué en un grupo autista en redes sociales para caminar un trayecto juntxs. Pudo Emiliano. Platicamos y caminamos. Descansábamos a ratos, ya que se recuperaba de unas lesiones en la facia plantar causadas porque al estar en una crisis, caminé y luego corrió todo lo que pudo, hasta lastimarse. Él y yo no nos conocíamos en perso-

na, pero pudimos reconocernos en nuestros comportamientos. Fue la primera cita que tuve con una persona que se reconocía como autista.

Se dice que un posible rasgo autista es caminar en puntas, no solo en la niñez. Si bien no es certero, una de las explicaciones es que dicho comportamiento está relacionado con las características sensoriales propias de este espectro. Otra de las características comunes que a veces resaltan en el autismo, es que cuando nos rebasamos o sobreestimulamos, deambulemos para canalizar lo que sentimos. Yo camino sin rumbo si hay cosas que no comprendo, puedo caminar por horas. Emiliano se lesionó por hacer algo similar, pero corriendo. Pero más allá de eso, caminar juntos significó, al menos para mí, encontrarme por fin de manera consciente con alguien que procesa los estímulos de manera similar a la que yo lo hago. A veces caminar es encontrarse en alguien más. Un diagnóstico puede clasificar para discriminar, pero también puede ayudar a saber quién eres y reconocerte. Puede ayudar a no sentirte sola.

Quedamos de volver a caminar pronto con más personas del grupo.



### 1.1.3 *Las únicas huellas de sangre* / 2015-2022

Desde el ser, camino. Camino como mujer, con todas las inseguridades y miedos que esto conlleva. Camino como persona autista, hipersensible a los sonidos, colores, acciones que encuentro en el entorno, y hago memoria de los recuerdos más vergonzosos de la infancia: recuerdo la vergüenza de caminar manchada de sangre con la chamarra atada a la cintura. Recuerdo el estrés por llegar a casa.

Supongo que sigue siendo una constante ayudarnos a revisar si nos hemos manchado de sangre la falda o el pantalón cuando hemos estado sentadas durante mucho tiempo, o cuando sentimos un bajón repentino haciendo cualquier actividad fuera de casa. A pesar de que ahora muchas mujeres y personas menstruantes cuestionamos sentir vergüenza de un proceso natural, la sangre menstrual sigue siendo digna de rechazo.

Odio caminar con la vergüenza de sentir ese peso en el cuerpo.

El segundo día de mi menstruación, caminé en un parque urbano con la intención de dejar correr mi sangre sin pena. Me puse un vestido para hacer evidente lo que ocurría. Caminé y salté durante media hora, a medio día; tiempo en el que mi flujo es abundante y fresco, rojo brillante. Decidí quitarme la vergüenza de años y realizar una protesta personal de esa sangre que sale de manera natural y no puedo contener porque no sé, no puedo y no quiero. Una sangre que se nos enseñó a ocultar y que en algunos contextos sigue siendo motivo de desprecio, mientras que la sangre derramada como resultado de la violencia feminicida no cesa y se asume con naturalidad.

#### FIGURA 3

*Las únicas huellas de sangre*, 2015-2022

[Performance]

Jardín Pushkin, CDMX.

DOCUMENTACIÓN: MARISOL MAZA

Y MARCO ANTONIO RODRÍGUEZ.



FIGURA 4

*Buscando norte*, 2013

[Performance]

Caminata de una hora rumbo al norte,  
con ayuda de una brújula

Still de video

### 1.1.4 *Buscando norte* / 2013

*“Las fronteras no son el este o el oeste, el norte o el sur, sino allí donde el hombre se enfrenta a un hecho, aunque éste sea un vecino.”*

Henry David Thoreau

*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*

El norte suele ser un referente para quien busca mejorar su calidad de vida. Ir al norte económico, es buscar en las economías “desarrolladas”<sup>4</sup>, una esperanza para quienes viven en países cuya pobreza obliga a migrar a otros rumbos. Buscar norte es buscar una orientación para llegar a un rumbo específico, es una expresión basada en la manera en que los viajeros se orientaban con la estrella Polar, y luego, el norte magnético, de ahí que perder el norte sea sinónimo de estar desorientado, de no saber a dónde se va, de forma literal y metafórica.

En esta necesidad de migrar buscando el norte, hay leyes que, supuestamente, garantizan los derechos de los migrantes. Por ejemplo, en la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos (2021), se enfatiza que:

Artículo 11. Toda persona tiene

.....  
4 Estas economías suelen estar basadas en la explotación y extracción de recursos de países del sur como resultado de la colonización y conquista, situación que se cuestiona desde hace varios años, pero que aún sigue vigente.

derecho para entrar en la República, salir de ella, viajar por su territorio y mudar de residencia, sin necesidad de carta de seguridad, pasaporte, salvoconducto u otros requisitos semejantes. El ejercicio de este derecho estará subordinado a las facultades de la autoridad judicial, en los casos de responsabilidad criminal o civil, y a las de la autoridad administrativa, por lo que toca a las limitaciones que impongan las leyes sobre emigración, inmigración y salubridad general de la República, o sobre extranjeros perniciosos residentes en el país.

Toda persona tiene derecho a buscar y recibir asilo. El reconocimiento de la condición de refugiado y el otorgamiento de asilo político, se realizarán de conformidad con los tratados internacionales. La ley regulará sus procedencias y excepciones.

Por su parte, la Ley de Migración (2021) aclara en su artículo 7 que:

La libertad de toda persona para ingresar, permanecer, transitar y salir del territorio nacional tendrá las limitaciones establecidas en la Constitución, los tratados y convenios internacionales de los cuales sea parte el Estado Mexicano, esta Ley y demás disposiciones jurídicas aplicables.

El libre tránsito es un derecho de toda persona y es deber de cualquier autoridad promoverlo y respetarlo. Ninguna persona será requerida de comprobar su nacionalidad y situación migratoria en el territorio nacional, más que por la autoridad competente en los casos y bajo las circunstancias establecidos en la presente Ley. El libre tránsito es un derecho de toda persona y es deber de cualquier autoridad promoverlo y respetarlo. Ninguna persona será requerida de comprobar su nacionalidad y situación migratoria en el territorio nacional, mas que por la autoridad competente en los casos y bajo las circunstancias establecidos en la presente ley.

No obstante, en esa misma ley es claro que “Para entrar y salir del país, los mexicanos y extranjeros deben cumplir con los requisitos exigidos por la presente Ley, su Reglamento y demás disposiciones jurídicas aplicables.”. (Art. 35) Y, además, que la Secretaría tendrá la facultad en materia migratoria de “Suspender o prohibir el ingreso de extranjeros, en términos de la presente Ley y su Reglamento”. (Artículo 18, fracción IV). Además, por último (casi), el artículo 47 establece que:

Para la salida de personas del territorio nacional, éstas deberán:

- I. Hacerlo por lugares destinados al tránsito internacional de personas;
- II. Identificarse mediante la presentación del pasaporte o documento de identidad o viaje válido y vigente;
- III. Presentar al Instituto la información que se requiera con fines estadísticos;
- IV. En el caso de extranjeros, acreditar su situación migratoria regular en el país, o el permiso expedido por la autoridad migratoria en los términos del artículo 137 de esta Ley, y
- V. Sujetarse a lo que establezcan otras disposiciones aplicables en la materia.

La regulación de esta migración, tanto externa como nacional, suele tener más restricciones que las explícitamente expresadas en las leyes y tienen que ver con un sinfín de condiciones sobre el propio estado socioeconómico, la forma en que se viaja, su procedencia, entre otras, que se manifiestan no precisamente en el papel de lo que es deseable que pase, sino en los actos mismos de desplazarse y querer realizar una ruta dada. Casos como el de los 72 migrantes asesinados en San Fernando, Tamaulipas durante el 2010, ultimados por “zetas”, según la versión oficial, debido a que se negaron a trabajar con el grupo delictivo, pero que según investigaciones de Periodistas de a pie (2020), más bien fue estropear el negocio de pase de migrantes que tiene el Cártel del Golfo, evidencian que desplazarse al interior de la república puede ser un tremendo acto de fé.

La pugna del territorio en México por parte de una diversidad de cárteles, en colusión con las autoridades militares, policía federal, migración, etcétera, provocan que el espacio seguro para transitar se reduzca. En *Los migrantes que no impor-*

*tan*, el periodista salvadoreño Óscar Martínez (2013), cuenta de primera mano los peligros que conllevan las rutas tomadas por miles de personas, centro, sudamericanas y mexicanas. Secuestradas, mutiladas por el tren “La Bestia”, obligadas al trabajo en cárteles o la siembra de droga, torturadas, desaparecidas con ácido que desbarata los cuerpos, enterradas en narcofosas o aventadas a los barrancos, prostituidas en bares de pequeños pueblos, violadas, despojadas de su dinero, las personas que migran desaparecen en nuestro país sin dejar rastro de su paso.<sup>5</sup>

El libre tránsito está, pues, su-peditado a más cosas de las que comúnmente imaginamos y tiene más obstáculos, para algunas personas, de lo lógicamente imaginable.

Ir al norte, a pesar de los peligros que haya en el camino, sigue siendo la última esperanza para mejorar un proyecto de vida familiar y personal. Con la espectación de esta vida mejor, compré una brújula que me indicara la dirección norte, para caminar hacia ese rumbo. Caminé, decididamente rumbo al norte. Atravesé la calle y continué hasta toparme con un edificio. Continué caminando. Caminé. Hacia el norte.

5 Según informes, desde el 2006 y hasta el 2014, 30 mil migrantes habían desaparecido y otros 100 mil, habían sido asesinados. (Salinas, 2014. p. 38).





### 1.1.5 A la Villa de rodillas / 2015

*El peregrino es ante todo un hombre que camina, un homo viator, lejos de su casa durante semanas o meses y que hace penitencia por la renuncia al mundo y por las pruebas a que se somete a fin de acceder al poder de un santo lugar y de regenerarse en él. El peregrinaje es entonces una permanente devoción a Dios, una larga plegaria ejecutada por el cuerpo. (...) es también una ascesis que sólo los más afortunados pueden atenuar, si bien a riesgo de atenuar también la naturaleza de su salvación futura.*

David Le Breton.

*Elogio del caminar.*

Una de las maneras de encontrarse, es por medio de la conjunción religiosa, con los seres divinos. La caminata en forma de peregrinación está presente en todas las culturas. Es una manera de llegar a un lugar sagrado por medio de la inspección y el encuentro consigo misma para reivindicar la fé hacia una religión o deidad, o un agradecimiento sobre lo dado en un periodo de tiempo específico. También, y al menos en la religión católica, puede ser una forma de hacer penitencia por un mal acto cometido o para pedir o agradecer, un favor al santo o virgen elegida.

La religión católica, profundamente arraigada en México, tiene

como uno de sus lugares más visitados la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México. Desde hace “más de 482 años”, miles y miles de fieles han peregrinado en búsqueda del “rostro sereno y misericordioso de Santa María de Guadalupe”, en su “Casita en el Tepeyac” (Graue, 2014), lugar en donde, antes de la conquista, los mexicas rendían culto a la diosa Tonantzin. Tan sólo en 2014, se calculó que siete millones de feligreses llegarían a la Basílica para profesar su fé (Páramo, 2014). En 2021, y a pesar de la continuidad de la pandemia, se calcula que llegaron a la Basílica, 3.5 millones de peregrinos (Infobae, 2022). Según el instructivo de peregrinación, la

#### FIGURA 5

*A la Villa de rodillas, 2015*

[Performance]

DOCUMENTACIÓN: ALEXANDER BERNAL

Y ALFREDO LÓPEZ CASANOVA

idea es que ésta tenga un sentido de fiesta, pues “Buscar y encontrar el camino a la Basílica, es vivencia del camino hacia Dios, mi padre”, así como haberse confesado previamente y haber reflexionado sobre los pecados cometidos; haber realizado un “examen de conciencia” pues la peregrinación es también un “camino de conversión”.

Las personas, generalmente viajan en grupos que se apoyan y comparten bebida y alimentos. Hay quienes caminan voluntariamente de forma dolorosa, que hacen pequeños suplicios, que caminan de rodillas desde la zona de Peralvillo, un par de kilómetros antes de llegar a la Villa o incluso más y cargan pesadas imágenes de gran formato.

Acudí a la Villa, segundo santuario católico más importante del mundo y lugar de referencia obligado para casi cualquier persona de provincia y otros países que visitan la Ciudad de México, haciendo el recorrido a pie desde mi casa. Lejos de intentar hacerlo de manera penitente, hice de mi viaje una experiencia placentera y festiva, por lo cual lo realicé saltando de forma divertida y veloz para evitar de al-

guna manera el cansancio excesivo y una concentración introspectiva al ir recorriéndolo.

Llegué a la Basílica de Guadalupe saltando, para ver a la virgen y salir de nuevo de ahí, caminando. No prendí ninguna vela ni le pedí nada, sólo era el reto de llegar lo menos cansada, y lo más animada posible.

Las tradiciones ligadas al catolicismo, profundamente enraizado en México, hacen del cuerpo un lugar de sometimiento, penitencia, castigo, abstinencia y pudor. En general, el imaginario de la población mexicana, continúa enraizado en estas creencias que incluso, permean a la moral atea. No fui caminando a la villa penitentemente, aunque tampoco fui vestida de fiesta, pero sí esperaba que el camino me fuera una forma de sentirme y de sentir mi cuerpo de manera gozosa, y un reto de realizar un trayecto A-B de forma relajada, haciendo lo que ahora entiendo es *stimming*<sup>6</sup>, comunicando más conmigo misma que con estos entes divinos que nunca me han representan nada, por más que lo haya intentado.

6 Un *stimming* es un movimiento repetitivo que procura descargar energía y tensión. Es asociado a las personas autistas específicamente, porque es una forma de regulación sensorial que, si bien hacen todas las personas, dentro del autismo es vital para evitar un colapso.

### 1.1.6 *Deriva casera* / 2015

Cuando una ama de casa camina, en su andar suele ir construyendo de a poco en poco las actividades necesarias para el cuidado y la supervivencia propia y de su familia, realizando un mantenimiento cotidiano dentro de la casa y cerca de ella: ir al mercado, ir a la cocina, recoger un juguete, planchar, jugar con sus hijos, llevarles a la escuela, servir y organizar la comida, etc. Mientras camina, planifica, tarea, recuerda, organiza y de esa forma, traza más de una vida en sus andares cotidianos.

En 2015, cuando Karla tenía un hijo (ahora tiene dos), hice una pequeña documentación de uno de sus días. Ella y su pareja habían acordado que Karla se quedaría a trabajar en casa haciéndose cargo de los cuidados de su pequeño. En una jornada de cuidados más o menos tranquila, ella llegaba a dar cerca de 3 mil pasos al día.

Caminar en el espacio público confiere de poder, siendo el espacio productivo en el que queda de manifiesto el valor de lo que hacemos. No obstante, estas caminatas privadas que no suelen ser registradas, producen, reproducen y sostienen los elementos necesarios para

que exista el trabajo en el espacio público.



FIGURA 6

*Deriva casera*, 2015

[Fotografía]

Documentación de un fragmento del día de Karla, arquitecta y ama de casa



Camino en la calle y un hombre  
me roza la vulva con su mano.

"Te la chupo, chiquita"

"Te voy a agarrar a vergazos, pinche puto"  
Me dice un joven al oído.

### 1.1.7 *Cosas que pasan mientras caminas / 2015-2021*

Cada día se reproducen cotidianamente violencias que hemos dado por hecho a lo largo de la vida. Mientras caminamos, podemos ser parte de estas violencias, sufrirlas, atestiguarlas y hacer algo o nada con las mismas. Si bien hay un proceso ideal en que vamos sanando cuestiones violentas que suceden a diario, habemos personas a las que las violencias se nos quedan en el cuerpo y vienen a la cabeza cada vez que nos encontramos en una situación similar. Puede ser llamado como Estrés Post Trauma (trastorno o afección de la salud mental caracterizado por la imposibilidad de recuperarse después de experimentar o presenciar un evento atemorizante), dentro de él, es común repetir el hecho que detonó dicho estrés y recriminarnos por no haber podido hacer algo al respecto. El Estrés Post Trauma también nos limita o imposibilita para actuar de nuevo

en escenarios similares, o nos detiene para simplemente salir de casa.

Recuperé una serie de frases o acciones que han determinado mi miedo de caminar en el espacio público, y que vienen de nuevo a mi mente cada vez que camino. Algunas están más o menos presentes, pero todas han sido significativas para determinar quedarme o no en casa con una crisis de ansiedad o agorafobia. La imposibilidad de procesar estos momentos de manera “normal”, hacen que cuando camino busque desesperadamente entornos que me provean seguridad, determinan la velocidad de mi paso y los lugares por donde decido ir o no. Quizá es algo que solemos vivir cotidianamente ciertas corporalidades, como las mujeres, pero que puede llegar a ser una pesada carga a costa de la repetición de eventos similares de forma continua. Dejar estas frases es para mi,

#### FIGURA 7

*Cosas que pasan mientras caminas, 2015-2021*

[Instalación]

Tarjetas escritas a máquina con frases que he escuchado y cosas que han pasado mientras camino.

FOTO DE ARCHIVO



una manera de denunciar circunstancias desfavorecedoras que sí afectan la vida cotidiana de muchas personas.

Algunos de los textos se pueden ver a continuación:

- “¡Pinches *emos*, ahora sí se los va a cargar la chingada!”
- “¿A dónde vas, pinche putito?”
- “¿Y? ¿te crees vieja?”
- “¡Te dije que te agacharas!... ¡Más abajo!... ¡Más!
- ¡Sssssssshhhhhhhssssss!
- “Te la chupo, chiquita”
- En la calle, adulto nos hace la finta de corretearnos a mi amiga y a mí, mientras hace una señal de deseo. Tenemos unos 8 años.
- Siento la mano de un hombre que al “tortearme”, casi me carga.
- ¿Tú qué te metes? ¡Esto es entre ella y yo!  
Me contesta un hombre al preguntarle a la chica con la que discutía si estaba bien o necesitaba ayuda.
- Un hombre que camina en sentido contrario a mí, me roza la vulva con su mano.
- Me percató de dos policías que le ven las nalgas a una chica mientras hablan de ella. Les reclamo.
- Al ver que un grupo de hombres

quieren abordarme, una señora hace como que me conoce y me saluda para encaminarme cerca de mi casa.

- Camino aprisa y desesperadamente con mi pareja luego de haber sido asaltados cerca de mi casa.
- Camino con mi familia. Un borracho camina cerca nuestro, y habla hacia la nada de forma agresiva. Yo caigo en pánico y pierdo la noción de mí, por el miedo corro desesperadamente hacia la estación de policía que se encuentra a una cuadra, ocasionando que el borracho me siga. Todo a mi alrededor se va a negros. Me siento más segura en la estación. Nadie entiende mi reacción.
- Escucho unos pasos que se acercan corriendo. Los pasos se frenan. Siento una nalgada y escucho los pasos regresar corriendo por donde vinieron. Me da risa y no volteo. No entiendo qué pasó. Sigo.
- Mi novio me carga “de caballito” mientras caminamos por unas vías. Se acercan unos policías. Preguntan qué hacemos ahí. “Caminar”. ¿Porqué? Porque sí, vivimos cerca. Identificación: “No tenemos”. Debemos ir al

MP. “No hay razón”. No pueden llevarnos. ¿Y no traen dinero? No. Aunque sea para el refresco. “Tengo 50 centavos”. Bueno.

- Camino hacia el metro. Veo a un hombre rumbo a donde voy. Pienso en bajarme de la acera, pero no lo hago. Cerca de mí, escucho que sorbe un gargajo y lo expulsa en una servilleta. Cuan-

do paso a su lado, me lo lanza a la cara.

- “Te voy a agarrar a madrazos, pinche putito”. Expresión que un joven dice a mi oído.
- Una señora de una familia que camina hacia mí, le da un palazo en la cabeza a su hijo por ir haciendo ruidos con la boca. Le grita: ¡Te dije que te callaras!

## 1.2 Instrucciones para caminar

Cuando caminas, y, ante todo, eres cuerpo (tu cuerpo te “antecede” –¡somos cuerpo!- te define y dicta qué es posible hacer o no) eres un todo, sólo un cuerpo. Un cuerpo que, entre otras funciones, piensa y racionaliza lo que está sucediendo.

Cuando la mayoría de las personas que han publicado sus reflexiones sobre caminar como acto estético o filosófico intentan plantear lo que, a su parecer, sucede cuando lo hacen. Lo hablan desde una cierta superioridad, en pensar que todo está dado por defecto para realizar un recorrido, para desplazarse. Liberan su mente o su “alma”. No obstante, hay ciertos cuerpos a los que no les es posible hacer esa aseveración por lo cual piensan y hablan desde su propio cuerpo, pero con imposiciones externas, siendo determinadxs por algún otro. Es otro quien define si camina o no y cómo lo hace.

Pensando en las distintas limitaciones para andar, realicé, instrucciones o sentencias para caminar que involucran los requerimientos reales para poder hacerlo.

## 1.2.1 Instrucciones para caminar I / 2015

*Instrucciones para caminar*

2014-2015

Sentencias para hacer una caminata en la ciudad

Aparentar una investidura fuerte o

Mejor quedarse en casa.

Ganas de caminar

Preferentemente unas suelas para hacerlo

Y tiempo

Y un par de piernas

Y un par de pies

Y un bastón o

Unas muletas o

Una silla de ruedas y

Rampas para acceder a cualquier lado o

Alguien que nos ayude a subir y

bajar con la silla de ruedas y

Alumbrado o

Que sea de día o

Un lugar seguro o

Conocer el barrio o

Un kit de seguridad o

Un guardaespaldas o

Una investidura fuerte o

## 1.2.2 Instrucciones para caminar II / 2015

*La relación del hombre que camina con su ciudad, con sus calles, con sus barrios, ya le sean éstos conocidos o los descubra al hilo de sus pasos, es primeramente una relación afectiva y una experiencia corporal.*

*Caminar es pues, un desnudarse, que revela al hombre en su cara a cara con el mundo.*

David Le breton

*Elogio del caminar*

El acoso callejero es una de las constantes que las mujeres y personas “feminizadas” sufren en este país todos los días. Según la encuesta de ENDIREH (Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares, 2016), en la sección de violencia en el ámbito comunitario, el 66.8% de las mujeres en México han sufrido en el espacio público “piropos groseros u ofensivos, intimidación, acecho, abuso sexual, violación e intento de violación”. Esta violencia ha sido completamente normalizada por medios, autoridades y personas en general y en muchas ocasiones es disfrazada de cumplidos o como consecuencias por llevar una vestimenta determinada.

La justificación del acoso suele recaer en las mujeres, a quienes se les recomienda modificar sus

formas de vestir o “limitar” sus comportamientos. Aún cuando se reconoce que no es su culpa se les incrimina de alguna manera, como podía verse en la captura de pantalla del 2015<sup>7</sup> de la Figura 8.

¿Nunca es culpa de la víctima si ocurre un acoso sexual, pero es importante distanciarse de las situaciones en las que tales acciones se lleven a cabo? ¿Situaciones como cuáles? ¿Cómo existir y pasar frente a alguien?

A los 17 me vi en la necesidad de buscar en internet cómo parar los tocamientos y acoso a los que me veía enfrentada cotidianamente, pues estaba muy cansada de vivirlos. Caminar por la calle era una afrenta continua.

Modificar mi forma de actuar me trajo una paz a la hora de caminar en el espacio público. Dejé de

7 Se encontraba anteriormente en Wikihow. Cómo prevenir el acoso sexual página en internet: <http://es.wikihow.com/prevenir-el-acoso-sexual>. En 2022 el contenido ha sido actualizado a un protocolo más sensato, dirigido al ámbito laboral y escolar.



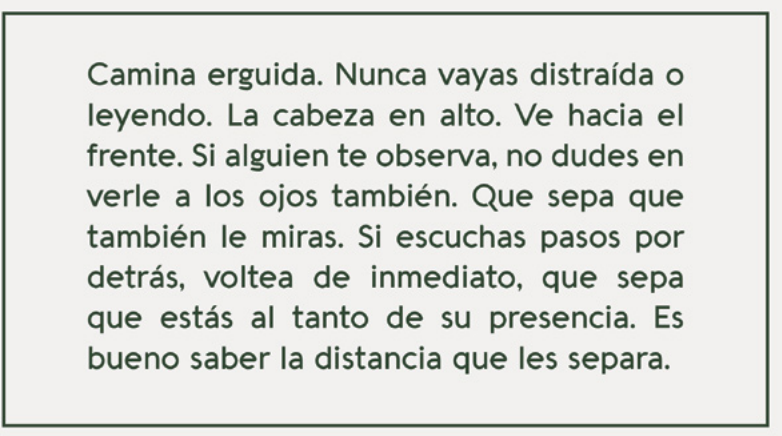
## **2** Vístete y compórtate con modestia.

- Es importante comprender que algunas personas se colocan a sí mismas, sin darse cuenta, en situaciones dudosas. Tales insinuaciones podrían ser vestirse de manera provocativa o comportarse de forma inapropiada.
- Nunca es la culpa de la víctima si ocurre un acoso sexual, pero es importante que te distancies lo más que puedas de situaciones en las que tales acciones se lleven a cabo.

FIGURA 8  
Wikihow (2015). *Instrucciones para evitar el acoso sexual*  
[Screenshot de la página].

ser tan acosada y pude caminar con mayor libertad, no volví a coincidir con un hombre masturbándose en el espacio público desde entonces. Al final, las miradas y palabras las enfrento con más facilidad, aunque también he asumido una conducta más reactiva frente a estos hechos.

He puesto las instrucciones en una postal para repartir:



Camina erguida. Nunca vayas distraída o leyendo. La cabeza en alto. Ve hacia el frente. Si alguien te observa, no dudes en verle a los ojos también. Que sepa que también le miras. Si escuchas pasos por detrás, voltea de inmediato, que sepa que estás al tanto de su presencia. Es bueno saber la distancia que les separa.

FIGURA 9

*Instrucciones para caminar II*, 2014

[Postal]

Instrucciones de comportamiento para frenar el acoso

### 1.2.3 Instrucciones para perderse / 2015

En México, tiene varias opciones para perderse de acuerdo con su identidad. Cuidado, puede ser más fácil de lo planeado.

No se sorprenda:

1. Si es mujer adolescente de cabello largo y negro, opte por caminar en el Estado de México o Ciudad Juárez. Querétaro también se está volviendo una buena opción.
2. Si es hombre en edad productiva, prefiera Tamaulipas o Monterrey.
3. Si es periodista, asuma a Veracruz como su lugar de pérdida.
4. Si es migrante, no olvide seguir el camino de La Bestia. Se extiende en varios estados.
5. Si es persona en edad productiva siéntase en confianza de deambular por cualquier parte del país. Quizás en breve, le perdamos.



## 1.3 *Propuestas para caminar en soledad y en conjunto / 2015*

Sentencias para caminar en grupo y solitario

### **Los límites de la moral (o el acoso)**

Caminar en línea recta desde la casa hasta donde se llegue, vistiendo distinto tipo de ropa. El juego acaba con la primera persona que dice alguna cosa con relación a la persona que camina. Registrar en video en primera persona los distintos recorridos.

### **Caminata freak**

Caminar con gente diversa (en silla de ruedas, con vestimenta exótica, muy flaca, muy alta, muy gorda, mujer, etc.) en línea recta durante una hora. Se elimina a la gente que no pueda acceder a determinado lugar por incapacidad física o simbólica.

### **Lo límites del espacio**

Caminar en silla de ruedas hasta donde sea posible.

Caminar con muletas hasta donde sea posible.

## 1.4 Caminata dominical. Buscando fosas / 2015

*Caminamos principalmente para sentirnos libres de todos los impedimentos y de todos los inconvenientes, para dejarnos atrás a nosotros mismos, mucho más que para librarnos de otros. Salgo de paseo porque anhelo un poco de espacio para respirar y para meditar sobre cosas indiferentes.*

William Hazlitt  
*Dar un paseo*

*Para disfrutarla adecuadamente, una caminata hay que emprenderla en soledad. Si uno va acompañado, o incluso en pareja, ya es una caminata sólo en el nombre; es otra cosa, que se acerca más a una merienda campestre. Una caminata hay que emprenderla en soledad, porque la libertad es esencial; porque uno debería poder parar y seguir, recorrer un camino u otro, dejándose llevar por sus deseos; y porque uno debe seguir su propio paso.*

Robert Louis Stevenson  
*Caminatas*

*No walk, no work*  
Hamish Fulton

Dios hizo el mundo en seis días, para ponerse a descansar el séptimo. De ahí la costumbre de descansar durante el séptimo día de la semana. El domingo, ha sido utilizado en la sociedad occidental como una manera de seguir esa premisa cristiana, es un día de guardar: se va a misa y luego a caminar de forma recreativa con la familia, a hacer un día de campo, a relajarse. Dicho origen tiene que ver con el tercer mandamiento: “Santificarás las fiestas”. Ese “día de fiesta” es un momento de liberar

el espíritu, de dejar de trabajar para poner el alma hacia Dios. Según Juan XXIII (1961):

Es un derecho de Dios exigir al hombre que dedique al culto un día de la semana en el cual el espíritu, libre de las ocupaciones materiales, pueda elevarse y abrirse con el pensamiento y con el amor a las cosas celestiales, examinando en el secreto de su conciencia, sus deberes hacia su Creador.



FIGURA 10  
*Caminata dominical en el monte Horeb*, 2015  
[Fotografía]  
Documentación de búsqueda

Como tal, Domingo significa “Día del señor”. Si bien el día de descanso propiamente es el Sabbath (sábado), durante el imperio de Constantino, el 7 de marzo del 321, éste lo conjuntó con el Día del Sol (Mitra), a quien veneraba antes de volverse cristiano.

Avanzamos, pues. Un paso tras otro. Una palabra. Muchas más. Si no es porque perseguimos el expediente de una joven mujer asesinada esto podría confundirse con un paseo entre semana.

Cristina Rivera Garza

*El invencible verano de Liliana*

El domingo es el día obligado de descanso. Como en todo, salir a descansar un domingo es determinado por las posibilidades sociales y económicas de cada persona. Cuenta en su tesis *Los paseos dominicales en Toluca durante el porfiriato*, Ana Paula Escamilla (2001), que fue el 12 de agosto de 1879, cuando Benito Juárez, presidente en turno de México, establece por decreto como día de descanso (entre otros) el domingo. Es decir: se establece que constitucionalmente ese día es otorgado para el descanso. Y, siguiendo esta tesis, fue un momento liberador en la sociedad mexi-

quense (por extensión, buena parte de la sociedad mexicana), pues fue el momento en que gente trabajadora pobre y con jornadas laborales extenuantes, podía “liberarse” de manera legal.

El paseo dominical sigue siendo, hoy día, de suma importancia sobre todo para las clases bajas que tienen muchas más restricciones para el descanso. En la Ciudad de México, podemos ver a un costado de la alameda, en el Jardín de la calle de Doctor Mora, decenas de personas que se reúnen los domingos para bailar y convivir (personas que solían reunirse en la Alameda Central antes de la “rehabilitación” de ésta). Las plazas públicas y cines se llenan, los restaurantes, cafeterías y tiendas también. Y es el día privilegiado para reunirse en familia.

No obstante, en el Municipio de Iguala, en Guerrero, las familias y conocidos empezaron a reunirse y caminar los domingos, pero de una forma atípica. Se reunían para hacer una caminata en el campo y buscar fosas bajo sus pies. Esta acción empezó, lastimosamente, a ser una constante para más personas, sobre todo para las madres de familia en otros estados del país.

Cuando fui a Iguala la dinámica era la siguiente: hacían una misa



FIGURA 11  
*A line made by walking. (Buscando fosas)*, 2015  
[Fotografía]  
Documentación de búsqueda

para agradecer y pedir protección en la subida a los cerros, en la búsqueda en el campo. El padre de la iglesia daba la bendición y más de 50 familiares solían subir en la época en que no había tanta maleza.

Cuando se va a esa caminata, es difícil volver a mirar el paisaje de descanso y libertad que entrega el campo. Es difícil simplemente dejarse llevar por la naturaleza, porque mientras se camina se van buscando indicios de fosas. Se camina "sobre cadáveres". A veces están a dos metros, pero en otras ocasiones pueden estar a tan sólo 45 centímetros de profundidad. Es difícil, al menos en Iguala, pensar en hacer una caminata a cualquier hora en el cerro, porque no hay una certeza de poder regresar. Es la realidad actual de muchas zonas del país. Se camina para hacer un acto de rutina, ir a la escuela, al trabajo, por el pan. Y quizás en algún momento no se vuelva. Y parece drástico, pero no lo es. Es una realidad que permanece en nuestros días.

Estas fotos son parte del registro de una caminata. Un paisaje en apariencia tranquilo, sobre el cual los familiares comentan que, esos cerritos a lo lejos, es un lugar en donde también hay muchas fosas. Un acto concreto, hacer tres

orificios en el piso provocan que, sin querer, se haga una línea imaginaria en el piso. Una línea luego de una caminata. De una búsqueda. Son actos pequeños, casi inocentes. Un agujero en el suelo puede darle paz a alguien. Un agujero en el piso, de diámetro menor. ¿Qué indica? La posibilidad de encontrar, debajo de este piso, los restos de una persona que está siendo buscada. Se hace ese agujero para saber, por medio de la textura que queda en la varilla y, sobre todo, por medio del olor, si debajo se encuentra alguien. Si es, efectivamente, una fosa.

En algunas culturas andinas, las apachetas u "Ofrendas de piedra" son montículos de piedras que delimitan una zona o que sirven a manera de ofrenda. Las dejan muchas veces los caminantes, como una especie de agradecimiento que, a la vez, les da protección contra el cansancio y la maleza. En muchos lugares de los andes, esta tradición persiste, como por ejemplo en el Valle del Colca. Específicamente en el Mirador de los Andes, se pueden ver cientos, si no es que miles, de apachetas de muchos tamaños que se elevan en distintas alturas y tamaños por todo el terreno hasta donde alcanza la vista.

Durante la caminata en el Mon-



FIGURA 12  
*Mojonera para un posible positivo*, 2015  
[Fotografía]  
Documentación de búsqueda.

te Horeb, en Iguala, también vamos viendo montículos de piedras dispuestas una sobre otra. ¿Un acto poético y ofrenda? No en realidad, aunque sí la delimitación de un espacio. Sirve a los familiares para señalar que, quizás en el terreno debajo de esos montículos haya una fosa. Así, cuando se vuelve por ahí con las autoridades, éstas comienzan a excavar para saber si es lo que se sospecha.

¿Cuál es la dimensión simbólica de esta caminata? ¿Cuál es la dimensión poética de estas imágenes, de estos montículos, de estas mojoneras? ¿Puede haber una lectura poética del entorno frente a una realidad tan macabra?

El Monte Horeb, según la Biblia, fue el lugar en donde Dios entregó a Moisés los Diez Mandamientos. Pero también es este cerro en Iguala, en donde muchos de esos diez mandamientos han sido trascendidos, olvidados. No se santifican las fiestas, madres y padres buscan a los hijos que deberían honrarles, cientos de cadáveres se encuentran bajo tierra sin ningún culpable de por medio y, esa desaparición es uno de los actos mas “impuros” posibles de cometer. El robo de esas personas que esperan ser reconocidas desde debajo del suelo

confirma las mentiras por omisión por parte del gobierno y confirman la avaricia de ese mismo gobierno, que, a base de sobornos sigue haciendo mutis de lo que pasa no sólo en Iguala, sino en todo el país.

En estas caminatas ya no es tan fácil ver a lontananza y sorprenderse por el paisaje, pues se sobrepone el raciocinio de encontrar alguna disposición extraña de la tierra. En estas caminatas, es imposible hablar de desapego como se requiere para caminar “con libertad”, porque si bien se anda ligero, no llevar varillas dificulta el andar. Porque si bien se anda lento, no llevar la herramienta mínima significa entorpecer el paso. Porque, aunque no se carga casi nada, está patente, en cada caminante, el peso de la persona a quien se busca y la impaciencia de abrir las fosas para ver si ahí se encuentra.





2 VIAJAR, PASEAR, DEAMBULAR

• •  
EN LA HISTORIA OCCIDENTAL RECIENTE:

BREVE RECUENTO

Viajar, deambular, pasearse, caminar, han sido unas de las maneras en que el ser humano ha descubierto otras culturas, otras maneras de ser y ver la realidad, de conquistar territorios e, incluso, de incitar la creación. Entre tales desplazamientos, el pedestre es la forma básica en que nos trasladamos cotidianamente y que es abordado en este capítulo como una forma de creación propiamente performática a partir de los cambios tecnológicos y sociales durante los siglos XIX y XX en la cultura occidental, en donde este acto deviene un modo de producción estética, comenzando por la necesidad de los escritores de relatar el acontecer cotidiano.

Tomo como antecedentes los viajes que realizaban las personas económicamente acomodadas o estudiantes a los lugares considerados cunas del arte, como partida para entender la importancia del desplazamiento, en particular del viaje como forma sensible de conocimiento, así como los viajes que los pintores, dibujantes y escritores realizaban para complementar y enfatizar los conocimientos acerca de lo exótico que veían en los territorios colonizados, y que eran un territorio ajeno y motivo de estudio.

A raíz de cambios sociales como la industrialización, la creación de nuevos modos de transporte y la urbanización de ciudades de importancia mundial -como el caso específico de París-, este viaje deviene el descubrimiento del propio entorno (la ciudad) como algo que hay que estudiar y re-conocer. Esta circunstancia influyó en el análisis del deambular en la urbe como una manera de descubrimiento del "otro" que se aglomeraba en el transporte público pero que resultaba completamente ajeno y por tanto, causa de fascinación. Más adelante, caminar se convierte en una forma performática de producción, donde el desplazamiento de la persona artista es lo que determina que se produzca o no un suceso, un acontecimiento o un producto que cuestione esta vivencia cotidiana, especialmente en contextos urbanos, y en donde el acto de desplazarse a pie se convirtió en un acto elegido para incitar la creación, pero, además, como forma de resistencia ante un entorno cada vez más agresivo con los cuerpos que osan caminar en un mundo acondicionado para las máquinas y el mero consumo.

## 2.1 Viajar

### 2.1.1 El viaje como acontecer culto y científico

Cuando los llamados “viajes de descubrimiento” habían concluido en el siglo XVII, en el siglo XVIII continuaron los viajes que se realizaban desde los territorios colonizadores para entender la forma en que vivían las colonias, sus costumbres y realizar una clasificación de todo aquello que resultaba ajeno y novedoso. La clasificación de las especies animales y vegetales era una necesidad patente para poder llenar los tomos enciclopédicos que darían cuenta del conocimiento del mundo en la época, momento en el que la creación artística estaba ligada al academicismo exacerbado o el seguimiento de ciertos cánones del arte clásico y de artistas destacados que eran estudiados en “vivo” gracias al viaje culto como estrategia de estudio. En la Inglaterra de ese entonces, por ejemplo, los jóvenes que tenían como destino subir a cargos importantes y debían ocuparse de los negocios familiares, realizaban un Grand Tour para conocer de primera mano los lugares que eran considerados “cuna de la civilización”. En el caso de los artistas, estos viajes eran realizados para aprender de las grandes obras

artísticas y arquitectónicas tomando apuntes directos de las mismas.

Estos *Grand Tours* impulsaban la experimentación en Italia, Francia, Alemania y Países Bajos, siendo Roma o Florencia unas de las ciudades más visitadas, pero se extendían a otras regiones por recomendación de los escritores de la época, quienes publicaban sus diarios estimulando a los jóvenes a realizar recorridos similares. Muchos de estos viajes no eran propiamente formas de ocio y entretenimiento, sino verdaderos modos de experimentación de otros tipos de vida: se estudiaban no sólo las culturas antiguas, sino las “primitivas”, incitando a una estigmatización de las costumbres de las culturas “menos desarrolladas”.

La planificación absoluta del viaje tenía la intención de estar lo menos posible custodiado por el azar que pudiera poner en juego las investigaciones de esos territorios ajenos. Se viajaba con destino específico, con una ruta más o menos planificada y un retorno al hogar o lugar de origen para dar cuenta de lo encontrado o lo acontecido al regreso (Bueno, 2000).



FIGURA 13  
Spitzweg, C. (ca. 1845).  
*Ingleses en la Campagna* [Acuarela].  
NEUE NATIONALGALERIE, BERLIN.

Estos viajes fueron una de las bases para otro tipo de experimentaciones que daban pie a expediciones menos planeadas y más azarosas, en donde la mirada pintoresca permitió que se pasara de la manera canónica de reproducción de la realidad, a una forma mucho más emotiva de ver el mundo.

Pablo Diener (2007) define lo pintoresco como “una categoría estética, a la que podemos dar el valor de un instrumento que sirve específicamente al propósito de aprehender las experiencias vividas en un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero”, situada entre lo bello y lo sublime y que adquirió un valor normativo con el tiempo, debido a la necesidad de corregir las formas elementales en que la naturaleza “compone” la propia disposición de sus paisajes y que no necesariamente eran de un resultado armónico a su parecer. Esto es, consecuentes con la necesidad de racionalizar lo que estaba a su paso, los escenarios salvajes encontrados eran convertidos en paisajes, ya sea por medio de su reproducción artística, ya sea como una forma de ver a la naturaleza directamente “como un cuadro”.

## 2.1.2 El viaje como forma sensible de conocimiento

Así, a pesar de la índole científica que los viajes exploratorios tenían, el exotismo de ver otras maneras de comer, vestir, hablar; incluso de la diversidad que la propia naturaleza mostraba, introdujo al arte occidental formas de representación que incitaban al viaje, a recorrer lugares para compartir y experimentar la vista desde el punto ya registrado por el carácter artístico de algún pintor -o escritor- en especial.

Los pintores viajeros se enfocaron en el reconocimiento y “traducción” de estos exotismos, por ejemplo, en el caso de los artistas a quienes Alexander von Humboldt recurrió para ilustrar sus expediciones, o que lo hacían a raíz de sus publicaciones. Los artistas dibujaban y pintaban los parajes idílicos que permitían reconocer escenarios sublimes, desplazándose a lugares recónditos o exuberantes, por lo que ese viajar estaba ligado no sólo a la necesidad clasificatoria del nuevo mundo que se vivió en el cla-

sicismo, sino que devino un modo de buscar la introspección romántica, en donde los artistas eran la herramienta para acceder a un conocimiento sensible. Las bitácoras de viaje tenían un fin de estudio vinculado a la creación estética en sí, como forma de hacer que el espectador experimentara las sensaciones vividas por los exploradores, cargadas de sentimentalismos y emociones que no sólo pretendían la descripción científica absoluta, sino una forma de reconocimiento de la sensibilidad del artista como vehículo de subjetivación.

De esta manera, se daba una representación de lo observado en donde el color y el entusiasmo artístico en general abrían modos de percepción que no podían las estampas litográficas ecuanimemente descriptivas, por lo tanto frías y completamente racionales. Era a raíz de la intervención artística que se podía realizar una mejor y más fiel apreciación de la naturaleza de

---

8 Naturalista y explorador alemán que recorrió casi diez mil kilómetros en tres grandes etapas continentales, desde Caracas hasta las fuentes del Orinoco y desde Bogotá a Quito por la región andina, y la tercera por las colonias españolas en México. Estudió el clima, la flora y la fauna de la zona, longitudes y latitudes, medidas del campo magnético terrestre y estadísticas de las condiciones sociales y económicas que se daban en las colonias mexicanas de España. La recopilación de estos conocimientos fue publicado en treinta volúmenes bajo el título de *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*.



FIGURA 14

Gilpin, W. (1 Febrero 1794).

*Paisaje* [Aguatinta, grabado y tintas].

© PHOTO: ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDON.



las mismas, curiosamente a costa de modificar las composiciones originales o intensificar los colores.

Podemos ver de esta forma, que las figuras vinculadas al desplazamiento a finales del s. XVIII e inicios del XIX, planificaban el viaje como modo de conocer y re-conocer territorios de cerca: primero como mera expedición científica de clasificación, pero después, como un viaje también “sensible” que permitía que artistas y escritores experimentaran entre “razón y sentimiento”, registrando incluso la búsqueda interior pero, además, en donde la tarea cotidiana del caminar entre la naturaleza era un “medio de introspección y, sin duda, una manera de huir de las relaciones sociales que eran de una com-

plejidad nerviosa” (Bouvier, 2005), para algunos personajes, como señala J. J. Rousseau (1778, p.3):

Aunque los hombres volvieran a mí, no me encontrarían. Después del desdén que me han inspirado, su comercio se me hará insípido e incluso molesto, y soy cien veces más dichoso en mi soledad de lo que pudiera serlo viviendo con ellos. Han arrancado de mi corazón todas las dulzuras de la sociedad. Ya no podrían germinar de nuevo a mi edad; es demasiado tarde. En lo sucesivo, me hagan bien o mal, todo me es indiferente viniendo de ellos, y hagan lo que hagan, mis contemporáneos nunca serán nada para mí.

## 2.2 Pasear / Callejear

(...) *la ciudad es el verdadero territorio sagrado del callejeo.*

Walter Benjamin<sup>9</sup>

*El flâneur*

El desplazamiento en su modo de viaje tiene la necesidad de clasificar, medir, analizar y reconocer al “otro”<sup>10</sup>, y luego deviene en el método para que los artistas traduzcan la forma sensible de la naturaleza a la gente de la ciudad o los científicos ávidos de conocimiento. La realidad aprehendida de esta manera, sensible y social, activó la necesidad de trabajar en el campo directamente, haciendo que el taller dejara de ser un establecimiento

y acompañara a los artistas en ese desplazamiento.

La necesidad de ver el *mundo exterior* como forma de reconocimiento de lo colonizado fue acompañada por una filosofía que veía en el paseo y el viaje un formato de entendimiento ligado a la razón, pero también a la imaginación y el encuentro consigo mismo y la naturaleza salvaje que llamaba *al hombre*<sup>11</sup> a la aventura.

Igual que en muchas culturas,

9 Comentario hecho a propósito de *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust en Benjamin (1927/2005).

10 Debido a que esta concepción se repite en varias ocasiones, aclaro que con ello me refiero a un sentido de diferencia contra lo que se considera ajeno, alguien de una cultura distinta o un extranjero. Es un término con el que me refiero a esa extrañeza humana con relación a alguien más. En los llamados “viajes de descubrimiento”, por ejemplo, el encuentro con esa “otredad” se dio de manera radical, debido a la contraposición de “tradiciones, formas de vida y sistemas simbólicos de estructuración colectiva”. Posteriormente, desde la modernización de las urbes permitió la confluencia de grupos que compartían una extrañeza muy próxima, por los nuevos modos de transporte y la creciente población urbana, la migración del campo a la ciudad, etcétera. Ese “otro” es, pues, aquella persona contra la que se oponen los rasgos propios, con el fin de una autoidentificación y exclusión de determinadas formas de ser con las que no nos sentimos próximos, al menos, de manera inmediata. No obstante, es ese otro el que permite tener certeza de sí mismos, aunque en el contexto intercultural actual, globalizado, la “otredad” invade y desborda: somos demasiados “otros” juntos. Una breve descripción desde la Alteridad, en: *Diccionario de Relaciones Interculturales: diversidad y globalización*, Madrid: Editorial Complutense, 2007.

11 Pongo aquí en cursivas *al hombre*, porque es la forma de generalizar en ese momento, como tal, asumo que no puedo hablar de *hombres y mujeres* por igual.

el viaje se consolidaba como forma iniciática, como retiro provisional del desorden, de la urbanización caótica, donde el encuentro con el entorno era emotivo más que visual. La relación con el paisaje era una manera de ensimismamiento y descubrimiento y se dio como parte de esta experiencia el vagabundear, dejar de planificar con el fin de perderse hasta cierto punto durante este viaje.

Pero, de alguna manera, el deambular ciudadano a finales del siglo XVIII y principios del XIX, fue un contrapunto para este viaje iniciático. La urbe se desarrolló en todo su esplendor y para muchos la mirada se dirigió hacia ella. Ya no era el viaje largo y extraño lo que permitía descubrir *otras* realidades, pues las formas de desplazamiento cambiaron con la llegada del tren y el barco de vapor, sino la propia ciudad comenzaba a desplegar figuras y modos de ser diversos, en donde el sujeto creador (artista, escritor, incluso el periodista) encontró “la embriaguez de una nueva excedencia estética” (Pizza, 1995,

p.18), acompañado de la constante sensación de ser ajeno a los demás.

París, lugar por excelencia del deambular, se había convertido en figura central del desarrollo de las ciudades. El proyecto de urbanización del Barón Haussmann <sup>12</sup>, sustituyó las pequeñas calles que facilitaban la implementación de barricadas y -las revueltas sociales con ello, como las revoluciones desde 1789 en adelante- por grandes avenidas que permitían el flujo de las tropas en ellas y la vista de los majestuosos edificios; reestructuró los espacios, derrumbó edificios, generó una limpieza social por la cual la pobreza era reubicada en las periferias (y la periferia misma urbanizada), mejoró el sistema de alumbrado extendiendo las posibilidades de la vida pública y nocturna, permitiendo caminar por más zonas durante más tiempo.

Si bien París ya era considerada una gran ciudad, las reformas hechas con George Eugène, barón de Haussmann la colocaron definitivamente como capital mundial del lujo y la moda. Además de reorde-

12 Administrador francés (1809-1891), responsable de la remodelación de París durante el reinado de Napoleón III (1852-1870). Abrió bulevares más amplios, trasladó las estaciones de tren fuera del núcleo urbano y creó nuevos parques. Se derribaron extensas áreas del París medieval. Levantó iglesias, plazas, edificios públicos y barrios residenciales. Sus elementos preferentes fueron los bulevares largos articulados mediante plazas circulares. Sus reformas fueron una enorme influencia en el planeamiento urbanístico del resto de Europa y América.



FIGURA 15

Cailleboite G. (1877).

*Calle de París, día lluvioso* [Óleo].

Art Institute of Chicago, Chicago.

Las reformas del Barón Haussmann proyectaron una ciudad en donde el peatón tuvo una importancia trascendental, vinculado al consumo y el ocio, pero, sobre todo, favoreciendo a la nueva burguesía.

nar la extensa población que la habitaba en ese momento (casi un millón de habitantes en 1850) y ofrecer la limpieza de los barrios, dejó paso a que la burguesía mostrara su poderío como principal habitante de la urbe, para quien fueron construidos nuevos edificios, almacenes comerciales y pasajes. La construcción de puentes y la ampliación del ferrocarril y el transporte público, convirtieron el campo en un lugar al cual era posible ir en fin de semana, como forma de divertimento y recreo, privilegio de la clase media acomodada.

El ocio y el comercio fueron fundamentales para que deambular se convirtiera en una fuerte motivación cotidiana. Recorrer la majestuosa nueva ciudad, con sus amplias avenidas, -opuestas a las anteriores calles estrechas y llenas de lodo- sus jardines y pasajes comerciales, era importante para el actor social del espacio urbano con algo de poder adquisitivo alejado de la rutina apresurada del obrero y el empleado menor. El paseo se consolidó como un derroche de

tiempo que dejaba en claro una capacidad social que la gente de escasos recursos no tenía. Las vistas panorámicas en pintura hicieron menos intenso el *shock* del traslado del campo a la ciudad, pero también jugaban el papel de la ensoñación y muestra de un viaje realizada por otros, pero a la disposición del transeúnte con comodidad y cerca del hogar (Freixa, 2005). Eran continuaciones del *Grand Tour*, facilitaron la creación más rápida de nuevos imaginarios vinculados a la vida urbana, la idea de modernidad y desarrollo que se originó con la Revolución Industrial; permitieron la apropiación simbólica de territorios exóticos y alejados, desde la comodidad de la ciudad luz<sup>13</sup>.

No obstante, la intensidad de la rutina diaria y la distribución de los nuevos edificios para el ordenamiento poblacional propiciaron una gran separación de la vida pública y privada, del espacio de trabajo con el de la vivienda. La ciudad se empezó a convertir en un lugar un tanto ajeno para las personas, donde la tradición fue sepultada

13 Ya con anterioridad la construcción de grandes jardines, especialmente en Inglaterra y Francia, promovían el caminar vinculado a la gracia de ver la "naturaleza domesticada" (Saint-Simon según Beruete, 2019/2016) (más salvaje en el jardín inglés, más estructurada en Francia) dentro de la ciudad, pero disponibles para la realeza y la aristocracia. Con la construcción de los pasajes y la modernización de las ciudades, el paseo y la mirada se constituyen como un formato asociado al mero consumo en la ciudad, pero, además, al enfrentamiento con las multitudes.

por el consumo, el ocio y el extrañamiento del “otro” con quien, sin embargo, se compartía un espacio muy pequeño dentro del transporte público: “Es la propia realidad la que huye, deviniendo irreconocible, ‘extranjera’” (Pizza, 1995, p.19)

De tal suerte, el estudio de lo exótico como forma de descubrir otros mundos tuvo un nuevo aliciente y redirigió la mirada hacia los modos de vida que se iban construyendo en las urbes cada vez más pobladas. La invención de la bombilla eléctrica y su uso en las calles de París facilitaron mucho más la vida nocturna callejera en donde el viaje pasó, de una forma de descubrir los lugares inhóspitos y extravagantes en otros países, a un deambular como forma de extrañamiento de la propia ciudad y sus rutinas, desplazamientos y cotidianidades gracias a la diversidad de la multitud que el observador de la ciudad estudiaba.

La mirada se dirige al paisaje construido en las ciudades, las capitales productoras hacia las cuales la gente del campo debe migrar. La urbe se consolidó como el espacio

de posibilidades *per se* y de la creciente sociedad urbana surgen las figuras de la producción en serie y de la invención del ferrocarril, del *boom* del transporte público y del andar motorizado. Surge la figura del viandante, retomada por escritores y artistas como personaje observador de las nuevas dinámicas cotidianas a raíz de la industrialización: caminar, desplazarse como motor de búsqueda e interiorización de sonidos, imágenes, sensaciones nuevas, encuentros mágicos en el entorno de la ciudad; una potencia de acontecimientos sensoriales, pero centrado en la mirada<sup>14</sup>.

14 Es, no obstante, digna de análisis la tesis de Aimée Boutin en su texto “Rethinking the flâneur. Flanerie and the senses”. En éste, expone la manera en que la importancia de lo visual en la figura del flâneur es, a fin de cuentas, una jerarquización de género y clase social. Definir la mirada como sentido primordial en ese contexto es estar acorde a un sentido de control, que se analiza en varios textos en el vol. 16, número 2 de la revista *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*. Julio, 2012.



FIGURA 16  
Moncan & Mahout.  
*Pasaje de los Panoramas a  
inicios del s. XIX [Fotografía].*

## 2.2.1 El *flâneur*

Cliché de la vida moderna, evidentemente urbano y para quien el deambular es una forma esencial de vivir. Baudelaire reclama al *flâneur*, -en el caso concreto de la figura descrita por Edgar Allan Poe en *El hombre de la multitud*<sup>15</sup> -como contrapuesto al paseante filosófico, ya que el primero va al acecho del entorno, de la información que pueda obtener del transitar alocado de la ciudad. Analiza el entorno, es un espía, un sociólogo, un escritor pero también lector de los signos que entrega la complejidad de la urbe, mientras que el filosófico pretende perderse en sus pensamientos.

Se considera que la vista es el sentido privilegiado de la modernidad (D.M. Levin en Andreella, 1999). Ver, observar, analizar es un imperativo en la ciudad iluminada, llena de escaparates y en donde la fotografía tiene su aparición, así como la distribución abundante de información en los medios impresos. Las panorámicas también privilegian la vista, la vida noctur-

na, el teatro, el cabaret llenan los ojos ociosos de las personas. No obstante, el *flâneur* mantiene su mirada distante, analítica de lo que acontece en la ciudad, como artista o escritor que requiere nutrirse de las informaciones de alrededor, como merodeador que sin embargo le pone un sentido a la auscultación del "otro", tan cercano y distante a la vez. (Figura 17)

El que ve sin oír está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. Tiene que haber aquí un factor significativo para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones de los hombres en las grandes ciudades... se caracterizan por una acentuada preponderancia de la actividad de la vista sobre la del oído. Y ello... sobre todo, a causa de los medios de comunicación públicos. Antes del desarrollo que en el siglo diecinueve experimentaron los ómnibus, los ferrocarriles, los tranvías, la gente no tenía ocasión

<sup>15</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849). Poeta, narrador y crítico estadounidense. Cultivó la literatura de terror; inauguró el relato policial y la ciencia-ficción; pero, sobre todo, revalorizó y revitalizó el cuento tanto desde sus escritos teóricos como en su praxis literaria, demostrando que su potencial expresivo nada tenía que envidiar a la novela y otorgando al relato breve la dignidad y el prestigio que modernamente posee. Su cuento, *El hombre de la multitud* (1840), retrata la vida urbana de Londres, en ese momento la ciudad más grande del mundo,



# Physiologie DU FLÂNEUR,

PAR

**M. Louis Huart.**

VIGNETTES

De MM. Alophe, Daumier et Maurisset.



PARIS,

AUBERT ET C<sup>IE</sup>,  
Galerie Véro-Dodat.



LAVIGNE,  
Rue du Paon-St-André, 4.

1841.

A. 10605

FIGURA 17

Daumier, H. (1841).

Interiores de *Fisiología del flâneur* de M. Louis Huart. Biblioteca Nacional de Francia.

de poder o de tener que mirarse unos a otros durante minutos u horas sin hablarse.» (Simmel, citado en Benjamin 1927/ 2005, p.437)

Todos los sentidos de los *flâneurs* dirigidos a la capacidad etnográfica, social, antropológica y su continua investigación de los acontecimientos que, a pesar del desplazamiento, necesitaba sin embargo, el reposo esporádico en las terrazas, desde donde se estudiaba a los demás atentamente; la mirada aguzada de quien retoma de entre la muchedumbre las anotaciones del transitar urbano y sus peculiaridades, en donde lo cotidiano resultaba extraño: el “otro” era ese ente ajeno al que hay que estudiar. El *flâneur* deambula por los pasajes comerciales, no obstante no es un comprador. Es ese paseante que en realidad observa, por lo mismo, se distancia de la masa: puede ser un dandi o no, pero procura una distinción por medio del artificio, de la pose continua. En la ciudad, uno nunca puede desprenderse de la hipótesis de estar siendo visto. El *flâneur* tiene pues, el poder de su andar y, en cierto sentido, del de las demás personas a quienes ausculta. Su transcurrir no depende de un

horario ni de un camino trazado, se puede dar el lujo de extraviarse entre el laberinto de la gran ciudad sin que eso le resulte una pérdida, al contrario, cada paso al azar es una ganancia de experiencias, posibilidades de encuentro con el “otro” exótico y ajeno, con situaciones inesperadas sobre las cuales tomar apuntes. Su ocio es parte de su trabajo, es el agraciado para el cual no hay pérdida de tiempo, sino la multiplicación del valor del mismo.

## 2.2.2 La *flâneuse*

*Nadie me miraba ni desconfiaba de mi disfraz. (...)*

*Ya no era una dama, tampoco era un caballero.*

*Me empujaban por la calle como algo que podía ser un estorbo para los caminantes  
apurados.*

*Me daba lo mismo. Yo no tenía nada que hacer. No me conocían, no me miraban, no se  
metían conmigo;*

*era un átomo perdido en la muchedumbre.*

*Nadie decía como en La Châtre:*

*'Ahí va la señora Aurore; siempre lleva el mismo sombrero y el mismo vestido' (...)*

*George Sand.*

*Historia de mi vida*

Las figuras del andar, y, sobre todo, las del andar solitario, son masculinas. ¿Dónde queda el papel femenino en esta construcción? Destinada socialmente como persona supereditada al espacio privado, la idea de una *flâneuse* está siendo reconsiderada desde principios del siglo XX. Hay distintos puntos de vista sobre la posibilidad de una construcción femenina de esta figura, perfectamente analizados por Dorde Cuardic (2012) en *El flâneur en las prácticas culturales*, donde destaca, por ejemplo, la opinión de Janet Wolff (1985) quien en un principio opinaba que una mujer no podía asumir el rol de *flâneuse* porque su papel dentro del espacio de la calle en el siglo XIX era como mero objeto para el consumo visual mas-

culino. El mismo Baudelaire (1995), al hablar de la mujer, le adjudica el rol de “ídolo estúpido”, “objeto de la admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida pueda ofrecer a su contemplado”. El género femenino dentro del espacio público, es pues, por un lado, objeto al cual hay que ver, admirar en todo su artificio gracias al maquillaje y el vestido. Es un objeto de consumo que se define en la figura de la prostituta, única representación posible para aquella que se permite deambular sola. Aún hoy en día hablamos de la “mujer pública” o “mujer de la calle” como aquella que está al servicio de la satisfacción del placer masculino a cambio de una aportación económica. La mujer que está en la calle, está a disposición del

goce masculino generalizado, por omisión<sup>16</sup>.

Por otro lado, es el género que deambula necesariamente para el consumo de vestidos y accesorios dentro de los grandes almacenes, en donde le es permitido perderse, asumiendo completamente un papel pasivo con relación a su interacción en la ciudad, a menos que su actividad se supedite a la adquisición de productos para su arreglo y embellecimiento, forma necesaria de mostrarse, contraria al estado natural, “salvaje”:

La moda debe pues considerarse como un síntoma del gusto del ideal que flota en el cerebro humano por encima de todo lo que la vida natural acumula ahí de vulgar, de terrestre y de in-mundo, como una deformación sublime de la naturaleza, o más bien como un ensayo permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza. (...) La mujer está en

pleno derecho, e incluso cumple una especie de deber al dedicarse a aparecer mágica y sobrenatural; es preciso que sorprenda, que encante; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe pues tomar prestadas a todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. Poco importa que la astucia y el artificio sean conocidos por todos, si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible (Baudelaire 1995, p. 59)

Al ser un objeto para la degustación de la mirada masculina, la mujer no puede pasar desapercibida, no le está permitido, bajo las circunstancias anteriormente mencionadas. Como “actor” frágil de la vida cotidiana, necesita de un hombre para protegerla, alguien que guíe su camino -enfoque que durante el periodo de la Primera y Segunda Guerra Mundial fue mo-

.....  
**16** Es por lo demás interesante el análisis que hace María Jesús Godoy con relación a la “mujer baudeleriana”, si bien vista en muchos casos como “peligrosamente sexual”, desprendida al fin del papel de “esposa entregada y madre ejemplar”, que, de hecho, se ve reflejada en las representaciones de la época. María Godoy además, hace una vinculación con el ciborg de Donna Haraway, en el sentido en que este exceso de artificialidad descrito, por ejemplo, en el maquillaje, es un “ensayo permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza”. Para más información ver María Jesús Godoy Domínguez, “El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, no. 7, septiembre, 2008. Universidad de Sevilla: Departamento de Estética e Historia de la Filosofía.

dificado, inscribiendo el imaginario colectivo con una idea de mujer más fuerte, necesaria en las arduas labores de enfermera, obrera y claro, ama de casa al pendiente del bienestar de los soldados.

La incapacidad de pasar inadvertida, le hace casi imposible poder observar a distancia lo que sucede a su alrededor. Le resta, pues, posibilidad de análisis. No obstante ante esta situación, hubo mujeres emblemáticas que tomaron la estrategia del travestismo para subvertir la mirada inquisitiva de la sociedad o tener libertad de movimiento en lugares a los cuales no se le daba acceso.

Según Cuvardic (2012), algunas mujeres que hacían investigación periodística y literaria, como Flora Tristán (1803-1844), Rosa Bonheur (1822-1899), Vita-Sackville-west (1892-1962) y años antes Lady Mary Worthley (1689-1762)<sup>17</sup>, accedieron por esta conducta (el travestismo) al vagabundeo, que, de haberlo

intentado realizar con atuendo de mujer les habría sido negado o cuestionado: ¿qué hace en las calles, víctima de su propia debilidad, sin alguien que la acompañe? Y, quizás de forma menos obvia ¿porqué una mujer osa desplazarse en el espacio público sin el fin de exponerse, sino intentando estudiar su propio entorno, a los demás transeúntes? ¿Cómo es posible que se atreva a revertir la mirada de quien le observa, cómo es posible que sea ella la que analiza a los demás?

Sobre todo escritoras y periodistas, algunas mujeres accedieron al viaje y el paseo en mayor medida hasta el siglo XIX, una vez que el transporte marítimo y terrestre se incrementó y el auge de los viajes internacionales aumentó. Algunas de ellas también hicieron relatos y diarios de viaje, aunque con un corte más intimista que los hombres, por las propias condiciones que la mujer debía cumplir, como el estar apegada a su casa, a pesar

17 George Sand incursionó en el travestismo como consejo de su madre, para poder viajar cómodamente a pie y además economizando mucho dinero por evitar ir en coche. Los vestidos y el calzado de las mujeres eran muy sensibles y se estropeaban enseguida: "¿cómo mantener el arreglo más sencillo en ese clima espantoso sin vivir encerrada siete días de cada ocho? Ella me había dicho: "Es muy fácil a tu edad y con tus costumbres; cuando yo era joven a tu padre se le ocurrió que me vistiera como un muchacho. Mi hermana hizo lo mismo, y así íbamos a todos lados a pie, con nuestros maridos, al teatro. Significó una gran economía en nuestros hogares." Las implicaciones pues, del caminar travestidas no solo incidían en la libertad de pasar desapercibidas, sino incluso en afrontar las incomodidades de la vestimenta propiamente femenina, incluidas sus implicaciones económicas. (Sand, 1855, p.357).



FIGURA 18  
Ridgway Knight, D. (1893).  
*La flâneuse* [Óleo sobre lienzo]. Rafael Gallery, New York.

de continuar con sus estudios o ser escritoras:

En los comentarios finales, (del libro *Viaje a varias partes de Europa por Enriqueta y Ernestina Larrainzar*) autorizadas voces de escritores mexicanos de la época evalúan profesionalmente al libro: ‘facilidad del estilo’, ‘naturalidad de las descripciones’, ‘delicadeza de los detalles’, así como los valores morales de estas autoras consagradas a perfeccionar su educación, sin descuidar las labores propias de la mujer. (Araujo, 2008, p. 1017)

El papel de la mujer en estas prácticas, pues, ha llevado el juicio de la mirada y aprobación moral del patriarcado, por lo cual no debe obviarse y olvidar que caminar es, ante todo, una posición de poder<sup>18</sup>. Incluso el horario en que se camina como mujer, estimula una mayor o menor oposición o juicio en los sentidos más extremos. Cuenta Rebeca Solnit, en “La calle, la noche. Escenas de la vida nocturna” incluido en *El arte de caminar*:

Caroline Wiburgh, de 19 años,

<sup>18</sup> Cuvardic (2012), hace una interesante una síntesis de las distintas posturas en torno a la figura de la *flâneuse*.

salió con un soldado. Se supo y fue suficiente para que un policía se introdujera en su casa a plena noche y la sacara de la cama. En la época, en efecto (1870), la legislación sobre las enfermedades contagiosas daba a la policía en las ciudades militarizadas todo el poder de detener a las personas sospechosas de prostituirse. Las sospechas se dirigían fácilmente sobre las mujeres sorprendidas fuera en el lugar o momento equivocado. Una vez detenidas, todo rechazo de su parte para someterse a un examen médico las exponía a pasar muchos meses en prisión. Doloroso, humillante, el examen médico era en sí mismo un castigo (...). Caroline, habiéndose rehusado, fue retenida y amarrada cuatro días a una cama. Al quinto día cede, acepta el examen pero se arrepiente en la sala de operaciones. La camisa de fuerza, la mesa sobre la cual la lanzan sin ningún cuidado, los lazos que pasan alrededor de sus tobillos para mantener sus piernas separadas, la enfermera que la inmoviliza poniendo el codo sobre su pecho, fueron sin duda decisivos en su arrepen-



FIGURA 19  
Béraud, J. (Entre 1880-1884).  
*Quiosco en París* [Óleo sobre lienzo].  
The Walters Art Museum, Baltimore.



timiento. Luchando, cae de la tabla a la cual estaba atada por los pies. Sin inquietarse por sus heridas, el cirujano que acababa de desgarrarle el hímen con sus instrumentos declaró riendo: “Decías la verdad, chica. No eres una prostituta”.

Jamás llamado, el soldado no fue detenido, examinado o molestado de ninguna manera. Por regla general es un hecho que los hombres están más en su territorio en la calle que las mujeres y estas últimas pagan muy caro el ejercicio de la simple libertad de salir a dar un paseo. La razón es que su forma de caminar, su propio ser es, fatalmente y sin cansancio, sexualizado en todas las sociedades preocupadas de controlar la sexualidad femenina. (Solnit, 2000/2004, p.301)

## 2.3 Caminar

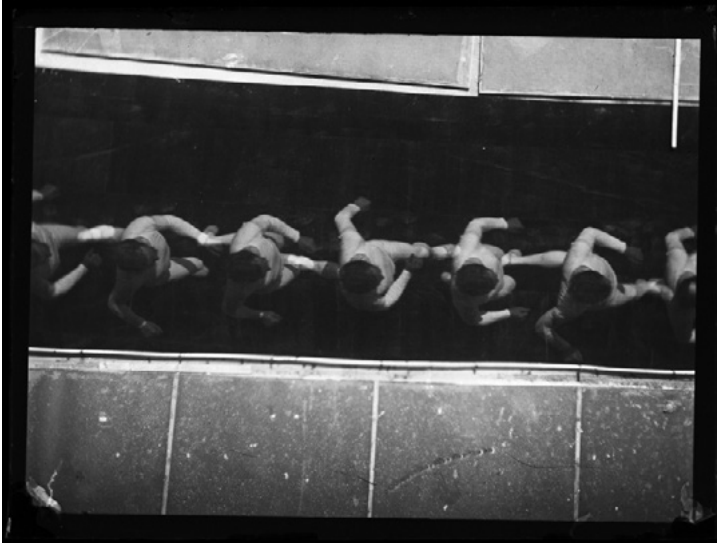


FIGURA 20  
Marey, E.J. (Ca. 1880).  
*Estudio de hombre caminando, visto desde arriba* [Fotografía].

## 2.3.1 Racionalizando un acto cotidiano

Caminar como acto, caminar como una serie de movimientos que se encadenan, tienen ritmo, una forma de desarrollarse con determinadas condiciones físicas fue estudiado hasta que Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge<sup>19</sup> (1830-1904), exploraron los procesos de movimiento gracias a sus estudios fotográficos, sus investigaciones para hacer disparos de cámara a gran velocidad. Antes, en el arte, el caminar propiamente estaba literalmente representado por las figuras de caminantes emblemáticos en la historia de la pintura, la figura de *alguien que camina*. Si bien estos estudiosos -no artistas sino investigadores- (fisiólogo el primero, fotógrafo el segundo), contribuyeron

a ver el caminar no como un acto filosófico sino como un acontecimiento, analizan la forma en que es desarrollado, construido, realizado un paso, la mecánica que permite su ejecución.

Estos investigadores de la marcha del ser humano (cuyo trabajo fue incluido en álbumes con estudios motores de animales y otros movimientos corporales) incorporaron una mirada procesual de dicho acontecimiento, desencadenando los estudios que clasificaban la forma “correcta” de caminar, o los múltiples tipos de desplazamiento a pie que tienen las personas con una determinada patología neurológica (como los realizados por Georges Gilles de la Tourette<sup>20</sup>,

---

**19** Étienne Jules Marey fue médico fisiólogo. Estudió fotografía con el fin de analizar el movimiento, para lo cual inventó la “escopeta fotográfica” en 1882, a partir del “revólver fotográfico” del astrónomo Jules Janssen. En 1894 publicó su libro “Le mouvement”. Inspiró a Muybridge en los estudios del movimiento y a Edison y Louis Lumière; Eadweard Muybridge, fotógrafo e investigador. Develó la incógnita del movimiento de la marcha del caballo y, a partir de ahí, registró los movimientos de seres humanos y los animales, cuyos resultados publicó en 1887 en el libro *Animal Locomotion*, obra de referencia básica sobre el movimiento humano y animal. Escribió también *The Attitudes of Animals in Motion, Animals in Motion and The Human Figure in Motion*, 1901.

**20** Gilles de La Tourette (1857-1904). Neurólogo francés. Se inició con Jean Charcot en La Salpêtrière. Co-fundador de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* sobre la histeria y otros trastornos, en un momento donde la fotografía tuvo un importante papel para clasificar supuestos comportamientos y expresiones corporales o gestuales de una variedad de afectaciones mentales. Estudió el ahora llamado “Síndrome de La Tourette”, consistente en un trastorno nervioso que ocasiona *tics* involuntarios en las personas que lo presentan. Su tesis doctoral *Études cliniques et physiologiques sur la marche* (1886) propone el método de la impronta para el análisis del movimiento de las personas afectadas del sistema nervioso.

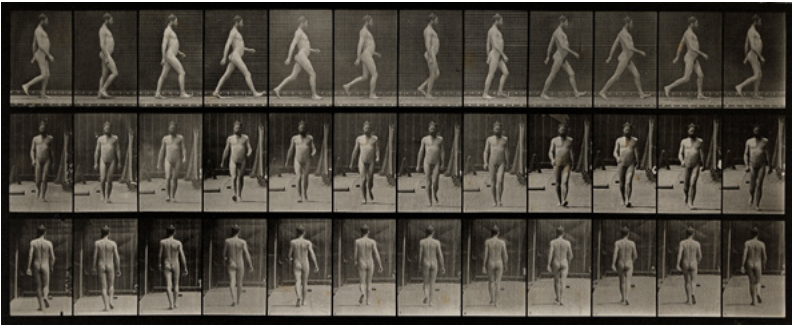


FIGURA 21  
Muybridge, E. (1887).  
Lámina 237 del libro *Animal Locomotion*  
[Colotipo]. Biblioteca Fotográfica Médica.

incluido el análisis de la impronta de las plantas de los pies), pero sobre todo, en el cual se “racionalizan” dicho actos.

Estos estudios inspiraron a los pintores en las representaciones del movimiento y la velocidad, por ejemplo en *Desnudo bajando una escalera*, de Marcel Duchamp, en donde el movimiento simultáneo describe la trayectoria total de un simple desplazamiento, de una persona bajando una escalera<sup>21</sup>. Así pues, el cuerpo humano también es analizado como una máquina, a partir de los elementos que interceden para su funcionamiento, sus características y ritmos.

Los estudios cinemáticos se basan simplemente en estudiar la marcha del cuerpo humano desplazándose, gracias a lo cual realizaron, a partir de la invención de singulares aparatos, una metódica colección de láminas, pero también nuevas posibilidades expresivas a raíz de la implementación de imágenes en movimiento que fueron definitivas para la animación y el cinematógrafo y que ampliaron el espectro de posibilidades para las

mentes creadoras de ese entonces. La invención y retención instantánea de la imagen fotográfica en general permitió este aspecto, pero además amplió un campo de visión en cuanto al estudio del movimiento de los animales.

.....  
**21** Lo más importante de este cuadro, sin embargo, fue haber roto con la tradición del desnudo pictórico en reposo, a pesar de que el cuadro no muestra, en sí, una figura desnuda, sino más bien una especie de máquina. Según Duchamp (1987), lo que rompió, fue el título en sí, que se encontraba pintado en el lienzo.



FIGURA 22  
Marey, E.J. (Ca. 1887).  
Lámina 98 del libro *Animal Locomotion* [Colotipo]. Biblioteca Nacional de Boston.



FIGURA 23  
Duchamp, M. (1925).  
*Desnudo bajando la escalera* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Filadelfia.  
© ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK/ESTATE OF MARCEL DUCHAMP.



FIGURA 24  
Marey, E.J. (1890-91).  
*Hombre caminando* [Fotografía].

### 2.3.2 Caminar como reivindicación de la máquina

*Queremos cantar al hombre que lleva el volante, cuya columna de dirección ideal atraviesa la Tierra, lanzada hasta el circuito de su órbita.*

Marinetti, 1968

*Manifiesto Futurista*

No obstante, el movimiento futurista vio los estudios cinemáticos como parte del análisis de la velocidad y el movimiento asumido como sinónimo de progreso, prosperidad y modernidad en donde la ciudad -y la máquina-, la luz y sus reverberaciones era el objeto de observación: la multiplicación de las vibraciones, los ritmos, el estallamiento y expansión del quehacer dentro de la rutina urbana, la secuencia. Al igual que el cubismo, es un estudio metódico de diversos puntos de vista, pero que incluyen el movimiento y una necesidad psicológica de representar las emociones, la violencia de un acontecimiento vinculado a la idea de cambio, de futuro. Por lo tanto, la meticulosa observación del movimiento de una persona al pasar, estudia sobre todo la fusión y fortaleza del personaje con el entorno, intensificada con la fusión pictórica (y escultórica) de figura-fondo y que, de alguna manera remite al espacio urbano como un organismo vivo, y tentacular.

Las películas futuristas mismas, sus estudios de danza, hacen que quien baila realice los movimientos mecánicos y rutinarios de la máquina mientras que a esta última le atribuye características humanas dignas de considerar para tratarla con bien, a decir de Marinetti “Es preciso mimarlos, tratarlos con cuidado y nunca bruscamente ni con desapego”:

Hay que superar las posibilidades musculares y tender a través de la danza hacia aquel ideal *cuerpo multiplicado* del motor que nosotros venimos soñando desde hace tiempo. Debemos imitar con los gestos los movimientos de las máquinas; cortejar asiduamente a los volantes. Las ruedas, los pistones; preparar de este modo la fusión del hombre con la máquina y conseguir la metalización de la danza futurista. (Marinetti 1909/1968, p.76, 189)





FIGURA 25

Censi, G. (1931).

Aerodanza 5, 7 y 7 de *Danza aerofuturista* Internacional Situacionista. (1966).

© MART - FONDO GIANNINA CENSI. MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE TRENTO Y ROVERETO.

No es para menos esta atribución, ya que en ese entonces la época industrial llegaba a un punto álgido: el de la construcción en se-

rie del automóvil, vehículo a disposición de las masas que cambiaría en adelante la forma de ver a la persona que se desplaza a pie.

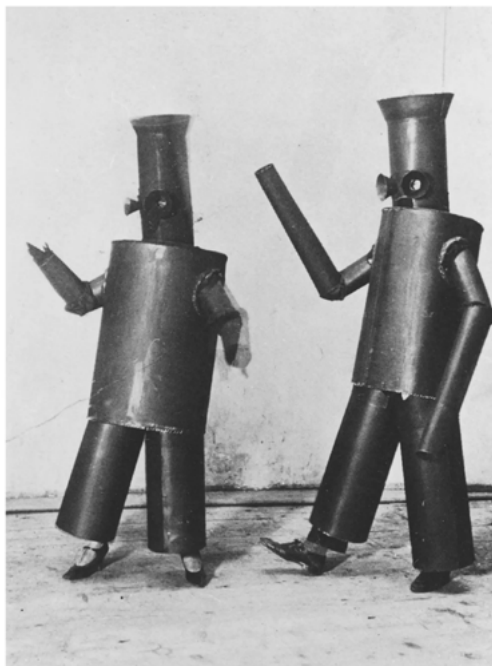


FIGURA 26  
Depero, F. (1923).  
Vestuario locomotor para el ballet mecánico *Anihccam del 3000*.  
[Fotografía]. Center of Italian Modern Art.

Los automóviles se convirtieron en un enemigo de la vida cotidiana cuando se popularizaron y comenzaron los accidentes viales: las catástrofes crecieron de manera exponencial; de menos de mil muertes en el año en 1908, para 1923 se había llegado a una cifra de más de 17 mil en Estados Unidos (Traffic Safety Facts Annual Report, 2021). En el *New York Times* del 23 de noviembre de 1924 se puede leer al inicio de una nota: “Los horrores de la guerra parecen ser menos espantosos que los horrores de la paz. Los automóviles se vislumbran como mecanismos más destructivos que las ametralladoras (...) El hombre en la calle parece estar menos a salvo que el hombre en las trincheras<sup>22</sup>. La industria automovilística, al verse afectada por las protestas continuas y la posibilidad de que se emitieran leyes que limitaran la velocidad del andar automovilístico, crearon la idea de que, quienes estaban mal, eran los peatones. Con la popularización del automóvil se difunde la idea del caminar como forma de desplazamiento del desposeído – el automóvil sigue consi-

derándose símbolo de estatus- que más tarde será criminalizada en la figura del *jaywalker*<sup>23</sup>:

El lobby arrastró con el derecho consuetudinario que había ordenado la vida urbana durante siglos y consiguió imponer una ley de tráfico que convertía las calles en territorio para los coches. El viandante quedaba relegado a las orillas de la vía y, además, no podía salir de su zona de exclusión donde el nuevo ordenamiento urbano lo había relegado. Primero, buscaron un nombre cargado de maldad: *jaywalker*. “A principios del siglo XX, *jay* era un término peyorativo que hacía referencia a las personas del campo. Por lo tanto, un *jaywalker* es alguien que camina por la ciudad como un arrendajo, mirando boquiabierto los edificios de su alrededor y completamente inconsciente del tráfico que pasa a su lado”, escribe Roman. Después, lo criminalizaron. “El término, originalmente, se utilizó para menospreciar a los que se cruzaban en el camino de otros

22 La traducción es mía.

23 No obstante, desde la *época del flâneur* ya había una figura del caminar también *mal vista*, el *baudaud*, quien veía torpemente su entorno y, lejos de la distinción del primero, quien conservaba su individualidad, el segundo no se distinguía de la masa.



FIGURA 27  
Boccioni, U. (1931).  
*Formas únicas de continuidad en el espacio* [Escultura en bronce].  
Museo de Arte Moderno, NY.

viandantes, pero Motordom <sup>24</sup> lo convirtió en un término legal para referirse a las personas que cruzaban la calle por el lugar incorrecto o el momento inadecuado". (Abad 2013, p.55)

Esta disposición fue el "acabóse" para considerar como secundaria la necesidad de desplazamiento a pie en las planeaciones urbanísticas subsecuentes (que de por sí habían comenzado con la formulación pre-funcionalista de Haussmann en París), en donde se prepondera el paso del automóvil. Y que aún siguen vigentes.

.....  
**24** Publicación de The New York State Automobile Association.

# MOTORDOM

OFFICIAL PUBLICATION · NEW YORK STATE AUTOMOBILE ASSOCIATION  
NOVEMBER 1928

PRICE 15 CENTS



FIGURA 28

*The New York State Automobile Association. (1928).*

Portada de la Revista *Motordom*.

## 2.4 Deambular

### 2.4.1 Deambular como un absurdo

Durante la Primera Guerra Mundial, el Dadaísmo se consolida como un movimiento artístico acorde a las necesidades de una humanidad lastimada, en donde la acción literal (ya no representada), surge como una urgencia ante la filosofía positivista racionalizadora del comportamiento:

El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea. (Tzara 1918/2004, p.11)

Según Francesco Careri (2009),<sup>25</sup> el dadaísmo cuestionaba no sólo la forma del arte, sino

la de la vivencia de la ciudad misma donde el desplazamiento se convirtió en la manera de ejecutar un no-arte que quería incidir en la vida, más que representarla, y que, si bien en principio dirige las energías hacia el paseo colectivo (una actividad antiartística, por lo tanto anti-autoral)<sup>26</sup>, progresivamente se consolidaría en una de las maneras propias de producción de muchos artistas. Esto es, el andar no tiene que ver sólo con un desplazamiento físico, sino un interés conceptual sobre el entorno sobre el que se desplaza, que conlleva una apropiación, una construcción simbólica del espacio. Durante el *boom* de la figura del *flâneur* como personaje analítico de las dinámicas de la ciudad, su andar mismo era el que buscaba acontecimientos para construir historias en perío-

<sup>25</sup> Francesco Careri (Roma, 1966). Arquitecto y profesor del Departamento de estudios urbanos de la Università degli Studi Roma Tre. Cofundador del Laboratorio de Arte Urbano Stalker/Osservatorio Nomade en 1995. Su propuesta metodológica desde entonces, y ahora en el laboratorio de proyectos y del curso de artes cívicas de la facultad de arquitectura la Università degli Studi Roma Tre, es la caminata como forma de interacción con los fenómenos urbanos.

<sup>26</sup> Al oponerse a la razón y la tradición, el movimiento dadá se opone a los parámetros que designan qué es y qué no es un acontecimiento artístico. Así, desde la práctica del absurdo, fomentaban un "anti-arte" desde el cual borraban las fronteras entre arte y vida, con objetos cotidianos y actos espontáneos que buscaban la libertad absoluta. Careri propone el "Anti-walk" dadaísta como una manera de vivir la ciudad por medio de la deambulación en donde se revelan las "partes oscuras" de la ciudad.

dicos o novelas. En el movimiento Dadá, el desplazarse tiene sentido como forma de vida cotidiana que es experimentada –aunque suene contradictorio- a partir del arte. Se estimulan los sentidos pero, además, también se plantea la manera en que ese espacio tiene una carga simbólica, en un momento en el que la ciudad, sus dinámicas caóticas y la industrialización han devenido un acontecer rutinario, sin novedad, y en donde la calle ha quedado completamente a merced del automóvil. Por lo tanto, el andar es “una forma de apropiación, conocimiento e identificación con el espacio”. (López R, 2005)

Consecuentes con el absurdo dadaísta, sus paseos eran practicados en zonas sin ningún interés, poco visitadas, poco atractivas, a las que simple y sencillamente se llegaba y se tomaba una foto. De tal manera, el acto de haber concebido esa visita era la obra misma, sin más.

En el caso de los surrealistas, su campo de acción deambulatoria se amplió hacia el exterior, las zonas arboladas, hacia la vegetación en un paseo no planeado con el fin de propiciar la pérdida dentro de un terreno no necesariamente acordado o explorado. Su fin era una especie de viaje iniciático y psico-

lógico en el cual conectarán además los rincones ocultos de la ciudad y otras formas de percibirla desde puntos de vista no racionales: el lugar de este primer paseo fue tomado por azar en el mapa, que originó un recorrido de casi diez días, cuya experiencia fue casi una especie de “escritura automática en el espacio real”, escrita en una “especie de mapa mental”. (Careri, 2009, p.82)

Con los Dadaístas, el arte comenzó a tener una preocupación por la acción y el concepto, más que por la representación del andar. Las acciones realizadas o simplemente conceptualizadas eran la forma de producir un arte del absurdo, de la vida, del acto involuntario. La práctica surrealista por su parte, fue motivada por encontrar una especie de inconsciente de la ciudad, pasajes con significados ocultos: andar era una forma de entender las vibraciones de esa urbe, cómo se vincula con las propias percepciones, con formas de intuición completamente subjetivas y no racionales. Pulsiones y afectos que pretendían ser cartografiados y que más adelante se convirtieron en las psicogeografías situacionistas.



LA PROPRIÉTÉ EST LE LUXE  
DU PAUVRE  
SOYEZ SALE

**Excursions & visites DADA**  
UN CULTE NOUVEAU

**DADA**

**1<sup>ère</sup> VISITE:**  
*Eglise*  
*Saint Julien le Pauvre*

JEUDI 14 AVRIL A 3 h.  
RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE  
Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Clémenceau)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

PROCHAINES VISITES  
Mairie de Louvre  
Boulevard Chateaubriant  
Gare Saint-Lazare  
Métro de Paris Colonne  
Gare de l'Estrog

ON POINT  
COUPER  
NON VITE  
COURIR  
CUBEBUTY

LAVEZ VOS SEINS  
COMME VOS GANTS

MERC  
POUR  
LE FUSIL

et encore  
une fois  
BONJOUR

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85  
LEÇONS DE COUPE

Les dadaïstes de passage à Paris, voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicérons suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens.

EN BAS LE BAS — EN HAUT LE HAUT

Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, A.P., André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PÉRET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAUT, Philippe SOUPAULT, Tristan TZARA.

(Le plan à été mis très gentiment à votre disposition par la mairie de Paris.)

FIGURA 29

Tzara, T. (1921).

Excursiones & visitas DADA, 1.ª visita: Iglesia Saint Julien le Pauvre [Tipografía con adiciones de tinta estampada].

© 2022 CHRISTOPHE TZARA. COLECCIÓN FLUXUS DE GILBERT Y LILA SILVERMAN. MUSEO DE ARTE MODERNO, NY.

## 2.4.2 Deambular como forma de resistencia



FIGURA 30  
Le Corbusier. (1925).  
*Plan Voisin para Paris* [Modelo arquitectónico].

Hacia finales de 1800 la escuela de arquitectura de Chicago había desarrollado los métodos para fabricar edificios acordes a la industrialización que planteaba graves problemas de espacio en ciudades cada vez más pobladas debido a la continua migración del campo a la ciudad. Impulsada por la reconstrucción de la ciudad de Chicago, luego del gran incendio que acabó con ella en 1871<sup>27</sup>, permitió la entrada de nuevos materiales en la construcción de rascacielos, como estructuras metálicas y hormigón, que además dejaban fuera las ornamentaciones apasionadas del modernismo, estableciendo las bases del funcionalismo arquitectónico que se desarrollaría más adelante.

El funcionalismo como tal comenzó a principios de 1920, pero antes la Bauhaus ya había desbordado en la producción y diseño de los objetos cotidianos en donde “la forma seguía a la función” y que daban pie al rediseño de todos los

ámbitos de la vida común. Por otro lado, las artes de los regímenes totalitarios, clasicistas y figurativas reprimieron los movimientos artísticos en donde la subjetividad estuviera presente. El funcionalismo arquitectónico que pretendió reorganizar y reconstruir la vida en las ciudades en medio de los sueños utópicos después de la Primera Guerra, limitó el modo de vivir la ciudad y dió énfasis en la reconstrucción por zonas diferenciadas en el uso del espacio: áreas de vivienda, de ocio, de producción estaban separadas. El rechazo a la individualidad y la filosofía de que la vivienda era una “máquina para vivir”<sup>28</sup> tuvo por consecuencia la creación de complejos habitacionales que estandarizaban, pero que permitían su construcción rápida y albergaban a una gran cantidad de personas con necesidad de lugares dignos para habitar, cumpliendo un rol social fundamental.

La Segunda Guerra Mundial

.....  
**27** En la noche del 8 de octubre de 1871 un gran incendio en esta ciudad acabó con 6.5 km de terreno, más de 17 mil edificios, 300 muertos y dejó a 100 mil personas sin hogar. Lo que posibilitó que sucediera dicha catástrofe fue que la ciudad estaba construida casi en su totalidad de madera, inclusive los adoquines de la calle. Se asegura que Luis Cohn, quien jugaba a los dados, dejó caer sin querer una lámpara que les alumbraba discretamente (el juego de dados estaba prohibido a ciertas horas). El suelo lleno de paja fue propicio para que se expandiera de manera inmediata.

**28** A decir de Le Corbusier, la arquitectura debía ser consecuente con el espíritu de la época industrial.

limitó momentáneamente la diversidad de discursos en la producción artística occidental. Había que dar promoción a los regímenes totalitarios fascista, comunista, socialista... Luego de ésta, la reconstrucción de las urbes devastadas en donde la pobreza y la falta de vivienda proliferaba sirvió al funcionalismo para continuar extendiendo formas prácticas de rehacer la ciudad, pero que a la larga tuvo consecuencias en la forma de ver el urbanismo como una manera de limitar la vivencia de la misma, que también tenía como fin higienizarla. Por ello, la práctica de recorrerla fue abordada nuevamente por la Internacional Situacionista (antes Internacional Letrista)<sup>29</sup>, criticando fervientemente al urbanismo, las definiciones del uso de los espacios en la ciudad, las limitaciones para los peatones en calidad de un ordenamiento completamente capitalista en donde el espectáculo controla el consumo del espacio.

De esta manera, perderse en la ciudad como forma de resistencia retoma los paseos, el andar colectivo, la charla en el trayecto. Lejos estaba del ensimismamiento individual, del paseo filosófico por el campo, de la búsqueda interior. Era más bien una búsqueda de relaciones con la ciudad, con sus formas de comportamiento -crítica efusiva que hacen al urbanismo por zonas, en donde es imposible tener un heterogéneo uso del espacio al estar definido para su uso comercial, de vivienda, de trabajo, etc. De tal manera que buscaban crear situaciones que lo subvirtieran:

El urbanismo unitario es una crítica, no una doctrina, de la ciudad. Es la crítica viva de las ciudades por sus habitantes: la transformación cualitativa permanente, hecha por todos, del tiempo y del espacio sociales. (...) Está claro que hay que inventar toda una guerrilla urbana. Hemos de aprender a subvertir las ciudades existentes, a apoderarnos

.....  
<sup>29</sup> El movimiento letrista se centraba en la poesía sonora y fue iniciado por Isidore Isou y Gabriel Pomerand hacia 1946. Más tarde este movimiento se inició en la plástica y en el cine, y se hicieron textos relacionados al urbanismo, el más importante por Ivan Chtcheglov, *Fórmula para una nueva ciudad* en 1953, luego abordado por lo que sería la Internacional Situacionista (la unión de la IL y el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa). Según este texto, "La actividad principal de sus habitantes sería permanecer en «una deriva continua». Es decir, discutiendo por el entorno urbano siguiendo los estímulos de la arquitectura y de los propios deseos". Para más información, consultar una visión crítica de estos movimientos en: Steward, Home. (2002). *El Asalto a la Cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. (Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, Trad.). Barcelona: Virus. (Obra original publicada en 1988).



FIGURA 31.  
Internacional Situacionista. (1966).  
*El regreso de la Columna Durruti* [Cómico]. El País.

de todos los usos posibles y más inesperados del tiempo y del espacio que encierran. Hay que invertir el condicionamiento. (Internacional Situacionista, 1967/2007, p.24).

La deriva situacionista propuso así, la deambulación urbana en la búsqueda de crear mapas psicogeográficos que más o menos abordaran un consenso de sensaciones en torno a un espacio, una calle, o un barrio de la ciudad, buscando otras formas posibles de significado. Perdersé como variante del trayecto cotidiano era una forma de resistencia a las formas comerciales del arte y la vida.

La visión revolucionaria situacionista criticó a todo el sistema de vida contradictorio en donde el tiempo libre se define, por el consumo de mercancías, a pesar de que el mismo modo industrializado y seriado de producirlas proporciona más posibilidades de uso de ese tiempo <sup>30</sup>. A su parecer, la mayor cantidad de tiempo de ocio sobre el tiempo de trabajo debería “implicar una superación de las actividades humanas” en contra de convertirse en esclavos de esa automatización. Por eso, el tiempo de ocio era “la base sobre la cual (podía) edificarse

la más grandiosa construcción cultural que jamás se (había) podido imaginar”. (Jorn, 1977 en La Piqueta Ed., p.42)

La deriva, ligada al “reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico constructivo”, permitía ver el viaje o el paseo desde concepciones completamente ajenas a las previstas en los modos de hacer determinados socialmente. Descolocando las formas habituales de asumir un espacio, creaban un verdadero uso del territorio, una consciencia de lo que sucedía en él a partir de las prácticas nomádicas con las que experimentaban, principalmente en la urbe.

La disolución de las artes tradicionales (pintura, literatura, etc.), eran necesarias no sólo para los artistas, sino para replantear la vida cotidiana, el instante presente. La construcción de situaciones era una práctica que subvertía el medio que condiciona los modos de ser y hacer, y, en ese sentido, el deambular por la ciudad era una respuesta de “placer y aventura” ante la movilización urbana entendida en función del trabajo y el consumo.

30 La reducción de horas de trabajo producto de las reformas laborales dejaban una libertad de uso del tiempo que era consumida como mercancía.

La conciencia del trayecto en el situacionismo resultaba de la crítica al urbanismo, que a su parecer era el lugar de la mentira y la explotación fortificada. En el mapeo de la psicogeografía de los lugares y en el urbanismo unitario pretendían sentar las bases de una vida experimental en contra de la circulación como forma de planificar el aislamiento de todos, como diría Raoul Vaneigem (1977, en La Piqueta Ed., 1977, p.224) “el espacio de la jerarquía social sin conflicto”: ciudades experimentales en donde los bienes serían colectivos y en rápida auto-destrucción, se actuaría de formas nuevas para conocer nuevos sentidos y el nuevo comportamiento sería un juego, trascendiendo el “paseo deliberadamente imbécil” de los dadaístas, y alejándose de una forma exotista de mirar al mundo (la huida fuera de las condiciones reales de la vida y de la creación). Los situacionistas, a través de ejercicios como la deriva, precisaban reencontrarse con la realidad, la cotidianidad mediada por una “confusión pasional por el cambio rápido de ambientes” que incitaran a la buena calidad del momento vivido siendo partícipes, provocadores, vividores, dejando de lado la no intervención de las personas

para estimular las “capacidades de subvertir su propia vida”. (Debord, 1957/2005)

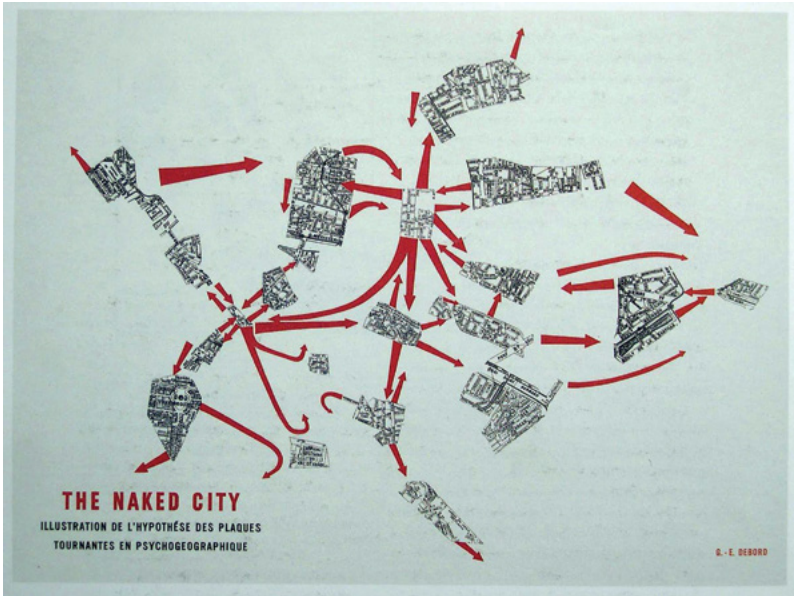


FIGURA 32  
Débord, G. (1957).  
*La ciudad desnuda* [Litografía]. FRAC/  
Centre Val de Loire.



## 2.5 La reivindicación de los actos

Aunado a la creación de situaciones, el arte pasó por un momento de desmaterialización severo, en donde el concepto, o el suceso, se volvieron más importantes que el objeto artístico. La sensación posterior a la Segunda Guerra Mundial y la bomba atómica, es la de un ser humano frágil en donde la acción parece tomar más fuerza. El minimalismo y el arte conceptual, son acompañados por numerosos movimientos de acción, happenings y performances.

Grandes movimientos sociales reivindican la igualdad de derechos y los movimientos estudiantiles a su vez, reclaman además la necesidad de apartarse de las grandes instituciones de la moral como la iglesia o el estado. De alguna manera todo responde más a una cuestión de actitud, que de creación de

objetos imperecederos. Como bien dice Harald Szeeman <sup>31</sup>, curador de una de las primeras exposiciones en donde la acción es el principal motor para producir una obra: “Era inevitable que la filosofía hippie, los rockeros, y el uso de drogas pudiera eventualmente afectar la posición de la generación más joven de artistas (...) la actividad humana; la actividad del artista se ha vuelto el tema y contenido dominante” (Szeeman, 1969 en MACBA 2009), donde el significado simbólico del sujeto es vital.

Esta importancia se ve reflejada en la producción de obras en donde caminar deviene una manera de establecer los límites entre el recorrer de las/los espectadores con relación a la obra o la acción propia del artista: por un lado, un acontecimiento escultórico, y por otro, performático.

### 2.5.1 Trazar el trayecto

Una ruptura fundamental en el arte se da en el ámbito escultórico, cuando hay artistas que dejan de construir piezas verticales y se mueven entre la opción de cons-

truir un espacio que el público debe recorrer y “en donde (todo se vuelve tan simple) como caminar (Lippard, citada en Solnit 2000/ 2004 p. 345). O se “señala” el espacio que

.....  
**31** Curador de origen suizo, innovador por consolidar la idea de curador independiente.

el artista ha recorrido por medio de la documentación de ese trayecto, hecho evidente por la modificación del terreno en donde se realizó dicho desplazamiento.

En el primer caso, tenemos el ejemplo de ~~Carl André~~<sup>32</sup>, cuyas esculturas planas son ellas mismas “el espacio deambulatorio que necesita la escultura tradicional” (Bouvier, p.16 ) para ser vista. Por ejemplo, su pieza *43 Roaring forty* (figura 20), en donde 43 placas de acero describen el espacio que ha de recorrer quien se encuentre en contacto con la pieza, definiendo una ruta para ser transitada, recorrida. Se sintetiza pues el acto simple de andar en el trayecto que el artista ha definido.

En el segundo caso se encuentra Richard Long: el recorrido del propio artista se muestra como registro fotográfico de esa acción (figura 25). El artista es quien ha caminado, pasado, definido esa huella y registrado: sólo queda la idea de la acción y todas las interpretaciones posibles de nuestra parte a partir de esos emplazamientos marcados, señalizaciones.

Tales señalizaciones resultan en cierta medida una contraposición con las formas del recorrido situacionista, surrealista (si bien muchos trayectos marcados son verdaderamente propensos al surrealismo) e incluso dadaísta, ya que estimulan y magnifican el poder del artista en la creación de dichos trazos. Careri (2009, p.120-121) habla de estas dos experiencias de manera concreta: “la calle como objeto y como signo en el cual se realiza la travesía, (y) la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma”.

Las prácticas de los minimalistas, landartistas y walking artists tienen que ver con la delimitación y definición de un espacio para transitar. En ~~Carl André~~, sus obras son como calles para ser recorridas, espacios definidos para ser transitados. Para Richard Long, su obra es el desplazamiento en sí mismo: camina como forma de hacer un arte del cual vemos el registro y hace énfasis en el performance realizado por el artista.

.....  
**32** ~~Carl André~~ (1935). Escultor minimalista. Su importancia radica en haber “bajado” a la escultura hacia el suelo, creando verdaderos “lugares” que debían ser recorridos. He decidido tachar su nombre como protesta con respecto al caso de Ana Mendieta. El tachado es propuesta de Bordamos Femicidios cuando se borda el nombre de un feminicida.



FIGURA 33

André, C. (1968).

43 *Roaring forty*. [Escultura]. Museo Kröller-Müller, Holanda.

## 2.5.2 Poner el cuerpo. El peso simbólico de caminar

Dentro de esta desmaterialización escultórica, artística, el cuerpo se hace más presente y el caminar tiene una carga simbólica dentro de lo social que, en muchos casos, se vuelve fundamental. Vito Acconci<sup>33</sup>, al igual que otros artistas, ejerció la necesidad de evidenciar los gestos más cotidianos por medio de la repetición y el énfasis de los mismos. En *Running Tape*, de 1969, una de sus acciones con una grabadora sujeta a su cinturón, registra su voz contando sus pasos mientras atraviesa corriendo Central Park. El registro muestra su cansancio progresivo y posterior descanso para empezar de nuevo a contar. Por medio de la repetición de un acto que la mayoría de las personas hace diariamente, busca el sentido estético que posibilita inscribir el arte en la vida cotidiana, enfatizando el hecho.

En otra ocasión, Acconci camina siguiendo a una serie de personas al azar, en su *Pieza de seguimiento* (*Following Piece*, 1969). En ella,

subraya la vinculación de lo público y lo privado al determinar su itinerario por medio de lo que la gente a la que sigue decide, y hasta que ingresa a algún espacio en el que Acconci no puede entrar (como un taxi, un edificio). Así, Vito pierde el control de sus decisiones, pero también muestra la vulnerabilidad de las otras personas durante su seguimiento, ya sea por tres minutos o siete horas.

En este mismo sentido, Yoko Ono y John Lennon, con su película *Rape*, llevan al extremo el acto de seguir a una persona. No hay claridad sobre si es un juego o una forma de analizar la vulnerabilidad de la que somos parte, pero es una manera de enfatizar la importancia de un acontecimiento básico, vital, como caminar. El camarógrafo de *Rape*, sigue a una mujer insistentemente durante varios días, sometiéndola a una tensión que no cesa sino hasta que es asediada al interior de su propia casa. Llevan al extremo la figura del “mirón” que Edgar

.....  
**33** Vito Acconci (1940). Artista multidisciplinario. Ha trabajado desde los 60 en arte del cuerpo, performance, video, instalación, multimedia. Desde los 80 está enfocado a la arquitectura y el diseño. Sus obras tempranas mostraban un interés radical en la interacción del artista con el público, la noción de público y privado haciendo énfasis en la intimidad del artista expuesta, entre otras cosas.



FIGURA 34

Yoko O., Lennon, J. (1969).

*Rape*. [Imagen de la grabación de la película de 77 minutos]. Fotografía: David Behl

© LENNON, JOHN; ONO, YOKO. MEDIEN KUNST NETZ.

Allan Poe describía en otra época. El ejercicio de poder sobre un ser que es acosado al extremo mientras camina por la calle se antoja aún más significativo cuando sabemos que la “protagonista” de *Rape* es una joven inmigrante cuyos documentos han expirado y que inclusive no habla el idioma local<sup>34</sup>. La cámara ejerce un poder terrorífico que evidencia el suceso, sobre todo porque es sinónimo de la mirada panóptica del orden y el Estado, en un momento donde el objeto que mira (la cámara de video) no es, todavía, de uso común. En suma, la separación arte y vida efectivamente es “anulada”, permitiendo una forma bastante siniestra para hacer evidente el papel y poder de la mirada hegemónica sobre una persona que camina<sup>35</sup>.

Bruce Nauman<sup>36</sup>, por su parte, realiza sistemática y estudiada-

mente el acto de caminar, integrando a otro tipo de narrativa la cotidianidad de un acto tan simple, mediada por un texto de Samuel Beckett y la forma exagerada de hacer este gesto. En el mismo sentido, la compañía Judson Dance Theater de Nueva York<sup>37</sup>, puso los movimientos cotidianos al servicio de la danza, más allá de la emoción, el virtuosismo y el espectáculo; movimientos realizados por cualquier persona sin ningún entrenamiento. Yvonne Rainer escribía:

“No al espectáculo,  
no al virtuosismo,  
no a las transformaciones, a la magia y  
al hacer creer.  
No al glamour y la trascendencia de la  
imagen de la estrella,  
no a lo heroico,  
no a lo antiheroico,  
no a la imaginaria basura,

34 La disposición de esa persona corrió a cargo de su hermana, quien dio las llaves para poder terminar al interior de su casa.

35 Un análisis de esta pieza y la cosificación de la protagonista (Eva Majlata), así como la posición ética ante la victimización de alguien en Joan Hawkins. “Exploitation Meets Direct Cinema: Yoko Ono's Rape and the Trash Cinema of Michael and Roberta Findlay” en *Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

36 Bruce Nauman (1940). Sus primeras obras estaban enfocadas en la concepción del arte como proceso, en 1967 empezó a grabar acciones cotidianas o absurdas en video.

37 La Judson Dance Theater se inicia en 1962, en Greenwich Village, Nueva York. Entre la danza y el performance (sus coreografías regularmente iban más allá de la mera representación, el protagonismo se centraba en las capacidades específicas de la capacidad corporal específica de cada *performer*), experimentaron con los movimientos más básicos, y las capacidades de los diferentes cuerpos que integraban la compañía.

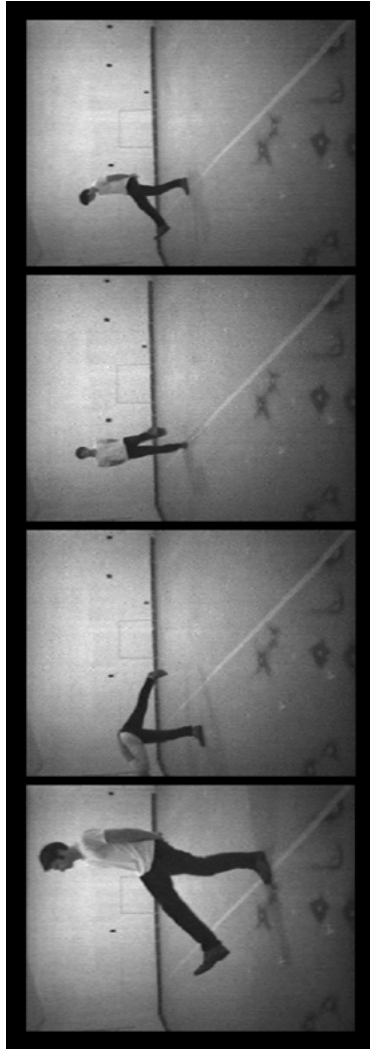


FIGURA 35

Nauman, B. (1968).

*Paseo con ángulo gradual. (Beckett Walk)* [Video].

©BRUCE NAUMAN. CORTESÍA DE ELECTRONIC ARTS INTERMIX, NY.

no a la implicación del intérprete o del  
espectador.  
No al estilo,  
no al amaneramiento,  
no a la seducción del espectador por las  
artimañas del intérprete,  
no a la excentricidad,  
no a conmover o ser conmovido”  
(Rainer, 1965, citada en Pezconejo  
2012).

El propósito de la Judson Dance Theater era, en síntesis, la revisión del cuerpo como comunicante, sin una historia por contar en donde “la marcha, como movimiento, era anticoreográfica, se imponía naturalmente como motivo de investigación y desarrollo” (Bouvier, 2005, p.19), volviendo a la danza un proceso abierto y democrático, resignificando y revalorizando el cuerpo, aún el no entrenado.

Como podemos ver, la marcha deviene método para un sinfín de análisis acerca del espacio, la relación obra-espectador, artista-espectador, la orientación de la obra al cuerpo, pero también a los significados ocultos del recorrido cuando un cuerpo en específico está caminando o es visto –y acosado- por alguien más.





FIGURA 36  
Rainer, Y. (1978).  
*Trio A.*  
© 2022 YVONNE RAINER.

## 2.6 Otras aproximaciones sobre el caminar como práctica estética

Luego de las diversas expresiones que el caminar ha dado, tanto como forma de subvertir una cotidianidad, de explorar el espacio y como forma de exploración del propio cuerpo, la práctica situacionista es la que más es recordada y citada, llevando a experimentos importantes acerca de los modos de ver el entorno y el recorrido mismo, buscando formas de mapearlo, intervenirlo o registrarlo.

Proyectos de derivas urbanas continúan invadiendo las prácticas cotidianas no sólo de artistas, sino de laboratorios, talleres, grupos de arquitectos y urbanistas, que consideran la práctica del andar como una forma importante de analizar las formas en que hay que intervenir la ciudad y sus flujos y cotidianidades.

Uno de los grupos más interesados en esto fue Stalker/Osservatorio Nomade, un grupo de investigación que, a decir de su propio manifiesto:

Es una entidad colectiva que lleva a cabo investigación y acciones en el territorio, con un enfoque en la periferia urbana, vacíos urbanos, espacios abandonados o en proceso de transformación. Estos estudios se desarrollan en diferentes etapas en torno a la practicidad, la representación y el diseño de estos espacios llamados “actuales”.<sup>38</sup>

Es un laboratorio fundado en 1995 por Francesco Careri<sup>39</sup>. Plantea la práctica del andar como una forma en que, especialmente aspirantes a arquitectos y urbanistas-conozcan y reconozcan cuáles son las necesidades de la ciudad y los espacios próximos a modificarse o construirse, basándose en que la urbe no requiere llenarse de cosas, sino de significados. Esta práctica se extiende a múltiples talleres e intervenciones desde otras perspectivas y en distintos lugares, y Careri ha organizado además en la escuela

38 Stalker/Observatorio Nómada. Manifiesto. Originalmente disponible en: <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifiesto/manifest.htm>

39 Francesco Careri, Walkscapes. (2009). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Este libro ha servido de apoyo para múltiples investigaciones sobre urbanismo y prácticas de intervención en el espacio público.

Roma Tre el Laboratorio de Arte Cívico (LAC) en 2005.

Basándose en la misma estrategia de la práctica psicogeográfica situacionista ponen en juego, pues, los afectos y la corporalidad por medio del caminar, no sólo de los arquitectos o urbanistas, sino de las personas de la comunidad interesadas en participar en sus talleres, para hacer intervenciones que reconfiguren el propio espacio en el que se encuentran de manera interdisciplinaria e integral, incorporando a personas de las áreas de sociología, antropología, geografía, biología y artes:

caminar como metodología de investigación y de didáctica; la experimentación directa de las artes del descubrimiento y de la transformación poética y política de los lugares. (...) actuar en la ciudad como acción física de sus cuerpos en el espacio. Tiene el objetivo de reactivar sus capacidades innatas de transformación creativa, de recordarles que tienen un cuerpo con el cual

tomar una posición en la ciudad, unos pies con los cuales caminar y unas manos con las que pueden modificar el espacio en el que habitan. (Careri, 2015).

Esta preocupación creciente por “reaprender” los modos de vivir y sentir la ciudad, la urgencia de “poner el cuerpo” en la vivencia de la misma ha sido en parte incrementada por la propagación de las Tecnologías de la información y comunicación<sup>40</sup>, pero conjugadas con la forma precipitada de vivir, los grandes flujos de personas que se desplazan todos los días, la restricción de zonas en dónde caminar y convivir, y ha sido abordada por agrupaciones de activistas interesadas en otras formas de convivencia. En este sentido, el movimiento *Reclaim the streets* (RTS) no ha sido necesariamente un movimiento específico sobre el caminar, pero sí hace una revisión de la necesidad de tomar las calles para liberarlas de las formas de control cotidiano, romper con el flujo para el puro consu-

---

**40** Menciono aquí la incursión de las Tecnologías de Información y Comunicación porque han formado un papel fundamental en la reconfiguración de lo que es el espacio, la presencia, la representación y la presentación del propio cuerpo, de las identidades y su construcción y de los maneras de desplazarse en el medio físico y a través del propio mundo virtual. Han influido como mecanismos globalizadores y de vinculación desde distintos entornos e incluso se proponen como un espacio complementario (en un inicio paralelo) de organización al espacio “físico”.



FIGURA 37  
*Reclaim the streets.* Lugar, fecha, origen no identificado.

mo, reclamar estos lugares para las personas y no el automóvil, y recuperar el derecho de vivir un espacio entendido como público en una forma colectiva en medio del gozo. *Reclaim the streets* fue un fuerte movimiento nacido en Inglaterra a mediados de los 90 que se apropiaba temporalmente del espacio público para reivindicar su uso, frente a la construcción exacerbada de carreteras que despojaban familias, pavimentaban zonas verdes y áreas protegidas, y exaltaban la importancia del uso de vehículos automotores frente a la resistencia de las comunidades que eran divididas por estos lugares de tránsito motorizado. Si RTS se extendió para hacer protestas globales en el ámbito ecologista o de resistencia y rechazo frente a la Organización Mundial de Comercio (OMC) o las reuniones del G7, es pertinente porque fue un movimiento que, siendo iniciado en Londres tuvo una respuesta global en varios países en donde el “poner el cuerpo” hacía que lo poético y lo pragmático, se encontraran. A decir de John Jordan, uno de los activistas fundadores, la acción directa de toma de carreteras tenía

1) Una función política por medio de la paralización de obras su consiguiente costo económico (estas acciones incidían en hacer perder cantidades grandes de dinero a las constructoras); 2) una función representacional en la construcción de potentes imágenes que proyectaban las problemáticas abordadas hacia la conciencia pública; 3) Una función teatral en donde el “público” involuntario recibía mensajes y participaban del diálogo; 4) Y una función ritual a través del peligro que implicaban ciertas acciones, pero que empoderaban a la comunidad en resistencia, mezclando así praxis, catarsis e imagen en donde se hace

visible el carácter devastador de la maquinaria de la cultura industrial y devuelve el cuerpo al centro de la política y de la práctica cultural. Cuando uno sitúa su cuerpo en los engranajes de la máquina, introduce un punto de resistencia en la circulación del poder, transforma su propio cuerpo obligando a la sociedad industrial a explicar y justificar sus acciones”<sup>41</sup>

41 Aquí John Jordan (2001) se refiere, por ejemplo, a las acciones en donde se contraponía el cuerpo a las grandes maquinarias como cuando escalaban grúas: “La visión de una frágil figura hu-

*Reclaim the streets* retomaba acciones y conceptos de los planteamientos de Hakim Bey (1991) con su idea de *Zona Temporalmente Autónoma* (TAZ, por sus siglas en inglés), aunque están bastante emparentadas con las marchas de los distintos movimientos de resistencia que cotidianamente se realizan en cualquier lugar del mundo. Al igual que en los planteamientos de Hakim Bey, pugnaban por la liberación de ciertos espacios de forma articulada desde el anonimato, para el gozo y la fiesta y se disolvían cuando menos se esperaban evitando así, algún tipo de control sobre la resistencia.

Estas propuestas, no están aisladas de la cotidianidad de manifestaciones y plantones que se realizan en todo el mundo cada día. No obstante, hago especial énfasis en las mismas porque tuvieron pretensiones de concretar acciones conjuntas, “globales” ante los modos de vida urbanos, que mantienen a la ciudadanía especialmente ajena de sus conflictos y de las personas entre sí, y estos planteamientos fueron favorecidos en su difusión por la internet, concretándose, efectivamente, a escala

global. Aún así las manifestaciones, las marchas ciudadanas, si bien no dirigidas literalmente por un “caminar más libre” (aunque se pueden tomar como tales las conciertos a frenar el acoso a mujeres o el libre tránsito de migrantes, por ejemplo), pugnan por la libertad de expresión dentro de un espacio que se considera público, pero que cada día está más regulado y privatizado. No es gratuito que las reglas cívicas impuestas en ciudades que se “remodelan”, restrinjan esta libre expresión y la coarten por medio del control de horarios y lugares por los cuales manifestarse e inclusive haya prohibiciones explícitas de hacerlo.

Aunado a esto, hay expresiones que, aún tocadas por el caminar como maneras de descubrir las “cosas ocultas” de la urbe, lejos de realizar los cuestionamientos correspondientes a este libre tránsito y la erradicación de estereotipos sobre quién puede hacerlo y quién no, devienen en propuestas en las que deambular no es tanto un acto de perderse, reconocerse o ejercer un derecho, como el de ver al “otro” como un ente cosificado. Esto es, donde el deambular es una

---

mana silueteada contra un cielo azul, que pende en lo alto de una grúa obligándola a interrumpir su trabajo durante toda la jornada, es a la vez una imagen bella y funcional.”

forma, más que de acercamiento, de extrañamiento de la persona que no identificamos con nosotros, nuestros modos de vida, nuestras costumbres, haciéndole la persona extraña que hay que observar y clasificar, dirigiendo la mirada jerárquica que define lo “raro”, “ajeno” o, incluso, “peligroso”. Aquí me refiero pues, a las modas que acostumbra ejercer el morbo sobre los modos de vida “desconocidos” pretendiendo un acercamiento “humano”. Por ejemplo, los actos teatrales como el *Safari en Tepito*, donde se invitaba a la gente para recorrer calles del llamado barrio bravo en compañía de un poco de “fauna” del lugar (previo pago, *of course*), sin sugerir que el caminar es una forma simple de encontrarse con la diversidad, sino de seguir señalando y estigmatizando desde posicionamientos normativos para cosificar personas que se desenvuelven en condiciones de vida diferentes, en un afán clasificatorio colonizador. ¿Porqué no hubo una contraparte para conocer las zonas ricas de la ciudad?

Aún así, las prácticas del caminar como expresiones artísticas también pueden tener enfoques más estrictos sobre el contexto en que se camina o la lectura que se

tiene del cuerpo que anda. Algunas de las obras realizadas por los artistas Francis Alÿs o Paulo Nazareth representan hasta cierto punto las imposiciones sobre el derecho de tránsito o dejan ver la manera en que se generan los estereotipos hacia una “otredad” con la que pareciera difícil identificarnos o a la que se le dan ciertas licencias. De la misma manera, ha habido artistas que han realizado acciones que de forma fugaz pero contundente, retoman la caminata como denuncia o manera de visibilizar estas estructuras sociales que definen el tránsito de los cuerpos (las personas) y su agencia en el caminar.

Viajar, vagabundear, caminar, perderse, trazar. Recorrer distancias para incitar la creación, para clasificar y registrar el mundo, para hacer una crítica de las relaciones de poder, para dejar clara la huella del artista. Los desplazamientos tienen diversas lecturas, formas de entenderse, razones para realizarse. En algunas ocasiones el trayecto no importa, sino el fin, el punto de partida y llegada (como en los viajes planificados), en otras, es el trayecto mismo el importante, sin importar a dónde se va y de dónde se viene. A veces son las relaciones entre las personas lo digno de análisis,

en otras, las personas no importan tanto como el entorno, la forma en que ese entorno significa y es sentido, cartografiado, cómo se convierte, incluso, en texto. En unas más, es el movimiento mismo de quien camina lo que interesa: ¿cómo se mueve, a qué ritmo, en qué sentido, con qué intensidad, a qué velocidad? También podemos sacar el trazo de esa trayectoria, la resultante, la huella que deja a su paso. Por último, está cómo nos movemos a causa de lo que ha originado una persona, el artista. ¿Cómo devengo yo, espectador, trazo, movimiento, intentando seguir una pieza, una serie de puntos, una línea?

En el transitar cotidiano hemos sido trayecto, objeto de estudio, analista de los demás, crítico de las relaciones con el espacio, trazadoras de caminos. Todos los días, si tenemos una rutina que necesite que vayamos más allá de nuestro hogar somos susceptibles en la monotonía de estos desplazamientos, de olvidarnos en él, de dejar de sentirlo y cuestionarlo. Las dinámicas urbanas, las necesidades ordinarias construyen el espacio de tal suerte que dejamos de darnos cuenta de nuestros recorridos para simplemente establecer relaciones a partir de pequeños nodos

de temporalidades, de vínculos instantáneos con el entorno o las personas. La expectativa en principio dadaísta, surrealista y situacionista sigue generando estrategias para combatir estas dinámicas a partir del extrañamiento o la crítica profunda que puede generar buscar los exotismos de esa cotidianidad.

Así pues, las prácticas artísticas en torno al caminar, deben integrarse a un análisis de las situaciones que se viven mientras se camina, el lugar donde se hace, las formas en que se realiza, pues eso es prueba clara de la forma en que el sistema en que vivimos nos determina y nos vigila en ese andar.





..... 3 ANDAR COMO POSIBILIDAD.

PIEZAS DE ARTISTAS VARIIXS



*En la naturaleza de las cosas:  
Arte acerca de la movilidad, ligereza y libertad.  
Simples actos creativos de caminar y marcar  
sobre el lugar, la localidad, el tiempo, la distancia y la medida.  
Trabajo utilizando materiales naturales y mi escala humana  
en la realidad de los paisajes.  
Richard Long<sup>42</sup>*

.....  
**42** Texto al inicio del sitio oficial: <http://www.richardlong.org>

Desplazarse para crear, porque esa y no otra es la forma en que el artista quiere accionar: no es lo que lo motiva, es lo que realiza mientras crea. La obra de Richard Long *A line made by walking* (1967), establece tal definición: una línea evidenciada en el césped por el paso recurrente del artista.

Cuando relacionamos el caminar como forma de creación artística, asumimos modos de producción que no necesariamente son consecuentes con nuestro contexto inmediato (Camnitzer, 1995)<sup>43</sup> en donde muchas veces se romantiza la idea de hacer deriva, de deambular y de recorrer las calles, de maneras ajenas a las que es posible vivir en la cotidianidad. Caminar es una posibilidad de ser y, como tal, es recurrente asumir que el o la caminante es un ente abstracto que logra vencer cualquier tipo de situación que se oponga a su necesidad de vagar. No obstante, quien camina está determinado no sólo por su historia, sino por una serie de limitaciones físicas, espaciales, sociales, temporales. La persona que camina no es sólo una figura abstracta que sirve de modelo para la práctica literaria, filosófica o re-

lacionada con el arte acción, la intervención pública y el performance. Quien camina reviste un cierto poder al ejecutar el acto de andar. Considerado en su diversidad, se encuentra, por ejemplo, la posibilidad física, la capacidad básica de dirigir las funciones en las extremidades del cuerpo y conseguir un acto de desplazamiento del mismo a voluntad, como en una persona sin problemas psicomotrices para andar; una posibilidad espacial como la de acceder a los lugares en que se deambula sin mayor oposición del terreno; una capacidad temporal, en donde andar sin limitaciones de horario es la demostración de una cierta libertad en el uso del tiempo a antojo, como cuando podemos huir del transporte público en un momento de congestión intensa y caminar hasta el destino, o como cuando alguien puede darse el lujo de pasear sin restricciones en horarios estipulados como laborales, cuando no se tiene que apresurar el paso por el miedo a llegar tarde, etcétera; y, por último, podemos hablar de una facultad simbólica, como cuando alguien deambula con seguridad gracias a lo que su investidura representa,

.....  
43 Camnitzer habla de "un proceso de generalización visto desde fuera".



FIGURA 38

Figura 38 Long, R. (1967).

*Una línea hecha al caminar* [Plata sobre gelatina].

© RICHARD LONG. COLECCIÓN TATE.

por ejemplo, si impone una fortaleza física, espiritual, monetaria, política; si tiene un alto grado de estima entre la gente, etcétera, gracias a lo cual no necesita más que su sola presencia para establecer un “círculo de protección” que le permita trasladarse por casi cualquier lugar. El andar como acto de vida

sin accesorios también es un privilegio ejercido.

De esta manera, el caminar es un acontecimiento cotidiano básico de poder personal, una forma de ejercer ese poder y posibilidad y una forma en donde se refleja el grado de libertad de tránsito.

### 3.1 Andar como posibilidad

Caminar es ejercer la voluntad de transitar libremente, en donde se manifiesta una posibilidad: el derecho de ser. En este sentido, considero el caminar -o mejor aún, el desplazarse- como un acto afortunado y para afortunados, una manera de practicar cierta libertad y consciencia de acción. Si, lo personal es político, ¿qué acto más político que el poder desplazar el propio cuerpo -incluso si implica la ayuda de un bastón o silla de ruedas- sin interrupciones ajenas a nuestra voluntad, siendo partícipes de esta acción?

Las prácticas artísticas en donde el acto de caminar es fundamental para la creación, realizan diversas lecturas de este acontecimiento. Si tomamos como parteaguas el surgimiento de las ciudades modernas del siglo XVIII, es interesante ver el papel que la revolución

industrial ha tenido en este desarrollo gracias a la creación de diferentes máquinas que replantean la vida cotidiana, la forma de representar el mundo (la cámara fotográfica y el automóvil, por ejemplo) pero además a la modernización de las ciudades y la modificación de los usos del espacio público. Caminar ha sido visto como una manera de poner en juego el pensamiento reflexivo, por ejemplo en las charlas peripatéticas que, según nos dicen, realizaba Aristóteles -y otros filósofos- con sus estudiantes; ha sido una manera de reconciliación con la naturaleza, como en el caso de Henri David Thoreau, quien caminaba preferentemente en solitario para no renunciar “a cierta intimidad y comunión” con la misma (Le Breton, 2011) y encontraba en el paseo un misterio profundo; ha sido

la forma de ver lo extraordinario en lo común y ordinario, como en el caso de los *flâneurs* y las *flâneuses*; una manera de analizar las propias capacidades y de sistematizar el movimiento como oda a las máquinas con los futuristas, pero es, sobre todo, una forma de resistencia ante las imposiciones de la estructura enajenante de la ciudad. Como decía Careri en relación al situacionismo en *Walkscapes* (2009):

Hacia falta “pasar del concepto de circulación, en tanto que complemento del trabajo y circulación de la ciudad en distintas zonas funcionales, a la circulación como placer y aventura”. Hacia falta experimentar la ciudad como un territorio lúdico que podía ser utilizado para la circulación de las personas a través de una vida auténtica.

La experimentación del caminar como acto de conciencia, no sólo ha tenido que ver con la manera en que nos relacionamos con un contexto en especial -en este

caso, la ciudad, sino con nuestro propio cuerpo. Cuestión poco evidente quizás en el situacionismo -referencia obligada en cuanto a los actos del deambular -, pero mucho más clara en las acciones de artistas del performance, como Bruce Nauman o la Judson Dance Theater. O, pensándolo mejor, con la misma *flâneuse*, quien no puede evitar “poner el cuerpo”, ya que éste, lo que significa, la antecede, le rebasa. Sin embargo, el andar siempre nos supone un diálogo con el espacio que se recorre y la forma o ritmo en que es recorrido, la corporalidad misma de quien pasa, y la manera en que es “leído” por las demás personas. E incluso, de las acciones que suceden alrededor.

Para Michel de Certeau<sup>44</sup>, los procesos del caminar pueden ser interpretados básicamente de dos maneras. Por un lado, a partir de la cartografía del trayecto andado por medio de mapas o esquemas; de las huellas dejadas por ese trayecto, por el acto del pasar. Por otro lado, por medio de la documentación sobre qué es lo que ha permitido el andar,

.....  
44 Michel de Certeau (1925-1986). Jesuita, historiador y filósofo francés. Su trabajo está orientado al campo de los estudios culturales, especialmente vida cotidiana, sociedad de consumo y los usos mediático-culturales. En su libro *La invención de lo cotidiano* hace énfasis en que son los modos de consumo de la gente lo que determina que no sean una simple masa expectante, atribuyéndole una voluntad de creación por la forma en que se acerca a los productos culturales.



cómo se ha realizado, a qué ritmo, de qué manera, etc. La primera (la cartografía, la huella), sustituye y se hace visible por medio de la invisibilización de la segunda: “metamorfosea la acción para hacerla legible”, pero “hace olvidar una manera de ser en el mundo” (De Certeau, 1990/2010). En el segundo de los casos, podemos decir que es la forma evidente de hacer visible un “yo” que, a cada nuevo paso, se actualiza, cuestionando el medio y la capacidad misma del cuerpo.

En el trajín diario, en el desplazamiento de rutina, olvidamos la “actualización” que nos supone recorrer, andar, incluso correr. Las dinámicas de la urbe nos determinan una especie de ausencia ante este acto, tan común. Las reglas sociales nos abordan para recordarnos -de rutina también- que transitamos como acto automático para llegar a un lugar determinado, donde debemos “ser soportados” y en el cual hay que permanecer “sujetos”.

Así pues, la exigencia que encuentra el caminar de cualquier transeúnte será la de definir el espacio final de ocupación. No es posible ser transeúnte siempre, eso es un tiempo-espacio que debe tener un fin. No es bien visto ser nómada.<sup>45</sup>

Moverse o desplazarse, es generalmente una acción que necesita un destino, un lugar de reposo, pues así lo dicta la norma. Según Tim Ingold (2012/2013)<sup>46</sup>, la primera imposición colonialista a la alteridad no es tanto la de una linealidad sobre un sentido no lineal de representar el mundo, sino implantar una línea sobre otro tipo de línea: convertir los caminos en los cuales vive y desarrolla su vida, en fronteras que la contienen. De tal manera, el permanente movimiento de una persona sin un domicilio conocido crea, pues, incomodidad por no tener una ubicación que la contenga. Siguiendo a Ingold, la persona que vive “sobre la línea” -quizás mejor aún, sobre el camino-, está trans-

.....  
**45** A este respecto, considero importante recordar cómo en Barcelona, que tiene once distritos, hay un distrito 12, correspondiente a las personas sin techo. En ese distrito *viven* virtualmente, hecho que deja ver la necesidad de regulación en el paso de las personas que incluso no tienen un lugar para habitar.

**46** Tim Ingold (1945). Antropólogo británico, profesor de Antropología Social en la Universidad de Aberdeen. Investiga las interacciones humanas-animal-naturaleza, así como la evolución humana en relación al lenguaje y la tecnología. Analiza las relaciones entre Antropología, Arqueología, Arte y Arquitectura desde los procesos que les conjugan, tomándolas como una forma de relación humana on el ambiente y sus diversas interacciones.

grediendo una norma de espacio al vivir una frontera, ya que en el pensamiento moderno, la línea -el camino- sólo sirve como conexión: “Eso que el pensamiento moderno ha impuesto a la idea de lugar -fijarlo en el espacio- lo ha impuesto también a los individuos, definiendo su existencia a secuencias temporales” (Ingold, 2012/2013, p.10).

Considerando la manera en que caminar es visto sólo como modo de desplazamiento que tiene como fin el llegar a un lugar, se disculpa cuando se desprende de él una actividad que producirá remuneración económica a alguien, pero es sorprendente si sale de este control de consumo. Es cada vez más recurrente la reordenación de las ciudades en donde el tránsito de las personas a pie, en patines, bicicleta o con mascota es supeditado a lugares especiales para esta realización. La definición geográfica de las ciudades sigue teniendo la estructura que del uso de la calle comenzó en la modernización de Londres o París de mediados de 1800 -y que contagió incluso a la propia Ciudad de México- y que fue reforzada durante los años 30 con la arquitectura funcionalista donde el peatón queda fuera de tránsito y, en la mayor parte de las ciudades,

la persona “diversa” no tiene cabida. El espacio es determinado para ser consumido, no usado. Pero ese consumo también es supeditado. La Alameda Central de la Ciudad de México, al igual que muchos otros lugares, no fue remodelada para ser usada, sino “pasada”. Pero sin elección. Es un lugar de tránsito para ser consumido como postal turística sin ninguna vida ni memoria. No es posible, siquiera, determinar cómo es que puede hacerse ese consumo. Para eso tiene bonitos letreros de prohibición que definen su uso. Por eso, al caminar -andar-, lo defino como posibilidad de enunciación.



FIGURA 39

ProtoplasmaKid. (2011).

*Calle Madero* [Fotografía]. CC BY-SA 3.0. Wikipedia.

### 3.1.1 Andar como posibilidad física/espacial

*Andar es no tener un lugar*

Michel de Certeau

Caminar confiere una apreciación del espacio que se materializa en la acción, nos dota de una espacialidad que se revisa a cada momento, a cada paso que damos; se actualiza todo el tiempo. Como dice De Certeau (1990/2010), nuestros pasos “no se localizan: espacializan”. Y esto es atribuible incluso si se anda en bicicleta, en patines, en silla de ruedas; aunque requiramos de una persona que nos ayude a andar.

La posibilidad física del andar, no sólo se define por nuestro buen desarrollo psicomotriz, sino de tener la opción de recorrer algo, aún con ayuda; sin importar la procedencia o el destino, poder ejecutar un trayecto y habitarlo en ese tránsito, tanto como se nos pegue la gana. Copiando de nuevo a De Certeau (1990/2010), sin estar ausentes de lo que está pasando, y aún sin necesidad de dejar huella. Sólo recorriendo.

Tan simple como eso, no obstante, todos los días nos encontramos con obstáculos para movernos. En un sentido extremo, el migrante tiene la oposición constante de un

Estado que pretende controlar el paso de “algo” -porque no es considerado como alguien- que escapa de su legalidad. Aún si sólo es un pasante -que no paseante-, o precisamente por eso: no es una persona que “produzca”, que genere un bien o agregue un valor a ese paso. El migrante tiene en su haber una indefinición extrema que incomoda porque es el azar mismo. Es por eso que se le condena todo el tiempo: pidiéndole una visa, los papeles básicos, dinero para justificar su estadía en un lugar. Si bien, como dice Maffesoli (2005, p.23) “sólo sedentarizando se puede dominar”, al migrante sin dinero se le niega lo más posible esa sedentarización, pero además, el derecho de transitar para llegar a cualquier otro lugar. Ni derecho de piso, ni de paso.

Siendo más estrictas con la definición de imposibilidad física, un ejemplo. La calle más transitada de México (Madero, en el Centro Histórico), y que se da el lujo de ser peatonal, tiene restricciones específicas. Más allá de no permitir la realización de manifestaciones de



FIGURA 40  
Martínez, I. / @pulsoneuronal (1 marzo, 2015).  
*Tuit callejero* [Fotografía]. Twitter.

ningún tipo (incluido el volanteo), tiene problemas para que gente con diversidad funcional o personas de la tercera edad puedan, siquiera, disfrutar de comprar algún artículo (aunque la calle es simplemente para uso mercantil, por lo cual las bancas no son precisamente cómodas para estar. Se trata simplemente de pasar y comprar). A pesar de que no hay severos problemas para acceder a ella, lo cierto es que ningún comercio está acondicionado para el fácil acceso de gente que requiera de una silla de ruedas o incluso, un bastón para desplazarse, lo cual hace pensar en la invisibilización de la problemática que mucha gente tiene para habitar y recorrer la ciudad: las calles están hechas para el uso exclusivo de las personas capacitadas para subir y bajar escaleras con sus dos pies.

### 3.1.2 Andar como posibilidad temporal

El tiempo está supeditado a la manera económica en que puede ser usado (como forma de producir por medio del trabajo o produciendo un valor resultante a partir del consumo), por lo tanto, caminar “porque sí” es sinónimo de desgaste de tiempo y energía sin un fin concreto. Frédéric Gros<sup>47</sup> (2015) dice que caminar es “no estar ya atrapado en la tela de los intercambios, no verse reducido a un nudo de la red que redistribuye informaciones, imágenes y mercancías”. Es por ello que la administración de las ciudades se ocupa más de mejorar la viabilidad de los automóviles que la del peatón, pues no se ve un sentido al pasar por lugares en donde no hay algo para consumir. El tiempo perdido en, digamos, el transporte público, ha buscado ser utilizado para el consumo de la publicidad que se pelea cada espacio que pueda ser alcanzado por la mirada, aparentemente distraída, de quien va de prisa para llegar a su destino.

Caminar a pesar de todo, acaba siendo alguno de esos “movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico” (De Certeau, p. 107)<sup>48</sup>: ante la rudeza de la ciudad, de los grandes ejes viales, de la nula accesibilidad en las avenidas y distribuidores, de la propia violencia en todos lados. Caminar lento y a pesar de la prisa por llegar a casa -o al trabajo- es una manera en que se ejerce una forma de ser que generalmente es consentida en las personas más pudientes en espacios definidos. Caminar porque sí, es una manera de “perder el tiempo”, pero es reivindicada si ese tiempo de caminar es para “ponernos en forma”, en donde, en todo caso, se nos consigna a un espacio cerrado con una máquina caminadora que nos protege de la inseguridad del exterior.

¿Quién tiene el derecho de caminar sin preocuparse por el tiempo que pasa haciéndolo? ¿A quién le es dado ese privilegio? Porque en el

47 Frédéric Gros. Profesor de Filosofía en la Universidad Paris-XII. Ha trabajado en temas de historia de la psiquiatría, filosofía de la pena y el pensamiento occidental de la guerra, además de Michel Foucault.

48 No obstante, las cámaras de vigilancia por doquier ponen el dedo en la llaga sobre la posibilidad de estar siendo vistos. Sobre eso, ver el libro de Paul Virilio (2006). *Ciudad pánico. El afuera se encuentra aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

ámbito de lo cotidiano, en cualquier estrato social, hay quienes son más susceptibles de poder hacerlo, y no hace falta teorizar mucho para darse cuenta de ello. En *Andar, una filosofía*, Frédéric Gros habla acerca de las libertades de caminar, la libertad suspensiva en un simple paseo, que, acoto, no cualquiera puede darse. Relajar el cuerpo, poner la mente en ceros implica, no obstante, la libertad del tiempo que se tiene para no ir corriendo, sino también obedecen a la definición que el propio cuerpo que camina tiene inscrito en la calle.



### 3.1.3 Como posibilidad simbólica

Ostentar determinada apariencia sirve para obtener la capacidad de caminar en libertad. La lectura de una persona, su vestimenta, forma de caminar, género, establece por dónde pueda o no acceder. Así, hay una jerarquización que permite o no seguir un camino, transitar por una zona.

Cuando una persona está definida a partir de signos como alguien a quien le es permitido transitar, pasar, no hay obstáculos en general para su marcha. En este sentido, la combinación hombre, blanco, heterosexual, adulto joven y maduro, es la jerarquía más alta para tener el acceso, o libre tránsito. En el caso de un turista, la vestimenta, el tono de piel y uno que otro accesorio (como la famosa cámara fotográfica, por ejemplo), lo hacen sujeto de derechos pues muy seguramente está dispuesto a consumir, a retribuir económicamente una visita a un lugar específico, se asume tiene poder adquisitivo por cualidades que son definidas

dentro del contexto en que se encuentra. En sentido opuesto, una persona de apariencia ajena a la hegemónica deseada, verá a su paso cualquier obstáculo; siempre será seguido por la mirada no sólo de las personas curiosas, sino de la autoridad misma: se cuestionará sus intereses, qué hace, qué pretende, pues es necesariamente asumido como persona *non grata* por el sistema de consumo y, en otros casos, por la “seguridad nacional”<sup>49</sup>.

Pero, además el simbolismo de la apariencia, se extiende al del espacio recorrido. Un espacio con características específicas, se relaciona con un tipo de gente especial. De este modo, volviendo al ejemplo de la Alameda Central de la Ciudad de México, la forma en que ha sido acondicionada, obedece a una elitización esperada de la gente que la transita. ¿Qué ha pasado con la gente que acostumbraba caminarla los fines de semana? Ha sido relegada a la plaza contigua, en espera de que otra gente, “más guapa”, re-

49 Para ver un par de ejemplos, consultar: Indígenas. Objeto de burla en mall de México en *El Universal*. (13 de mayo de 2010) <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/523853.indigenas-objeto-de-burla-en-mall-de-mexico.html> y Fernando Camacho Servín. (5 mayo 2014). Desprecio, burla y miedo, las reacciones ante el paso de un huichol por calles de Polanco. *La Jornada*; Además, CNN. *Indian Man, 57, Paralyzed After Encounter With Police In Alabama*. <https://www.youtube.com/watch?v=T8da5cPBeqE>

tribuya a la vista de los suelos blancos y los jardines decorados. En este sentido, “el urbanismo modela un espacio político y económico”<sup>50</sup> definiendo, además, quién puede hacer uso de cuál espacio, por lo tanto, de andarlo.

Y justo este poder simbólico regula también el tiempo y espacio del andar. Paul Virilio<sup>51</sup> comenta en su libro *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí* (2006), las consecuencias de el, digamos, “nuevo arte de la guerra” apoyado por las tecnologías de la telepresencia en donde el trayecto se convierte en instante (y que recuerda, de nuevo, el dicho de Tim Ingold: la línea que pasa, sucede colonizada por la línea que conecta). La telepresencia repentina del terror estandariza emociones sobre acontecimientos que suceden en cualquier parte del mundo, monopolizándolas. Vivimos en el encierro por miedo a un enemigo inmanente que controla nuestros pasos: el coronavirus, la neumonía atípica, la gripe aviar, la fiebre porcina, las armas de destrucción masiva, los

terroristas, el narco, el secuestro, los paramilitares, las fuerzas armadas, el clima, el pobre, el *naco* que se encuentra fuera de nuestro coche y nos pide dinero o se manifiesta con cientos de *nacos* más.

Así pues, hay una definición corporal que da seguridad y firmeza en cuanto a caminar, pero también un representación que es leída a modo, otorgando al que ve que alguien pasa, un poder sobre determinar qué es y cómo debe ser tratado ése o esa que pasa. La mujer que anda por la calle, por ejemplo, pareciera inscribirse en un espacio en donde cualquiera puede asumir que ese cuerpo debe, necesariamente, ser mencionado, cualquiera que sea la forma: ya sea por medio de un piporo, un toqueteo, o un comentario entre dos o más personas sobre la forma en que luce, camina o se comporta. La mujer que camina, sobre todo en México, sigue teniendo sobre sí, el peso de lo que significa su cuerpo, un objeto a disposición. Por ejemplo, la ENDIREH 2016 muestra que en el ámbito comunitario a

50 Ion M. Lorea, “Henri Lefebvre y los espacios de lo posible” en Henri Lefebvre, *La producción del espacio*. Traducción de Emilio Martínez Gutiérrez. (Madrid: Capitán Swing libros, 2013), 20.

51 Paul Virilio (1932). Teórico cultural, urbanista francés, arquitecto, sus escritos versan sobre la importancia de la tecnología y la telepresencia como constructora de narrativas ajenas a “lo real” y al “espacio real” y la implicación de la velocidad (el tiempo), la información y las redes en lo urbano.

nivel nacional, 38.7% de las mujeres de entre 15 años y más han sufrido alguna agresión pública de las cuales “las agresiones ocurridas en la calle son principalmente de tipo sexual (66.8%), tales como: piropos groseros u ofensivos, intimidación, acecho, abuso sexual, violación e intento de violación”<sup>52</sup>.

Si bien la encuesta no se refiere en exclusividad a “mujeres caminando”, deja ver que el ámbito público es un pretexto para ejercer violencia hacia una corporalidad que representa “inferioridad”: se puede disponer de ella a voluntad.

Recuerdo y enuncio acá un documental *La Escuela del Silencio*<sup>53</sup>, en donde se habla de los obstáculos que tienen niñas y jóvenes peruanas para acceder a la educación en zonas marginales rurales y peri-urbanas. La voz en off de una mujer relata cómo María, joven de 16 años, no puede ir a la secundaria pues queda a una distancia muy lejana de su casa y “en estas zonas los caminos pueden ser muy peligrosos”. Acto seguido, el texto de la traducción al español de la entrevistadora, le pregunta a la joven: “¿Tu mamá estaba

diciendo que hay jóvenes que te molestan, que te acosan en el camino?” La joven responde que son jóvenes de otra comunidad que la esperan en el camino y la fastidian y la molestan. María fue dos meses a la secundaria solamente. Según la traducción, el padre comenta que las niñas dejan de ir a la escuela porque “cuando las niñas están solas, quién las va a controlar, se comprometen, quedan embarazadas y vuelven con 2 o 3 hijos, por eso no las mandamos. En cambio con los varones no pasa ese problema”.

Es peculiar lo abstracto que es que “los caminos puedan ser muy peligrosos”, así como que las jóvenes “queden embarazadas”. Estos juegos del lenguaje en donde se hace responsable a la persona afectada siguen siendo muy comunes. Al final de esta intervención dentro del documental, la madre de María comenta que la niña agarró miedo porque un joven la amenazó de que si no le hacía caso, la iba a corretear con el cuchillo.

El peligro que corren muchas mujeres se hace extensivo si el sujeto que camina está “feminizado”,

52 *Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) 2016*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI, 2016. Presentación ejecutiva y xls.

53 Hildebrandt Chávez, César (2014). *La Escuela del Silencio*. UNICEF Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wBG3jUvTMCs>

pues escapa a la norma de lo que se permite pueda caminar en libertad. Por ello, cada vez son mayores los colectivos y movimientos por una calle libre de acoso (por ejemplo, *Acción Respeto: por una calle libre de acoso*, de Argentina; *Observatorio contra el Acoso Callejero* de Chile; *Paremos el acoso callejero* en Lima, Perú; *Stop Street Harassment* (EU); la organización de *La marcha de las putas* en distintas ciudades, *Hollaback...*). La insistencia de la pertenencia de las mujeres a un tipo de espacio, el privado, el hogar, nunca la calle, aún se encuentra muy enraizado en el imaginario. No obstante, esta misma exigencia se articula en contra de las personas que presentan corporalidades no hegemónicas. Y la interiorización de estos supuestos puede estar tan introyectada, que sucedan hechos como el que todavía en los años 70 –si no es que después también–, pasaba en San Cristóbal de las Casas:

Quando visité por primera vez San Cristóbal de las Casas, Chiapas, me llamó la atención una piedra tallada con la figura de un indio en la esquina de un edificio colonial. Pensé que se trataba de un homenaje a algún personaje histórico. Cuando pregunté a

un taxista sobre aquel monolito empotrado en la pared me respondió con ironía: “Es una piedra vieja que se labró para mostrarles a los indios cómo debían vestir para poder entrar a la ciudad real. Si no respetaban esa ley, los azotaban y encerraban en la cárcel. Ahora entran como quieren, pero no pueden andar por las banquetas, deben ir por la calle porque son como animales. Es para que no se les olvide que no son como nosotros, gente de razón”.

(...)

Más tarde vi como una mujer chamula vestida con una típica falda de lana negra y blusa azul caminaba descalza por una acera en el centro de la ciudad colonial. Iba distraída hablándole en su lengua a su hijo que cargaba con un rebozo en la espalda.

Un comerciante colete salió agitado de su negocio y le dio alcance. “Pinche india mugrosa le gritó, vete de aquí, hueles a animal, ustedes no saben bañarse, no lavan su ropa, están llenos de piojos. Vete a tu pueblo, aquí nomás afean nuestra ciudad. Ya saben que no pueden andar acá. ¡Andale, lárgate pinche mula!”, le espetó al tiempo que le dio un empujón para bajarla a la calle.

La pequeña mujer cayó al suelo entre las carcajadas del hombre alto de cinturón piteado y botas, con aspecto de ganadero. Trastabillando se alejó sin decir una palabra, humillada y vejada, como era costumbre en esa ciudad. Eso era normal.<sup>54</sup>

La determinación de decidir quién está facultado para caminar en libertad y quién para restringirlo parece ser llevado al absurdo cuando nos enteramos de cosas como que un cura le cortó las piernas a una virgen (La Virgen del Carmen, en Ciudad del Carmen, Campeche),

según una charla con el artista visual Idaíd Rodríguez, quien hizo un proyecto en esa región. El motivo fue que la virgen, al parecer, salía a caminar por el pueblo durante las noches. Harto de esto, el cura hizo lo propio.

Dice Gros que “La libertad cuando se camina es la de no ser nadie, porque el cuerpo que camina no tiene historia, tan solo un flujo de vida inmemorial”. El problema es que quien tiene el derecho de caminar y pasar desapercibido, sin una historia, responde a características muy definidas.

### 3.2 La fuerza simbólica del caminar colectivo

Hay otra suerte de poder simbólico relacionado al caminar, pero sobre todo cuando se camina con alguien más, con muchos más. Y tiene que ver con la manifestación, una forma de exigir derechos, hacer visible una causa y, de algún modo, hacer una revisión de su fortaleza. Los cuerpos juntos de la gente, devienen un cuerpo social que se manifiesta, volviéndose una poderosa forma de expresión que el estado asume necesita ser regulada

a favor de una ley cívica dictada por el “bien común” que, en realidad, se puede definir como un bien para el libre tránsito automovilístico y la estabilidad ciudadana que aparenta que nada malo sucede, que normaliza la desigualdad y criminaliza el descontento queriendo invisibilizarlo. Es por ello que el cuerpo colectivo caminando junto es susceptible de ser restringido, reprimido, igual que pasa con el cuerpo no deseado, o supeditado a la mi-

54 Jesús Ramírez Cuevas (19 de noviembre, 2005). Historias del racismo a la mexicana. Monumento al racismo. *Masiosare* (413). Suplemento Cultural de *La Jornada*.

rada patente del poder. Más allá de discutir si las manifestaciones son una forma válida o no de generar un cambio “real”<sup>55</sup>, lo cierto es que tienen el poder de incomodar para cuestionar un orden determinado, reivindicar por medio de la acción el uso de un espacio que se entiende como público –y que se vuelve verdaderamente público sólo cuando se ejerce, cuando se pasa por él y cuando se colectiviza–. Judith Butler<sup>56</sup> habla al respecto de la importancia de ese espacio: la exposición del cuerpo, de los cuerpos en ese contexto, luchan “contra la privación de derechos, la invisibilización y el abandono” generando un espacio de aparición en donde una voluntad popular organiza la posibilidad de que, aquellos cuerpos que ‘no deberían aparecer en ese espacio’ (a quienes ‘no les corresponde’

ocupar ese espacio público, como las mujeres y los migrantes, entre muchos más), lo hacen. La alianza, las relaciones sociales, la colectividad permiten esa aparición sobre todo cuando aún encontramos una diferenciación sobre quién podría y debería mostrarse en público, hablar y actuar. Siguiendo a Butler, esa posibilidad de “aparecer corporalmente en el mundo” vuelve a la acción un ejercicio del habla:

(...) la libertad no procede de mí o de ti, sino que puede suceder y sucede como relación entre otros o, incluso, entre una multitud. No se trata de encontrar la dignidad humana en cada persona, sino más bien de entender al ser humano como un ser relacional y social, cuya acción depende de la igualdad y establece el principio

55 Quisiera acotar una cuestión. No puedo no relacionar las manifestaciones como una posible manera de “accionar” temporal y a corto plazo, sin consecuencias contundentes a futuro (como parece suceder en la Ciudad de México), con un texto de Slavoj Žižek en donde refiere: “Incluso en buena parte de la política progresista de hoy, el riesgo no es la pasividad, sino la pseudoactividad, la urgencia por ser activo y participar. (...) Los que están en el poder buscan a menudo una participación crítica antes que el silencio—buscan establecer con nosotros un diálogo, para asegurarse de quebrar nuestra ominosa pasividad— (...) estamos activos todo el tiempo para asegurarnos de que nada realmente cambie”. (Žižek, 2008, p.35). Esta precisión es para evitar un romanticismo excesivo sobre este acontecimiento que, sin embargo, sigo considerando de gran fuerza y poder simbólico para estimular la unidad de algunos grupos que se pronuncian por un hecho concreto y para ejercer el derecho de aparecer en el espacio.

56 Judith Butler (1956). Filósofa norteamericana. Ha realizado importantes aportaciones dentro del feminismo y la Teoría Queer. Una de sus principales aportaciones es asumir al sexo y la sexualidad como una construcción, con posibilidad de ser performada, posibilitando una identidad nómada, en constante transformación y cuestionamiento.

de igualdad. (...) la afirmación de la igualdad no se hace solo hablando o escribiendo, sino que se hace precisamente cuando los cuerpos aparecen juntos; mejor dicho, cuando a través de su acción dan existencia al espacio de aparición, y sólo funciona (...) cuando se establecen relaciones de igualdad. (Butler 2011/2012)

La marcha en igualdad de un grupo de personas potencia la enunciación de éstas y sus individualidades, asumiéndolas como públicas, como políticas. Por ello, es preciso también aquí acotar brevemente los cuestionamientos al lenguaje utilizado en las manifestaciones, por resultar ofensivo para un buen sector de la población que siempre es la más marginada (como “minorías” sexuales y mujeres). El tipo de consignas que aún predomina en las marchas, pretenden insultar a las personas que detentan el poder y no garantizan los derechos básicos, por medio de la feminización y el llamado de la sexualidad o corporalidad no normativa, incidiendo así en una vio-

lencia interna que no ha terminado de ser cuestionada<sup>57</sup>. Volviendo entonces a la manifestación, estas corporalidades, que sirven “de base” para algunos insultos, al hacerse visibles en el espacio público terminan ejerciendo el derecho no sólo de su propia corporalidad, sino el de otras personas, por medio de la alianza. Independientemente de hacerlo dentro de una marcha. Retomando a Butler de nuevo:

Caminar por la calle sin interferencia policial es diferente a reunirse masivamente en ella. Sin embargo, cuando una persona transgénero camina por la calle el derecho que ejerce en forma corporal no sólo pertenece a esa persona. Hay un grupo, tal vez una alianza caminando allí, se vea o no se vea. Tal vez podemos calificar como “performativo” tanto ese ejercicio de género como la demanda política por él encarnada de igualdad de trato, de protección contra la violencia y de disponer de la necesidad de desplazarse en el espacio público, con (y dentro de) esta cate-

.....  
**57** De esta manera, considero importante el trabajo realizado por el Contingente Rosa o Las licuadoras, grupos activistas que trabajaron en el entonces D.F. y que diseccionaron, cuestionaron y modificaron o construyeron nuevas consignas para evidenciar el insulto sin cuestionar sus trasfondo machista, misógino, racista o humillante de alguna identidad.

ría social. Caminar es decir que éste es un espacio público en el que las personas transgénero caminan, un espacio público donde las personas con diversas formas de vestir, sin importar si tienen un significado de género o religioso, son libres de moverse sin la amenaza de la violencia. Sin embargo, esta performatividad se aplica también, en términos más generales, a las condiciones en que cualquiera emerge como criatura corporal en el mundo. (Butler 2011/2012)

Otro tipo de caminar colectivo, visto de mejor manera y más permitido por la autoridad es la peregrinación. La peregrinación concede el derecho de caminar en grupo, generalmente de manera penitente, como justificación para pedir un favor o realizar una manda a un ser o templo sagrado, para dar fé de la devoción que se tiene. La potencia de la peregrinación en este caso, es no sólo la fé que se transmite en ella, sino la solidaridad que se supone hay durante el trayecto, lo que procura que todos sus participantes lleguen a buen puerto de la mejor manera, incluso si tienen un castigo por cumplir (caminar con algún peso, encadenado, de rodi-

llas, etc.). Generalmente, la peregrinación sugiere un acto de caminar sufriente, cansado, pues “el cansancio purifica, destruye el orgullo y ello hace la oración más transparente”, en donde el andar a pie, es fundamental: “Había que terminar a pie. La necesidad de terminar a pie incluye varias lecciones. Ante todo, recuerda la pobreza de cristo. Humildad: el que camina es pobre entre los pobres. (...) la marcha es dura, exige un esfuerzo reiterado. No se aborda bien un lugar sagrado más que habiendo sido purificada por el dolor, y caminar exige un esfuerzo repetido indefinidamente”. (Gros, 2015. p .123)

No obstante, también puede haber momentos festivos, bailes y representaciones. Al igual que las manifestaciones, son una manera de demostrar fuerza y unidad, aunque también son signo de sumisión.



### 3.3 Breve recopilación de piezas sobre caminar

¿Qué es lo que define que se pueda realizar un producto artístico simplemente caminando? ¿Cuáles son los aspectos que se deben tener para conseguir esa realización? ¿Cuáles son, incluso, las limitantes que se anteponen a esa posibilidad?

Si bien el caminar entendido como expresión artística ha sido abordado en diversas ocasiones, he hecho una breve selección de artistas que en su caminar cuestionan o abordan de alguna manera las estructuras de violencia e injusticia. Este es un breve repaso de algunas acciones en donde se vislumbra la idea de caminar vista desde una posición de poder o como denuncia sobre un contexto determinado. Las piezas son descritas de manera breve, sin embargo, considero no necesitan muchas palabras para entender su potencia.

Además, luego de esta recopilación, abordo brevemente a Paulo Nazareth pues ha utilizado al caminar como detonante o herramienta para una multiplicidad de acciones de forma reiterada, esto es, no ha hecho una acción, sino todo un cuerpo de obra relacionado con el caminar, confrontando su propia corporalidad con el lugar en que se desplaza y las personas con quienes

se relaciona. En ese sentido, habita ese recorrido, lo socializa y es sensible a las interacciones que hay en el mismo.

### 3.3.1 Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky / *Frailes Déjà Vu* / Colombia, 1967

Uno de los ejercicios de Juan José Gurrola y de Alejandro Jodorowsky durante los años 60 fue el de trabajar figuras que descolocaban las formas políticamente correctas. Ambos creadores de contenidos bastante lúdico, realizaron la acción *Frailes Déjà vu* en la Carrera Séptima de Bogotá, Colombia, la avenida más importante de esa ciudad, originalmente trazada sobre un camino indígena y que alberga el Parque Santander, en donde “según el historiador y arquitecto Carlos Martínez se celebró la primera misa en 1538” (Barón Leal para el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2012), además de importantes conventos e Iglesias.

Poniéndose al extremo de la avenida, enmarcándola, ambos artistas caminaron sincronizadamente ataviados de frailes franciscanos durante algunas cuadras, para darse cuenta que en poco tiempo, había gente siguiéndolos e imitando el ritmo de los monjes, que continuaron hasta llegar al Hotel Tequendama.

Al parecer, el simbolismo de una apariencia cede en el imaginario y provoca una reacción determina-

da por parte del “público involuntario”, en este caso, una procesión que representa la fuerza de la fé. Quizá no era tan difícil imaginar que ese sería el desenlace, pero lo que incita a la reflexión es que haya sido un acto más bien improvisado, sin haber planeado y convocado a la gente con anterioridad.

### 3.3.2 Mona Hatoum / *Roadworks* / Brixton, Inglaterra, 1985

La artista de origen libanés, Mona Hatoum, se quedó a vivir en Londres luego de que estallara la Guerra Civil en su país en 1975 y la impidiera volver a casa. Descendiente de una familia palestina, y doblemente emigrada de su lugar de origen (primero su familia emigró de Israel hacia la capital libanesa y luego ella debió resguardarse en Londres), mantiene un discurso, político y crítico de las estructuras de poder.

En 1985, durante un trabajo en conjunto organizado por el artista Stefan Szczelkun, *Roadworks*, realiza una acción de intervención en una comunidad marginal de un barrio obrero, mayormente negro (Brixton), a las afueras de Londres. En este, y llevando el accionar fuera de la galería, recorre las calles del barrio “seguida” por unas botas Dr. Martens atadas a sus tobillos, contrastando así, la desnudez de su pie con el pesado calzado, haciendo referencia a las utilizadas por la policía y los cabezas rapadas. El cuerpo de la artista termina siendo la representación de ese cuerpo marginal cuyo andar es dificultado por el par de botas, haciendo evidente la cotidianidad de la violencia para

determinadas personas por parte de esos cuerpos represivos y opresivos (Performanceología, 2006).



FIGURA 41  
Hatoum, M. (185).  
*Roadworks* [Performance].  
(Still de video).

3.3.3 Emma Villanueva / *Pasionaria, caminata por la dignidad* / Ciudad de México, 2000



FIGURA 42

Villanueva, E. (2000).

*Pasionaria. Caminata por la dignidad* [Performance]. Still de video.

Emma se despoja de su ropa para quedar en bikini con tacones y ser pintada de rojo y negro con las leyendas LIBERTAD y NO PFP en blanco. Camina 8 kilómetros por avenida Universidad hasta llegar a Ciudad Universitaria. En el trayecto, intercambia opiniones con la gente acerca del movimiento estudiantil que había tenido ocupadas las instalaciones de todas las escuelas de una de las universidades más importantes de México, la UNAM. Con apoyo de algunas personas reparte dos mil hojas con su opinión (pero también sus datos personales como nombre, dirección, teléfono) sobre el pliego petitorio del CGH (Consejo General de Huelga) y pide a la gente que escriba sobre su cuerpo la suya.

La razón de la huelga que duró 9 meses, fue la negativa por parte de los alumnos al aumento de las cuotas de ingreso a la universidad. En el momento de la acción, esta huelga cumplía un año y la Universidad había sido allanada por la Policía Federal Preventiva (PFP), so pretexto de “resguardarla” durante las vacaciones para que los alumnos inconformes con que el pliego petitorio no se hubiera resuelto de forma satisfactoria, no pudieran volver a tomarla. La PFP violaba así, por segunda

ocasión el sentido autónomo de la UNAM: la primera vez fue unos meses antes, cuando la PFP “rompió” la huelga, con el desalojo violento de las instalaciones en donde hubo cientos de alumnos detenidos.

Emma, casi desnuda, decidió presentar su cuerpo como protesta, cuya vulnerabilidad se oponía a la fuerza masculina de la policía militarizada, la imposición del estado y la irracionalidad de una situación en donde parecía que nadie iba a hacer nada. Su individualidad era una manera de enfrentarse ante una problemática que de forma colectiva no se había resuelto.

Durante esta etapa, Emma busca vincular lo social, político y corporal a través del performance y colabora con Eduardo Flores para hacer EDEMA/ Colaboratorio de arte público. Buscan, además, incorporar “la sexualidad como signo para la manifestación política con la intención de inducir cambios en nuestra sociedad modificando su imaginario colectivo” (Flores, 2002). Congruentemente, ese fue el primer performance que salió en primera plana en distintos diarios al día siguiente, con lo cual, por lo menos un momento más, se atrae la atención al conflicto que empezaba a ser olvidado.

### 3.3.4 Regina José Galindo / *¿Quién puede borrar las huellas?* / Guatemala, 2003

Regina José Galindo trabaja desde el propio contexto, en principio, haciendo acciones que confrontan con las injusticias que atraviesan desde distintas perspectivas: a razón de género, de raza, de posición económica, origen, entre otras. En 2003, debido a la intención del ex mandatario Ríos Montt de lanzar su candidatura a la presidencia quien, en su discurso de aceptación, repartía palabras como las siguientes: “Con serenidad, tranquilidad y humildad recibo esa encomienda, porque sé que con mi equipo de trabajo podremos seguir liberando a nuestra sociedad de las cadenas de la ignorancia, pobreza y angustia de un futuro incierto” (Ortiz, 2018).

En su pieza *Quién puede borrar las huellas* (2003)<sup>58</sup>, José Galindo camina durante casi una hora “de un palacio de poder a otro en la Ciudad de Guatemala (de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional), marcando un recorrido de huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado en su país” (Nanni, 2017). Regina nos recuerda la violencia del

genocida y llama a la memoria histórica de un momento cruento en la historia de Guatemala pero que parece no haber sido suficiente para frenar la postulación de Ríos Montt.

En el proceso por genocidio que se llevó en Guatemala al Dictador Efraín Ríos Montt en 2013, la Federación Internacional del Derechos humanos, con sede en Francia, documentó que en el periodo que asumió el poder a raíz de un golpe de estado en 1982 y derrocado en 1983, fue el periodo más violento de Guatemala. Con un saldo de 29 ixiles desplazados de sus hogares y 1,771 personas asesinadas en once de las 626 masacres, documentadas (FIDH, 2013).

58 Video disponible en *Instituto Hemisférico de Performance y Política* 2009-2013. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/galindo-huellas>

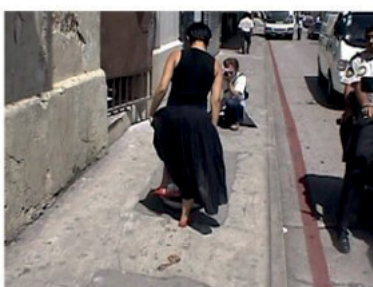
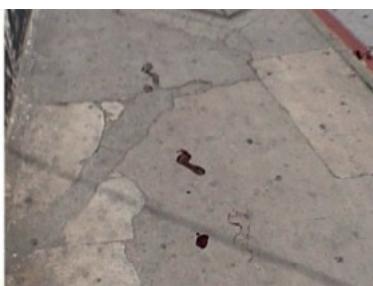
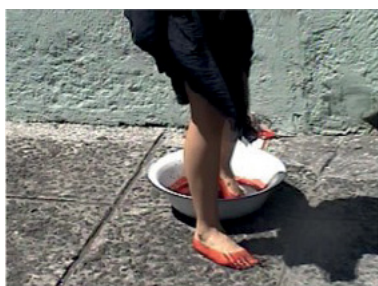


FIGURA 43  
José Galindo, R. (2003).  
*¿Quién puede borrar las huellas?*  
[Performance]. Still de video.



### 3.3.5 Núria Güell / *Valor #1* / 2007

Núria ha estudiado la forma en que las instituciones inciden en nuestros pensamientos y comportamiento como estrategias de control. En su obra, *Valor #1*, el caminar es lo que provoca la conclusión de la misma, o por lo menos, de su registro.

La obra *Valor #1* está estructurada en dos partes. La primera es un vídeo en el que se muestra cómo me tatúan de forma permanente la frase “El día de mañana” en la planta de mi pie derecho; la segunda, es la documentación hecha diariamente con un escáner del desgaste que sufre la frase tatuada, como resultado de la fricción diaria al caminar. El proceso de documentación termina cuando solo queda “día de”, que, por su ubicación en el pie, permanecerá inscrito toda la vida.

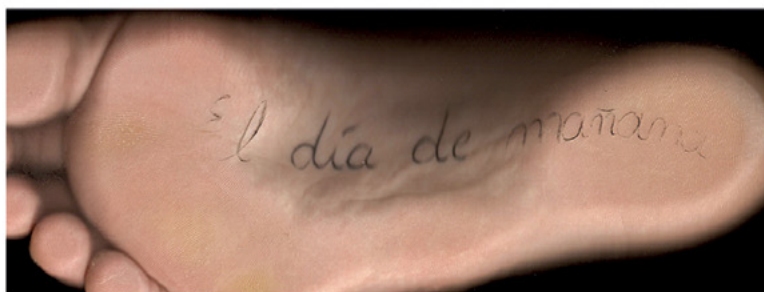
La inclinación del horizonte temporal hacia el futuro es una de las características de la civilización occidental. Esta tendencia a proyectarnos hacia el mañana condiciona nuestra

manera de vivir el presente. La inculcación de este valor es una forma de control del sujeto<sup>59</sup>.

El desgaste del caminar es un acto cotidiano que, imperceptiblemente nos define, pero además define un futuro incierto a la vez que intenta forjarse.

FIGURA 44  
Güell, N. (2007).  
*Valor #1: Desvanecer*  
[Fotografía y vídeo].  
Documentación de tatuaje  
y desgaste en el pie.

59 En <https://www.nuriaguell.com/portfolio/valor-1/>



3.3.6 Regina José Galindo / *Joroba* / Guatemala, 2010. Video, 3' 4"

“Un hombre camina por un poblado de Guatemala, cargando un ataúd sobre la espalda”.

Además de artista del performance, Regina José Galindo es poeta, lo cual queda asentado en las diversas formas en que crea relatos por medio de videos breves o las frases que describen su documentación. Regina tiene una preocupación constante de la violencia que sufre un país como Guatemala, y se extiende en muchas regiones de América Latina, en donde las desapariciones y las muertes son cosa de todos los días. Quizás es en ese sentido en que la obra *Joroba* invita a la reflexión.

Pasear con un ataúd sobre la espalda puede referir a la idea de la muerte constante que acecha, pero una muerte que, de alguna manera, no es incidental: llamarle *Joroba* a esta pieza implica que en ese acto la carga está establecida de nacimiento, o es reflejo de una sociedad habituada a que la muerte (violenta) es un acontecimiento cotidiano que se vuelve una carga que es preciso llevar consigo.



FIGURA 45  
José Galindo, R. (2010).  
*Joroba* [Performance].  
FOTO DAVID PÉREZ

### 3.3.7 Fabiola Rayas Chávez / *Acciones para no olvidar; Performance del caminar y las cartografías de la memoria* / Michoacán, 2011, 2015- actual / Acciones evocativas del cuerpo desdibujado de los desaparecidos

Desde 2008, Fabiola trabaja en temáticas relacionadas con la violencia de género y la violencia en general, en México. A partir del 2011 inicia la serie *Acciones para no olvidar*, en la cual caminaba y escribía, cada cierto número de pasos, el nombre de mujeres desaparecidas como una opción para hacer visible en el espacio público estos acontecimientos.

Más adelante, comenzó a platicar directamente con familiares de desaparecidos para trabajar las *Caminatas por nuestros desaparecidos* con tres familias en búsqueda. Las acciones consistieron en la recuperación de objetos de los ausentes con los cuales las madres realizan una caminata acompañadas de personas de la familia poco allegadas a la búsqueda, planteando un espacio de diálogo, conocimiento y reconocimiento entre los familiares, para dejar atrás el silencio incómodo generado por la desaparición, motivando la reconexión no sólo entre ellos, sino con los espacios que dejaron de ocupar y muchas veces volviéndose agentes de cambio social.

A su vez, Fabiola realiza una

segunda caminata *habitando* (Diéguez, 2018) un par de zapatos de las personas ausentes: inicia ella misma una caminata hacia atrás con los zapatos puestos, desde la casa de la persona desaparecida hasta llegar a algún sitio. Después, regresa a la casa caminando de frente, recordando ese nuevo estado en el que ya no se encuentra en su hogar y se ha convertido en sujeto político.

Este proceso simbólico de acuerpamiento y evocación, ha servido para proponer procesos más complejos de acompañamiento. El resultado es una organización real convertida en Asociación Civil que acompaña 17 casos y cuenta con 57 personas activas que buscan los 132 casos de desaparición en el estado que tienen registrados hasta ahora. Las acciones simbólicas que inició Fabiola por su cuenta, ahora han generado un método de acercamiento más cálido con esas personas que no saben de sus seres queridos. Las cartografías realizadas se pueden consultar en: <https://ciudadatamx.wordpress.com/2019/08/20/performance-del-caminar-o-el-ejerci->



FIGURA 46  
Rayas, F. (2014).  
*Acciones para no olvidar* [Performance].  
Registro: Nicolas Oso.

*cio-de-memoria-para-los-desaparecidos-de-michoacan/amp/*



FIGURA 47  
Rayas, F. (2020).  
*Familiares caminando por la justicia* [Fotografía].



FIGURA 48

Rayas, F. (2020).

*Caminar el cuerpo desaparecido* [Performance]. Stills de video. Registro: Ceniza Pura.



### 3.3.8 Colectivo Huellas de la Memoria / *Huellas de la memoria* / México, 2015-actual

El reflejo de un caminar introspectivo pero que se mantiene a la defensiva y expectante de que algo suceda. Las suelas de los zapatos de familiares de personas desaparecidas se vuelven el lienzo para visibilizar y denunciar esa búsqueda, una búsqueda por decisión propia, a propio pie y consecuencia de la inactividad de las autoridades frente a una petición desesperada de ayuda, que debiera ser una obligación: el seguimiento de cada caso, la búsqueda de todas y cada una de las personas que han sido desaparecidas no sólo en los tres últimos sexenios en este país, sino inclusive durante décadas pasadas en que la desaparición forzada fue uno de los métodos de persuasión en el periodo de la guerra sucia.

Los familiares, que no se cansan de buscar a sus hijos e hijas, hermanos y hermanas, esposos, esposas, dan al colectivo los zapatos que han utilizado en este empeño. Son zapatos desgastados, algunos rotos o reparados, que se han utilizado hasta la saciedad en esas caminatas por distintos estados, pegando hojas de búsqueda, preguntando en centrales de autobuses, visitan-

do ministerios públicos, centros de atención a víctimas, albergues, anfiteatros, iglesias, procuradurías, e, inclusive, haciendo denuncias frente al presidente de la república (en el caso de los zapatos de Tere Vera, con su hermana desaparecida, quien cuestionó a Felipe Calderón en una de las reuniones del Movimiento Por La Paz con Justicia y Dignidad).

Los grabados, a veces directamente sobre la suela o en placas de linóleo adheridas a ellas, se ven acompañados de reflexiones de las propias víctimas sobre lo que han implicado estas caminatas, que, lamentablemente, seguirán hasta que encuentren en cualquier condición a sus familiares.

Con la congruencia que da acompañar desde dentro, esta acción se ha convertido en una fuente de denuncia y memoria de las desapariciones en México y algunos otros países de Latinoamérica, realizando acciones contra el olvido.



FIGURA 49  
 López Casanova, A. (2015).  
 Zapatos de Tere Vera. *Huellas de la memoria* [Grabado].  
 Imagen cortesía del artista



FIGURA 50  
 Huellas de la memoria. (10 de mayo 2021). *Muro de la memoria*  
 [Intervención]. Glorieta de Insurgentes, CDMX.

3.3.9 Kubra Khademi/ *Armadura. 8 minutos caminando* /  
Kabul, 2015

Kubra, artista afgana, recorre las calles con una armadura que protege las partes de su cuerpo que han sido tocadas sin su consentimiento como expresión de hartazgo frente al reiterado acoso que viven mujeres y niñas en el contexto en que se ha desarrollado.

Si bien la caminata duró ocho minutos, fue suficiente para que recibiera gritos y pedradas, e incluso, amenazas de muerte. Parece que es realmente algo grave interpelar un espacio en donde las mujeres no parecen tener voz, ni algún tipo de derecho.

Kubra entiende que su mensaje ha tenido éxito cuando un niño de 10 años dice a su madre “esa chica no quiere que la toquen”, pero también con el rechazo tan fuerte que le marcó y la sentenció a estar exiliada desde entonces.



FIGURA 51  
Khademi, K.  
*Armadura. 8 minutos caminado*  
[Performance].

3.3.10 Alli Coates, Signe Pierce/ *American Reflexxx* / Myrthle Beach, Carolina del Sur, E.U, 2015/ Video de la acción. 14'02”

Ataviada con un vestido azul, estrecho y corto, mas una máscara reflectante, Signe Pierce camina por las calles de forma provocativa mientras es grabada por la cámara. El registro de esta acción muestra la interacción con las personas quienes, sorprendidas y emocionadas, comienzan por pedirle fotos y gritarle cosas, hasta tocarla y, finalmente, agredirla físicamente.

El juego de la máscara y la interpretación de un ser en apariencia “femenino”, pero extraño e indefinido parece ser el pretexto para que la masa que sigue a Signe se arme de valor y permita que el nivel de las agresiones se eleve poco a poco, sin ninguna oposición por parte de las personas presentes.

El miedo a la indefinición y la diferencia, no parecieran tener otra salida más que la violenta, muy a pesar de la presencia de la cámara que graba toda la acción. O con el refuerzo de ésta, que a veces funge como Candid Camera, en donde el “divertimiento” justifica la agresión.

Este encuentro con una “otredad” que se niega a definirse como algo preciso, se ve como una agre-

sión a la que hay que responder sin pensarlo. Es preciso “mostrar la credencial” de lo identificable, nombrable, aún si sólo se está de paso, de lo contrario, es necesaria la acción violenta ante la incomodidad generada.

Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bXn1xavynj8>

FIGURA 52  
Coates, A., Pierce, S. (2015).  
*American Reflexxx*  
[Performance]. *Still* de video.  
© 2015 ALLI COATES AND SIGNE  
PIERCE.



WHAT IS SHE DOING?  
OR IS THAT A DUDE...



3.3.11 Idaid Rodríguez / *¿Y a ti, quién te cortó los pies?* / Museo Guanab, Ciudad del Carmen, Campeche 2015 / Instalación de piernas de madera montadas en un bastidor

Por medio de 113 piezas en forma de pie talladas en cedro rojo, cuestiona sobre la violencia cotidiana “la que vivimos todos los días pero que ya no vemos”. Esta pieza surgió a raíz de un relato popular sobre la Virgen del Carmen. Según hace unos años, el cura de la iglesia en donde se encuentra esa virgen, encontró restos de arena de mar debajo del nicho de la virgen, en sus ropas y bajo sus pies. Esto provocó que las personas lo tomaran como prueba de que la virgen salía a caminar por la playa todas las noches. El sacerdote, al no soportar esta idea, en un acto de ira decidió cortárselos. Desde entonces la imagen religiosa no tiene pies.

La reflexión de Idaid es la siguiente: “Para mi esta historia tiene un fuerte valor simbólico. La imagen del sacerdote cortándole los pies a la Virgen para que no salga de la iglesia es más vigente que nunca. Puede ser tomada como una metáfora de la violencia que viven las mujeres por parte de los hombres en nuestro país en la actualidad. Es una manifestación del inconsciente colectivo de las personas que viven

en la Ciudad del Carmen, una ciudad donde la mayoría de sus habitantes son hombres, donde el caos y el desorden son una constante como en la mayoría de las ciudades de nuestro país”.

La historia popular contenida en la pieza refleja, en efecto, un imaginario en donde, a pesar de la espectacularización sobre lo que supuestamente sucedió a la virgen y sus pies, se reafirma la posibilidad de ejercer poder sobre un objeto divino, un objeto de culto y colectivo. Quizás está de más preguntarnos si, en caso de ser verdad la historia (el sacerdote cortando los pies a la virgen), y de haber sido un santo (hombre), hubiera tenido el mismo fin. Quizás, simplemente, se hablaría sobre su afán de conocimiento del lugar en que se encuentra, o su “santidad” viajera. Es imposible no asociarlo con una violencia de género en donde incluso una imagen sagrada es dispuesta al sometimiento frente al representante del poder cuasi-supremo: un hombre con sotana.



FIGURA 53  
Rodríguez, I. (2015). *¿Y a ti, quién te cortó los pies?* [Instalación]. Foto, cortesía del artista.



### 3.3.12 Las hijas de violencia / *Sexista punk* / Calles de la Ciudad de México, 2015 / Performance y video

*Las hijas de violencia* fue un colectivo integrado por Ana Beatriz Martínez, Karen Condés y Betzabeth Estefanía, quienes trabajaron desde el 2013 al 2016, tiempo en el que realizaron varias veces, en distintos puntos de la Ciudad de México y el Estado de México, un performance que constaba en enfrentar a los hombres que les acosaban en la calle. Esperaban el insulto, la frase acosadora para encararlos: los perseguían, les disparaban con una pistola de confeti y les cantaban parte de la canción *Sexista Punk*, cuya letra es la siguiente:

Eso que tú hiciste hacia a mí se  
llama acoso  
Si tú me haces esto de esta forma  
yo respondo  
Debes de saber no eres el uno ni  
el diez  
Ya estoy harta de esto y de tu gran  
estupidez

En una voz baja tú me dices tan-  
tas cosas  
Paso a un lado y veo tus miradas  
asquerosas  
si esto fuera el metro no dudo ni  
un momento

que tus manos en mis nalgas ya  
estarían adentro.

No me halagas, me incomodas  
como todo el resto

No me importa cómo vista o qué  
traiga puesto

No tienes derecho y lo que haces  
es de un cerdo

No tienes derecho y lo que haces  
es de un cerdo

Sexista, machista. ¿Qué es lo que  
tú quieres?

¿Mostrar tu hombría? ¡A la mier-  
da de mi vista!

Siempre me encuentro con esto  
todos los días

Las mismas miradas y palabras  
de agresión

Mi vida, sabrosa, mamacita, ¡qué  
culito!

Y sólo estoy ignorando la deni-  
gración

Si hoy me callo, tú te callas, nos  
callamos

De un pedazo de carne no baja-  
mos

Yo sé que no es normal que me  
trates de tocar

Que me hables como si me fueras  
a violar

Imagino el día en que pueda ir a  
caminar

Sin cuidarme, sin tener mi cuer-  
po que ocultar

Yo no soy, pendejo, la que tanto te  
provoca

Eres tú quien no respeta y me  
vuelves loca.

Además, presentaban el perfor-  
mance *Vómito escénico antisexista* en  
el que hablaban de acoso callejero y  
violencia sexual, sobre todo afuera  
de escuelas en donde había denun-  
cias de acoso por parte de profesores  
y directivos.

Fueron muy criticadas por usar  
pistolas de confeti para encarar a  
sus acosadores, diciendo que era  
una respuesta violenta.



FIGURA 54  
Las hijas de Violencia. (2015).  
*Sexista punk* [Performance y videoclip]. Still del  
videoclip.

3.3.13 Hegel Pedroza / *El trayecto como un habitar, el registro sonoro de ese no lugar y el tiempo “no productivo” del desplazamiento* / Autopista México- Toluca, 2019 / Acción e instalación

Hegel es un artista proveniente de Toluca, que lleva varios años trabajando en Ciudad de México. Tomando como pretexto una exposición (*Toluca también existe*) en la capital del país, realizó una caminata desde los extremos simbólicos de ambas ciudades, empezando en Lerma para llegar a Santa Fe (unos 42 kilómetros), cuyo resultado fue expuesto como una espacialización sonora y una serie de fotografías, ambas registro del paisaje recorrido.

Con este acto simbólico, habla del peregrinaje que deben hacer las periferias para posicionarse dentro de un mercado laboral y profesional en donde la capital (la Ciudad de México) es la validación del éxito, trayendo como consecuencia una importante fuga de talento que no suele volver, con una lectura generalizada de “si no vas, no harás nada”. La caminata además fue un punto importante de transición del artista, quien había decidido mudarse de manera definitiva, agotado de los largos trayectos diarios:

Al caminar el paisaje se transforma, se habita y deviene en tiempo medido con los pasos para situar como eje central el trayecto, espacio comúnmente ignorado al ser un lugar invisible entre puntos de llegada y puntos de destino. El trayecto registrado, ocurre en un tiempo diferenciado del tiempo productivo de la vida moderna que le lee como mal necesario para llegar de un espacio a otro. El registro sonoro de este espacio físico recorrido entre una ciudad periférica y la capital de un país, pretende capturar el peregrinar de los discursos no hegemónicos en búsqueda de su legitimación por parte de las instituciones centralizadas.



FIGURA 55

Pedroza, H. (2019). *El trayecto como un habitar, el registro sonoro de ese no lugar y el tiempo "no productivo" del desplazamiento* [Performance e instalación]. Fotografías cortesía del artista.

### 3.3.14 Paulo Nazareth

*Soy un simple hombre que camina por las calles.  
Camino cerca y lejos de mi casa. Cuando me veas, por favor dame una sonrisa  
espontánea.*

Paulo Nazareth.

*Sentencia en una de sus tarjetas del 2008.*

El árbol genealógico de Paulo es una de las bases de su obra, que procura evidenciar en algunas de sus piezas. Es descendiente krenak, “supervivientes de la nación Botocudo” -nombre peyorativo- que vivían en los márgenes del Río Doce, región de Minas Gerais (de donde proviene Paulo), y Espíritu Santo (Índia Vanuire, 2015). Paulo ha tomado el nombre de su abuela, (Nazareth Cassiano de Jesus) para crear su nombre artístico: Paulo Nazareth.

Paulo camina dentro y fuera de Brasil para encontrar una identidad que está más allá de sus manos: la del origen de los negros brasileños, la de ser americano, ser casi negro, pero también casi blanco. Juega con los estereotipos de ser indígena y con el exotismo de su apariencia asumiendo gustoso la desconcertante indefinición que provoca en la gente que intenta clasificarlo:

hay días que soy indio en argen-

tina, paquistan entre peru y colombia, marroquin en colombia y centro america, hindu y a veces garifuna en guatemala, si no fuera por mi pelo podria ser ladino, un monton de cosas en mexico, mulatito en cuba, litle black, litle brown, neger para algunos negros en miami... antes de ayer un viejo negro me llamo rasta man con mi pelo sin dreads... ayer un judio joven por las calles me pregunto “are you from israel?” [sic] (Nazareth, 2011)

o en quien el simbolismo de su apariencia (el casi negro o indio como sinónimo de gente incómoda, el llevar sandalias) puede tener lecturas diversas:

(...) hay días que soy un callejero, hay días que soy un hombre ecéntrico, hay días que me miran como ladron, hay días que me miran como hombre deshonesto, hay días que me miran como

hombre sin etica, hay días que me miran como exotico, hay días que me miran como el otro, pero hay días que soy parte de ellos (...) [sic]

Durante sus largas caminatas, Nazareth plantea piezas sobre encontrar rostros, cosas o acciones que le lo vinculen con su origen. En la serie *Cuadernos de África* (2012), busca referencias de África en Brasil, o de Brasil en África, a partir de premisas como “saber qué hay de África en su casa, conocer África antes de llegar a Europa, saber qué hay de su casa en Europa; saber qué hay de África en Europa, saber lo que hay de su casa en África...”

Se pregunta de dónde le viene la negritud o de dónde le viene lo europeo, intenta, por pura intuición (basada en la historia de los negros en Brasil, en la historia de la colonización, en la forma en que la dictadura acabó en el 77 con los últimos descendientes krenak, incluida su abuela, quien fue recluida en un hospital psiquiátrico al igual que muchas mujeres) encontrar esas coincidencias, haciendo que su obra se desarrolle completamente en torno a sí mismo, pero haciendo que el significado que puede tener su propia identidad se traslade a una ma-

yoría de población a quien generalmente se le cuestiona o estigmatiza por su apariencia u origen.

Mientras camina y encuentra estos estigmas, los hace visibles por medio de documentaciones fotográficas que realiza con la gente con la que convive. Eso es, Paulo Nazareth camina para documentar las relaciones que hace con el entorno, pero sobre todo con las personas con los que parece compartir estereotipos. Para evidenciar estas relaciones, porta letreros que cuestionan dichos clichés o los evidencia con simples preguntas o sentencias breves: “NEGRO” “PRETO”, “I AM AN AMERICAN ALSO”, “LLEVO RECADOS A LOS EUA”, “MI IMAGEN DE HOMBRE EXÓTICO EN VENTA”, ¿CUÁL ES EL COLOR DE MI PIEL?, etc.

Consecuente con el ejercicio del caminar como método de activar descubrimientos del entorno, como forma de observación de la vida cotidiana, Nazareth elige acontecimientos, objetos o ambientes que considera de interés y los asume como producciones artísticas, o, simplemente, Arte y les señala con un letrero que lo especifica. Con este acto, llama la atención sobre todo en escenas y objetos que son familiares, para reivindicar su

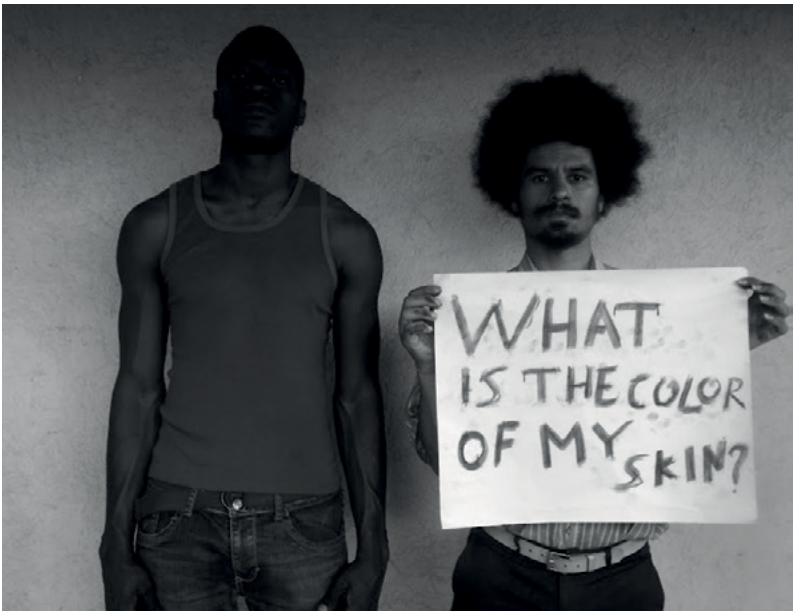


FIGURA 56

Nazareth, P. (2013).

*What is the color of my skin?* Del proyecto *Cuadernos de África* [Fotografía]. Argentina.

existencia en el mundo y los introduce al sistema artístico por lo que él puede darles de valor agregado y que es consecuente con su idea de que cualquier cosa o trabajo que él haga. –y en este caso, que él señale-, serán arte. Más que como un acto de soberbia, una especie de “alegría de vida”:

Desde que estoy en esto, todo lo que haga será arte, incluso si me alejo del circuito del arte, del mundo del arte, y no hay salida. (...) Después de este descubrimiento, de que soy artista, todo se volvió hermoso. Disfruto hacer dulces. Me gusta hacer dulces y puedo dedicarme sólo al arte de la fabricación de dulces y venderlos por mí mismo sin una galería. Puedo también plantar plátanos o azúcar de caña y puedo dedicarme sólo al arte de la siembra. (...) Podría ser pescador en el Golfo de California pero no dejaría de ser artista mientras sea un pescador. (Nazareth, 2014).



## Juntando el polvo que camina

*atravesar America Latina antes de llegar a los EUA:  
que todo el polvo del camino se quede en mis pies*  
Paulo Nazareth, *Noticias de América* <sup>60</sup>

La relevancia de Nazareth es que su caminar y la posición de su cuerpo ante el mundo desencadena las reacciones sobre su apariencia, que registra y comparte para señalar los estigmas existentes en nociones raciales, siendo enfático en los impactos que aún sigue teniendo el colonialismo y el exterminio de los pueblos originarios, en distintas zonas no sólo de Latinoamérica, sino de América del Norte y algunas regiones africanas, con quienes comparte una historia de vida que se originó de forma tajante con la expulsión y reclusión de los indios krenak –por lo tanto de su abuela- pero que continúa reproduciéndose por los patrones de exclusión y criminalización de las personas con quienes comparte rasgos distintivos. Las relaciones sociales y humanas son unos de sus principales temas de interés, por lo que es imposible que no se vea inmiscuído con las personas con quienes habita o a quienes conoce (hecho bastante

ajeno a las principales manifestaciones que el caminar del *flanêur* o de la deriva situacionista representan) aunque sea sólo por unas horas y cuyos intercambios desencadenan su obra, los escritos de sus tarjetas, en parte autobiográficas pero también históricas, sobre la negritud, la represión, la colonización o el origen de las cosas.

Se relaciona pues, íntimamente no sólo con el entorno sino con las personas a su paso en donde ese encuentro es de suma importancia. En ese sentido, más que un paseo urbanístico o preocupado por las relaciones efímeras de la ciudad o de un lugar en especial, estudia los flujos posibles y aún existentes de la sociedad latinoamericana -desde la conquista- pero a partir de las microhistorias que encuentra a su paso (empezando por su propio referente físico confrontado con el de alguien más o inclusive la génesis local partiendo desde los mitos y costumbres), aportando las ideas

.....  
<sup>60</sup> <http://www.latinamericanotice.blogspot.mx>



FIGURA 57

Nazareth, P. (2012-2013).

*Negro/Preto*. Del proyecto *Cuadernos de África* [Fotografía]. *Argentina*.

que la propia gente negra, criolla, india, tiene de sus congéneres, sus similares y las formas de representarse y ser aceptada o rechazada por el ideal de una raza hegemónica. El formato de estos registros es tan “simple” como la misma precariedad en que va dando pasos, con los pies casi desnudos: sencillos registros fotográficos, pequeñas “monografías” de acontecimientos, o las planeaciones de los proyectos que evidencian las preocupaciones de su producción visibilizados en tarjetas que cuelgan de su sitio en internet.

Paulo, bajo un protocolo firmado por él y certificado por un notario, declaró en 2006 que

bajo derecho constitucional de libre expresión, nombre, por medio de este Decreto Conceptual, Arte a todas las acciones por mí realizadas en lo sucesivo y hasta la fecha en que crea conveniente. Me vuelvo así inmune a la Ley y la Justicia, no pudiendo ser juzgado, condenado o criticado por mis acciones, y que sólo podrá ser revocado por una comisión de artistas por mí presidida”. (Nazareth, 2006).

Este simple hecho concreta la

necesidad de que su arte sea casi cualquier acto por él realizado, lo cual simplifica la manera en que produce, quedando de ese andar sólo los registros escritos, fotografía o dibujos.

Uno de los proyectos que más le han dado fama es *Banana Market/ Art Market* en la Art Basel Miami Art Fair 2011, que consistió en una instalación interactiva con una camioneta Volkswagen color verde estacionada llena de plátanos que eran vendidos durante la feria, y hacía referencia al flujo de mercancías y al flujo de migraciones que los países bananeros hacen hacia Estados Unidos. No obstante, lo que importa aquí fue la forma en que hizo para llegar a una estancia artística que precidía a la realización de la pieza final: recorriendo Latinoamérica por tierra –muchas de las veces, caminando-, desde Brasil hasta Miami, para llegar en más de seis meses a su destino. En esta pieza, llamada *Noticias de América* (2011-2012), en donde coinciden registros de distintas acciones y documentación de diarios de distintos países, su fin fue identificar una suerte de esencia de ser latinoamericano. En su transitar, fue recogiendo la tierra que se pegaba a sus pies, ataviados simplemente con un par de san-

SABER O QUE TEM DE AFRICA EM MINHA CASA [KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME]-PALMITALA, setor 7, SANTA LUZIA / MG - BRASIL-CONHECER AFRICA ANTES DE CHEGAR A EUROPA -- SABER O QUE HA' DE MINHA CASA# EM EUROPA -- SABER O QUE TEM DE AFRICA EM EUROPA [KNOW AFRICA BEFORE TO GO TO EUROPA-- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME --KNOW WHAT IS IN EUROPA FROM MY HOME --- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN EUROPA --- KNOW WHAT THERE IS IN AFRICA FROM MY HOME]SABER O QUE TEM DE MINHA CASA EM AFRICA \_\_\_\_ (Savoir ce qu'il AFRIQUE DANS MON CHEZ-- Palmital A, Secteur 7, Santa Luzia / MG - BRÉSIL -- CONNAITRE AFRIQUE AVANT D'ARRIVER EN EUROPE -- SAVOIR CE ont en europe DE Mon chez -- SAVOIR CE ont en europe D'AFRIQUE-- SAVOIR CE ont DE MON CHEZ en AFRIQUE)



P NAZARETH EDIC / LTDA Palmital - Sant Luzia - MG / BRASIL jun. 2012 -- eu nao vou te roubar

FIGURA 58

Nazareth, P. (2012).

*No te voy a robar*. Del proyecto *Cuadernos de África* [Fotografía]. Nazareth y otras personas cargando un letrero con esa leyenda. Brasil.

dalias y evitando mojarlos durante todo el recorrido, o buena parte de él, para que la tierra no se desprendiera. En el trayecto, sin establecer un itinerario preciso, tuvo encuentros furtivos con personas con quienes se relaciona emocional, afectiva, cotidianamente y que en este caminar experimentaba una suerte de incertidumbre representacional, en donde siempre resultaba ser extranjero.

A partir de la idea de migración (realidad latinoamericana que da identidad a una diversidad de pueblos y personas), parte como inmigrante legal, pero siempre evidente. Su fisionomía confunde a su espectador, con quien se relaciona, ya sea para platicar, sea para llevar un recado a los Estados Unidos, para visibilizar un pensamiento o situación registrada en fotografía y descrita en un trozo de papel, como letrero.

Lo importante de los *paseos* de Nazareth, no es en sí el hecho de que haya caminado o no los más de siete mil kilómetros de distancia de su ciudad de partida (Belo Horizonte) a su destino (Manhattan), sino las acciones que hace durante

este recorrido, en el performance y la forma en que se relaciona con el territorio (como terreno que pisa) en que se encuentra: por medio de gestos corporales que procuran no dejar huella (*Para que no queden mis huellas en el desierto*, 2012), tomándose fotos que anulan su rostro o lo esconden, entre matorrales y plantas, recopilando las noticias que hay en los periódicos, o simplemente dejando que la tierra y el polvo de los lugares que transita se peguen a sus pies, como testimonio de esa especie de unidad latinoamericana que quiere encontrar (*Noticias de América*)<sup>61</sup>.

Viendo de muy cerca los conflictos políticos y sociales, así como los rostros de la gente, busca la *Cara de indio* (2011-2012) que pueda tener las personas a su alrededor, evidenciando las semejanzas pero sobre todo las diferencias de un apelativo que estandariza a la vez que pretende degradar. Curiosamente, es justo la apariencia de las y los otros la que le interesa, así como restregarle al mundo la suya, cuestión que queda evidenciada en muchas de las actividades que se propone a sí mismo en sus tarjetas, no sólo en

.....  
**61** La idea de juntar el polvo en sus pies se ve ya en una obra del 2006, *Cargando polvo en los pies*. De la misma manera, calzando sandalias, el polvo de Asia y África se pegaba en sus pies.

*Noticias de América*, sino en *Cuadernos de África*<sup>62</sup>:

- Buscar indios urbanos, desde el extremo sur hacia el extremo norte de América, ponerme al lado del indio urbano y comparar mi cara mestiza al lado del otro.
- Buscar en cada vecino negro que tengo marcas históricas de África negra.
- Buscar en el rostro de cada negro que encuentro, marcas que me lleven a la geografía de África.
- Buscar en el rostro de cada negro que conozco en África, marcas que recuerden a casa.
- Identificar rostros de migrantes en la ciudad de Porto Alegre.
- Andar por la calle y observar el color de mi piel.
- Andar por la calle y observar el color de los que pasan cerca de mí.
- Andar por la ciudad y preguntar claramente a hombres y mujeres de piel blanca de dónde vinieron sus padres y hacia dónde van sus hijos.<sup>63</sup>

Paulo, al caminar, se encuentra en una incesante búsqueda de las personas que hay en su entor-

no para estudiarlas y catalogarlas, pero, al contrario de un *flâneur*, él no se aleja de esos a quienes encuentra, sino revisa las coincidencias consigo mismo dejando en claro la variedad que hay en realidad en los estereotipos que definen una supuesta raza, tono de piel o identidad primigenia. Camina y realiza sus acciones en pausas y tomándose el tiempo necesario olvidando la rapidez urbana occidental, asumiendo así, una forma pretendidamente alternativa de tomar la vida, con una perspectiva del tiempo más allá de la productividad vinculada a la rapidez, la necesidad de dar resultados inmediatos (quizá de producir arte, en este caso).

Así pues, se da el tiempo necesario para andar, observar, conversar, intercambiar experiencias sobre las cuales enfatiza que es el recorrido, y sobre todo sus interacciones en él, y no el punto de llegada, lo más importante. Prefiere caminar lo necesario y dejarse llevar por las ciudades, pueblos, desiertos, estableciendo la mayor cantidad de relaciones que le sean posibles ya sea con el entorno o sus habitantes.

62 Tanto *Noticias de América* como *Cuadernos de África* son proyectos que albergan acciones que realiza en su tránsito.

63 Sentencias aparecidas en las postales de Cara de indio y En los márgenes de Guaíba observo el color de mi piel. Recuperado de <http://www.artetemporanealtda.blogspot.mx>



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA -- Comalapa - Chimaténango / GUATEMALA julio 2011

FIGURA 59  
Nazareth, P. (2011).  
*Cara de índio*. Del proyecto  
*Noticias de América*. Brasil.

Esta es una muy breve muestra de visiones que amplían la noción de que el andar puede ser un índice que indica imposiciones, poder o cómo sucesos tan simples se ven condicionados de manera importante por el entorno y los estereotipos y lecturas de un “deber ser”. Dice Cuauhtémoc Medina que: “Al artista no lo define el azar de la nacionalidad en su pasaporte, ni la tradición de una disciplina; el artista se constituye en torno a la (re) invención de una serie de prácticas, que proyectan metafóricamente pero es posible que también literalmente un territorio en torno a la investigación de algunas posibilidades de vida” (Medina, 2006, p.7). Sin embargo, en el caso de Paulo es indudable el vínculo biográfico que define sus modos de producción. Su estatus de “extranjero permanente” hace que defina y resignifique los actos del caminar de acuerdo al contexto que le acoge integrándose en la cotidianidad de su vida al tiempo que relata experiencias más generales sobre el transitar, la identidad, los flujos migratorios, el mismo arte, etc.

Tanto la nacionalidad, como la corporalidad y el neurotipo definen a cualquier persona o inciden en su

forma de desenvolverse en el mundo. El lugar de nacimiento, el género, la orientación sexual, la historia de vida son capaces de definir el futuro de cualquier persona. Por ello me parece importante reconsiderar el caminar desde el arte desde instancias comprometedoras o menos cómodas o en donde el juego de la apariencia resume la posición de poder de quien puede ejercer un derecho tan simple como el desplazarse. Es verdad que no está en el arte modificar la realidad, pero me parece importante el punto en donde es capaz de causar una reflexión o una relectura de los hechos diarios que ya no vemos, sobre todos los que nos limitan y restringen: los que nos restan libertad y derechos. No es que, verdaderamente, el arte esté, “integrado a una realidad social” propiamente, pero sí a la vida cotidiana, no extraordinaria, de las/los artistas, quienes son un medio sobre el cual se crean nuevas relaciones, nuevas lecturas de lo cotidiano más básico, en este caso, caminar.



**ARTE** XPERIENCE  
EXPERIÊNCIA



caminhar por diversas partes do mundo calçado apenas com chinelo de dedo. deixar que a poeira se acumule nas rachaduras que surgirem em seus pés. transportar essa poeira para outras partes do mundo.  
[walk around the world with shoes only flip-flops. let the dust accumulate in the cracks that appear on your feet. carry this dust to other parts of the world.]

P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Belo Horizonte dez. 2009

FIGURA 60  
Nazareth, P. (2009).  
*Aquí está el arte*, 2009. Impresión  
fotográfica sobre papel algodón.







## CONCLUSIONES

Los actos mínimos a veces nos dejan ver el entramado profundo de las estructuras de violencia en que vivimos cotidianamente. Por ello, el arte puede no solo evidenciar que caminar no es un acto libre, sino que nos ofrece posibilidades de abordaje de esa falta de libertad en un sentido más complejo, por ejemplo, como medio para el acompañamiento concreto en situaciones que inciden de manera negativa en la realidad de algunas personas. El objetivo de esta tesis fue retomar algunas de las prácticas estéticas y artísticas del caminar para hacer un recorrido sobre algunas de las variaciones filosóficas, estéticas, corporales, performáticas que se han realizado de esta actividad para concluir con sus posibilidades de enunciación crítica, política y de acompañamiento desde el arte. Así como señalar que caminar tiene la potencia para ejercer la voluntad de ser libremente.

La tesis pasa por tres estados: el de mi propia enunciación donde reviso desde mi subjetividad por medio de acciones y escritos qué pasa mientras se camina, lo que creo que limita o impide la libertad de reali-

zar este acto o algunas maneras de afrontar estas limitantes; el del recuento desde el arte occidental de distintas perspectivas sobre lo que significa caminar como forma de producción filosófica y artística y el que retoma lo que considero son las posibilidades o limitaciones de caminar para determinados cuerpos. Empecé con mi perspectiva para dejar en claro mi postura antes que enunciar los antecedentes, si bien los ejercicios que realicé obviamente están emparentados con éstos. Partí del recuento del caminar en concreto y el desplazamiento en general como modo de creación artística, para exponer la genealogía que concluye en la deriva situacionista y el performance del caminar, como una manera de entender el historial de las piezas en las que este acto pasa de ser un método detonante en la creación y reflexión estética para devenir un acto artístico o poético per se, además, se concluye que la caminata y sus variaciones son parte de un posicionamiento político dentro del arte o, incluso, como parte de un acompañamiento profundo ante situaciones de violencia extrema o de denuncia de la

misma, como es el caso del colectivo Huellas de la Memoria, o las acciones generadas por la artista Fabiola Rayas. Se incluyó un anexo en el que se habla del primer tema de tesis en el que se incorporaron algunos de los ejercicios realizados ya que están íntimamente ligados al desarrollo del presente tema, pues deja ver la necesidad de entender cómo las personas en movilidad constante (ya sea por la necesidad de desplazarse cotidianamente en sus dinámicas laborales o por necesidades de migración) generan un sentido de pertenencia.

Frédéric Gros sintetiza bastante bien cómo varios autores han catalogado el caminar: como un acto de libertad, un método para producir, una forma para huir, la expresión de seguridad en uno mismo, una forma de estar en soledad en el mundo, estar en silencio o experimentar lo real, como forma de subvertir el consumo, dejar de ser olvidándose de unx mismx, sentir la energía de la tierra, como renuncia de todo, una forma de regresar a lo elemental, a lo salvaje, como técnica de paseo, como realización de la vida cotidiana. En los estudios académicos, filosóficos, literarios que implican a la caminata como forma de expresión artística, o su deto-

nante, se siguen romantizando las producciones que están inscritas en contextos en donde pareciera que no opera la violencia, pues el “primer mundo” continúa siendo nuestra referencia de lo que debería ser/hacerse y de lo que se ha hecho en el arte. Por eso mismo, se continúa utilizando indiscriminadamente la deriva surrealista y situacionista, esta expresión en principio artística, luego política que fue creada con el afán de revertir el uso del espacio público para mero consumo y dotar de significados nuevos la relación que tenemos con el espacio de la urbe. Por ejemplo, como un mecanismo para potenciar la vivencia lúdica, emocional de la ciudad, como si hacer este ejercicio fuera posible y seguro en todos los contextos. Al menos en México, no lo es. Haciendo el análisis de quién camina, desde dónde camina, cómo lo hace, a qué se enfrenta, podemos ver que en todos los ámbitos operan estructuras de poder que damos por hecho y no solemos cuestionarnos, dinámicas opresivas a las que nos hemos habituado y tenemos incorporadas en nuestro día a día.

Para desarrollar el contenido práctico del primer capítulo, tomé como detonante las ideas que nos anteceden de la práctica peripatéti-

ca para producir una pieza, con las cuales realicé en Barcelona *Ser/No estar*, pero yo sabía de antemano que caminar con soltura y tranquilidad me sería imposible en la Ciudad de México. Intentar caminar o realizar una deriva sin miedo me era imposible (ya lo había experimentado antes), me sentía y sabía incapacitada para hacerlo aquí. Por eso recordé mis recuerdos, vivencias, experiencias de cómo he vivido el espacio público y cómo he visto que se vive en general el caminar o porqué hay quien necesita caminar por imposición (la migración obligatoria) o cómo he caminado con el miedo en el cuerpo. Retomé las cosas que más me han asombrado de alguna u otra forma y vi con envidia a Paulo Nazareth caminando para cruzar toda América Latina (a él lo conocí mientras Bordábamos por la Paz en algún momento). Con ello, pasé de la imposibilidad de salir de mi casa por miedo (que se refleja en las *Instrucciones para caminar*), a caminar para encontrarme a mí misma reflejada en alguien más en *Camina como autista* (expresión simbólica para romper mi aislamiento de la comunidad autista que recién se empieza a encontrar y con la cual estoy próxima a realizar otra caminata). También pude hablar quitán-

dome la vergüenza de ser quien soy con las implicaciones fisiológicas que conllevan (*Las únicas huellas de sangre*). Con *Una línea hecha caminando* pude mencionar la necesidad que tienen algunas personas (sobre todo mujeres) de suplir el paseo dominical, o de divertimento, por las acciones de búsqueda, en donde las caminatas se realizan para encontrar a lxs desaparecidxs que se han vuelto una situación común en México y cuya desaparición ha sido menospreciada, permitida o incluso facilitada por el gobierno y que reflejan el terror de vivir en este país y en el que no nos interesa reparar. La combinación de acciones y escritos (*Instrucciones para caminar*), me permitió hablar desde el propio cuerpo (con el miedo de existir en un contexto tan violento), lo que me era posible hacer caminando, y desde la palabra las ideas que no eran tan fáciles de realizar o que no necesitaban más que ser imaginadas para saber su conclusión obvia según lo que mi mente leía de los absurdos cotidianos, como las prácticas de amedrentamiento que quedaron ilustradas en las tarjetas de *Cosas que pasan mientras caminas*.

Cuando llegan a congregarse en encuentros masivos (de protesta o peregrinación), esos cuerpos

pueden incidir en la calle con más o menos seguridad, a pesar de que, por ejemplo en el caso de las manifestaciones, es el mismo gobierno quien actúa contra esa masa que camina, reprimiéndole. Además, recordemos, que siempre habrá cuerpos ausentes en la manifestación, como las personas con discapacidad o enfermas o cuidadorxs, con lo cual podemos recordar a Johana Hedva y su Teoría de la Mujer Enferma (no abordada en la tesis, pero importante mencionarla), en donde evidencia los cuerpos ausentes o invisibles de esta acción política, también podemos hablar de las amas de casa en general, cuya acción política está precisamente inscrita dentro del espacio privado, manteniendo la vida y por la cual realicé *Deriva casera* con apoyo de mi compañera de secundaria, Karla y su bello hijo Dante.

Por estas ausencias, y por la potencia que inscribe a veces la presencia de una sola de estas y otras personas que no suelen tener presencia evidente, o que suele ser reprimida, también recuperé al caminar individual como una metáfora del caminar colectivo que rescata la presencia de otros cuerpos que han sido restringidos, cuando quien emerge en el espacio público es un

alguien que debería estar “guardado”, “ordenado” u oculto. Judith Butler (2011-2012) es precisa cuando habla del caminar en el espacio público de una persona transgénero

Caminar por la calle sin interferencia policial es diferente a reunirse masivamente en ella. Sin embargo, cuando una persona transgénero camina por la calle el derecho que ejerce en forma corporal no sólo pertenece a esa persona. Hay un grupo, tal vez una alianza caminando allí, se vea o no se vea. Tal vez podemos calificar como “performativo” tanto ese ejercicio de género como la demanda política por él encarnada de igualdad de trato, de protección contra la violencia y de disponer de la necesidad de desplazarse en el espacio público, con (y dentro de) esta categoría social. Caminar es decir que éste es un espacio público en el que las personas transgénero caminan, un espacio público donde las personas con diversas formas de vestir, sin importar si tienen un significado de género o religioso, son libres de moverse sin la amenaza de la violencia. Sin embargo, esta performatividad se aplica también, en términos



más generales, a las condiciones en que cualquiera emerge como criatura corporal en el mundo.

y está más ejemplificado en la vida cotidiana que en piezas específicas, pero las obras de Emma Villanueva, Hegel Pedroza, Kubra Khademi o Paulo Nazareth pueden ilustrar en parte lo que implica enunciarse fuera del espacio privado (Emma, Kubra o Paulo) o de la rutina de la vida productiva (Paulo, Hegel). Esto no tiene que ver con la individualización de una lucha por ser en este mundo. Al contrario, es un simple guiño inicial para que muchos otrxs sean, esto es, que simple y sencillamente puedan existir en este mundo, con todo lo que implica el estar aquí: reconocerse a sí mismos, ser reconocidos por más personas y dar validez a su existencia.

En el capítulo dos hablo de los antecedentes que hay del caminar en la historia del arte occidental, comenzando con “el viaje como forma sensible de conocimiento”, antecedentes que me parecían importantes y a la larga fueron una repetición quizá obvia de una historia del arte en la que no tengo mucho más que aportar, y que justamente está trazada desde la perspectiva

blanca hegemónica esto es, la historia del arte occidental sus artistas, filósofos y escritores. A pesar de ello, he considerado prudente recuperarla, pues he podido resaltar las realidades distintas del caminar y lo que sucede ante la contrucción de un sujeto hegemónico o superior desde el cual se construye al “otro” para descartarlo o invalidarlo: en principio, con los viajes de conocimiento en la proyección de una otredad cultural, la contraposición de la figura del viajante/caminante masculino con la realidad desde el ser mujer y ser invalidada para realizar la misma tarea en los mismos términos (la posibilidad de que existiera una *flâneuse*), por ejemplo, tener que recurrir al travestismo para que las mujeres de determinada época pudieran disfrutar de cierta libertad en su actuar en el espacio público, como George Sand, Flora Tristán o Rosa Bonheur, mujeres con privilegios pero en las que operó también la violencia de las expectativas que se tenían sobre ellas. Recordar que la figura de la mujer caminando en la ciudad era vista como un objeto de recreación, consumo o estudio, a decir de Baudelaire, un ídolo para ser admirado. Con Rebeca Solnit, se recupera el ensañamiento sobre las mujeres

que caminan de noche (esas “otras” no dignas) y que son descalificadas, incriminadas y ultrajadas con el pretexto de ser prostitutas, como si eso fuera un argumento para tratarlas de esa forma. Más adelante, la otredad del caminar la articulan los estudios de la mecánica corporal que han sido usados para describir y distinguir la normalidad de la anormalidad desde las patologías neurológicas, (mencionadas en esta tesis desde los estudios de cronofotografía de Marey y Muybridge). Más adelante, con la invención del automóvil, y la exacerbación de la máquina (Futurismo), se construye la figura del *jaywalker*, un “otro”, generalmente venido del campo, ajeno a la velocidad automovilística.

No es sino después de la Primera Guerra Mundial, que el caminar comienza a ser un acto con el cual recuperarse y reencontrarse en un entorno que se empieza a reconstruir. Dadá y el Surrealismo desde el absurdo y lo irracional caminan para incidir en la vida: es una acción para enfrentarse al mundo, para construir simbólicamente el espacio. No estudiar a “otros” sino estimular los sentidos a la vez que se analiza la carga simbólica del espacio. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la crítica al urba-

nismo necesitado en reconstruir, reordenar las ciudades y dotar de vivienda de forma masiva fue dada por los Situacionistas, caminando para buscar la impronta emotiva, emocional, con significados colectivos que les reencontraran con la realidad y en contra de la función capitalista. Aunado a ello, se llena de peso a la acción corporal del caminar, en donde es el caminar del artista el que incide en el espacio, ya sea como escultura, como *happening* o como *performance*. Careri (2009) dice: “la actitud que se convierte en forma”. Es ahí cuando el cuerpo del artista y su trayecto personal se convierten en lo importante, ya sea como registro del trayecto del artista (André, Long) el énfasis de los gestos cotidianos (Acconci, Nauman, Rainer), o, en el caso extremo de *Rape* de Yoko y John, poniendo en juego el poder de alguien sobre otra persona que camina. El peso político viene después, (Situacionismo, *Reclaim the streets*), pero está politizado desde el uso del espacio público como espacio colectivo y en el modo de utilizar el entorno. Si bien se cuestiona el uso del espacio público de forma consumista, en donde las personas no tienen cabida, el análisis de quién camina no es algo primordial. La

pertinencia de hablar de estos discursos, producciones y obras no solo es evidenciar la construcción del “otro” ajeno, sino contraponer la filosofía del caminar y las necesidades de hablar desde esta práctica en ese contexto europeo, pues las preocupaciones están enfocadas en la construcción de discursos poéticos y lúdicos o el análisis concienzudo de lo que permite la mecánica corporal o la repetición de este acto, y cuando se politiza tiene implicaciones que cuestionan el entorno, pero no suele retomar la violencia que antecede a las personas que caminan y que las imposibilita de poder tomar el espacio.

Dentro de las prácticas artísticas, urbanas y políticas como la excursión dadaísta, el deambular surrealista o la deriva situacionista, las tomas de calle realizadas por *Reclaim the Streets*, o los talleres y prácticas de Francesco Careri para lograr un urbanismo más humanista, se ha dado continuamente la crítica sobre que el espacio público (o la calle) está sujeto a un orden meramente de consumo, en donde se deteriora el vínculo social y se pierde la experiencia profunda que permite construir comunidad o permite una construcción simbólica más consciente del espacio. De

ahí la necesidad de crear métodos que permitan relacionarnos con él de distinta manera, por ejemplo a través de conceptos “viejos” que siguen siendo considerados como detonantes creativos y de reflexión en diversos talleres y laboratorios en las escuelas de arte, literatura y urbanismo, como la teoría de la deriva, la psicogeografía situacionista y el mapeo de emociones. Aun cuando son herramientas de exploración necesarias, en estas dinámicas muchas veces se pierde de vista que tales ejercicios pueden realizarse con tranquilidad dependiendo de quién los realice pues les anteceden una serie de restricciones que establecen quién puede estar o no en ese espacio, determinando las posibilidades digamos, “reales” de caminar y desplazarse. ¿Quién en Ciudad de México no ha tenido miedo caminando? Al determinar quién o no puede hacerse presente en el espacio público o puede o no traspasar ciertas fronteras, generamos la posibilidad o no de que esa/s corporalidad/es se congregate/n o, simplemente, exista/n en libertad.

En el tercer capítulo decidí comenzar con lo que entiendo como “las posibilidades de caminar” para hacer una síntesis de las restric-

ciones físicas, sociales, espaciales, temporales o simbólicas y que permiten que alguien camine o no en el espacio público. Me vi en la necesidad de insertar “anécdotas” de violencias reales para darle peso a la parte en la que hablo de las posibilidades reales del caminar, no para dar una nota de amarillismo sino para sustentar cuestiones que, por absurdas que parezcan, en algunos lugares siguen operando. Si analizamos el caso acontecido en San Cristóbal de las Casas relatado por Jesús Ramírez Cuevas en 1970, y el caso de las burlas hacia las mujeres huicholas caminando en las calles de Polanco en 2010, veremos que la violencia, quizá más velada, permanece “tímidamente”. La limpieza del espacio público también sigue sucediendo, analizando el blanqueamiento de ese entonces en la Alameda Central y la forma en que la construcción de centros comerciales en toda la ciudad sigue restringiendo el paseo sin fines de consumo. La ciudad sigue sin ser amable para las personas con discapacidad y ciertas manifestaciones continúan siendo reprimidas en la Ciudad de México en la época de Sheinbaum. Por ello era preciso hacer el breviarío de piezas de artistas que se contraponen a la

historia anterior y retoman la caminata desde una postura política o crítica haciendo referencia al caminar para cuestionar situaciones de dominación sobre vulnerabilidades determinadas: violencias de género o por indefinición de género; económicas, políticas, sociales, que reflejan el grado de abuso hacia corporalidades, colectivos o comunidades de forma reiterada y sistemática. La cantidad de piezas elegidas fue puntual para analizar desde una perspectiva menos hegemónica varias de las posibilidades del caminar planteadas al inicio del capítulo para reconsiderar la manera en que se plantea esto desde puntos de vista en los que la memoria (*¿Quién puede borrar las huellas?*, *Huellas de la Memoria*, *Acciones para no olvidar*, *El performance del caminar y las cartografías de la memoria*), la denuncia de la violencia de estado y las corporaciones policiacas o militares (*Roadworks*, *Pasionaria*, *Caminata por la dignidad*, *¿Quién puede borrar las huellas?*), el recuento del acontecer cotidiano (*Valor #1*, *Joroba*, *Armadura*, *8 minutos caminando*, *El trayecto como un habitar...*), la violencia de género (*Armadura*, *¿Y a ti, quién te cortó los pies?*, *Sexista punk*) o la forma en que asumimos a la persona que suponemos que camina (*Frailes Déjà*

*Vu, American Reflexxxx*) operan como ejemplos de esas posibilidades. Fue enriquecedor recordar el contexto en el que se hicieron esas acciones, para evidenciar lo distinto que son los procesos sociales en cada espacio, con relación a lo recogido en el capítulo 2. El aparato lúdico de caminar se desplaza hacia un caminar político y luego crítico de la realidad. La libertad de caminar está supeditada a la posibilidad de un cuerpo de consumir o ser consumido en el espacio público sin generar confrontaciones o sin disturbar la paz, pues cada cuerpo debe estar en el lugar que le corresponde. En el espacio público se siguen ejerciendo violencias que apuestan por darle continuidad a un orden social regulado por preceptos morales, capacitistas, machistas, racistas, entre otros, que definen quién está bien que aparezca o no en este espacio y que justifican las violencias si consideran que un cuerpo rompe estas normas. Esto puede verse muy específicamente en las acciones realizadas por Alli Coates/Signe Pierce y Kubra Khademi, donde las violencias terminan aconteciendo al momento de realizar su pieza de performance, y en el caso de Kubra, se extienden al tener que huir de su país de origen luego de haber rea-

lizado una acción tan simple como caminar con una armadura.

Dentro de esta regulación de los cuerpos, el ejemplo más claro y crudo quizá es la violencia de género que se ejerce en el espacio público y que tiene su punto más álgido en la sistemática desaparición y asesinato de mujeres, tanto cis como trans, y la normalización de ello. Hablo específicamente de esta normalización porque el ejercicio de esa violencia no está supeditada a determinadas personas (como el crimen organizado o los cuerpos militares), sino que es practicada por personas cercanas, conocidos, amigos, familiares. Como cuerpos que transgreden las normas, seguimos viendo en los comentarios de internet que relatan estos crímenes, aseveraciones que justifican las agresiones por no haberse quedado en casa, o por haber hecho acto de presencia de una forma que es mal vista de acuerdo al juicio común. No obstante, que el ensañamiento va más allá y atraviesa una diversidad de corporalidades que son leídas de acuerdo con el valor que se considera que tienen en el mundo, siendo determinadas por rasgos físicos (color de piel, altura, complexión corporal, fisionomía general), tipo de ropa que portan, estándares de

limpieza, entre otros. La violencia sistemática hacia las mujeres sigue viéndose reflejada en los números de las encuestas sobre violencia en México y otros países, cuya constancia demostraron de forma lúdica pero potente Las hijas de Violencia en las performances e intervenciones de *Sexista punk*.

Puse como un caso aparte a Paulo Nazareth por la simple razón de que su caminar es el pretexto para una vasta serie de acciones que interrogan desde el encuentro de sí mismo con los demás. Aunque, al igual que en el caso de las obras de André, Long, Acconci, Nauman o Rainer, el caminar del artista es detonante de la obra, a Paulo le pesa en exceso su apariencia, la identidad y la oposición con lo que los demás suponen de él. Es imposible no reparar en su propia corporalidad de persona racializada, extranjera, siendo partícipe de una serie de supuestos:

hay días que soy indio en argentina, paquistan entre peru y colombia, marroquin en colombia y centro america, hindu y a veces garifuna en guatemala, si no fuera por mi pelo podria ser ladino, un monton de cosas en mexico, mulatito en cuba, litle black, litle

brown, neger para algunos negros en miami... antes de ayer un viejo negro me llamo rasta man con mi pelo sin dreads... ayer un judio joven por las calles me pregunto "are you from israel?" [sic].

Nazareth toma todo eso que debiera (y que seguramente ha sido) un pretexto para violentarle y lo acumula y revira al reencontrarse con los "otros". Revierte la extrañeza y a veces conquista desde esa otredad con sus carteles, acciones y fotografías:

(...) hay días que soy un callejero, hay días que soy un hombre ecéntrico, hay días que me miran como ladron, hay días que me miran como hombre deshonesto, hay días que me miran como hombre sin etica, hay días que me miran como exotico, hay días que me miran como el otro, pero hay días que soy parte de ellos (...) [sic]

Desde esa reivindicación de sí mismo, por extensión, de todo aquel que se identifica con él (los cuerpos como "modalidades de poder" a decir de Butler), reclama su papel dentro del Arte y de cualquier acción hecha por él como arte. Re-

clama los actos mínimos o cotidianos como un aporte de él al mundo del arte incluso si está alejado del mismo

Desde que estoy en esto, todo lo que haga será arte, incluso si me alejo del circuito del arte, del mundo del arte, y no hay salida. (...) Después de este descubrimiento, de que soy artista, todo se volvió hermoso. Disfruto hacer dulces. Me gusta hacer dulces y puedo dedicarme sólo al arte de la fabricación de dulces y venderlos por mí mismo sin una galería. Puedo también plantar plátanos o azúcar de caña y puedo dedicarme sólo al arte de la siembra. (...) Podría ser pescador en el Golfo de California pero no dejaría de ser artista mientras sea un pescador.

Lo hace, y desde su propio ritmo, todo a su tiempo, sin prisas. Porque, a decir de él referente a los africanos, el tiempo no tiene una existencia objetiva fuera de sus actos.

Dejé esta tesis casi terminada en 2015 y la retomé hasta el 2021 por condiciones severas de salud, concretamente una crisis autista de varios años ocasionada por

la ausencia de diagnóstico y, por lo tanto, de regulaciones necesarias para evitar el colapso, pese a esto su contenido sigue vigente y aunque con el paso de estos años se han realizado y construido más manifestaciones, acciones, colectivas que hacen crítica a la violencia en el espacio público, e incluso políticas públicas para frenarle, ésta no parece haber disminuido en el país. Por ello es importante seguir nombrando a aquellos artistas que realizan acciones que parecen simples en su ejecución, pero cuya concepción resulta un análisis fino de la realidad que nos atraviesa y en donde la *performance* no solo opera de forma simbólica, sino que termina imbricada por la realidad. No por nada la *performance* artística no es representar, sino ejecutar, mostrar, presentar muchas veces esa realidad cruda.

Independientemente de los procesos sociales y generales que se abordan en este texto, mis preocupaciones particulares surgieron de la necesidad de explicarme mi estar en el mundo, desde una perspectiva del no pertenecer, no saber cómo hacerlo y, por lo tanto, de darle un peso sustancial al, simplemente, ser, en donde caminar es la manera de hablar de ello. Me ha

sido enriquecedor poder incluir en esta tesis eso que soy, reafirmarme como persona en las últimas dos acciones realizadas (*Camina como autista* y *Las únicas huellas de sangre*) luego de ser alguien que empatiza y se suele identificar con aquellas personas que se desenvuelven en los llamados “márgenes” sin crearme digna de ser parte de un colectivo y nombrarme desde ahí. Quien se haya sentido ajeno “a todo” en su vida, podrá comprender, a veces sin ser evidente que una misma es ese “otro” del que hay que mantenerse con distancia y que es la falta de esa evidencia la que te deja sin saber desde dónde puedes actuar tu posición política dentro del mundo. Delgado habla de aquello que distingue, a pesar de sí mismas, a determinadas personas por sus rasgos que “han de arrastrar todo el peso de la ideología que los reduce permanentemente a la unidad y les fuerza a permanecer a toda costa en ella”. El problema con los adultos autistas no diagnosticados, es que tenemos cierto rasgo “raro”, pero no tanto como para no poder pasar desapercibidos hasta para nosotrxs mismxs.

Faltaron algunos abordajes del caminar dentro de la tesis que sería importante que existieran por

ejemplo el análisis del espacio desde el urbanismo feminista, no obstante, tuve que parar y delimitar para no hacerla más extensa de lo que ya es. El haberla soltado durante mucho tiempo por las cuestiones antes descritas fue un detonante para generar un quiebre sobre el seguimiento de este proyecto académico y quizá faltó una vuelta de tuerca para hacerla más potente. No obstante, espero que lo aquí escrito aporte para rever de manera crítica lo que damos por hecho en nuestros actos individuales cotidianos. A raíz de hablar del caminar pude reencontrarme conmigo como persona. Como persona autista con modos de pensar diferentes, desde un neurotipo no considerado como el “normal” o “típico”, con todo lo que conlleva de confusiones, enmascaramientos, problemas de comunicación con el entorno, crisis o entendimientos que se confrontan con el “sentido común” social. Quizá uno de los intereses obvios en los que debería de trabajar es continuar investigando y desarrollando la narrativa del arte de caminar en América Latina o específicamente en México, o de las acciones del caminar con un marcado discurso político. No obstante, quizá mi camino sea otro. (O los dos). Lo máspreciado para mí



dentro de este deambular, ha sido por fin darme cuenta que, dentro de esta diversidad de personas que somos en el mundo y dentro del entramado complejo de relaciones de poder que enfrentamos continuamente, dentro del conjunto de las llamadas personas con discapacidad, existimos personas que ni siquiera hemos podido comprender de qué manera funcionamos dentro del entorno social “normal” o incluso dentro de la idea de discapacidad misma. Declararme autista me ha ayudado a saber porque el proceso académico mismo de la tesis ha sido tan complejo, así como tratar de comprender las maneras en que se ordena el conocimiento académico y las expresiones artísticas mismas. Por lo tanto, creo más pertinente desde ahora enfocarme al entendimiento de ese pensar autista (y, por extensión, neurodivergente) hacia el análisis de situaciones en que la neurodivergencia es aceptada como pensamiento/artístico cuando puede adecuarse a conveniencia de un mercado a pesar de que en sentido estricto muchas personas no lo hayan tratado como arte, sino como su forma cotidiana, natural, neurodivergente de ver el mundo. Tal es el caso de Arthur Bispo do Rosario o Amelia Baggs, personas esquizofré-

nica y autista, respectivamente, que personifican la creencia de que todo tiene que encasillarse en una forma neurotípica de ser. Sin embargo, antes de ese paso hay unos anteriores, y es concretar la segunda caminata autista, que ya ha sido agendada con algunas de las personas participantes de uno de los grupos a los que pertenezco.

Nos encontramos en un momento histórico en que los relatos sociales que han dado soporte a las relaciones de poder que conocemos ahora en el mundo pareciera que se resquebrajan. La masculinidad, el heteropatriarcado, la heterosexualidad obligada, las relaciones monogámicas, los discursos occidentales. Pero quizás en parte ese aparente resquebrajamiento solo sea una manera en que el mercado absorbe a esas “otras” realidades y discursos que se dejan ver (el feminista, el *queer*, el decolonial, la teoría *creep*, etc.), y las hace compatibles con sus modos de producción y consumo (sobre el riesgo de quedarnos en las representaciones ha hablado Naomi Wolf en su libro *No Logo*), no sin conceder la importancia que estas luchas (que no discursos), han tenido y tendrán como formas de resistencia necesarias y pertinentes. Por ello, tenemos que

seguir observando los actos mínimos, pues son los que nos permitirán advertir si ese cambio en el mundo es real o aparente. Cuando presenciemos que cualquier tipo de cuerpo puede caminar con libertad, quizá podamos decir que hemos por fin generado un cambio real.



..... OBRAS CONSULTADAS

## Referencias Bibliográficas

- Abad, M. (9 de diciembre de 2013). Caminar. Y cómo los coches expulsaron a las personas de la calle. *YOROKOBU* (46). 52-56.
- Alcaldía Mayor de Bogotá Cultura, Recreación y Deporte. (2012). *La Carrera séptima. Entre el parque y la plaza*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Recuperado diciembre 2022, desde [https://idpc.gov.co/publicaciones/descargas/carrera\\_septima.pdf](https://idpc.gov.co/publicaciones/descargas/carrera_septima.pdf)
- Andreella, F. (26 de septiembre de 1999). Genealogía del ojo posmoderno. *La Jornada Semanal*. Recuperado en mayo 2022 desde <https://www.jornada.com.mx/1999/09/26/sem-fabrizio.html>
- Araujo, N. (2008). Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. *Revista Estudios Feministas*, 16 (3). 1009-1029, Universidad Federal de Santa Catarina. Recuperado diciembre 2021, desde <https://www.re-dalyc.org/pdf/381/38114361019.pdf>
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. (Alcira Saavedra, Trad.). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. (Obra original publicada en 1863).
- Benjamin, W. (2005). París, capital del siglo XIX y El flâneur. *El libro de los pasajes*. (Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero, Trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1927).
- Beruete, S.(2019). *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Edit. Titivillus. (Obra original publicada en 2016).
- Bey, H. *Zona Temporalmente Autónoma*. (Guadalupe Sordo, Trad). (Obra original publicada en 1991). Recuperado diciembre 2021, desde <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/taz.html>
- Boutin, A. (Junio 2012). *Rethinking the Flâneur: Flânerie and the Senses*. *Dix-neuf*. 16 (2). 124-132.
- Bouvier, M. (marzo 2005). *De la marche considérée comme un des beaux-arts*. Conferencia. École des beaux-arts di Mans. Originalmente consultada en internet.
- Bueno, G. (2000). Homo viator. El viaje y el camino. Prólogo a *Pedro Pisa, Caminos Reales de Asturias*. Oviedo : Pentalfa. Recuperado diciembre

2021, desde [www.filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm](http://www.filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm)

- Butler, J. (Junio de 2012). Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Revista Transversales*. (26). (Patricia Soley-Beltrán, Trad). Original en ponencia en 2011. Recuperado diciembre 2021, desde <http://www.transversales.net/t26jb.htm>
- Camnitzer, L. (abril, 1995) La corrupción en el arte/ el arte de la corrupción. *Universes in Universe*. El Síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial. Recuperado en octubre 2021, desde: <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/espanol.htm>
- Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. (Maurici Pla, Trad). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Careri, F. (2015). Caminar como arte cívico. Ocampo Ximena (coord.) *La revolución peatonal*. Cd. de México: El caminante, 2015.
- Cuvardic García, D. (2012). La flaneuse en la historia de la cultura occidental. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Editorial Publibook.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. (Alejandro Pescador, Trad). México, D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO. (Obra original publicada en 1990).
- Delgado, M. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Diéguez, I. (2018). La performatividad de los afectos. Perrée, Caroline; Diéguez, I. (coord.). *Cuerpos memorables*, Ciudad de México: CEMCA. 191-206.
- Diener, P. (2007). Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. *Apuntes para la obra de Rugendas*. Historia. II. (40) Vol. II. 285-309.
- Duchamp M. (1987). (Entrevistado por Cabanne, Pierre) *A window onto Something Else. Dialogues with Marcel Duchamp*. Boston: Da Capo Press. 28-50.
- Escamilla, A. P. (2001). *Domingo, día de descanso. Los paseos dominicales en*

Toluca durante el porfiriato. Toluca: Universidad Nacional del Estado de México.

- FIDH (septiembre 2013). Genocidio en Guatemala: Ríos Montt, culpable. FIDH, (613e). Recuperado diciembre 2021, desde [https://www.fidh.org/IMG/pdf/informe\\_guatemala613esp2013.pdf](https://www.fidh.org/IMG/pdf/informe_guatemala613esp2013.pdf)
- Flores Castillo, E. (2002). EDEMA/ Colaboratorio de Arte Público: Ritos de Sanación Social. Sexualities and politics in the Americas. *Hemispheric Institut*. Recuperado diciembre 2021, desde <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-2-2/2-2-review-essays/edema-colaboratorio-de-arte-publico.html>
- Freixa i Font, P. (5 de diciembre de 2005). La fotografía panorámica y la representación del territorio: antecedentes para una indexación virtual del mundo. *Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Euskadi: Photomuseum de Zarautz. Recuperado diciembre 2021, desde [https://www.researchgate.net/publication/257526995\\_La\\_fotografia\\_panoramica\\_y\\_la\\_representacion\\_del\\_territorio\\_antecedentes\\_para\\_una\\_indexacion\\_virtual\\_del\\_mundo](https://www.researchgate.net/publication/257526995_La_fotografia_panoramica_y_la_representacion_del_territorio_antecedentes_para_una_indexacion_virtual_del_mundo)
- Godoy Domínguez, M. J. (2008). El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire. *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*. (7). Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía.
- Graue, E. Carta del 1 de julio 2014. *Instructivo de peregrinaciones*. <https://es.scribd.com/document/329810544/Instructivo-peregrinaciones-a-la-Basilica-de-Guadalupe>
- Gros, F. (2015). *Andar. Una filosofía*. (González-Gallarza Isabel, Trad.). México: Ed. Taurus.
- Hawkins, J. (2000). Exploitation Meets Direct Cinema: Yoko Ono's Rape and the Trash Cinema of Michael and Roberta Findlay. *Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 117-140.
- Índia Vanuíre. Museu Histórico e Pedagógico. (2015). Los krenak, Recuperado de: [http://museuindiavanuire.org.br/es/?page\\_id=1365](http://museuindiavanuire.org.br/es/?page_id=1365).
- INEGI. (2016). Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones

en los Hogares (ENDIREH). *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. México: INEGI. <https://www.inegi.org.mx/programas/endireh/2016/>

- Infobae. (13 de Marzo de 2022). Día de la Virgen: Basílica de Guadalupe ha recibido 3.5 millones de peregrinos. *Infobae*. Recuperado diciembre 2021, desde <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/12/13/dia-de-la-virgen-basilica-de-guadalupe-ha-recibido-35-millones-de-peregrinos/>
- Ingold, T. (2013). *Une brève histoire des lignes*. (Shopie Renaut, Trad.). Bélgica: Zones Sensibles. (Obra original publicada en 2012).
- Internacional Situacionista Sección Inglesa. (2007). *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. (Federico Corriente, Trad.). La Rioja: Pepitas de calabaza editorial. Originales escritos en 1967.
- Jordan, J. (2001). El arte de la necesidad: la imaginación subversiva en el movimiento de oposición a las carreteras y Reclaim the Streets. Paloma Blanco et.al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Juan XXIII. (15 de mayo de 1961). Encíclica *Pacem in terris* (252). En: P. Rivero, Antonio. *Sentido del domingo*. Recuperado de <http://es.catholic.net/imprimir.php?id=13688>
- Le Breton, D. (2011). *Elogio del caminar*. (Castignani Hugo, Trad.) Madrid: ediciones Siruela. (Obra original publicada en 2000).
- Long, R. <http://www.richardlong.org/>
- López Casanova, A. (21 marzo 2015) Instrucciones para encontrar a los nuestros alrededor de Iguala. *Polemon*. <http://polemon.mx/instrucciones-para-encontrar-a-los-nuestros-alrededor-de-iguala>
- López Rodríguez, S. (2005). Orientación y desorientación en la ciudad. *La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. [Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes Alfonso Cano. Universidad de Granada].
- Maffesoli, M. (2005). *El nomadismo: Vagabundeos iniciáticos*. (Cutiérrez Martínez Daniel, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1997).



- Marinetti, F. T. (1968). *Manifiestos y textos futuristas*. (Sainz Carl, Trad.). Barcelona: Ediciones del Cotal. (Obra original publicada en 1909).
- Martínez, O. (2013). *Los migrantes que no importan*. Oaxaca: Sur+ ediciones.
- Medina, C. (2006). *Diez Cuadras alrededor del estudio. Francis Aljys*. Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Nazareth, P. (24 de enero de 2006 ). *Decreto*. Belo Horizonte. Recuperado desde <http://www.artetemporanealtda.blogspot.mx>
- Nazareth, P. (2011). Miami USA, 2011. Recuperado desde <http://artetemporanealtda.blogspot.mx>
- Nazareth, P. (2014) *Fortress to solitude*. "Q&A with Paulo Nazareth". Recuperado junio 2014 desde <http://www.fortresstosolitude.com/artists/paulo-nazareth#>
- New York Times. (23 nov. 1924) Nation roused against motor killings. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1924/11/23/archives/nation-roused-against-motor-killings-secretary-hoovers-conference.html>
- Ortiz, R. (2018). Efraín Ríos Montt. Biografías líderes políticos. CIBOD. Recuperado diciembre 2022, desde [https://www.cidob.org/biografias/lideres\\_politicos/america\\_central\\_y\\_caribe/guatemala/efrain\\_rios\\_montt/\(language\)/esl-ES](https://www.cidob.org/biografias/lideres_politicos/america_central_y_caribe/guatemala/efrain_rios_montt/(language)/esl-ES)
- Páramo, A. (12 diciembre 2014). Feligreses abarrotan la Basílica de Guadalupe. *Excelsior en línea*. Recuperado diciembre 2021, desde <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/12/12/997311>
- Periodistas de a pie (2020). Primera entrega: Masacre de 72. *Más de 72*. Recuperado diciembre 2021, desde <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2020/08/19/masde72/>
- Pezconejo. (19 de julio de2012). Yvonne Rainer: danza y política. *Pezconejo*. Recuperado diciembre 2021, desde <https://pezconejo.wordpress.com/2012/07/19/rainer/>
- Poe, E. A. El hombre de la multitud. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. Colombia. Recuperado diciembre 2021, desde [http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones\\_006\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_reserva.pdf)

- Rousseau J. J. (1778). *Sueños de un paseante solitario*. Edición Digital por Librodot.com.
- Salinas Cesáreo, J. (14 de noviembre de 2014). Al menos 30 mil migrantes desaparecidos y 100 mil asesinados en México desde 2006. *La Jornada*. 38. <http://www.jornada.unam.mx/2014/11/14/estados/038n1est>
- Sand, G. (1855). *Historia de mi vida*. (Marie Douillet, Trad.). Recurso en internet, libro en pdf.
- Solnit, R. (2004). *L'art de marcher*. (Bonis Oristelle, Trad.) Arles: Editorial Actes Sud. (Obra original publicada en 2000).
- Traffic Safety Facts Annual Report (Mayo 2021). Motor Vehicle Traffic Fatalities and Fatality Rates, 1899-2020. NCSA Tools, Publications, and Data. Recuperado diciembre 2022, desde <https://cdan.nhtsa.gov/tsftables/Fatalities%20and%20Fatality%20Rates.pdf>
- Tzara, Tristan. (2004). *Siete manifiestos Dadá*. (Huberto Hallter, Trad.). (Obra original publicada en 1918).
- Wolff, J. (1985). The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture and Society*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276485002003005>
- Žižek, Z. (2008). Lacan se vuelve una máquina de rezar. *Cómo leer a Lacan*. (Rodríguez Fermín, Trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2006).

## Bibliografía

- Alcázar J., Fuentes F. (2005) Historia del performance en México. En *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Exteresa/Ediciones sin nombre/Citru. <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html>
- Artishock. (5 de abril de 2014). Regina José Galindo: Estoy viva. *ARTISHOCK*. Revista de Arte Contemporáneo. <https://artishockrevista.com>
- Aula Hispánica. Origen etimológico de los días de la semana. *Aula Hispánica*. [www.aulahispanica.com](http://www.aulahispanica.com)

- Barañano A., García J. L., Cátedra M., Devillard M.J. (2007). Alteridad. Extranjero. En *Diccionario de Relaciones Interculturales: diversidad y globalización*, Madrid: Editorial Complutense.
- Betancourt, R. (11 diciembre de 2011). ArtBasel. La semana del arte en una playa perdida en el pene de Amerika. *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. Recuperado diciembre 2021, desde <http://revistareplicante.com/artbasel-la-semana-del-arte/>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. (Guillemont, Michéle, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brauñštajn, H. (8 de septiembre de 2012). Cómo vivir sin casa. *RegistroMX. Literatura, arte, pensamiento*.
- Ciudadata. (20 de agosto de 2019). Performance del caminar o el ejercicio de memoria para los desaparecidos de Michoacán. *Ciudadata*. Recuperado enero 2022, desde <https://ciudatamx.wordpress.com/2019/08/20/performance-del-caminar-o-el-ejercicio-de-memoria-para-los-desaparecidos-de-michoacan/>
- Corvo Ponce, J. (2013). *Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento*. [Tesis doctoral. Departament de Pintura. Universitat de Barcelona.].
- Debord, G. et. al. (1977). *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. (González, J. Trad.) Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Debord, G. (Diciembre, febrero 2005). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. (Nelo Vilar, Trad.). *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm> (Original publicado en 1957).
- Delgado M. (26 de mayo de 2014). El ciudadano del mundo como ser superior. Fragmento de la intervención en el encuentro Pragmatics du cosmopolitisme, Université Paris Ouest, Nanterre-La Défense (10/4/2014), *El cor de les aparences*. Recuperado enero 2022 desde <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2015/09/el-ciudadano-del-mundo-como-ser-superior.html>

- Di Paola, M. Nomadismo e interdisciplinariedad. El caminar como experiencia artística-filosófica en el territorio urbano. *Interartive. A platform for contemporary art and thought*. Recuperado octubre 2021, desde <http://interartive.org/2009/11/nomadismo/>
- Flaneur Society, Goes C. *Flaneur society's guide to getting lost*. (200). Recuperado enero 2022, desde <http://docplayer.net/59952464-Flaneur-society-s-guide-to-getting-lost.html>
- Forgione, N. (2005). Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris. *The Art Bulletin*. 87. (4). 664-687. Recuperado diciembre 2021, desde [www.jstor.org/discover/10.2307/25067208?uid=3738664&uid=2134&uid=379094761&uid=2&uid=70&uid=3&uid=379094741&uid=60&sid=21103860185383](http://www.jstor.org/discover/10.2307/25067208?uid=3738664&uid=2134&uid=379094761&uid=2&uid=70&uid=3&uid=379094741&uid=60&sid=21103860185383)
- Gómez, M. (2004). El arte de sabotear lo real. Entrevista con Nuria Güell. *Interartive*. (1). Recuperado octubre 2021, desde <https://interartive.org/2013/01/entrevista-nuria-guell>
- Herbert, S. (2014). *The compleat Eadweard Muybridge*. Recuperado octubre 2021, desde <http://www.stephenherbert.co.uk/muybCOMPLETE.htm>
- Holffreter, P., Ebert, S., König, M., Schweigert, E. (1973). *Entrevista a Joseph Beuys (extractos)*. Fundación Proa. Recuperado noviembre 2021, desde <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-joseph-beuys--textos.php#288>
- Jackson, G. (2012). Judson Church: Dance. *Washington: Dance Heritage Coalition*. Recuperado octubre 2021, desde <https://www.yumpu.com/en/document/view/34666088/judson-church-dance-dance-heritage-coalition>
- Jaloux, E. (22 mayo 1936). "Le dernier flâneur". *Le Temps*, (27147). 3. Recuperado octubre 2021, desde <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k262855g/f3.item>
- Lefebvre, H. (2013). *La construcción del espacio*. (Emilio Martínez Gutiérrez, Trad.). Madrid: Capitán Swing libros.
- Lésper, A. (Lunes 12 de diciembre de 2011). Banana Affaire, Art Basel 2011 Miami. *Avelina Lésper. Crítica de Arte*. <http://www.avelinalesper.com>

[com/2011/12/banana-affaire-art-basel-2011-miami.html](http://com/2011/12/banana-affaire-art-basel-2011-miami.html)

- Macassi León, I. (Coord). (2005). *El miedo a la calle: la seguridad de las mujeres en la ciudad*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán; Centro de Intercambio y Servicios para el Cono Sur.
- MACG (2021). *Todo está perdido. Juan José Gurrola* [Hoja de Sala]. MACG Bordes.
- Martínez Bullé, V. M. (1998). Marchas, manifestaciones, bloqueos, plantones. ¿Y el derecho? UNAM. *Liber ad honorem. Sergio García Ramírez T. I.* Recuperado octubre 2021, desde <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/116/30.pdf>
- McMahon J. P. Vito Acconci's Following Piece. *Khanacademy*. Recuperado noviembre 2021, desde <http://smarthistory.khanacademy.org/conceptual-artacconcis-following-piece.html>
- Nazareth, P. Sonido. 56ª Bienal de Venecia 2015. *Universes of Universe*. <https://universes.art/es/bienal-venecia/2015/tour/latin-america/paulo-nazareth-text/nazareth-sound>
- Richardson, M. (Julio de 2014). You Say You Want a Revolution: How Yoko Ono's Rape Could Have Changed the World. *Senses of cinema*. (32). [http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/yoko\\_ono\\_rape/](http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/yoko_ono_rape/)
- Rocha Iturbide, M. El zen jazz de Juan José Gurrola. *Artesonoro.net*. Recuperado diciembre 2021, desde <http://www.artesonoro.net/GALERIA/Gurrola/EntrevistaConGurrola.htm>
- Rosa, M. L. (7 de mayo de 2013). Deriva de mujeres públicas. El caminar como acto poético. *Mujeres Públicas y las genealogías feministas. Ramona*. <http://www.ramona.org.ar/node/47817>
- Santos, J. J. (13 septiembre 2012). La trazabilidad de la banana: Paulo Nazareth. *Fronterad. Revista digital*. Recuperado diciembre 2021, desde <https://www.fronterad.com/la-trazabilidad-de-la-banana-paulo-nazareth>
- Simmel, G. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- The University of Iowa Libraries. *The International Dada Archive*. Universidad de Iowa. <http://dada.lib.uiowa.edu/>
- Thierry, D. (2002). *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. París: Editorial Regard.

- Thoreau, H. D. (1998). *Caminar*. (Romero Federico, Trad.). Árdora Ediciones. (Obra original publicada en 1861).
- World War I propaganda. *Examples of Propaganda from WW1*. Recuperado marzo 2014, desde <http://www.ww1propaganda.com>
- Wrights & Sites. (September 22-23, 2005). A Manifesto for a New Walking Culture: 'dealing with the city. *WALK21: Everyday Walking Culture*. Zurich. Recuperado diciembre 2021, desde <http://www.mis-guide.com/ws/documents/dealing.html>

## Videos

- 99% invisible. (2013, 4 de abril) *Episode 76: The Modern Moloch*. [Video] Obtenido de: <http://99percentinvisible.org/episode/episode-76-the-modern-moloch/>
- BBC News. (12 de marzo de 2015). *Afghanistan: Artist gets death threats for dressing in metal suit*. [Video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=0-NCsNbVDig>
- Ecole Spéciale d'Architecture. (2013, octubre 24). *Le flâneur est indestructible, Thierry Davila*. [Video] Obtenido de: <https://vimeo.com/78812047>
- Festival Internacional de Performances Mínimas Urbanas en Vídeo (1a ed). *Cuerpo urbano en acción*. [Video]. Obtenido de: <https://urbanbodyinaction.wixsite.com/urbanbodyinaction>
- Güell, N. (España, 2007). *Valor # 1- Núria Güell*. [Video] Obtenido de: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/valor-1/>
- Hemispheric Institute Digital Video Library. *Interview with Ema Villanueva & Eduardo Flores*. [Video] Hemispheric Institute of Performance and Politics. Hemispheric Institute Encuentro 2001: Monterrey, Mexico. Obtenido de: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/kh1895d9>
- Krüger W. (1979). *Joseph Beuys. Todo hombre es un artista*. Documental, [Película; video online].
- Las Hijas de violencia. (2015). *Sexista punk*. [Video] Obtenido de: <https://vimeo.com/111910656>
- Marzomazzo. (2011). *La función del arte y los artistas*. [Video] Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=GI41D-lfsVY>
- Mencher, K. (2012). *Paris During the 19th Century Baron Haussmann's Reconstruction and Gustave Caillebotte*. [Video] Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=7lQepko6yzE>
- Nazareth, P. (23 de marzo de 2012). *De la serie Para que no queden mis huellas en el desierto*. [Video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=Wrl6yJD2RJw>  
[https://www.youtube.com/watch?v=wBni\\_UnSvjo](https://www.youtube.com/watch?v=wBni_UnSvjo)
- Nazareth, P. *Proyecto hueco en el fondo del río Colorado*. [Video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=5XzV-xl7Sqs>
- Ono, Y., Lennon J. (1969) *Rape*. [Película; video online].
- Ruttman, W. (1927). *Berlín, una sinfonía de la gran ciudad*. Alemania:

Fox-Europa-Film. [Película; video online]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=2nBviCxNo7E>

- Solidaridadtv. *Gandhi y la marcha de la sal*. [Video] Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=wIvyOIvbko>
- Taylor, A. (2008). *Examined life. Philosophy is in the streets*. Canada: Zeitgeist [Película; video online]. Obtenido de: <http://doclecticos.blogspot.mx/2011/06/examined-life-2008.html>
- TEORÉtica. (2014, abril 30). *Conversación: Regina José Galindo y Emiliano Valdés*. [Video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=CW-te8nH3jGQ>



## Índice de figuras

FIGURA 1. *Ser. No estar*, 2013. Caminata con plantillas con la leyenda “Ser” y “No estar” en relieve. Registro fotográfico propio de la marca de las plantillas en los pies.

FIGURA 2. *Camina como autista*, 2021. Caminata para charlar con una persona autista. [Performance]. Foto: Hegel Pedroza

FIGURA 3. *Las únicas huellas de sangre*, 2015-2022. [Performance]. Jardín Pushkin, CDMX. Documentación: Marisol Maza y Marco Antonio Rodríguez

FIGURA 4. *Buscando norte*, 2013. [Performance]. Caminata de una hora rumbo al norte, con ayuda de una brújula. *Still* de video.

FIGURA 5. *A la Villa de rodillas*, 2015. [Performance]. Documentación: Alexander Bernal y Alfredo López Casanova. Foto de archivo.

FIGURA 6. *Deriva casera*, 2015. [Fotografía]. Documentación de un fragmento del día de Karla, arquitecta y ama de casa.

FIGURA 7. *Cosas que pasan mientras caminas*, 2015-2021. [Instalación]. Tarjetas escritas a máquina con frases que he escuchado y cosas que han pasado mientras camino. Foto de archivo.

FIGURA 8. Wikihow (2015). *Instrucciones para evitar el acoso sexual*. [Captura de pantalla de la página]. <http://es.wikihow.com/prevenir-el-acoso-sexual>.

FIGURA 9. *Instrucciones para caminar II*, 2013. Instrucciones para caminar II, 2013. [Postal]. Instrucciones de comportamiento para frenar el acoso. Foto de archivo.

FIGURA 10. *Caminata dominical en el monte Horeb*, 2015. [Fotografía]. Documentación de búsqueda.

FIGURA 11. *A line made by walking. (Buscando fosas)*. 2015. [Fotografía]. Documentación de búsqueda.

FIGURA 12. *Mojonera para un posible positivo*, 2015. [Fotografía]. Documentación de búsqueda.

FIGURA 13. Spitzweg, C. (ca. 1845). *Ingleses en la Campagna*. [Acuarela]. Neue Nationalgalerie, Berlin. Dominio Público. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/carl-spitzweg/englishman-in-the-campagna>

FIGURA 14. Gilpin, W. (1 Febrero 1794). *Paisaje* [Aguatinta, grabado y tintas] © Photo: Royal Academy of Arts, London. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/william-gilpin>

FIGURA 15. Cailleboite G. (1877). *Calle de París, día lluvioso*. [Óleo]. Art Institute of Chicago, Chicago. Dominio Público. Wikimedia. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gustave\\_Caillebotte\\_-\\_Jour\\_de\\_pluie\\_%C3%AO\\_Paris.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gustave_Caillebotte_-_Jour_de_pluie_%C3%AO_Paris.jpg)

FIGURA 16. Moncan & Mahout. *Pasaje de los Panoramas a inicios del s. XIX*. [Fotografía]. (No se encontró la referencia directa, pero muy probablemente disponible en: de Moncan, Patrice; Mahout, Christian. *Les passages de Paris*. 1990). Presidentsmedals. [http://www.presidentsmedals.com/show-case/2013/l/1386\\_15112502431.jpg](http://www.presidentsmedals.com/show-case/2013/l/1386_15112502431.jpg)

FIGURA 17. Daumier, H. (1841). Interiores de *Fisiología del flâneur* de M. Louis Huart. Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62352r.texteImage>

FIGURA 18. Ridgway Knight, D. (1893). *La flâneuse*. [Óleo sobre lienzo]. Rafael Gallery, New York. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4171112>

FIGURA 19. Béraud, J. (Entre 1880-1884). *Quiosco en París*. [Óleo sobre lienzo]. The Walters Art Museum, Baltimore. Dominio Público. <https://art.thewalters.org/detail/27564>

FIGURA 20. Marey, E.J. (Ca. 1880). *Estudio de hombre caminando, visto desde arriba*. [Fotografía]. FotoRevista. [https://www.fotorevista.com.ar/Exposiciones/Charlas-Fotografia-Anne-Bramard-Blagny-Etienne-Jules-Marey-La-Ciencia-al-despertar-del\\_170809203934.html](https://www.fotorevista.com.ar/Exposiciones/Charlas-Fotografia-Anne-Bramard-Blagny-Etienne-Jules-Marey-La-Ciencia-al-despertar-del_170809203934.html)

FIGURA 21. Muybridge, E. (1887). Lámina 237 del libro *Animal Locomotion* [Colotipo]. Biblioteca Fotográfica Médica. Dominio Público. Wellcomecollection. <https://wellcomecollection.org/works/bevkgxdz>

FIGURA 22. Marey, E.J. (Ca. 1887). Lámina 98 del libro *Animal Locomotion*. [Colotipo]. Biblioteca Nacional de Boston. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/24029425@NO6/4325802378>

FIGURA 23. Duchamp, M. (1925). *Desnudo bajando la escalera*. [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Filadelfia. © Artists Rights Society (ARS), New York/Estate of Marcel Duchamp. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2>

FIGURA 24. Marey, E.J. (1890-91). *Hombre caminando*. Perpetuum Mobile. <https://perpetuummobile.blogspot.com/search?q=jules+marey>

FIGURA 25. Censi, G. (1931). Aerodanza 5, 7 y 7 de *Danza aerofuturista*. [Fotografía]. © Mart - Fondo Giannina Censi. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto. Un regard oblique. <https://unregardoblique.com/2022/06/15/aerodanze-4-to-7-1931/>

FIGURA 26. Depero, F. (1923). Vestuario locomotor para el ballet mecánico *Anihccam del 3000*. Center of Italian Modern Art. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/>

FIGURA 27. Boccioni, U. (1931). *Formas únicas de continuidad en el espacio* [Escultura en bronce]. Museo de Arte Moderno, NY. Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique\\_Forms\\_of\\_Continuity\\_in\\_Space%27%2C\\_1913\\_bronze\\_by\\_Umberto\\_Boccioni.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg)

FIGURA 28. *The New York State Automobile Association*. (1928). Portada de la Revista Motordom. Imágenes de producto en eBay: <https://www.ebay.com/itm/224633671178?chn=ps&mkevt=1&mkcid=28>

FIGURA 29. Tzara, T. (1921). *Excursiones & visitas DADA, 1era visita: Iglesia Saint Julien le Pauvre*. [Tipografía con adiciones de tinta estampada]. © 2022 Christophe Tzara. Regalo de la colección Fluxus de Gilbert y Lila Silverman. Museo de Arte Moderno, NY. [https://www.moma.org/collection/works/184056?artist\\_id=13398&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/184056?artist_id=13398&page=1&sov_referrer=artist)

FIGURA 30. Le Corbusier. (1925). *Plan Voisin para Paris* [Modelo arquitectónico]. The long+short. <https://thelongandshort.org/assets/images/articleImageFullWidth/PlanVoisin.jpg>

FIGURA 31. Internacional Situacionista. (1966). *El regreso de la Columna Durruti*. [Cómic]. El País. [https://elpais.com/cultura/2018/04/30/babe-lia/1525106709\\_619264.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/30/babe-lia/1525106709_619264.html)

FIGURA 32. Débord, G. (1957). *La ciudad desnuda*. [Litografía]. FRAC/ Centre Val de Loire. [https://www.frac-centre.fr/\\_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705](https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705)

FIGURA 33. ~~André, C.~~ (1968). *43 Roaring forty* [Escultura]. Museo Kröller-Müller, Holanda. Dominio Público. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Andre](https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Andre)

FIGURA 34. Yoko O., Lennon, J. (1969). *Rape*. [Imagen de la grabación de la película de 77 minutos]. Fotografía: David Behl | © Lennon, John; Ono, Yoko. Medien Kuns Netz. <http://www.medienkunstnetz.de/works/rape/images/2/>

FIGURA 35. Nauman, B. (1968). *Paseo con ángulo gradual*. (Beckett Walk) [Video]. ©Bruce Nauman. Cortesía de Electronic Arts Intermix, NY. Smithsonian American Art Museum. <https://americanart.si.edu/artwork/slow-an>

[gle-walk-beckett-walk-77198](#)

FIGURA 36. Rainer, Y. (1978). *Trio A*. © 2022 Yvonne Rainer. Performa Magazine. <http://performamagazine.tumblr.com/post/18800334105/yvonne-rainer-in-conversation-with-roselee>

FIGURA 37. *Reclaim the streets*. Lugar, fecha, origen no identificado. #ineditviable. <http://ineditviable.blogspot.mx/2011/05/reclaim-streets.html>

FIGURA 38. Long, R. (1967). *Una línea hecha al caminar* [Escultura]. Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

FIGURA 39. ProtoplasmaKid. (2011). *Calle Madero*. [Fotografía]. CC BY-SA 3.0. Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Calle\\_Francisco\\_I.\\_Madero\\_\(Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico\)#/media/Archivo:Calle\\_Madero\\_-\\_Mexico\\_City.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Calle_Francisco_I._Madero_(Ciudad_de_M%C3%A9xico)#/media/Archivo:Calle_Madero_-_Mexico_City.jpg)

FIGURA 40. Martínez, I. @pulsoneuronal. (1 marzo, 2015). *Tuit callejero*. [Fotografía]. Twitter. <https://twitter.com/pulsoneuronal>

FIGURA 41. Hatoum, M. (185). *Roadworks*. [Performance]. Still de video. Taago0. <http://taago0.com/mona-hatoum-el-hogar-como-lugar/>

FIGURA 42. Villanueva, E. (2000). *Pasionaria. Caminata por la dignidad*. [Performance]. Still de video. Below the underground. <https://www.belowthe-underground.org/archive/2017/10/31/ema-villanueva>

FIGURA 43. José Galindo, R. (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?* [Performance]. Still de video. Phillips. <https://www.phillips.com/detail/regina-jos%C3%A9-galindo/NY010514/97>

FIGURA 44. Güell, N. (2007). *Valor #1: Desvanecer*. [Fotografía y video]. Documentación de tatuaje y desgaste en el pie. Nuria Güell. <https://www.nuriaguell.com/portfolio/valor-1/>

FIGURA 45. José Galindo, R. (2010). *Joroba*. [Performance]. Fotografía: David

Pérez. Regina José Galindo. <https://www.reginajosegalindo.com/joroba/>

FIGURA 46. Rayas, F. (2014). *Acciones para no olvidar*. [Performance]. Registro: Nicolas Oso. Cortesía de la artista.

FIGURA 47. Rayas, F. (2020). *Familiares caminando por la justicia*. [Fotografía]. IG caminandoxjusticia. <https://www.instagram.com/p/Bvmu9uUl8Ga>

FIGURA 48. Rayas, F. (2020). *Caminar el cuerpo desaparecido*. [Performance]. Stills de video. Registro: Ceniza Pura. Festival Performance Mínimas Urbanas en vídeo. [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=10&v=F-dUTli6w6Kc&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=F-dUTli6w6Kc&feature=emb_logo)

FIGURA 49. López Casanova, A. (2015). Zapatos de Tere Vera. *Huellas de la memoria*. [Grabado]. Imagen cortesía del artista.

FIGURA 50. Huellas de la memoria. (10 de mayo 2021). *Muro de la memoria*. [Intervención]. Glorieta de Insurgentes, CDMX. FB. Huellas de la Memoria. <https://www.facebook.com/huellasmemoria/photos/3032870696943913>

FIGURA 51. Khademi, K. *Armadura. 8 minutos caminado*. [Performance]. [https://www.eldiario.es/catalunya/kubra-khademi-afganistan-artista-infierno\\_128\\_2606613.html](https://www.eldiario.es/catalunya/kubra-khademi-afganistan-artista-infierno_128_2606613.html)

FIGURA 52. Coates, A., Pierce, S. (2015). *American Reflexxx*. [Performance]. Still de video. © 2015 Alli Coates and Signe Pierce. YouTube Alli Coates Signe Pierce. <https://www.youtube.com/watch?v=bXn1xavynj8>

FIGURA 53. Rodríguez, I. (2015). *¿Y a ti, quién te cortó los pies?* [Instalación]. Foto, cortesía del artista.

FIGURA 54. Las hijas de Violencia. (2015). *Sexista punk*. [Performance y videoclip]. Still del videoclip. Vimeo Las Hijas de violencia. <https://vimeo.com/111910656>

FIGURA 55. Pedroza, H. (2019). *El trayecto como un habitar, el registro sonoro*

*de ese no lugar y el tiempo “no productivo” del desplazamiento.* [Performance e instalación]. Fotografías cortesía del artista.

FIGURA 56. Nazareth, P. (2013). *What is the color of my skin?* Del proyecto *Cuadernos de África*. [Fotografía]. Argentina. Cadernos de africa. <http://cadernosdeafrica.blogspot.mx>

FIGURA 57. Nazareth, P. (2012-2013). *Negro/Preto*. Del proyecto *Cuadernos de África*. [Fotografía]. Argentina. Arte que acontece. <https://www.artequa-contece.com.br/10-artistas-afrobrasileiros-que-discutem-o-racismo/>

FIGURA 58. Nazareth, P. (2012). *No te voy a robar*. Del proyecto *Cuadernos de África*. [Fotografía]. Nazareth y otras personas cargando un letrero con esa leyenda. Brasil. Cadernos de Africa. <http://cadernosdeafrica.blogspot.mx>

FIGURA 59. Nazareth, P. (2011). *Cara de indio*. Del proyecto *Noticias de América*. Brasil. Latin American Notice. <http://latinamericannotice.blogspot.com/2011/07/>

FIGURA 60. Nazareth, P. (2009). *Aquí está el arte*, 2009. Impresión fotográfica sobre papel algodón. Academia. Revista PRUMO. [https://www.academia.edu/64008199/Corpos\\_dissidentes\\_afro\\_diasp%C3%B3ricos\\_e\\_suas\\_po%C3%A9ticas\\_contempor%C3%A2neas\\_no\\_esp%C3%A7o\\_urbano](https://www.academia.edu/64008199/Corpos_dissidentes_afro_diasp%C3%B3ricos_e_suas_po%C3%A9ticas_contempor%C3%A2neas_no_esp%C3%A7o_urbano)







..... ANEXOS

## Anexo 1. Antecedentes: buscando territorio

Cuando comencé la presente investigación, tomé como pretexto la manera en que la gente “crea territorio” para hablar de una serie de temas que me interesaban acerca de la movilidad constante y la forma en que las personas se vinculan entre sí a pesar de ella <sup>1</sup>. Mi interés en el estudio de la construcción del territorio, surgió de la necesidad de explicarme las relaciones intersubjetivas que determinan cierta estabilidad emocional, afectiva e inclusive, espacial, aún con la vivencia de una cotidianidad en constante movimiento, empezando por los desplazamientos extenuantes en una ciudad caótica y conflictiva, y que responden en medida a la definición que hace Manuel Delgado sobre la identidad urbana, o, mejor dicho, lo definido como “urbano”:

una serie de configuraciones sociales escasamente orgánicas, poco o nada solidificadas, sometidas a oscilación constante y destinadas a desvanecerse enseguida [...]. Lo inestable, lo

no estructurado, no porque esté desestructurado sino porque está *estructurándose* [...] lo que es sorprendente en el momento justo de ordenarse, pero sin que podamos ver finalizada su tarea, básicamente porque *sólo es esa tarea*.<sup>2</sup>

Elegí como campo de exploración al arte acción porque define una forma de “ser en el mundo que rompe momentáneamente” con la cotidianidad, pero que, a pesar de eso, es tremendamente cotidiana. Es decir, para realizar una acción en un momento dado no es necesario romper con las reglas de mi cotidianidad, aunque, de hecho, sea un momento de juego y libertad que tienen un espacio y tiempo definido dentro de ésta. Y, siendo que mi cotidianidad está no sólo enmarcada en una posible producción personal de artista, sino en mi experiencia y trabajo como diseñadora, activista, pareja de mi pareja, arrendataria, etcétera; el arte-acción permite redefinir una producción acerca de la vida cotidiana,

.....  
<sup>1</sup>La salida de este proyecto era una plataforma virtual que ejemplificara estas relaciones, casi como lo hace una red social, pero más limitada.

<sup>2</sup> Delgado, Manuel. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama p.13



FIGURA 1A

*Buscando territorio*, 2012. [Fotografía de la acción].

Hoyo de 20x20 cm hecho con varias herramientas en el piso del taller.

## Anexo 1. Antecedentes: buscando territorio

Cuando comencé la presente investigación, tomé como pretexto la manera en que la gente “crea territorio” para hablar de una serie de temas que me interesaban acerca de la movilidad constante y la forma en que las personas se vinculan entre sí a pesar de ella <sup>64</sup>. Mi interés en el estudio de la construcción del territorio, surgió de la necesidad de explicarme las relaciones intersubjetivas que determinan cierta estabilidad emocional, afectiva e inclusive, espacial, aún con la vivencia de una cotidianidad en constante movimiento, empezando por los desplazamientos extenuantes en una ciudad caótica y conflictiva, y que responden en medida a la definición que hace Manuel Delgado sobre la identidad urbana, o, mejor dicho, lo definido como “urbano”:

una serie de configuraciones sociales escasamente orgánicas, poco o nada solidificadas, sometidas a oscilación constante y destinadas a desvanecerse enseguida [...]. Lo inestable, lo

no estructurado, no porque esté desestructurado sino porque está *estructurándose* [...] lo que es sorprendente en el momento justo de ordenarse, pero sin que podamos ver finalizada su tarea, básicamente porque *sólo es esa tarea*.<sup>65</sup>

Elegí como campo de exploración al arte acción porque define una forma de “ser en el mundo que rompe momentáneamente” con la cotidianidad, pero que, a pesar de eso, es tremendamente cotidiana. Es decir, para realizar una acción en un momento dado no es necesario romper con las reglas de mi cotidianidad, aunque, de hecho, sea un momento de juego y libertad que tienen un espacio y tiempo definido dentro de ésta. Y, siendo que mi cotidianidad está no sólo enmarcada en una posible producción personal de artista, sino en mi experiencia y trabajo como diseñadora, activista, pareja de mi pareja, arrendataria, etcétera; el arte-acción permite redefinir una producción acerca de la vida cotidiana,

64 La salida de este proyecto era una plataforma virtual que ejemplificara estas relaciones, casi como lo hace una red social, pero más limitada.

65 Delgado, Manuel. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama p.13

desde ésta, sin añadiduras y procurando un contacto con la realidad.

Así pues, planteé que la exploración práctica sería justo eso, en principio: una serie de ejercicios que me permitieran cuestionar, a modo de *vivencia* lo que me estaba preguntando teóricamente. No para ilustrar lo que desarrollaba en la teoría, sino como forma de vivirlo desde la cotidianidad interrumpida por un momento. En esta etapa, considerando las necesidades descritas más arriba, realicé algunas acciones que tienen que ver sobre todo con la necesidad de afianzarme a un lugar de reposo en una situación de desplazamiento que, inserta en la ciudad de México, es constante. Si bien más adelante esta investigación tomó otro rumbo, me aferro a citar aquí los ejercicios realizados pues tienen que ver con los desplazamientos habituales y reflexiones en torno a ellos.

### **Buscando territorio**

La ciudad es, por excelencia, el espacio de la vida intelectualmente productiva (al menos es concebida así, fundamentalmente), ajena por completo a los procesos más básicos en la obtención de las materias de primera necesidad para nuestro

vestido y alimento, en donde la única producción tomada en cuenta es la intelectual e industrial.

Viéndose abstraída de estos procesos, el desarraigo fomenta un desinterés completo sobre las problemáticas del campo, la ecología y el medio ambiente, así como los modos de vida de los productores de estas zonas, una extrañeza completa hacia esos acontecimientos, en donde muchas veces las *raíces* culturales, afectivas, tradicionales, alimentarias devienen cuestiones ajenas a los urbanitas, quienes tenemos la naturaleza del tránsito constante con el fin de estacionarnos por momentos muy breves en zonas específicas destinadas a la convivencia y el trabajo, quedando así nuestra forma de relacionarnos definida por momentos específicos de encuentros nodales ajenos al propio lugar que se pisa.

Jugando con la paranoia de la búsqueda literal de territorio (como terreno que se pisa, tierra delimitada que se vive) y habitando en la Ciudad de México, la acción *Buscando territorio*, consistió en procurarme un contacto con la tierra como forma ridícula de escape (o de búsqueda) frente a una vida en circulación permanente. Realicé, pues, dentro de mi taller, un hoyo



FIGURA 2A  
*Traslado y permanencia*, 2012 [Registro de acción].  
Trazo con gis de un trayecto recorrido  
habitualmente.

de 20×20 centímetros, producto del debaste de una de las losetas del suelo. Lo encontrado, un poco de cemento y tierra, me permitieron el contacto con tierras no productivas, que no llevan a nada realmente y del cual simplemente se desprende una imagen de registro.

¿Qué significa ser parte de un territorio? La primera forma de territorializarnos es la física, dependiente de un emplazamiento, un punto fijo desde el cual nombrarse, autonombrarse, nombrar al “otro”, definirlo y definirse. Una de las principales formas de construcción de identidad, inclusive ahora en donde la identidad fija y estable se desvanece y da paso a lo trans, y en donde lo virtual contribuye a una sensación de ruptura con lo físico. Esa búsqueda literal de territorio es pues, una manera de encontrar una forma de vinculación con un(a) otro(a) posible (o un algo). Búsqueda infructuosa, no obstante, por estar dentro de un terreno infértil y carente de interés, pero en cuyo proceso (el físico), quedó establecido ese contacto real con el suelo. Con un suelo que es, solamente, para ser pisado, pasado, no para establecerse.



## Traslado y permanencia

El espacio no es una abstracción, sino algo que se construye socialmente, dice Lefebvre (1974). Lo mismo dice Milton Santos acerca del territorio, por lo cual ambos no sólo son conceptos, sino acciones. En ese sentido, ¿cómo es construido cuando se hace un traslado continuo de un punto a otro, cuando el desplazamiento es una constante? nada acontece de cierto, pues se borra de inmediato.

La continuidad de los desplazamientos, esa incertidumbre de llegar en algún momento a algún lugar de reposo que nos contenga, hace del trayecto el estado más importante de la vida cotidiana. No obstante, las dinámicas caóticas de la ciudad, en donde la percepción del espacio y de las demás personas se desvanece a cada segundo, determinan una forma de relacionarnos con el entorno de manera fugaz y etérea, aún cuando (o precisamente a causa de) estar estrujándonos unos a otros en el transporte público. La distribución de las zonas de convivencia, trabajo, ocio, habitación y educación, así como los tiempos perdidos en esta labor de traslado y sus dificultades, confluyen para disolver las relacio-

nes cotidianas con las personas que habitan un mismo espacio. Nos movemos en vehículos motorizados, burbujas que no nos relacionan más que por medio de pitazos esporádicos y agresivos la mayor de las veces, coincidimos con la gente en flujos de personas que, aún sudando juntas no terminan de establecer una relación afectiva entre ellas (ni quién lo quiera).

Quise hacer evidente uno de mis desplazamientos rutinarios, aunque la fugacidad del trazo se desvaneciera en cualquier momento. Marqué con gis el trayecto entre dos puntos en los cuales me movía habitualmente: un camino de cinco cuadras. Esta tarea, aparentemente sencilla, devino un esfuerzo físico no esperado cuando tracé el recorrido estando todo el tiempo en cucullas. El camino que comúnmente hacía en máximo diez minutos, fue hecho en una hora la primera vez, 45 minutos la segunda. La gente preguntaba porqué lo hacía, si era una manda. De esta experiencia surgió, aparte de una línea que se desvaneció al poco rato de trazada, un fuerte dolor de piernas que me imposibilitó caminar normalmente durante varios días. En la segunda ocasión, habiendo modificado el modo en que realicé la acción, el

dolor intenso ocurrió en la espalda, que también me ocasionó un constante malestar a cada movimiento por casi una semana, imposibilitándome incluso el caminar bien y subir o bajar escaleras. A veces tenía la necesidad de apoyarme en algo o alguien.

Lo menos que podemos esperar en un entorno “líquido”, es, relacionarnos con nuestro propio cuerpo como recordatorio de estar aquí y ahora. No es tanto la representación del desplazamiento, sino “la práctica en el espacio real” que bien manifestaba Careri (2009) en su libro *Walkscapes*. La práctica en el espacio real que recuerda la propia corporalidad como forma básica de comunicación con el entorno, y donde recordamos que ese cuerpo es una/o misma/o. Mentecuerpo.

Hacer este acto me inmovilizó momentáneamente. Pero, también me recordó la existencia de mi propio cuerpo, ajeno como estaba de sentirlo al encontrarme en largas horas de trabajo frente a la computadora, y de quedar como ausente en el transporte del trabajo a la casa, de la casa al trabajo.

## **Objetos y acciones “territorializantes”**

La permanencia en un lugar determinado es importante para generar relaciones con otras personas. La forma en que me relaciono en ese espacio, con él y con quienes intervienen dentro del mismo, son factores decisivos para generar lazos de afecto. Cuando la movilidad prevalece, muchas de las posibilidades de vinculación afectiva, están relacionadas con hábitos de consumo constante. O formas esporádicas de intercambios simbólicos de experiencias, instantes de iluminación espontánea y ocasional, momentos en espera de que un “efecto” suceda. Son pequeños lapsus de “informaciones simbólicas” que nos vinculan más allá de un contexto espacial específico. Pero difíciles de encontrar, pues en el ámbito urbano las interacciones entre personas y lugares están dadas no como habitantes sino como usuarios (Manuel Delgado), ya que no tienen propiedad ni exclusividad en el uso de espacios, son utilizados de forma transitoria, procurando una convivencia de alejamiento continuo. En donde, sin

embargo, hay una territorialidad, definida como una

identificación de los individuos con un área que interpretan como propia y que entienden debe ser defendida (...) En los espacios públicos la territorialidad viene dada sobre todo por los pactos que las personas establecen a propósito de cuál es su territorio y cuáles son los límites de ese territorio. Este espacio personal o informal acompaña a todo individuo allá a donde se va y se expande o contrae en función de los tipos de encuentro y en función de un buscado equilibrio entre aproximación y evitación.<sup>66</sup>

Cuando nos desplazamos, inventamos formas de delimitar un espacio que es nuestro, sin importar cuán juntas estemos de la persona de al lado, cuestión evidente sobre todo en el transporte público. Es una especie de espacio vital que define nuestra propia existencia en donde las personas procuran no tocarse o, por lo menos, hacer gestos de aislamiento o alejamiento para evadir la presencia de alguien más (se baja o voltea la cabeza, se ve a

.....  
<sup>66</sup> Delgado, *Sociedades movedizas*. 30.



FIGURA 3A  
*Traslados y Espacio de trabajo / Objetos de uso*, 2012 [Fotografías de registro]. Preguntas y registro sobre los objetos que llevan consigo las personas para sentirse en su territorio.

lontananza, se escucha música o lee, etc.). Sin embargo, ese espacio propio está definido además por los objetos que se usan y portan y con los que se convive y que lo enfatizan a nivel simbólico.

Por ejemplo, en la investigación inicial era necesario hablar de las personas que viven un desplazamiento extremo, mucho menos afortunado que el cotidiano dentro del contexto urbano. Por eso tuve unas charlas con personas desplazadas de Oaxaca para entender cómo, a pesar de la movilidad extrema obligada, se definían como comunidad o como personas que comparten cierta identidad. Una plática sobre un objeto con una gran carga simbólica, el huipil<sup>67</sup> que les fue robado a las mujeres de esa comunidad triqui, simbolizaba el despojo total de la vinculación con una territorialidad. Esto me llevó a buscar en los objetos la forma en que seguimos perteneciendo

a algo tangible y estable, que nos da certezas a pesar de todo y, además, me encontré con el capital simbólico intangible: la comida, la sazón de la región, los recuerdos de lo vivido o, en una proyección a futuro, los conceptos que representan ideales como la Autonomía, que seguían cohesionando a la gente acampada a un costado de la Catedral de la Ciudad de México <sup>68</sup>. Esta relación con los objetos, los recuerdos y la forma de dar continuidad a una identidad en medio del ir y venir, desató las siguientes acciones:

.....  
**67** En las comunidades triquis, el huipil simboliza la vida y muerte, pero cada prenda es personalizada para y por la mujer que lo porta. Es una de las tradiciones más importantes, por lo tanto, se lleva con mucho orgullo, ya que representa la vida propia. Debido a un conflicto con grupos de choque, la comunidad Triqui de San Juan Copala tuvo que emigrar para preservar su integridad. No obstante, los huipiles de muchas mujeres fueron robados en los saqueos a las comunidades. Una de ellas hablaba de la posibilidad de que sus prendas hubieran sido vendidas a otras personas más adelante.

**68** Estas experiencias con la comunidad triqui no fueron registradas, pues, aunque sentí esta charla como una experiencia necesaria para la investigación, quise evitar asimilaciones que estigmatizaran más a las personas implicadas.

### ***Traslados. Objetos de uso en el transporte público***

Cuando nos estamos desplazando ¿qué nos constituye, qué nos hace pertenecer, estar significativamente? ¿Cómo habitamos ese espacio, como no nos olvidamos de nosotros mismos, cómo no nos olvidamos de lo que nos vincula con los otros que nos significan? Con la intención de salir del espacio personal e inmediato para enfrentarme con la gente y tomando el contexto de movilidad pregunté a las personas sus tiempos de trayecto, lo que acostumbra hacer en ese lapso, en qué trabajaba y si portaba algún objeto imprescindible para llevar en esa rutina, más allá de sus llaves y credenciales. Quería explorar cómo los objetos pueden extender la idea de pertenencia en las personas que se desplazan.

En la actualidad, el dispositivo móvil guarda ya todos esos objetos o información, quedando en su memoria telefónica las fotografías y enlaces (números telefónicos y posibilidad de mensajearse) que permiten *recordarnos* ligeramente de dónde venimos, a dónde y con quién debemos volver.

**EN CADA GALLETA, HAY UN ACONTECIMIENTO DE MI VIDA.  
LÉELO Y ESCRIBE EN EL LISTÓN UN ACONTECIMIENTO SIMILAR,  
O EL RECUERDO QUE TE DETONE.  
TUS RECUERDOS RECONSTRUIRÁN MI VIDA  
NO DEJES MI RECUERDO, LLÉVATELO.  
LO HE INTERCAMBIADO POR EL TUYO.**



FIGURA 4A

*Evocaciones*, 2012. [Intercambios en el espacio público]. Ciudad Universitaria.

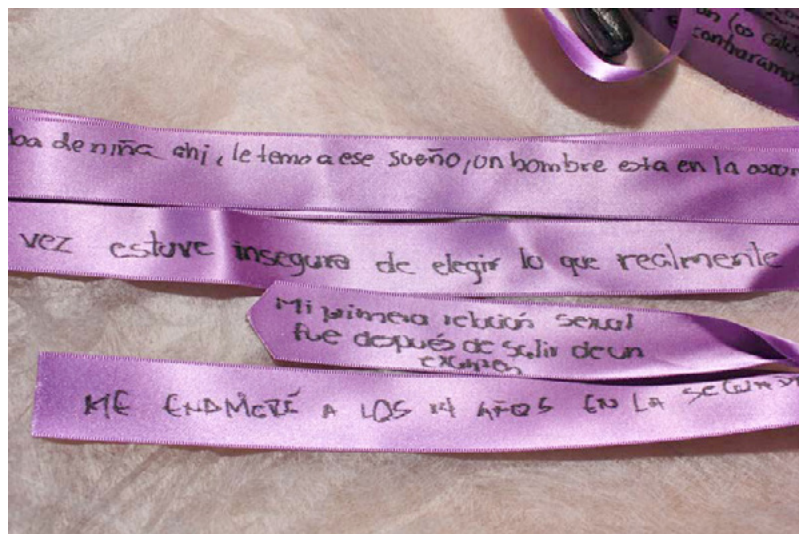
Intercambio de mis recuerdos contenidos en galletas de la suerte, por las evocaciones que las personas tenían al leerlos

### **Espacio de trabajo/ objetos de uso**

El fin fue explorar cómo los objetos son usados para extender la idea de pertenencia en las personas al definir su espacio de trabajo como propio, dándole identidad. ¿Con qué construyen, se apropian o se vinculan con ese espacio? ¿Cuáles objetos utilizan para definir que ése es su territorio?

En estas dos acciones, buscaba el valor que tienen los objetos como formas de enunciación subjetiva, de lo que nos significan para reterritorializarnos en un lugar ajeno a nuestra casa. En este sentido, el valor de uso -como un uso emoti-

vo, sobre todo, como reflejo de lo que simboliza-, adquiere un poder dominante, pues asume un rol fundamental cuando la gente debe moverse, desplazarse. No obstante, es peculiar la apreciación que, estereotipadamente, tenía yo de la forma romántica que esos objetos tendrían: fotografías de la familia, tal vez algún recuercito, etc. Quizás pregunté a la gente equivocada, pero nada de lo que obtuve se acercaba a mi esperanzada idea de poder fotografiar morbosamente las cosas que la gente cargaba, pues las más de las veces se trataba de dispositivos móviles en donde tenían contenidos esos recuerdos: todo se





ha virtualizado, hasta las relaciones más íntimas.

Dicha virtualización de la experiencia, me llevó a retomar la forma en que virtualizamos lo que ha acontecido y ha tenido relevancia en nuestra vida. Volviendo a las ideas más abstractas, me refiero a aquello que nos contiene, significa y representa y gracias a lo cual (o a pesar de lo cual, o por lo cual sí o no) generamos vínculos con otras personas, por lo que hice la siguiente acción



FIGURA 5A.

*Este es mi territorio*, 2013 [Fotografía de intervención]. Creación de la leyenda "Este es mi territorio", huellas y tapiz con pintura fotoluminiscente.

## Evocaciones

Si bien los objetos y su uso o significado nos determinan, hay preceptos más abstractos que definen nuestro sentido de pertenencia con algo o alguien. Los recuerdos son el resultado de nuestras experiencias, de aquellos acontecimientos que delimitan nuestras elecciones, preferencias, actos, amistades; que generan nuestras reacciones ante lo demás y establecen la forma de nuestra vida, nos determinan, nos marcan. Los tomo como la forma consciente<sup>69</sup> de lo que me pueda vincular con otras personas, aunque sean transeúntes desconocidos.

Tomé lo acontecido, el recuerdo, como una forma de construir virtualmente un territorio con transeúntes, personas que pasan y con las que nunca me podría vincular, haciendo que incidieran en mi espacio personal, revisando una posible incidencia afectiva con alguien a partir de una premisa: que *algo* que

me hubiera afectado, para bien o para mal, coincidiera con “algo” que hubiera afectado a alguna persona. Necesitaba una vinculación con las personas a pesar de mis continuos traslados, o, mejor dicho, precisamente por eso.

La acción consistió en escribir 100 recuerdos, (no necesariamente agradables) de mi vida. Los introduje en galletas de la suerte y caminé para invitar a las personas a mi paso a tomar una y leer el recuerdo que había en su interior. A partir de este, pedía que reconocieran lo primero que les evocaba y me obsequiaran esa información, escribiéndola en un listón violeta. Yo me quedaba con sus evocaciones, que modificarían la forma de ver mi pasado, a la vez que me enteraba de qué manera coincidíamos, cómo nuestros recuerdos encajaban y nuestros caminos se entrecruzaban, momentáneamente, con la posibilidad de que mi recuerdo incidiera en su vida o viceversa.

69 Me refiero a la forma consciente porque es algo que enunciamos racionalmente, buscando en nuestra mente. Lacan menciona que nuestro verdadero Yo sale a la luz en los errores de enunciación, errores discursivos que generalmente obviamos, sobre todo cuando son susceptibles de ofender a nuestro/a interlocutor/a, y qué este mismo omite por defecto. En el caso de los recuerdos, somos nosotras quienes los traemos al presente y elegimos si decirlos o no, aunque sean nebulosos como los sueños. Sin embargo esa elección no es totalmente consciente, sino más bien por azar, por eso me refiero al término evocación, ya que, si algo nos significa, la reacción que tenemos ante eso es casi inmediata, de lo contrario forzamos informaciones, como pasó en algunas de las respuestas de las personas... a menos que en algunos casos sean maneras de evadir algún recuerdo desagradable, o guardar un secreto.



FIGURA 6A

*Territorializaciones*, 2013. [Fotografías].

Registro fotográfico de los modos de ocupar el espacio de las personas de la casa.

### ***Este es mi territorio***

Las relaciones afectivas que se establecen en el desplazamiento pueden ser muy efímeras. No sólo con las personas, sino con los espacios que se habitan, sobre todo cuando la sobrecarga de trabajo y actividades invaden. La gente de la ciudad tiene cada vez menos tiempo libre, a pesar de tener supuestamente ciertas comodidades para que suceda lo contrario. En ese ir y venir constante, transportación de 3 a 4 horas diarias, salir todo el tiempo, relacionarme con el espacio físico, tangible en el cual vivo es un conflicto. Siempre me estoy moviendo.

¿Cómo crear un acontecimiento que forzara el recuerdo y apropiación de la vivienda para convertirla en un territorio? No me importaba la imposición agresiva hacia quien ingresara a mi casa, el acto de defensa del espacio, sino la consciencia de estar en un lugar del que se tiene el derecho a ocupar y adueñarse a pesar de estar pagando un alquiler. Una forma de estar ahí y generar un auto-reconocimiento dentro de ese espacio, que además ha sido espacio de las personas con quienes convivo.

Realicé una intervención en mi casa, un lugar cotidiano que, por

definición, debería sentir como propio. Me significa y representa, pero casi nunca lo vivo como práctica; siempre estoy ausente, corriendo yendo y viniendo, si me quedo, estoy frente al monitor de la computadora. Se trató de una intervención en la pared, de 45 cm x 180 cm, con aerosol fotoluminiscente, patrón estilo tapiz en una columna de 30 cm x 300 cm y las huellas de donde camino. Esta marca no es evidente, ya que durante el día es casi imperceptible para la gente que llega a visitarme. Sin embargo, fue una manera de intervenirlo, para apropiarme, hacerme en él.

Por la noche, y mientras duermo, el letrero se enciende y le recuerda a nadie que *Ese es mi territorio*, para volverse a *apagar* durante el día. Un acto casi invisible.

## **Territorializaciones**

La última acción “reterritorializante” que hice, fue el simple registro de una serie de actos que no percibimos, pero son urgentes: la manera en que mis compañerxs de vivienda y yo extendíamos nuestro territorio en un lugar ajeno durante nuestra estancia en Barcelona.

Estar de paso, o casi de paso en un lugar. ¿Cuáles son los gestos que se hacen para reterritorializarse? En una casa ajena por poco tiempo, hay cosas sutiles que determinan la forma en que cada persona se apropia de ese nuevo espacio, aunque sea momentáneamente.

Estas fueron las acciones realizadas antes de cambiar mi tema de tesis a *Actos de andar. Prácticas cotidianas*, pero, además, creo conveniente no dejar de lado una de las actividades que realicé en Barcelona. La ficha etnográfica de William, un migrante sudanés que se realizó como parte del proyecto *Retrats sense sostre* y que se expuso en distintos lugares de Barcelona. Fue parte importante de la tesis, pues me ayudó a enfrentarme de forma tremenda con mis prejuicios (y los de mi compañera de trabajo, Florència Vila), ambas en la encrucijada de mostrarnos en un

proceso que no estábamos tan seguras de querer realizar, pero que acabamos haciendo y que nos hizo cuestionarnos todo el tiempo sobre lo que hacíamos. Nuestro caso fue peculiar, porque era la única persona de otro país que participó en el estudio, los demás eran de Barcelona y tenían una situación mental y laboral más estable.

La actividad tenía el fin de ver distintas perspectivas de las personas que viven en la calle en Barcelona, que en ese entonces se había agudizado hacía pocos años debido a la crisis inmobiliaria y los desalojos constantes resultado de esta. Y, aunque con buenas intenciones para ayudar en la desestigmatización de la gente que vive en indigencia, con resultados que todavía me cuestiono.

## Anexo 2. Ficha etnográfica de William S. P.

William

“Inmigrante en situación cronificada”

Nombre: William S. P. Edad: 51 años (al mes de noviembre, 2013).

Origen: Tanga, Tanzania

Idiomas: Suajili, inglés, castellano.

Institución: 1. Obra social Santa Llúisa de Marillac, Barceloneta. 2.

REGISTRO	OBSERVACIONES
William01 06/11/2013	<p>Al encontrarnos con David, trabajador social de Santa Llúisa de Marillac, nos presentamos como estudiantes del Máster en Antropología. Nos desconcertó la actitud de David al tratar de disuadirnos de trabajar con William, por ser una persona recién recuperada de un ictus, con problemas para comunicarse, aparentes problemas de entendimiento y confusión de fechas, lugares, recuerdos. Incluida su edad. Insistimos en trabajar con él precisamente por eso.</p> <p>En esta primera entrevista íbamos con bastantes inseguridades. Pensábamos sólo presentarnos ante la institución y no contábamos con que ese mismo día conoceríamos a William.</p> <p>Nos presentaron a William dentro de una sala fría, una sala como de juntas que tenía al centro una mesa redonda con sillas. Un lugar completamente despersonalizado, lo cual nos dejó una sensación de incomodidad. William es una persona negra, quizás 1.75 cm, ligeramente encorbado. Ojos oscuros, cabello castaño muy oscuro. Llevaba una chamarra color miel, parecía un uniforme.</p> <p>Hicimos preguntas muy generales que fuimos improvisando conforme se nos iban ocurriendo: William estaba bien ahí, la edad que él asume es de 40 años, es de Tanzania, fue hacia Barcelona porque era una persona libre y viajaba mucho.</p>

Nos presentamos una vez iniciadas las preguntas. Florència, de Sitges, Ivelin, de México. William comenta que ha pasado por México en uno de sus viajes en barco, por el Golfo de México. Viajaba por Panamá, hace muchos años.

Lleva desde el 92 en Barcelona, era una ciudad diferente en ese entonces.

William se expresa de forma pausada, repite en muchas ocasiones “bueno, bueno”. Las cosas son buenas para William. Después nos daremos cuenta de que el ser bueno, una persona buena, es muy importante para él.

Ha estado en Bilbao, Sevilla, pero en Tanzania está su familia, o eso supone, pues no tiene contacto con nadie. Hace muchos años escribía cartas a su familia.

Parece desesperarse un poco cuando comenzamos a hacerle preguntas sobre ésta, se ríe y empieza a toser cuando Florència le pregunta que a quién le carteaba. Es evidente que no tenemos idea de qué preguntarle, sobre todo porque la comunicación se corta si no seguimos preguntándole. No es una conversación fluida, sino entrecortada y un poco confusa. En parte porque no hemos preparado una entrevista formalmente.

William tiene amigos en Barcelona, pero hace énfasis en sus amigos de latinoamérica y África. Los amigos de hace 20 años, cuando era un “gran viajero” -eso lo dice Ivelin.

Ha viajado por Guatemala, Belice, Chile. Trabajaba en un barco de carga, era maquinista, trabajaba en la cubierta. William ríe y tose cuando preguntamos cosas que al parecer se le hacen absurdas, como preguntar si era un trabajo pesado, o qué cosas echa de menos hacer.

Le gustaba trabajar en el barco y lo echa de menos, ahora le es difícil trabajar pues no tiene papeles.

Le gusta el centro en donde se encuentra ahora. Comenta que si uno tiene bien la cabeza, no se mete en drogas: es un sitio para estar tranquilo.

Se siente bien de salud, emocionalmente “está”, simplemente. Sale cuando quiere a caminar.

DAVID01

Primero nos vemos con David quien, con ayuda de una breve ficha de media página, nos da los pormenores de William:



William pertenece al distrito XI, el SIS, (Servicio de Inserción Social), en donde están empadronadas las personas sin domicilio fijo. Es un hombre de 51 años de Sudán o Tanzania vinculado a ÀMBIT, Càritas y CAS Sants <sup>70</sup>, fue encontrado en Burgos luego de un ictus. Montse, una educadora social ha sido la única persona que ha ido a ver a William, y una trabajadora social de Burgos, donde empezó el trámite que lo trajo a Santa Llúcia. En Burgos estuvo en CPA Zona Franca <sup>71</sup> y Centro de día. Conforme nos va relatando, David subraya o encierra las palabras con una pluma de tinta azul. Nos aclara que lo que nos narra no es una historia, sino una abreviatura de *tot...*

Luego del ictus, como no saben a dónde enviarle, contactan con Càritas y Filles de la Caritat Burgos. William explicó que lleva veinte años en Barcelona, está empadronado en la calle Manso 22. No puede quedarse en Burgos, pues no es de ahí.

William ha estado en la calle y en la cárcel, tiene trabajador social pero no saben si es de Sant Antoni, del Raval, del Eixample, Poble Sec... que es la zona por la que se ha movido. William llega a Santa Llúcia gracias a sor Magdalena o sor Teresa, quienes pagaron el pasaje.

A David se le hace peculiar la forma en que ha llegado W. hasta ahí. Un "circuito un tanto extraño". El CAS de Sants informó que en abril del 2013 -un mes antes de que llegara a Santa Llúcia - va a Burgos con Reto <sup>72</sup> -por que no el persegueixin-, comunidad evangelista para tratamiento de adicciones.

A la pregunta de *Florència* : "...por que no el persegueixin. Qui?", David contesta que sospechan que tiene un poco de problemas mentales. Continúa contando que se suponía que estaba tomando metadona en el CAS de Sants, lo cual es extraño pues no la ha necesitado en su estancia en Santa Llúcia.

**70** Las tres organizaciones se dedican a apoyar gente en exclusión con programas de desarrollo social. La primera y la última, dirigidas a la prevención y tratamiento de adicciones y sus consecuencias, la segunda, un lugar de asistencia de origen católico.

**71** Centro de Primeras Atenciones. Albergue.

**72** En parte, Reto se financia con RastroReto, una tienda de muebles de segunda mano, restaurantes. D. Hace alusión a esa tienda cuando explica qué es.

No obstante las sospechas de su salud mental, ESMeSS <sup>73</sup> valoró que el discurso persecutorio recurrente no estaba vinculado a problemas de salud mental (esto es importe, pues conforme vamos haciendo las entrevistas tenemos la teoría de que la idea de que le han hecho *mal de ojo*, o algo parecido ha sido determinante sobre la manera en que toma los acontecimientos cotidianos).

Como últimas notas, estaba el pendiente de vincular a William al CAS Sants, si es que fuera consumidor. Sin embargo, nunca ha tomado drogas ni bebido siquiera durante su estancia en Santa Llúcia, o al CSM (Centro de Salud Mental) o ESMeSS. El PT (Plan de Trabajo) es CAN Planas, lo cual ya se ha activado y tramitar la discapacidad por medio del trabajador social Manel Sirvent.

David habla de lo complejo que es este último trámite por ser una persona indocumentada y ni siquiera se sabe cómo empezar a buscar al no saber ni de dónde es.

David nos cuenta sobre el expediente, del cual preguntamos la ocasión anterior si era posible verlo: hay que pedirle permiso a William, lo cual es complejo, pues no se tiene la certeza de que William entienda lo que se le está pidiendo.

David comenta, además, que de cualquier forma no hay mucha más información que nos permita profundizar en nada.

Williamoz  
18/11/13

Al ir a buscar a William, David comenta que le preguntará si podemos ver su expediente. Hay un momento de tensión entre las dos, pues I. siente la necesidad de ver algún objeto, algo tangible de la historia de William, mientras que la F. hacer ver que podría ser poco ético pues su expediente tiene documentos importantes, y no es seguro que William entienda para qué tenemos que verlos. En un estira y afloja acabamos haciendo algo intermedio: ver sólo el libro de familia y no tocar el expediente clínico. A F. Le incomoda bastante incidir demasiado en algo tan íntimo.

73 Equip de Salut Mental per Persones sense Sostre. Equip de Salut Mental para Personas Sin Techo.

William ha aceptado que veamos su expediente. Es notable la emoción y tensión de las dos, el nerviosismo de poder saber más de William. Es extraño, pero pareciera que la advertencia anticipada de David (William parece no entender bien lo que se le dice) ha sido determinante para dejarnos en claro que nunca conoceremos la vida de William como quisiéramos. Eso hace que el ver su expediente se vuelva más importante.

Comenzamos explicando a William que haremos su historia de vida. Él comenta que es *muy fuerte*, cómo empezar, cómo acabar.

Ante todo nos interesa el libro de familia. Debido a ello, W. empieza a decirnos que lo tiene debido a su hija de casi 13 años, a la cual no ve, pues William tiene una vida *muy mal*. Su hija está con su madre y su abuela. Ivelin teme bastante ver el libro, vuelve a preguntar si puede verlo.

De ahí sacamos algunos datos, mientras vemos, vamos preguntando: la madre de su hija vive en plaza Joanic, se llama María Nuria Piqué Ibáñez, es española. Trabaja, pero no sabe en qué. Confirmamos que él es de Tanga, Tanzania. Parece que no tiene claro que Sudán es un país distinto a Tanzania.

Su hija se llama Saira, aunque a él le hubiera gustado ponerle un nombre de familia, como Jaguiya (?). No la ve.

Mientras vemos el libro se hacen largos silencios. De repente comentamos cualquier cosa sobre su hija y los nombres que vamos encontrando.

El padre de William se llama Alí Osa, su madre Mariam (su nombre está mal en el libro). Encontramos en su expediente otro libro de familia, uno roto. Por lo que hemos podido entender, una mujer lo ha encontrado, se enojó y lo rompió. Por eso tiene uno nuevo ahora. Es peculiar que conserve el anterior.

William nació en el 62 en Tanga. Segunda ciudad de Tanzania. Es una gran ciudad.

William estuvo en Burgos, pero no tiene idea de qué hacía ahí, aunque parece que lo intuye. Comenta que no sabe en dónde tenía colocada la cabeza, que a veces la gente hace cosas mal. Ríe cuando comenta que no sabe cómo ha llegado ahí, sólo sabe que salió de casa y fue a Burgos. Vivía en calle Hospital, cuando tenía esposa vivía en calle Manso y otros sitios. Repite constantemente “ya está”. Comenta que cuando vivía con su pareja eran buenos tiempos, siempre tenía dinero y “ahora un duro no tengo” -ríe cuando dice ésto.

Cuando vivía con la madre de su hija trabajaba constantemente, una semana, dos semanas. Amigos con cafetería, como mesero, negocios, siempre trabajaba bien. Recuerda cuando trabajaba de marinero, es lo que más ha hecho en su vida, ahí viajaba a Europa, Sudamérica, África, etc. Le pregunta F. Sobre qué ciudades, él sonríe. Quizás no las recuerda.

Dice que trabajar de marinero durante diez años es poco tiempo. Trabajar de marinero es de suerte, si te pillan o no. Ahora no puede hacerlo, le faltan documentos. Volvería a Tanzania si pudiera hacerlo.

Tiene muchos hermanos pero no tiene comunicación con ellos. Pien- sa que se han olvidado de él. Fue hasta el séptimo grado de primaria, intenta recordar lo que sigue del séptimo grado, chista un poco. Su escuela se llama Fomuani y llegas hasta el 14 grado escolar. Hay que estudiar mucho para llegar ahí. El que quiere puede llegar.

Su hermano también fue hasta el séptimo grado, hay uno más grande, el más pequeño es su amigo. Afman. No tiene comunicación con él.

Su otro hermano mayor es Isa, es como su padre mayor, pero ya no lo ha visto.

Sus hermanas murieron (una mayor, una más pequeña), y también otro hermano menor que él. Son seis.

Jadiya era su prima, como su madre. Era su hermana, le cuidaba. Si su mamá se iba, ellos comían en casa de su prima. No recuerda canciones infantiles, ahí le ha preguntado mi romanticismo. Jugaba fútbol, a todos los chicos de Tanzania les gustaba el fútbol.

A veces nos confundimos. Una vez F, otra vez I., la comunicación es a veces confusa. Seguimos preguntando por su familia.

Su padre hacía casas, él le ayudaba el sábado y domingo. A su madre le ayudaba si lo necesitaba. No tiene padre preferido, todo es igual.

Antes de viajar, convivía mucho con su madre, que hacía de comer para él y su hermano pequeño (pues los otros ya eran grandes). A nadie le gustaba viajar, sólo a William.

Él era de ciudad, su hermano no le gustaba andar de marinero, él estudiaba. William salió a trabajar de marinero a los 17 años, 18 años. A partir de ahí se fue de Tanzania, aunque volvió tres veces a casa. Cogía el barco para Tanzania, pero siempre salía de nuevo.

Al final, con una sonrisa nos pregunta si queremos ir a Tanzania. Nos dice que si queremos ir, él va con nosotros, somos sus visitas.

Es triste saber que no pasará, pero es un halago que tenga la cortesía de decirnos que nos lleva.

Educador social: Manel Sirvent

Alta: 18 de abril- 30 mayo (Comedor so-

cial, primero, luego albergue de Burgos).

Esta investigación fue parte del proyecto *Retrats sense sostre*: <https://www.lataula.coop/retratssensesostre/etnografico/?lang=es>



FIGURA 63  
*Retrato de William S. P.*, 2014  
[Instalación]. Perforaciones de aguja  
sobre papel.

FOTOGRAFÍA DE MAGALLI SALAZAR

• • • •