

QUINTA



Número 3



Revista Quiote

Número tres

Adriana Cano
César Cortés Vega
Héctor R. de la Vega Cuéllar
Santiago Robles
Miguel Torres

Diseño editorial: Israel Reyes
Corrección de estilo: Alba Magariño
Edición de imágenes en las páginas
10, 17-25 y 61: Gabriela Latapí

hola@revistaquiote.mx
revistaquiote.mx

*Somos granos de maíz
De una misma mazorca
Misma es nuestra raíz
Mismo nuestro camino*

Fragmento del canto "No están solos"
de Serafin Thaayrohyadi, poeta otomí.

Ilustraciones de los forros:

@Naandeyeah. Portada: *Ámuleto de la transformación*, obras digitales, 2024.

Ilustración en página editorial:

Rodrigo Ímaz, *Pájaro Implume*, aguafuerte
y aguatinata, 2024.

Ilustración en páginas centrales:

Kael Abello (Utopix), *Símbolos de resistencia*,
ilustración digital, 2024.

ÍNDICE

- 2 **Siempre nos podemos sorprender de nuestro entorno**
César Guevara Bravo
- 12 **Huizachtépetl, mi cerro en Iztapalapa**
Beatriz Ramírez González
- 16 **Ixtlapalapan. El pueblo puede salvar al pueblo**
Santiago Robles
- 26 **El localismo y sus limitaciones**
Héctor Rafael Rodríguez de la Vega Cuéllar
- 36 **CALAVERAS Y DIABLITOS. Poesía en subdesarrollo
[o *Al este del paraíso*]**
Miguel Torres
- 44 **Ramón Durán y el espejo de la placa de grabado**
Fernando Gálvez de Aguinaga
- 48 **Sobre *El último astronauta*, de Agustín González**
Christian Barragán
- 52 **Una memoria global de preocupaciones culturales
sobre papel amate**
Fernando Llanos
- 56 **#SHOW BLITZKRIEG. Arte y fetiches objetivados en el
mercadeo político**
César Cortés Vega



Los contenidos publicados en la revista *Quiote* pueden ser reproducidos, distribuidos y comunicados públicamente. Le invitamos a hacerlo siempre y cuando se reconozcan los créditos de las y los autores (incluyendo el nombre y el título correspondientes) y se haga referencia a la fuente de la información. Y recuerde: toda propiedad es un robo sistematizado, eso decía Proudhon y sí, hasta la intelectual, así que a copiar se ha dicho...

Las opiniones expresadas en los textos publicados por la revista *Quiote* son responsabilidad de sus autoras y autores.

Miguel Melgar, *La pelea*, monotipo, 2023.

Juntos haremos historia no fue sólo un lema. Aterrizó fuertemente en la realidad de nuestro país. Difícilmente alguien estaría en desacuerdo con que vivimos un cambio histórico, afortunado para la mayoría del pueblo, deplorable para unos cuantos que se esfuerzan en pasar a la intrascendencia.

La historia deja de ser el concepto lejano con el que nos familiarizamos en la infancia: una palabra construida por fechas y datos sobre descubrimientos, guerras y batallas de todos los tamaños, llevada a cabo por heroínas y héroes, por personajes siniestros, actos de grandeza y actos tan abominables que, pensábamos ingenuamente, resultarían irrepetibles.

Recordando esos períodos oscuros dibujamos cartulinas con palomas que anunciaban PAZ, salimos a las calles exigiendo que las organizaciones internacionales, responsables de garantizar la armonía entre las naciones, se ocuparan de que nadie tuviera que huir de su casa, sentirse perseguido ni morir debido a sus creencias o procedencias.

Pero la guerra es ese “monstruo grande” que “pisa fuerte toda la pobre inocencia de la gente”, como cantaba la gran Mercedes Sosa. Por más que los confrontamientos han sido una gran constante a lo largo de nuestras vidas, ¿alguien pudo esperar la crueldad con la que se están desarrollando los eventos en Gaza? Claro que han existido actos peores en la historia humana, incluso recientes, pero éste está siendo televisado, y en la transmisión de sus imágenes en tiempo real, los perpetradores sonríen impunemente a la cámara y declaran al mundo ser las verdaderas víctimas.

Se trata de la cara negativa, aterradora, del hacer de la historia que no nos pregunta, sino que nos arrasa. Aún así, en la revista *Quiote* no apostamos por las distopías, para combatir las existimos y creemos que una de las muchas formas de resistir es informarnos, sumar al debate público y político, para contribuir desde la imagen y la palabra a perfilar el mundo y los sueños de las presentes y futuras generaciones.

Así que aquí estamos, una vez más, con nuestro tercer número donde el matemático y coleccionista **César Guevara**, con su texto “Siempre nos podemos sorprender de nuestro entorno”, nos cuenta deta-

lles, desde la historiografía, sobre uno de los símbolos más emblemáticos de nuestro país, el tan querido y legendario maguay.

En su magnífico texto “Huizachtépetl, mi cerro en Iztapalapa”, la maestra y cronista de la alcaldía Iztapalapa, **Beatriz Ramírez**, nos narra las características e historia de dicho entorno, hoy conocido como el Cerro de la Estrella, culminando la entrega con un bello poema de su inspiración.

Santiago Robles nos ofrece un texto introductorio a la pintura dividida en tres partes titulada *Ixtlapalapan. El pueblo puede salvar al pueblo*, la cual se muestra de manera permanente en el recientemente restaurado Museo Fuego Nuevo de la alcaldía Iztapalapa en la Ciudad de México.

Héctor Rodríguez de la Vega nos entrega la segunda parte de su reflexión sobre el valor-trabajo y sus transferencias, ahora abordando el tema de “El localismo y sus limitaciones”, donde se cuestiona en qué escalas se debe intentar incidir sobre las relaciones entre lo local y el resto del mundo. Y, para reafirmar que la vida también es poesía, **Mariana Castillo** se suma en este número con un texto dedicado a la flor de iris.

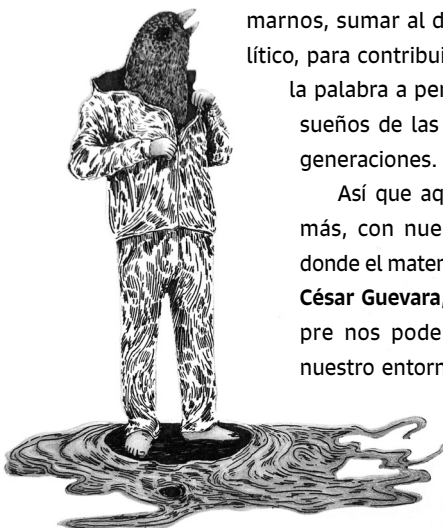
Por su parte, en *Calaveras y Diablitos*, **Miguel Torres** nos regala “Poesía en subdesarrollo o Al este del paraíso”, texto que aborda temas relacionados con el poeta Mario Santiago Papasquiaro, el movimiento infrarrealista y sus procesos editoriales piratas.

En “Ramón Durán y el espejo de la placa de grabado”, el curador de arte **Fernando Gálvez** nos relata la iniciación dentro de la gráfica mexicana por parte del maestro impresor y cómo fue que las láminas se convirtieron en materia prima para plasmar visualmente el día a día.

Christian Barragán, en esta ocasión, nos lleva de la mano por las constantes de la obra *El último astronauta* del artista Agustín González (Ciudad de México, 1978), las cuáles se agrupan en reinterpretaciones, derivaciones y liberaciones, es decir, en “dejar pasar lo que está pasando”.

El artista visual e historiador **Fernando Llanos** presenta “Una memoria global de preocupaciones culturales sobre el papel amate”, texto donde nos relata la experiencia que dio lugar al Códice Mondiacult 2022, el cual se elaboró en el Complejo Cultural Los Pinos de Chapultepec.

Para finalizar, en la sección *Show Blitzkrieg* de este número, el escritor **César Cortés Vega** presenta “Arte y fetiches objetivados en el mercadeo político”, una deliberación sobre arte, belleza, política, peluches contra peluches y fetiches contra fetiches.

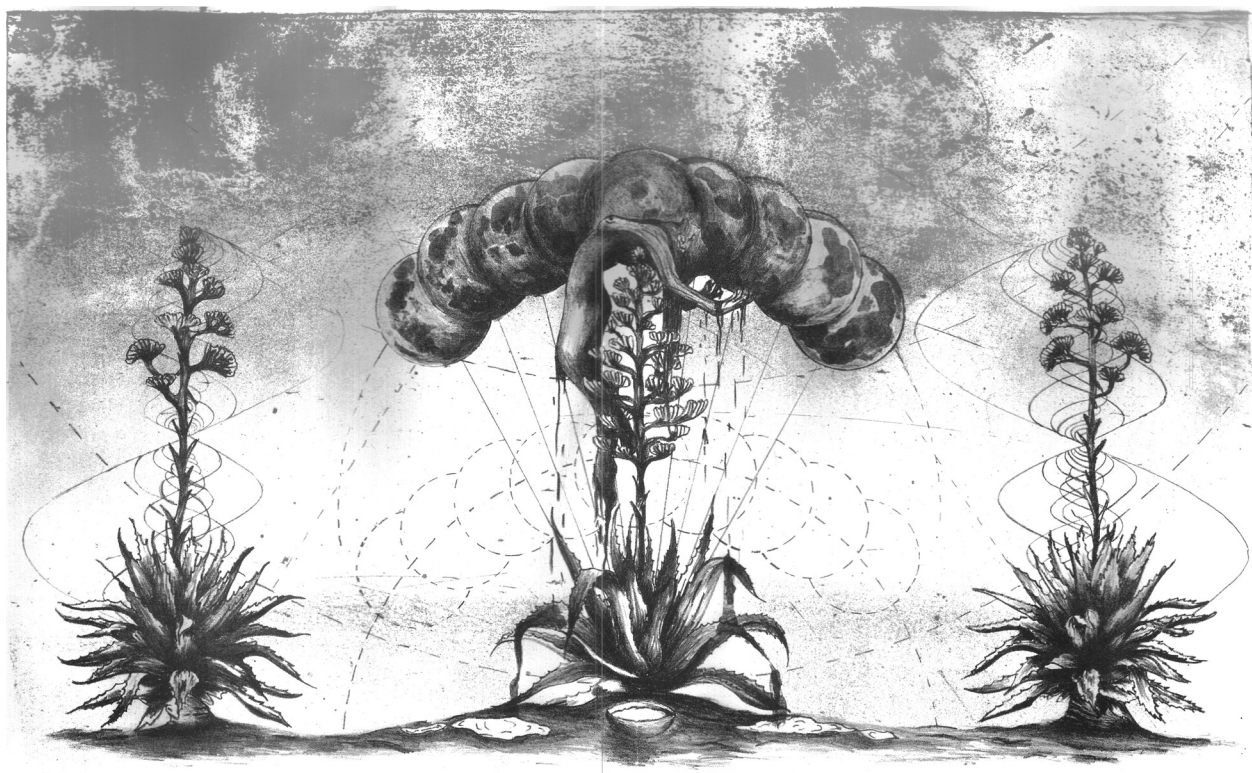


SIEMPRE NOS PODEMOS SORPRENDER DE NUESTRO ENTORNO

CÉSAR GUEVARA BRAVO

Una característica sobresaliente, que nos da a los humanos un lugar especial entre las especies, es que generalmente no perdemos la capacidad de sorprendernos ante determinados sucesos, y esto nos lleva a recordar a Descartes en su *Compendio de Música*, texto de juventud que nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de que nos guste más una cosa que otra, en especial, lo que corresponde a las composiciones musicales.

Descartes es muy explícito a señalar la gran capacidad que tenemos para conmovernos por ciertos acontecimientos que se manifiesten en nuestra cercanía. Los sucesos que nos pueden sorprender no tienen que ser necesariamente a partir de grandes entes de la academia, las artes o



Jorge Rubio, *Ocpatli*, litografía, 2024.

la arquitectura. En el andar cotidiano de nuestros entornos del día a día, nos encontramos con elementos del paisaje que, por el hecho de verlos frecuentemente, no implica que ya no sean especiales para nuestros sentidos.

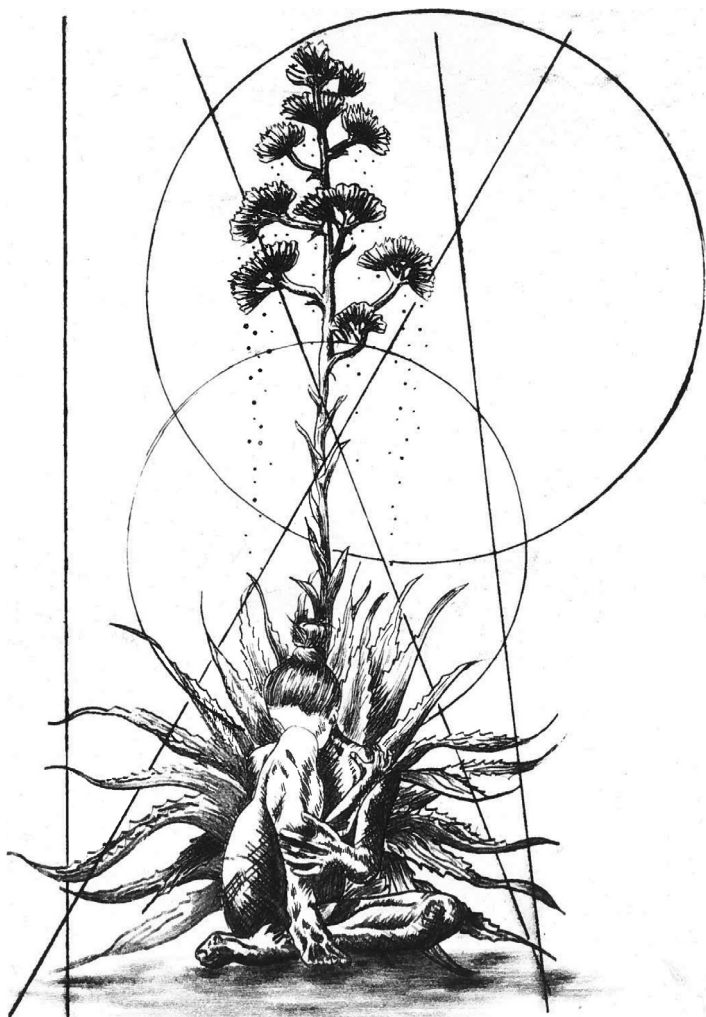
Regreso de mi trabajo en Ciudad Universitaria cotidianamente. Recorro dentro del campus caminos semejantes y veo cómo esos grandes magueyes cambian a lo largo de los años. De manera similar, cuando ya estoy conduciendo hacia mi casa, sobre avenida Churubusco, observo otros magueyes enormes que se encuentran bajo el sol cerca del Centro Nacional de las Artes. Los noto igual de majestuosos que los de la Universidad. En ambos, lo que más admiro es su quíote, la flor del maguey. No deja de sorprenderme ese poderío de la naturaleza para que la planta ponga toda su fuerza en esa estructura tan maravillosa cuyo objetivo, finalmente, es que la especie se reproduzca para que perdure su existencia.

Surge la pregunta: ¿qué sintieron los exploradores o visitantes extranjeros en siglos pasados, cuando llegaron a regiones mexicanas y presenciaron la flora con todo su

esplendor? Espectáculo que desgraciadamente ya no podemos ver, solo imaginar. En contraparte, nosotras y nosotros podremos contar en un futuro cercano a los jóvenes cómo era la flora en las reservas ecológicas de nuestro país, en nuestra década de los años veinte, y aunque nos podamos apoyar de testimonio gráfico y de video, la descripción que les daremos será limitada. Seguramente, en ese futuro cercano, la tierra estará más arrasada. Nuestros jóvenes del futuro tendrán que seguir con la práctica de imaginar aún más de lo que nosotros ya lo hemos hecho.

Como ejercicio historiográfico e iconológico, podríamos plantear lo anterior de manera inversa y hacer una revisión de cómo describían y se maravillaban en el pasado los que narraban aquel presente, de cómo remitían ellos a las descripciones del pasado. Con este proceso inverso se pretende en este escrito mostrar elementos iconográficos que fueron abordados con todo cuidado y con gran calidad artística, lo que nos pone de manifiesto el interés y la impresión que generó en los visitantes y artistas el maguey y su quíote.

Jorge Rubio, *Mayahuel*,
aguafuerte y aguatinata, 2024.



En la década de los 70 del siglo xix en México, se publicaba la revista *El Artista*, que tenía como subtítulo *Bellas Artes, Literatura y Ciencia*, de entregas periódicas y con el estilo similar al de la revista francesa *L'Art, Revue hebdomadaire illustrée*, bajo la dirección Eugène Véron, publicada en París en los mismos años que la mencionada de México. En un fascículo de *El Artista* de 1874, el general Gaspar Sánchez Ochoa publicó en la sección de ciencia el artículo con el título *El Maguey*, en el cual describe las grandes cualidades de esta planta, así como el gran interés que despertaba en el extranjero, acompañado de una amplia descripción científica. Queremos destacar que Gaspar Sánchez nos remite a lo que visitantes y estudiosos de la flora mexicana expresaban respecto al maguey. Como ejemplo, señalamos lo que cita de José de Acosta en *Historia natural y moral de las Indias*, 1586, respecto a cómo fue su percepción:

El árbol de las maravillas es la clasificación exacta que merece la planta del Maguey en efecto su remoto y misterioso origen, su forma, su modo de vivir y morir, sus multiplicados productos, todo contribuye a que sea digno de ocupar un lugar muy distinguido entre la infinidad de plantas que forman la magnífica y admirable floral mexicana.

Esta descripción de Acosta es una muestra temprana del siglo xvi que nos permite entender que el maguey ocupaba una atención especial ante la mirada de los recién llegados. Los siglos pasaron y en muchas situaciones lo que impresiona al inicio deja de hacerlo más adelante. Pero no fue este el caso del maguey y su quiste. Del siglo xix tenemos expresiones del arte europeo que dan una idea directa de que esta planta no dejaba de ocupar un lugar en el centro de atención.

En este contexto, damos paso a mostrar algunos casos de autores europeos que recurrieron a expertos de la gráfica para que ilustraran obras donde el maguey y su quiste ocuparon lugares importantes. Se mostrarán dos casos, uno británico, otro italiano.

William Francis Ainsworth (1807-1896), publicó la obra *All round the world: an illustrated record of voyages, travels and adventures in all parts of the globe*, bajo el sello de Collins, London & Glasgow, en 1875. William fue un cirujano,

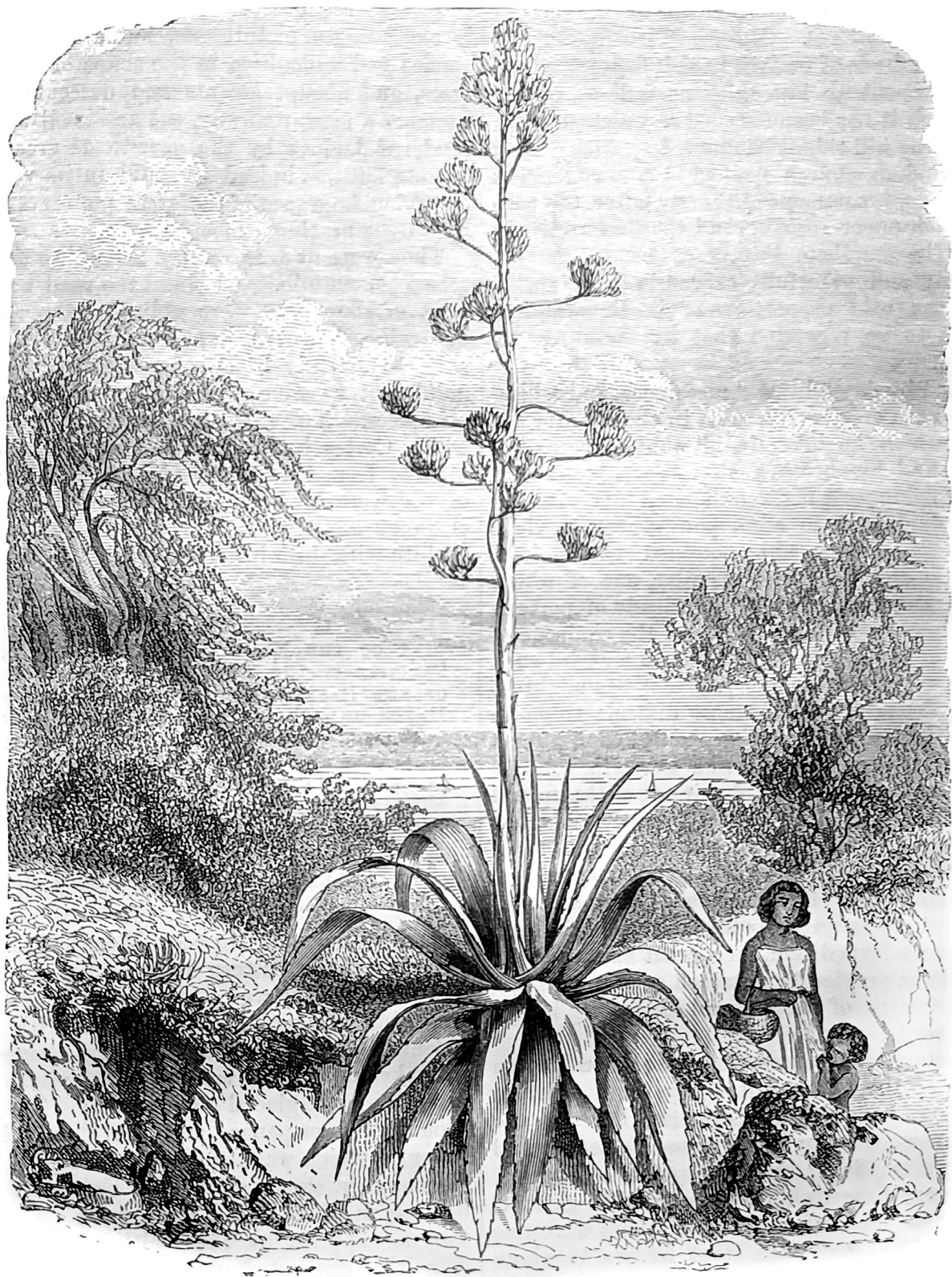


Santiago Robles, cuaderno de apuntes, 2018.

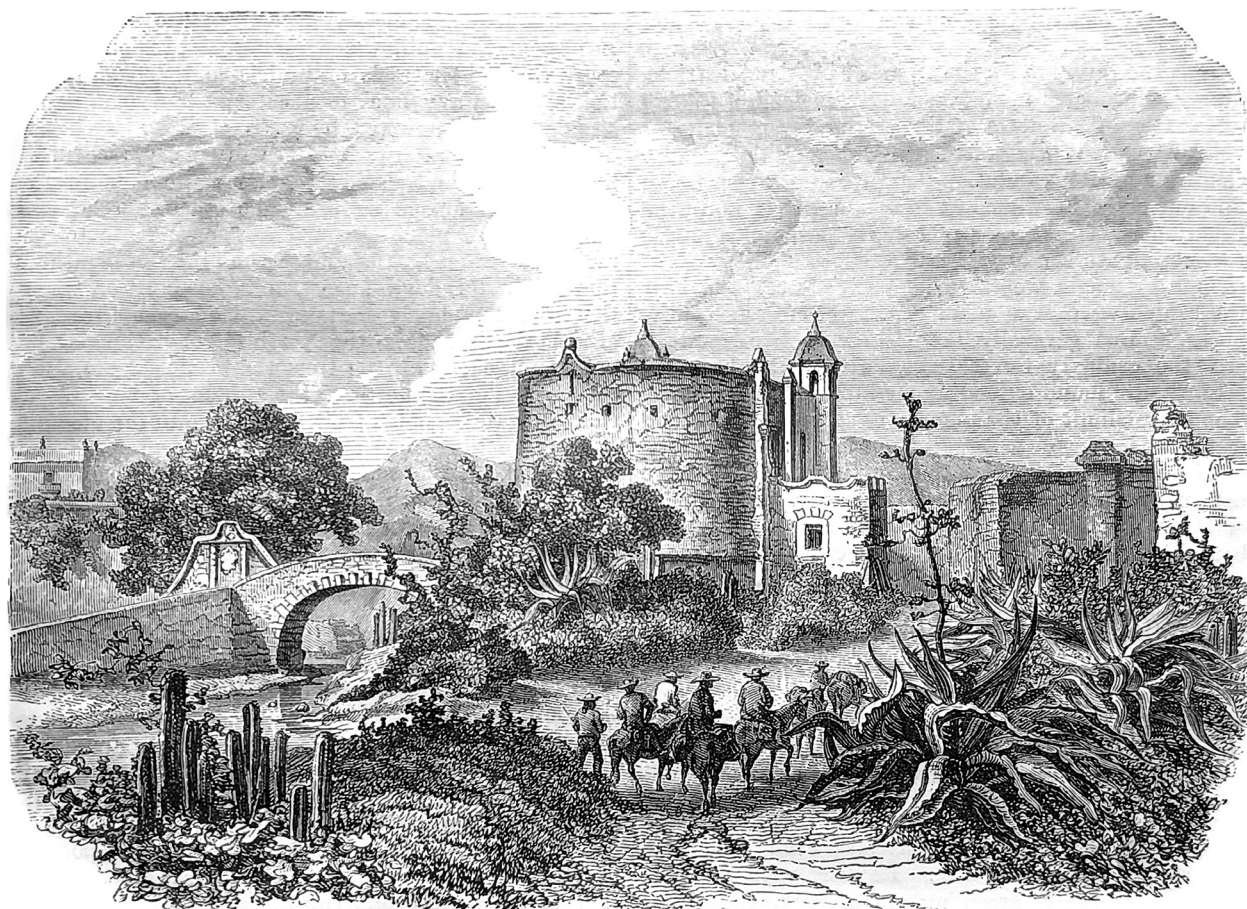
geógrafo y geólogo británico, vivió en Londres y París, participó en misiones de ayuda organizadas por la Royal Geographical Society y la Society for Promoting Christian Knowledge. Viajó a Asia Menor, Mesopotamia y Siria, exploró las montañas del Kurdistan y llegó a Estambul pasando por Armenia. A partir de 1841, Ainsworth participó como editor de varias revistas como *Ainsworth's Magazine*, *Bentley's Miscellany* y *New Monthly Magazine*. Fue miembro fundador de la Royal Geographical Society y la Society of Antiquaries.

De sus exploraciones en Medio Oriente publicó *Researches in Assyria, Babylonia, and Chaldea* (Londres, 1838) y *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea, and Armenia* (Londres, 1842). La edición de *All round the world: an illustrated record of voyages* que es la que aquí

nos interesa, muestra su interés en la vida social y privada de diversas etnias, donde describe la geografía, ciencia y naturaleza de múltiples regiones de América, Asia y África. En su obra, solo a países que consideró especiales les dedicó un capítulo, y este fue el caso de México, concretamente "Mexico an the Mexicans, with an account of ascents of the peaks Popocatepetl and Orizava", ahí describe principalmente las características de la región central del país e ilustra el capítulo con nueve grabados, de los cuales, dos muestran la belleza del maguey y su quiste. Ainsworth convocó a artistas entre los que se encontraba L. Rouyer, de quien no tenemos información, pero el grabado que ahora presentamos nos transmite de manera impecable la belleza de la planta en cuestión.



ALOE MAGNEY.



GATEWAY OF ST. ANTONIO.

En el mismo capítulo de la obra, Ainsworth presenta un grabado de León Jean Baptiste Sabatier con el título *Gateway of St. Antonio*.

Léon Jean-Baptiste Sabatier fue un artista francés (1827-1887). Tuvo múltiples colaboraciones con otros artistas, entre ellos Joseph Schranz (uno de los tres hijos del pintor Anton Schranz (1769-1839)). También trabajó con Adolphe Jean-Baptiste Bayot (1810-1871), litógrafo y pintor francés, que dedicó parte de su producción al grabado de episodios de diversas guerras ambientadas en Italia, México o Kinburn, así como batallas marítimas.

Luciano Biart (1828-1897). Publicó el libro *Avventure di un naturalista al Messico*, bajo el sello de Lombarda, en 1877. Nació en Versalles. En 1846 se trasladó a México por intereses personales. Alrededor de 1855, decidió estudiar medicina en Puebla, después se estableció en Orizaba, donde se casó con una francesa. Ahí se quedó a vivir. Biart permaneció en México hasta 1865 y abandonó el país debi-

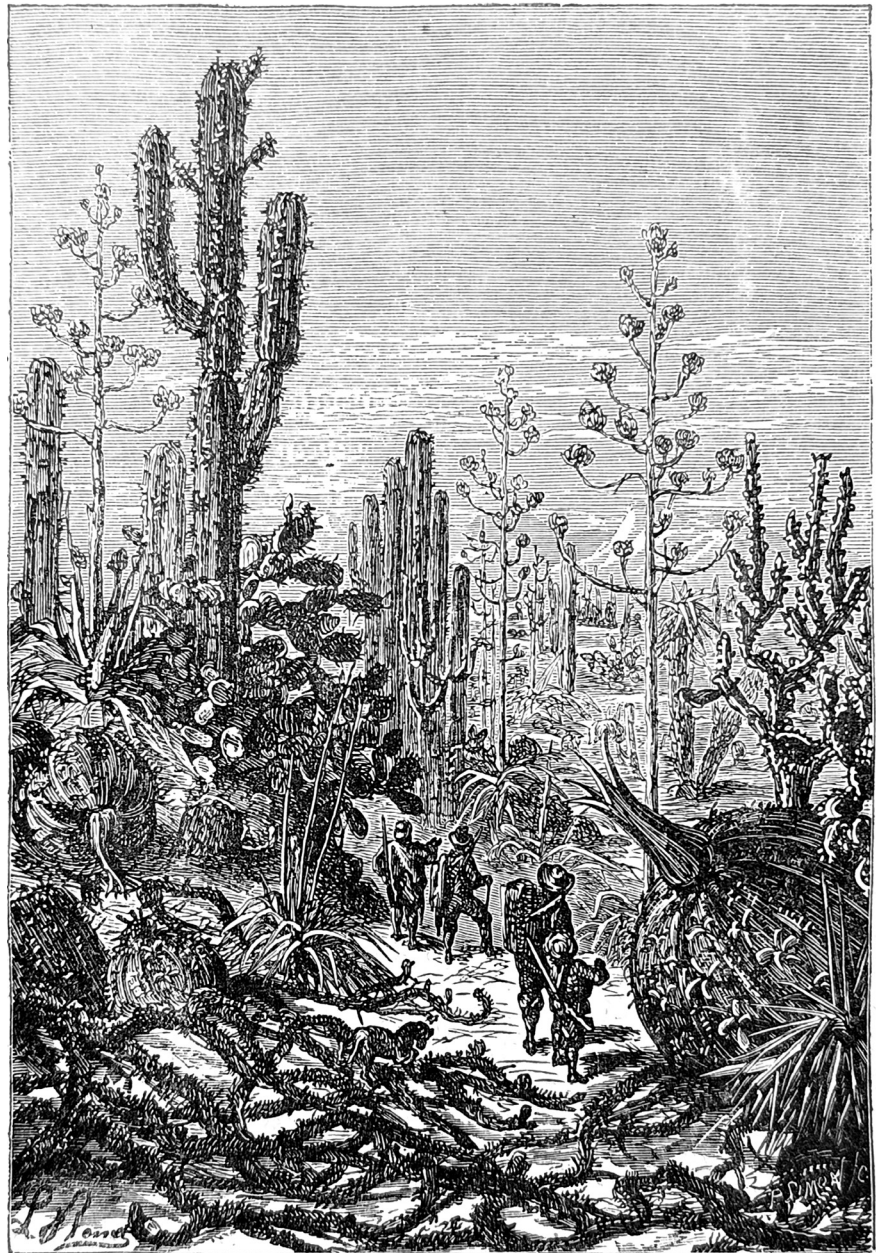
do a la situación política que se estaba generando y que le hicieron temer posibles represalias de los liberales. Pasó el resto de su vida en Francia, donde murió en 1897.

Durante su estancia en Orizaba no perdió oportunidad de realizar exploraciones zoológicas y arqueológicas en las regiones tropicales veracruzanas. Parte de sus experiencias en México las publicó en la prestigiosa *Revue des Deux-Mondes*.

Instalado nuevamente en Francia, publicó su *Avventure di un naturalista al Messico*, casi de inmediato se publicó una edición española en 1869, pero fue la italiana, editada por Paolo Carranza, la que se ilustró con 158 láminas de la autoría de León Benett (1839-1916). Es una fortuna que Luciano Biart pudo convocar a Benett para ilustrar su obra, este gran pintor e ilustrador francés fue de los preferidos para hacer lo propio con gran parte de las obras de Julio Verne, así como obras de Victor Hugo, León Tolstoi, Thomas Mayne Reid, André Laura y Camille Flammarion, entre otros.

Las ilustraciones de Bennett son una gran aportación a la iconografía del paisajismo mexicano y en particular mostramos aquí dos. La primera aparece en el capítulo xx, acompañando una narrativa de los exploradores donde expresan su sorpresa al llegar a zonas totalmente cubiertas de cactáceas. Parte del texto que se comparte con la lámina, es el siguiente:

Trepé un montecito, y mis miradas recorrieron aquel vasto horizonte. Nunca un cambio tan radical podía producirse en tan pocas horas en ningún otro país. Nada de árboles, nada de arbustos, nada de césped. Por todas partes



cactus afectando veinte formas diversas -redondos, rectos, cónicos, aplastados- pareciendo que se complacían en tomar los aspectos más extraños para desafiar a la imaginación. (p.223)

La segunda lámina es del Capítulo xxii:

A doscientos pasos más allá terminaba el verde valle y quedamos perdidos en medio de los cactus. Luciano se encarnizó contra las lagartijas, y Gringalete [el perro] creyó dar una prueba de inteligencia corriendo delante de él, de manera que espantaba la caza. p. 245



En ambas imágenes se puede apreciar la firma en plancha de León Benett, no sabemos si conoció en vivo un maguey ni su quile, pero lo que sí se aprecia es que logró captar la esencia de la belleza de las plantas que le describió Luciano Biart.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar que la obra de Luciano Biart tuvo un recibimiento tan bueno en México, que existieron dos ediciones en español en el siglo XIX. La primera fue a través de entregas para la revista *La enseñanza*, editada por Nabor Chavez y Mariano Lara, publicada durante los años 1872 a 1876. Los derechos de las imágenes de Bennet fueron pagados en esta publicación. Posteriormente, para 1882 sale a la luz el libro completo *Aventuras de un joven naturalista en México*, bajo el sello de Librería de la Enseñanza. Algunas de las imágenes usadas en este texto, corresponden a estas publicaciones.

Santiago Robles, *Tepepan*,
cuaderno de apuntes, 2023.





Lo que una vez fueron los lagos.
Vista desde el Huixachtépetl en
la actualidad.

Huixachtépetl

mi cerro en Iztapalapa

BEATRIZ RAMÍREZ GONZÁLEZ

Esta elevación llamada *Huixachtépetl* en la época prehispánica, forma parte de la cadena de volcanes de la Sierra de Santa Catarina, en la Península de Iztapalapa, que hizo erupción hace miles de años. Con la fluctuación del nivel del antiguo lago, el cerro pudo quedar rodeado de agua y haberse convertido, por épocas, en una isla. Fue declarado Parque Nacional en 1938 por el presidente Lázaro Cárdenas, con 1100 hectáreas de superficie, y en 1991, como Área Natural Protegida, sujeta a conservación ecológica, con sólo 143 hectáreas, el resto ya cubierto por la urbanización.

Su altitud es de 2450 metros sobre el nivel del mar y su altura sobre el nivel medio de la Ciudad de México, de 224 metros. Conserva un clima templado subhúmedo y una vegetación muy diversa que incluye, lamentablemente, eucaliptos. Por las características del suelo, el cerro ayuda a recargar el manto acuífero mediante la filtración de las lluvias. Proporciona oxígeno, retiene partículas contaminantes y regula la temperatura alta del ambiente en épocas de lluvia.

En la cima, las primeras investigaciones arqueológicas, consistentes en sondeos y exploraciones, se realizaron por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1974 y, desde entonces, se han efectuado diferentes proyectos arqueológicos. Hay restos arquitectónicos de dos monumentos que forman parte de un mismo complejo. El más importante es el templo pirámide donde se celebraba la Ceremonia del Fuego Nuevo cada 52 años.

La construcción está orientada hacia el poniente. Se compone de cinco superposiciones, señalando los cinco períodos constructivos que corresponden a diferentes épocas. Consta de una amplia escalinata de siete escalones, flan-

queada por anchas alfardas y cuerpos remetidos en talud. En algunas partes, todavía existen aplanados de estuco.

Frente al monumento hay restos de cimientos de pequeños aposentos que fueron construidos tardíamente. Hacia el oeste, sobre una pequeña terraza, se localiza otra pequeña estructura, que servía de antesala para llegar a la cima. El conjunto arquitectónico sufrió una paulatina destrucción, por la erosión natural y la explotación del cerro como mina para obtener material para construcción.

De noviembre de 2002 a diciembre de 2006, el Proyecto de Investigación Antropológica Cerro de la Estrella (PIACE), en su Programa de Arqueología tuvo como principal objetivo la exploración total del conjunto arquitectónico del Templo del Fuego Nuevo. Su reforzamiento estructural y su consolidación, se logró restituir la plataforma, escalinatas, muros y taludes del basamento, así como la recuperación parcial del volumen de la plaza. Hubo un proceso de exploración arqueológica mediante pozos en el piso del templo, con lo que se descubrieron varias piezas, como una vasija semi completa que corresponde aproximadamente al año 300 d. n. e. Al terminar esta tarea, se cubrió nuevamente el piso.

Ceremonia en el cerro.





Cueva en el Huixachtépetl.

A principios de 2008 se concluyó una barda de contención para evitar derrumbes en el lado norte de la pirámide. Según las evidencias, en la cima del cerro, se realizaban ceremonias desde, por lo menos, el año 500 a. n. e.

También se efectuó la catalogación de las cuevas, la mayoría de ellas fueron utilizadas con fines habitacionales y ceremoniales en la época prehispánica. Así mismo, se han localizado y catalogado más de cien petroglifos, piedras grabadas con diferentes diseños.

Algunas piezas arqueológicas encontradas en diferentes áreas del Cerro de la Estrella, conforman parte del acervo de los Museos del Exconvento de Culhuacán y del Fuego Nuevo. El Huizachtépetl es de los sitios más interesantes

que conozco, con su riqueza natural, su acervo arqueológico, los pueblos originarios y sus templos que ocupan parte de su territorio: Iztapalapa, Culhuacán, Los Reyes Culhuacán, San Andrés Tomatlán, y, también, ya una gran cantidad de colonias.

La Utopía Estrella Huizachtépetl, premiada cuando apenas era un proyecto, el Predio de la Pasión, donde se representa una crucifixión que forma parte de un patrimonio cultural intangible de México. Aún hay zonas de cultivo pertenecientes al pueblo Los Reyes Culhuacán, donde se siembra flor de cempasúchil, nopales, calabaza, maíz y demás, se convierten en un gran mirador que abarca varios puntos estratégicos.

Es lugar de esparcimiento, entrenamiento,
ceremonias, encuentros; lugar que provoca
escribir poesía. Yo no pude resistirme:

Desde el Huizachtépetl, el gran balcón de Iztapalapa,
quise contemplar, evocando la memoria,
la inmensa cuenca rodeada de elevaciones,
ignorando esta urbe inundada de asfalto
que en otros tiempos, entre el agua, respiraba.

De pie, en el sagrado templo del Fuego Nuevo,
pude ver la grandeza del lago;
a pesar de una gris nubosidad en la atmósfera,
que envuelve y borra a la distancia,
la imaginación quiso volverse mi cómplice.

Sentí el agua venida del cielo,
recorriendo lentamente mi cuerpo,
buscando el camino a la tierra,
filtrándose en grietas y cavidades
de este ancestral volcán apagado.

Seguía su curso, retornaba a su origen
viajando hasta el oscuro subsuelo,
hasta algún punto, en algún momento,
donde pudiera reencontrarse
con las aguas del extenso lago.

Vi así la gran calzada de Iztapalapa
surcando el agua, uniendo tierras,
como Bernal Díaz en sus crónicas dijera:
"que no se torcía, ni poco ni mucho,
muy derecha hasta el reino de Tenochtitlan".

Al oriente del gran Huizachtépetl,
en formación a lo largo de la península,
el resto de la cadena volcánica
y de frente, hacia el norte, surgiendo del agua,
el islote del Peñón Viejo: Tepepolco.

No pude menos que disfrutar
el azul y verde dominantes, imponentes
y al mismo tiempo, sentir pesar y nostalgia,
volviendo al presente, por lo que se fue sin retorno,
quedando vivo sólo en la memoria.

Vi entonces agua y tierra sustituidas por asfalto,
una mancha urbana de colores,
de escalas y formas diferentes,
avanzando, creciendo día a día,
desbordando la planicie, alcanzando las alturas.

Y el Huizachtépetl no quedó a salvo.
La urbanización lo está devorando,
las grietas, sedientas, esperan la lluvia
que se pierde buscando su origen
sin completar su natural ciclo de vida.

Hemos traicionado al ambiente,
sin conciencia alteramos el equilibrio.
Cuidar el agua, preservar la vida,
ahora eso a nosotros nos obliga,
la naturaleza se está dando por vencida.

Ixtlapa lapan

El pueblo puede salvar al pueblo

TEXTO Y PINTURAS DE SANTIAGO ROBLES

En el mes de julio del presente año, el arquitecto Ernesto Bejarano convocó a un grupo de artistas, en el que tuve la fortuna de ser considerado, para que cada una y uno de sus integrantes creara obras artísticas que pudieran incorporarse al discurso curatorial que él estaba desarrollando para el Museo Fuego Nuevo (diseñado originalmente por el arquitecto David Peña, inaugurado en 1998) en la alcaldía Iztapalapa de la Ciudad de México.

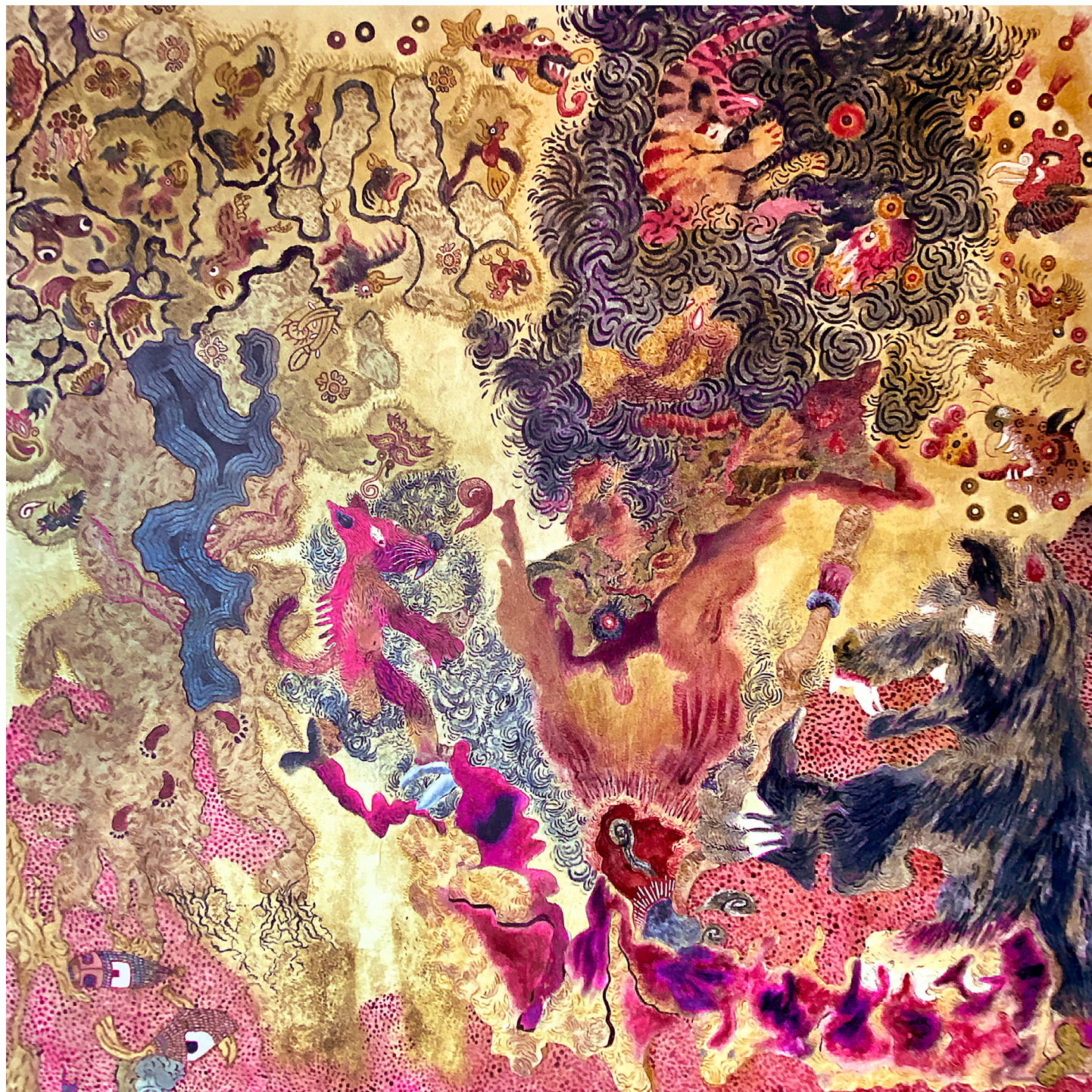
Dicho recinto se encontraba reparándose en su totalidad. La voluntad de Bejarano era que las obras realizadas en la actualidad pudieran dialogar con la colección permanente, conformada en gran medida por donaciones de piezas prehispánicas que los propios vecinos del Cerro de la Estrella han realizado a través del tiempo de manera voluntaria. El museo volvería a abrir sus puertas, atiborrado de visitantes y completamente transformado, el 26 de septiembre del actual 2024.

Para mí colaboración, decidí trabajar en un tríptico pictórico para cuya realización utilicé huizache (café), pericón (amarillo), añil (azul) y grana cochinilla (rojo), así como papeles amate que había traído de San Pablito Pahuatlán, y láminas elaboradas en Arte Papel Vista Hermosa del Valle de Etla, Oaxaca, proyecto iniciado por el maestro Francisco Toledo en el año de 1998.

En la primera parte de la obra representé la creación ilícita prometéica del fuego originario, la cual antecede inmediatamente a la fundación del tiempo dentro de la cosmogonía mexica.¹

¹ Para mayores referencias sobre este tema, consultar, por ejemplo, la conferencia "La celebración del fuego nuevo entre los mexicas" impartida por el doctor Patrick Johansson. Cuenta de YouTube de El Colegio Mexiquense, A.C. (vista el 19 de noviembre de 2024).

Ce Tochtli (Uno conejo), huizache, grana cochinilla, pericón y añil sobre papel amate y Arte Papel Vista Hermosa, 2024.



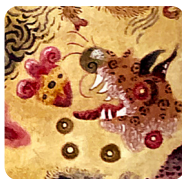
Como guía para la elaboración de esta primera parte de la pintura, utilicé el escrito *Los brotes de la milpa*, cuya más reciente edición se publicó este 2024,² en el que el historiador Alfredo López Austin se refiere, entre muchas otras cosas, a la traducción que en 1945 realizó el investigador Primo Feliciano Velázquez del *Códice Chimalpopoca* (elaborado en la segunda mitad del Siglo XVI). Este documento consta de tres apartados, siendo “La leyenda de los soles” el que nos interesa en el presente texto, pues en él se otorga una relevancia particular al mito del diluvio. En él, los protagonistas cometen una enorme transgresión al unir dos opuestos complementarios: el fuego, elemento celeste, y los peces muertos, componentes fríos y acuáticos. Las deidades del cielo enfurecen y castigan a los responsables convirtiéndolos en perros; sin embargo, el pecado (la asociación de los contrarios) ya había sido consumado.

A continuación, el pasaje tal cual es citado por el gran maestro López Austin en el apartado “Los cinco soles, el diluvio y el restablecimiento del mundo” de la publicación referida:

Primer relato³

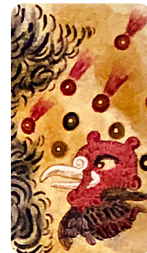
Aquí está la narración sabia de cómo se estableció la tierra, cómo se estableció todo, y lo que es sabido de cómo se empezaron, como se iniciaron los Soles, hace 2513 años contados hasta el día de hoy, 22 de mayo de 1558.

El tiempo del primer Sol, llamado Nahui Océlotl (Cuatro Jaguar), duró 676 años. Los que entonces vivieron



fueron devorados por jaguares en el año *nahui océlotl*. Su alimento era *chicome malinalli* (siete hierba torcida).⁴ Ése fue su alimento. Vivieron 676 años y durante 13 años fueron devorados por las fieras, los destruyeron, los exterminaron. Entonces también desapareció este Sol. Su año fue *ce ácatl* (uno caña). Empezaron a ser devorados en un día *nahui océlotl*, y así fue que en este signo acabaron y perecieron.

El nombre del siguiente Sol es *Nahui Ehécatl* (Cuatro Viento). Los que vivieron en ésta era fueron llevados por el viento, se volvieron monos. El viento se llevó sus casas, se llevó sus árboles. Este Sol también fue llevado por el viento. Los que entonces vivieron comían *matlactlomome cóhuatl* (doce serpiente); fue el alimento con el que vivieron 364 años, hasta que desaparecieron en un solo día, durante el cual fueron llevados por el viento. Perecieron en el día *nahui ehécatl*. Su año fue *ce técpatl* (uno cuchillo de pedernal).



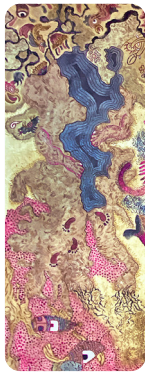
Siguió el Sol *Nahui Quiáhuatl* (Cuatro Lluvia). Los que vivieron en este Tercer Sol fueron destruidos por una lluvia de fuego y se volvieron guajolotes. El Sol también ardió. Y todas las casas de quienes vivieron en el tercer Sol fueron incendiadas. Vivieron 312 años, hasta que fueron destruidos por el fuego en un solo día. Su alimento era el *chicome técpatl* (siete cuchillo de pedernal). Su año fue el *ce técpatl* (uno cuchillo de pedernal). Perecieron en un día



- 2 Alfredo López Austin, *Los brotes de la milpa. Mitología mesoamericana* (México: Ediciones Era, 2024), 51-54.
- 3 El texto original del que deriva esta versión se encuentra en su original en náhuatl y en la versión al español de Velázquez, en *Leyenda de los soles*; la traducción en pp. 119-120 y el texto en náhuatl en las hojas de fotografías del documento original.
- 4 Nombre calendárico del alimento. Tanto los dioses como las criaturas tenían nombres calendáricos.

del signo *nahui quídhuitl* (cuatro lluvia) y murieron siendo niños. Por eso hasta ahora se llama [a los niños y a los guajolotes] *coconepipiltin* (crías infantiles).⁵

El nombre del siguiente Sol es Nahui Atl (Cuatro Agua) porque hubo agua 52 años. Los que vivieron en el cuarto Sol, que fue por 676 años, perecieron, se ahogaron y se convirtieron en peces. El cielo se inundó en un solo día y así fueron destruidos. Comían *nahui xóchitl* (cuatro flor), éste fue su alimento. Su año fue el *ce calli* (uno casa). El día *nahui atl* fueron destruidos. Todos los cerros desaparecieron. El agua permaneció 52 años. Acabado el tiempo de quienes entonces vivieron, el dios Titlacahuan dijo al llamado Tata y a Nene, su mujer:



—¡Ya no hagan otra cosa! Ahuequen un ahuehuete muy grande y métanse en él cuando llegue el ayuno,⁶ cuando se hunda el cielo.

Tata y Nene entraron en el ahuehuete. El dios los tapó y dijo a Tata:

—Solamente comerás una mazorca de maíz y tu mujer solamente comerá una.

Cuando terminaron de comer su maíz notaron que iba disminuyendo el agua; ya el tronco no se movía. Destaparon el tronco y encontraron peces muertos. Entonces sacaron el fuego con un encendedor de barrena⁷ y asaron los peces.



Los dioses del cielo estrellado, Citlallatónac y Citlalicue, miraron hacia abajo y preguntaron indignados:

—Dioses, ¿quién ha encendido el fuego?; ¿quién ha ahumado el cielo?

Inmediatamente descendió Titlacahuan Tezcatlipoca, quien reprendió a los causantes de la ira de los dioses estelares:

—¿Qué haces, Tata? ¿Qué hacen ustedes?

Cortó entonces las cabezas a Tata y a Nene y se las puso en el culo. Desde entonces se transformaron en perros.

El cielo se ahumó en el año *ome ácatl* (dos caña). Así es que vivimos nosotros; así es como se encendió el fuego.



Cuando el cielo había quedado colocado había sido el año *ce tochtli* (uno conejo). Había sido de noche durante 52 años. En el año *ce tochtli* quedó colocado el cielo, y ya cuando estaba colocado, fue cuando los perros lo ahumaron, como se dijo. Y cuando el encendedor de barrena se encendió, después de que Tezcatlipoca encendió el fuego, ahumó el cielo otra vez, en el año *ome ácatl* [...].⁸ El nombre de este [último] sol es Nahui Ollin (Cuatro Movimiento). Es nuestro Sol, en el que nosotros vivimos. La señal está aquí: la caída del Sol en el fuego divino de Teotihuacan [...].⁹

⁵ Juego de palabras, pues las palabras pilli y cónetl, con sus plurales pipiltin y cocónetl, significan "niños" y "pequeñas crías" (cónetl y cocónetl en el hablar femenino); pero ambos términos se usan también para referirse a los guajolotes, y de allí surgen dos mexicanismos que se usan para designar estas aves domésticas: "pípidas" y "cóconas".

⁶ El texto dice tozoztli, lo que significa "ayuno", o puede referirse a la veintena del año que lleva este nombre.

⁷ El texto en náhuatl dice tlecuáhuatl, o sea, "palos para fuego". Son dos maderos que se colocan uno en sentido horizontal y otro en sentido vertical, rotando el vertical para provocar fricción sobre el primero. Con esto se produce la ignición.

⁸ A continuación se narran aquí la creación y la ruptura del Monte del Sustento, que permitió la salida del maíz y los demás alimentos con los que los hombres serían nutridos.

⁹ A continuación se narra en el texto original el mito del nacimiento del Sol en Teotihuacan, el cual aquí se omite.



Ixtlapalapan. El pueblo puede salvar al pueblo, huizache, grana cochinilla, pericón y añil sobre papel amate y Arte Papel Vista Hermosa, 2024.

Hasta aquí la cita del mito. La segunda parte de la obra pictórica representa un paisaje del entorno de Ixtlapalapan o Iztapalapa en tiempos prehispánicos durante la celebración del *xiuhmolpilli*, la atadura de los años. "Amarrar el tiempo" quiere decir que cada 52 ciclos se buscaba impedir que éstos se rompieran y para ello, se debían llevar a cabo todos los rituales necesarios para que el cosmos y la vida pudie-

ran continuar existiendo. Del lado izquierdo de la pintura, podemos observar el Huixachtepetl o Huixachtecatl, hoy conocido como Cerro de la Estrella, en cuya parte superior se encuentra el *mamalhuaztli* o bastón de fuego que corona al templo en donde se realizaba (y se realiza aún) el ritual del Fuego Nuevo. Enfrente, hay un sahumador que quema copal en ofrenda a los dioses junto a la constelación que al



encontrarse en el cenit del firmamento, cada 52 años, era interpretada como una señal para realizar el ritual.

Del lado izquierdo hay un árbol de huizache, mismo que le otorga su nombre al monte, y alrededor de éste se ubican los símbolos duales del agua y el fuego, los opuestos complementarios encargados de otorgar la vida y dinamizar el cosmos. En la base del cerro, reconocemos un bra-

sero encendido con forma de maguey, similar al que se encontró en épocas recientes en el pueblo de Colhuacan, también de la alcaldía Iztapalapa.

Las raíces de la montaña son serpientes, símbolos de los flujos, de las corrientes, una de ellas se convierte en un río que desembocará al sur del lago de Tetzcuco. Dentro del agua, en primer lugar, podemos encontrar los glifos de los

cuatro pueblos que conformaban el *Nautecutin*, el señorío originario de la región constituida por Huitzilopochco, Mexicaltzinco, Colhuacan e Ixtlapalapan.

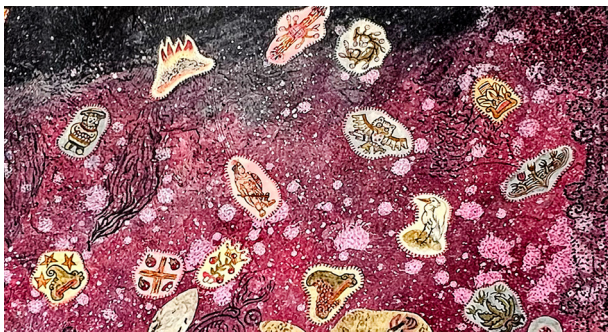
Posteriormente, a orillas del lago, se puede observar a un agricultor trabajando en su *chinampan* (cercado de cañas). Del lado derecho, a una mujer navegante que lleva en su *acalli* o canoa, productos del campo para comercializar, principalmente *tequixquitl* o sal prieta, que fue producida abundantemente en esta región lacustre. En el extremo derecho encontramos a Cipactli, terrible monstruo oscuro y frío, cuyo cuerpo se convierte en uno de los árboles sagrados que mantienen separadas las aguas terrestres de las celestes.

Regresando a la base del cerro, advertimos un manojito de carrizos amarrado por los extremos que simboliza el atado de los años. A continuación, visualizamos a los cuatro sacerdotes que vienen caminando lentamente desde el Templo Mayor de Tenochtitlan con el cautivo que será sacrificado, el cual originará el fuego y cuyo corazón y sangre serán el alimento para que la vida continúe existiendo. A la derecha, encontramos a la gente escondida en sus casas, a las mujeres embarazadas, así como a las niñas y niños con sus máscaras de penca de maguey que los protegen de ser transformados en fieras y ratones, respectivamente, durante este cambio de época.

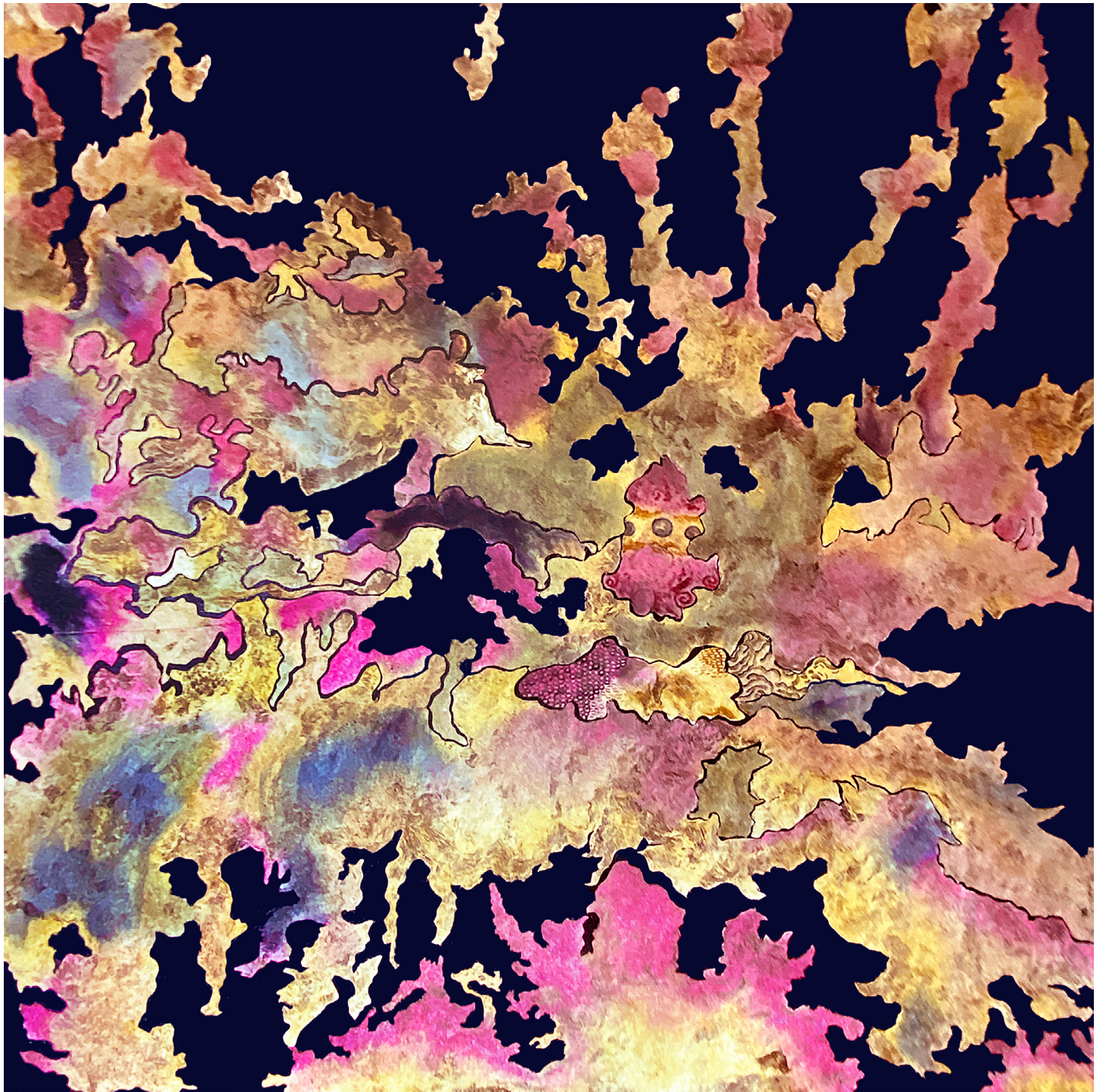
Finalmente, encontramos los glifos que representan los 17 pueblos que hoy integran la alcaldía. De esta manera, podemos transitar a través de un puente histórico que une el pasado y el presente de una población milenaria, actualmente más viva y luminosa que nunca.¹⁰



En la siguiente página: *Mexayacatia* (máscara de maguey), huizache, grana cochinilla, pericón y añil sobre papel amate y Arte Papel Vista Hermosa, 2024.



¹⁰ Los agradecimientos correspondientes a la elaboración de este proyecto se encuentran en: santiagorobles.info/ixtlapalapan-el-pueblo-puede-salvar-al-pueblo/ (consultado el 20 de noviembre de 2024).





Ixtlapalapan. El pueblo puede salvar al pueblo (tríptico), Museo Fuego Nuevo, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México.



El localismo y sus limitaciones

HÉCTOR RAFAEL RODRÍGUEZ
DE LA VEGA CUÉLLAR

El presente artículo es la segunda parte de la reflexión iniciada en el número anterior sobre las implicaciones de considerar la teoría del valor como postulado normativo. En particular, se propone en esta entrega que es necesario trascender algunos planteamientos de que la escala local es en la que pueden combatirse los males del capitalismo, para, en su lugar, centrar la mirada en las relaciones que se establecen entre lo local y el resto del mundo como objeto de reflexión sobre el que debe incidir la acción política.

Ilustraciones de Gabriel Cruz Zamudio.

En esta página: *El rey*, Tinta y acrílico sobre papel de algodón, 25 × 34.5 cm, 2024.



Introducción: De cómo se hacen chiquitos los objetivos

En la Primera declaración de la Selva Lacandona del 1 de enero de 1994, el EZLN advertía sobre su intención de avanzar hacia la capital del país, emancipando a comunidades a su paso y “permitiendo a los pueblos liberados elegir, libre y democráticamente, a sus propias autoridades administrativas”. Convocaba, además, a la población de México a apoyar su plan de lucha. En la declaración no se mencionó una sola vez la palabra “indígena”, ni “pueblos originarios” pues se partió de una reivindicación del pueblo trabajador, considerándolo el verdadero forjador de la “nacionalidad” (el singular es significativo).



Viejito, Tinta y acrílico
sobre papel de algodón,
25 × 34.5 cm, 2024.

El alcance que se pretendía en el alzamiento zapatista tenía un carácter nacional explícito y central. Cuando la respuesta popular no fue la unión al alzamiento armado, sino el llamado a la no represión del ejército mexicano y a la paz, el EZLN optó por recular en su “avance” militar a la Ciudad de México, pero ni remotamente renunció a sus intenciones de extender el movimiento a la nación. Ese mismo año convocó a la Convención Nacional de Aguascalientes como un esfuerzo para que todos los movimientos del país se reconocieran, definieran objetivos en común y establecieran relaciones de organización para avanzar agendas y establecer redes de solidaridad con miras en resistir la represión.

La emergencia de un discurso que desafiaba al neoliberalismo y a la globalización en un mundo en que el “socialismo real” había caído y en el que occidente declaraba el Fin de la Historia,¹ interpeló al mundo entero, en especial porque se hacía desde un sitio insospechado: la periferia de la periferia, las comunidades originarias de México. Las izquierdas de Occidente encontraron formas de salir de atolladeros mentales, “el partido” tan central como estrategia, fue reemplazado por intentos de encontrar nuevas formas de organizarse. El EZLN percibió ese alcance y amplió sus miras. En 1996 convocó al Primer encuentro intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, mejor conocido como Encuentro intergaláctico, en las montañas del sureste mexicano. Un año después, el segundo encuentro tuvo lugar en España.

El Ejército Zapatista apuntaba a los monstruos que estaban devorando personas y al planeta en su conjunto: el neoliberalismo y la globalización como dos caras de la misma moneda, las transnacionales como sus conductores. Señalaba, además, estrategias de movilización, con el internet como herramienta de resistencia y organización y la horizontalidad en la toma de decisiones como única práctica legítima de acción política. Todo ello fue un aporte del EZLN al mundo, el cual se puede rastrear en diversas materializaciones.

Para 1999 estalla la llamada “Batalla de Seattle”, un movimiento en contra de una reunión de la Organización Mundial de Comercio, la primera de una andanada de protestas en contra de estos monstruos. La ciudad estadounidense vio con asombro cómo un movimiento sin líderes centrales, y haciendo alarde de imaginación, puso en jaque al aparato represor policiaco y no sólo “importunó” a los directores corporativos de transnacionales y a sus lisonjeros representantes de gobiernos, sino que alcanzó a minar la hegemonía del discurso dominante.

¹ El concepto fue acuñado por Fukuyama en 1992 en el libro *El fin de la historia y el último hombre* que se convirtió en un clásico neoliberal instantáneo. En la obra, Fukuyama pretende “descubrir” que tendencialmente los regímenes de gobierno se dirigen a la democracia liberal, lo que “explica”, a partir de que ese régimen resolvería los enfrentamientos sociales de la manera más estable posible.



Tecuani, Tinta y acrílico
sobre papel de algodón,
25 × 34.5 cm, 2024.

¿Cómo se transitó de ese alcance internacional al “estamos solos” con que el subcomandante Moisés describió el estado del movimiento zapatista y sus comunidades en enero de 2024, 30 años después del alzamiento?², ¿cómo, el movimiento de movimientos, la red de nodos, donde cada uno era un colectivo organizado, una comunidad, terminó para los zapatistas en sólo nodos aislados?

Muchas causas jugaron evidentemente y pocos las conocen del todo (yo no me encuentro entre ellos). Es evidente que las prácticas contrainsurgentes permanecieron con gobiernos de todos los colores, acciones que van desde la promoción de la división entre comunidades mediante la introducción de alcohol o -plantan los zapatistas- programas sociales,³ pasando por el apoyo a grupos antagónicos para agudizar conflictos por tierra, agua y/o religiosos, hasta llegar a la formación de grupos paramilitares. Para empeorar las cosas, actualmente se enfrenta una escalada de crimen organizado que deriva en el control territorial por los cárteles en disputa.

Pero además de causas externas y de la respuesta del jugador contrario (que no se iba a quedar con las manos cruzadas por supuesto), hay causas más próximas, como la

2 La primera vez que el subcomandante Moisés pronunció esa frase fue en el evento del 25° aniversario del alzamiento 2019, en un evento que se celebró a puerta cerrada, es decir, sólo entre miembros del EZLN; 5000 de ellos se dieron cita y compartieron, en medio de un ambiente que Ángeles Mariscal, en su reportaje en “Pie de página” describió como con “un dejo desolador”, por más que se reivindicó la estrategia de lucha porque “todo lo que hemos construido lo tenemos cargado nosotros”(véase, Mariscal, 2019 enero 1, ¡Estamos solos!, *Pie de página*, <https://piedepagina.mx/estamos-solos-ezln/>); En contraste, el aniversario de 30 años fue festivo y abierto, con una reflexión sobre “lo común” que puede considerarse muestra de la persistencia zapatista, como también la reiteración del “estamos solos”, aunque se haya hecho en un tono más optimista, según se recupera en la nota de Gloria Muñoz (2024 enero 2, EZLN, 30 años, “Celebran zapatistas con desfile, baile, teatro y hasta mariachis”, *La jornada*).

3 El argumento de los zapatistas es que los programas de gobierno han servido para dividir a las comunidades e inhibir la organización colectiva que sólo puede gestarse “realmente” si se renuncia a los apoyos de gobierno. El argumento podría ser entendible si los programas fueran otorgados selectivamente comprometiendo posiciones políticas para ser beneficiario. Sin embargo, no es este el caso si son los zapatistas los que exigen a sus miembros no recibir los programas y expulsan a quien los recibe. Claro que ante esa posición zapatista, una medida “contrainsurgente” podría ser otorgar más apoyos, pero si así ha de leerse la atención a problemas sociales por parte del gobierno, pues estamos fritos, todo programa será entendido como sólo hecho para la “desmovilización”, lo que es un sinsentido mayúsculo.

traición de la izquierda partidaria en 2001, faltando a la palabra de votar a favor de la ley Cocopa⁴ y, más íntimamente, el sectarismo acostumbrado en las izquierdas y que floreció con fuerza en el EZLN en multitud de juicios que terminaron en la expulsión de quienes habían servido como aliados y que tuvo como uno de sus momentos más importantes el llamado a la abstención en 2006, cuando el fraude que colocó a Calderón en la silla presidencial dio origen a una escalada de violencia que aún parece lejos de ser revertida.⁵

Acá se pretende llamar la atención a otro factor más: el repliegue del EZLN en la autonomía local, el reemplazo progresivo de las pretensiones de cambio nacional por la noción de que, si esa escala no se dejaba, habría de crearse a nivel local el “otro mundo posible”. Los caracoles fueron el más luminoso esfuerzo en ese programa.

El problema que se plantea en el presente ensayo es que el localismo tiene una sentencia de fracaso si no es capaz de trabajar al mismo tiempo en otras escalas. Advierto al lector que en lo subsiguiente se estarán reduciendo las posturas localistas a una versión muy específica, la que plantea que es la escala comunitaria, rural, cooperativista en la que pueden resolverse los problemas civilizatorios, pero, como

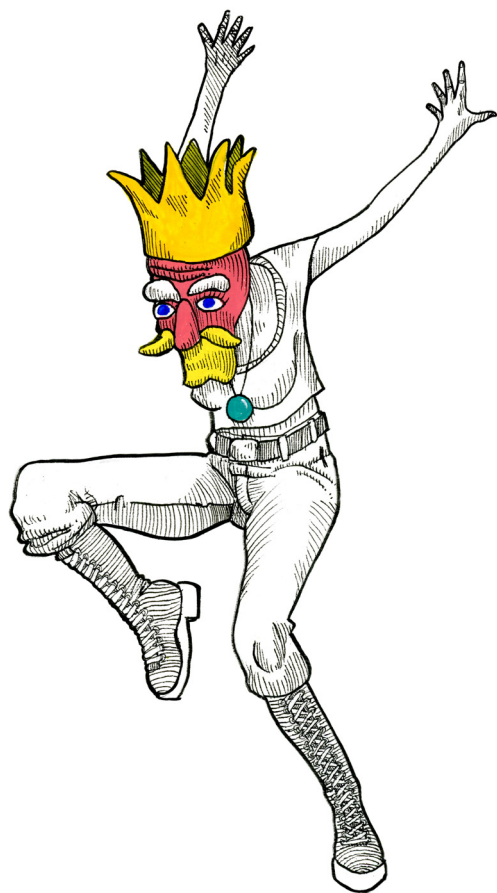
se verá al final, aunque este modelo es puesto como ejemplo extremo para atacarlo como hombre de paja, en realidad la sentencia es válida para cualquier otro movimiento que obvie las escalas mucho mayores en las que se definen los problemas que se enfrentan en el entorno inmediato.

Piensa global, actúa local...

y en las mayores escalas que puedas

Como generación, abrazamos un conjunto de conceptos del zapatismo y del movimiento antiglobalización. Y una parte muy importante de nosotros acompañamos la evolución de planteamientos que transitaron desde los alcances nacionales y/o globales, hasta pensar, no sólo que lo local era lo prioritario para construir y resolver para avanzar en escalas mayores (no hay redes de nodos si no hay nodos), sino que posiblemente era la medida en que había de diseñarse esa otra forma de relacionarse de las personas entre sí y con la naturaleza que permitiera el arribo de la nueva y verdadera humanidad (lo que en el patriarcal lenguaje es conocido como “la era del hombre”).

Para muchas personas de nuestra generación, lo local devino en la escala de acción desde dónde construir un



Santiago, Tinta y acrílico
sobre papel de algodón,
25 × 34.5 cm, 2024.

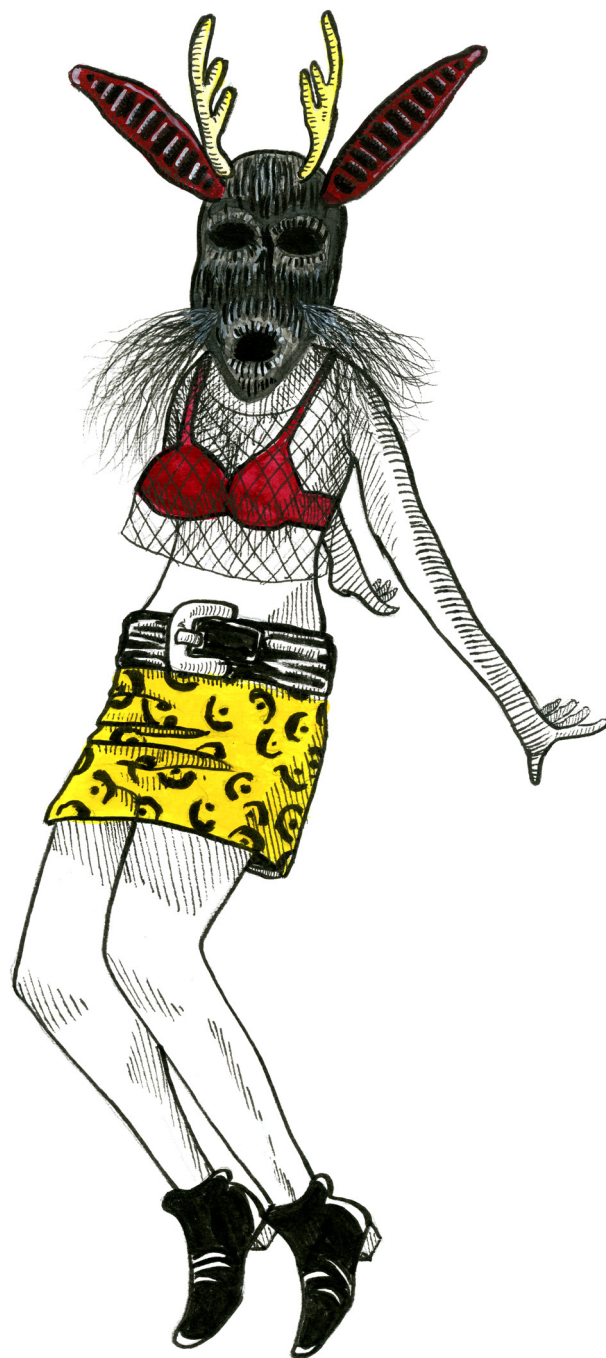
- 4 La propuesta de Ley tomó el nombre de la Comisión de Concordia y Pacificación, un órgano oficial de la cámara de diputados que tenía la obligación de traducir en propuesta de ley a los acuerdos alcanzados en 1995 entre el gobierno federal y el EZLN en los diálogos llevados a cabo en San Andrés Larrainzar. La propuesta de la Cocopa, que contenía de forma central el reconocimiento de los pueblos indígenas como sujetos de derecho, fue aceptada por ambas partes; sin embargo, Ernesto Zedillo traicionó la palabra y nunca llevó la iniciativa al congreso, mientras que, cuando Fox sí lo hizo en 2001, el senado, con la participación de la izquierda electoral encarnada en el PRD, realizó cambios profundos en la propuesta de ley, desdibujando el derecho a la autodeterminación y colocándolos, nuevamente, como objetos de interés público.
- 5 No será nunca posible saber el peso de la convocatoria a la abstención en la facilitación del fraude, quizá éste hubiera ocurrido igual sin ese llamado, pero visto en retrospectiva, desde la cual siempre es fácil juzgar, el pecado en términos de sangre de la posición política zapatista es muy severo.

nuevo modelo civilizatorio, uno de escala razonable, con relaciones humanas de confianza, democracia directa y hasta prácticas amigables con el ambiente, para dar la verdadera lucha contra los cimientos del capitalismo. En el horizonte, una red de cooperativas y colectivos con gestión horizontal donde la enajenación del trabajo no existiera. La idea es preciosa, pero tiene limitaciones que han pegado con tubo, las cuales se analizan a continuación para el caso del localismo rural mexicano.

En México, el localismo, si bien ha tendido vertientes urbanas, tiene su corazón en lo rural, principalmente por la característica singular de tener una propiedad "social" (ejidos y comunidades agrarias), con sus propios sistemas de gobierno fincados en asambleas donde se ejerce la democracia directa (aunque sólo para los ejidatarios y comuneros, en general hombres y en general siendo una pequeña parte de la población de las localidades centros urbanos de núcleo agrario). La capacidad de decisión de los ejidos y comunidades agrarias fue hasta los ochenta mayor a la de los municipios, de forma que, prácticamente, constituyó un cuarto orden de gobierno con amplios espacios de autonomía (definición de zonas productivas, ordenamiento urbano, potestad para establecer y asignar "solares urbanos" y control de los recursos hídricos en el territorio, entre otras singularidades), con una interlocución directa con el gobierno federal, es decir, casi no requerían establecer relaciones con los municipios y los gobiernos estatales.

Esta propiedad social y la matriz indígena de gran parte del campo mexicano, constituyeron un contexto para el desarrollo de una versión extrema de localismo que tiene en las comunidades rurales su *locus* de desarrollo perfecto: los intentos por la independencia del sistema capitalista prometían tener sentido en una escala que, aparentemente, podría lograr la autarquía, entendida como la autonomía completa respecto de las prácticas de explotación de personas y naturaleza.

El problema de todo esto es que, apenas se necesite vender un producto agrícola, todo vale queso, no sólo en México, sino en el mundo: como resultado de la tecnología de la revolución verde –es decir, del paquete tecnológico ambientalmente terrible de tecnificación (principalmente de tractores), agroquímicos (principalmente fertilizantes y pesticidas) y monocultivos– y de subsecuentes avances en



Diabla, Tinta y acrílico
sobre papel de algodón,
25 × 34.5 cm, 2024.

la productividad, la agricultura sostuvo la sextuplicación de población en tan solo un siglo. Como resultado, también, los precios de los productos agrícolas se fueron a los suelos, resultando en que el trabajo en el campo fuera menos remunerado y propiciando una transferencia de plusvalía masiva del trabajo del campo hacia la ciudad.

Durante todo el siglo incrementó la producción agrícola y el sector primario perdió participación en la economía mundial, de modo que los precios son tan bajos que, o puedes producir a lo bestia o desapareces del mercado. La economía campesina ni remotamente puede tener acceso a las inversiones necesarias para ser “competitiva”, de forma que termina por ser autártica en la pobreza más miserable, quedan en ella millones de personas desechables para el modelo económico (no el neoliberal, el capitalista en general) en un proceso de agonía que, para México, es descrito por Carton de Grammont,⁶ a partir de las Encuestas Nacionales de Gastos e Ingresos en los Hogares, como “desagrarización” y que tiene dos vías: 1) la progresivamente menor cantidad de familias campesinas, es decir, de familias que tengan parte de su economía vinculada a la producción agropecuaria en terrenos propios, y 2) la participación cada vez mayor de los ingresos no campesinos en las familias campesinas (salarios, remesas y transferencias de gobierno principalmente).

Esta descripción del proceso de empobrecimiento del campo en el siglo xx entraña una contradicción de escalas que más vale empezar a sacudirse, pues si bien se reconoce en general que el empobrecimiento campesino es un resultado histórico del sistema capitalista tras la revolución industrial, primero, tras la terciarización económica, después⁷ y con el neoliberalismo casi como tiro de gracia,⁸ a pesar de ese reconocimiento de que se trata de un fenómeno mundial de larga data, se cree que en lo local está la solución. Es un absurdo mayúsculo.

Si se quiere evitar la condena de muerte que el mercado impone a la economía campesina, quedan dos opciones:

1) Se cierran fronteras, se limita la producción de grandes corporativos, se regulan las prácticas agrícolas campesinas para evitar carreras productivistas, se incentivan prácticas amigables “sustentables” y se permite que los precios de los productos agrícolas se eleven hasta que empiecen a

reflejar el trabajo real invertido por el campesino mediante prácticas productivas poco eficientes (a veces, ineficiencia ambientalmente deseable), con lo que se favorece al campo pero se desprotege a los pobres urbanos.

2) Se subsidia la producción campesina, estableciendo precios de garantía, facilitando insumos y propiciando (financiando parcialmente) regulaciones productivas, es decir, programas sociales como Sembrando Vida, la entrega de fertilizantes y los precios de garantía a productos clave, todos ellos medidas del sexenio de López Obrador. También pueden mencionarse otras estrategias que no fueron tan explotadas, como los seguros a la producción, el pago por compensación de no producción (requerido por motivos ambientales o para sostener el precio de algunos productos) y la promoción de la articulación entre centros urbanos y su entorno rural próximo, por ejemplo, mediante la obligación de que los desayunos escolares se elaboren con productos campesinos estatales o regionales. Debe señalarse que aún no se han publicado estudios para saber si con los programas de la 4T se ha detenido o no la tendencia a la desagrarización.

Las opciones anteriores no son excluyentes, pueden idearse diversas combinaciones entre ellas. Cada alternativa generada tendrá complicaciones técnicas tremendamente difíciles de operar y aún quedará fuera del esquema la creciente población rural que no tiene acceso a tierra, pero nótese el punto: cualquiera que sea la opción EL FUTURO DE LAS Y LOS CAMPESINOS NO ESTÁ SOLO EN SUS MANOS, cualquier cosa que ocurra con ese sector de la población, requiere un acuerdo colectivo que involucre lucha política, al Estado y soluciones no óptimas, sino mediadas por los

⁶ Carton de Grammont, H. (2009) La desagrarización del campo mexicano, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 50: 13-55.

⁷ Se conoce como sector terciario al comercio y a los servicios (es decir, productos intangibles como una consulta médica, una obra de teatro, una asesoría jurídica o un préstamo bancario) que son, desde hace décadas, el sector dominante económicamente. Debe mencionarse también que es un sector que tiene tantos componentes, que debería ser considerado, en realidad, sectores diferentes, divididos en, por ejemplo, comercio, servicios culturales y servicios financieros.

⁸ El neoliberalismo abatió aún más los precios agrícolas locales al abrir las fronteras, además de eliminar subsidios vitales para la supervivencia campesina.



*Diablo, Tinta y acrílico
sobre papel de algodón,
25 × 34.5 cm, 2024.*

alcances políticos de cada actor (la dichosa correlación de fuerzas). Cualquier opción significará una refuncionalización del campesinado frente al resto de la sociedad en la que éste resto de la sociedad ha de transferir recursos, o sea, transformar la forma en que se está dando el intercambio de valor entre distintos sectores productivos. Eso rompe de tajo los principios de autosuficiencia y autogestión que guían al localismo.

Al pensar que mediante mecanismos de desarrollo endógeno locales (léase proyectos de agricultura orgánica, pequeñas redes de comercio solidario o desarrollo de cadenas productivas para agregación de valor), se pueden resolver los problemas campesinos, se confunde la escala de la tienda elitista Green corner con la de la Central de Abasto y se cae en una tontería casi tan liberal como la de asegurar que todo pobre puede salir de su condición por su propio esfuerzo.

El localismo, entendido como postura que plantea que es en esa escala donde se construyen modelos civilizatorios y utopías, es voluntarismo puro en el mejor de los casos y liberalismo escondido, en el peor. Por ello, no es de extrañar que los organismos multinacionales vean tan favorablemente los esfuerzos por generar pequeños proyectos productivos en el campo.

Por supuesto, lo anterior toca los proyectos autonómicos, pero también por supuesto, no los niega. Ese es uno de los grandes temas a discutir a partir del reconocimiento de las relaciones de mutua dependencia y de la transferencia de plusvalías que implica, lo que será materia de la siguiente entrega.

Iris-Amazona: Izcalli

MARIANA CASTILLO

Nació en febrero porque es el mes en el que la naturaleza comienza a renacer por acá en Francia y la luz regresa. Quiere honrar los ciclos. *Izcalli*, en náhuatl, significa "renacer". Es una celebración de las transiciones.

*Flor de iris, flor mensajera,
tienes el poder de la conexión.
Perfume envolvente,
aterciopelado y amaderado,
antídoto y aliada para las transiciones,
los pasajes y los umbrales.
Tu piel transparente estalla
en voluptuosidad.*



*El árbol se alzará.
El árbol se alzará, y sus ramas,
al sol, irán creciendo;
en risa verdeciendo, y en hojas,
cara al sol.
Y el pájaro vendrá,
no tiene más remedio que venir.
El pájaro vendrá.
El pájaro vendrá.*

Fragmento del poema "El diluvio y el árbol"
de Fadwa Tuqan





CAIAVERAS
Y DIABLOS

POESÍA EN SUBDESARROLLO

[O AL ESTE DEL PARAÍSO]

POR MIGUEL TORRES



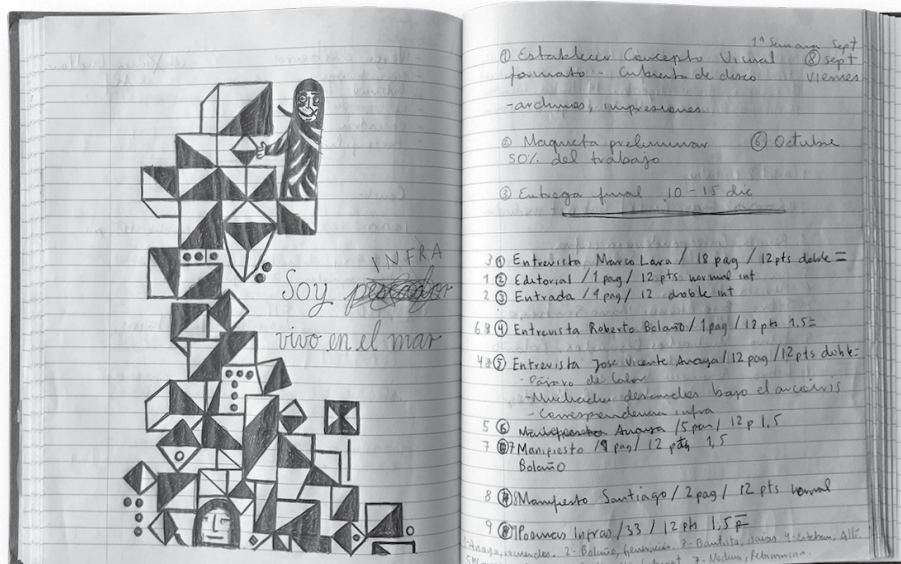
*A la poesía que la salve su chingada madre,
yo ya me cansé.*

Mario Santiago Papasquiaro



En 1968, con quince años de edad, un sabelotodo y agorafóbico adolescente de nombre Roberto Bolaño (escritor y poeta chileno) arribó a la Ciudad de México con su familia, en medio del movimiento estudiantil que, a la postre, desencadenaría los acontecimientos del 2 de octubre en Tlatelolco. Hechos ocurridos a finales del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, y que serían narrados años después por el propio Bolaño en su novela *Amuleto* (1999).

Antes, en 1973, un joven Roberto, que había dejado sus estudios secundarios para entregarse por completo a la lectura y escritura, regresaría a Chile con el propósito de apoyar el proceso de reformas socialistas de Salvador Allende, sólo pocos días antes de que el golpe de Estado del 11 de septiembre se llevara a cabo. Tras dicho acontecimiento, Bolaño regresa a México y conoce a Mario Santiago Papasquiaro y a su compatriota Bruno Montané,



Santiago Robles, cuaderno de trabajo, planeación del número 5 de la revista *Viento en vela*, 2006.

con quienes puede hablar el mismo idioma y a quienes Bolaño representaría, respectivamente, con los personajes de Ulises Lima y Felipe Müller en su premiada novela *Los detectives salvajes* (1998). La cual, registra el movimiento infrarrealista de 1975 al que perteneciera Bolaño junto a más de una docena de poetas.

En entrevista para la revista *Viento en Vela* en 2006, José Vicente Anaya (poeta infrarrealista de primera línea), señala que el afán principal del movimiento se desarrolló en un contexto de rebelión y de inquietudes.

Una serie de jóvenes poetas hartos del *status quo*, críticos de las formas en que se manejaban los grupos intelectuales en México, de cómo se apoyaban corruptamente, porque muchas veces, no importaba qué o cómo se escribía sino quién era. Esa confrontación, nos llevó a que la mayoría de la intelectualidad estuviera en contra de nosotros. Fuimos ninguneados, nos impedían publicar en algunos lados, por eso la primera *plquette* de poesía se pudo realizar con el apoyo del poeta español Juan Cervera¹ que simpatizando, puso dinero para la edición, pero no fue la editorial de la UNAM, ni la editorial Era o Siglo XXI, ni mucho menos el Fondo de Cultura Económica, sino algo fuera de lo que estaba establecido.^[a]

Así, mientras Bolaño lidiaba personalmente con la separación de sus padres y el movimiento infra, la gran mentora

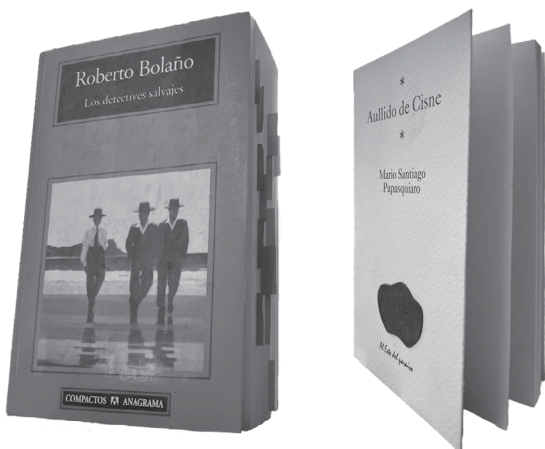
de su carrera literaria, su madre, se trasladó con su hija a una residencia en Barcelona. “No, yo no soy muy elegante que digamos” –señaló alguna vez Bolaño– “Soy nieto de inmigrantes gallegos analfabetos, osea que poco tengo de elegante, no lo llevo en los genes, al menos por parte paterna”.^[b] Lo que sí llevó de ellos, fue la condición de migrante y aventurero que tenía su progenitor, con quien se quedó a vivir en la casa ubicada en Samuel 27, colonia Guadalupe Tepeyac; de donde cuatro años después el poeta y escritor partió rumbo a España para nunca más regresar a México.

Es cierto que la migración internacional de países subdesarrollados o en vías de desarrollo hacia los desarrollados o en crecimiento, ha significado para nuestra región un fenómeno de gran importancia al brindar una expansión de las fuerzas productivas, pero también nos deja la sensación de que en la zona (en este caso Latinoamérica) no hay suficientes posibilidades para desarrollarse profesionalmente, lo que conlleva a la pérdida de personas especialmente creativas e innovadoras que, bajo otras condiciones, podrían integrarse en los procesos productivos o sociales de su país de origen.^[c]

¹ JUAN CERVERA SANCHÍS (1933 -). Poeta y periodista de origen español inmigrado a México. En 1976 prologa la primera antología infrarrealista titulada *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas*.

Bolaño no se va con una beca estatal o un contrato laboral, permanece como un escritor desconocido hasta principios de los noventa, y es hasta la segunda mitad de esta década que empieza a entrar en el mercado editorial. Para el poeta Ramón Méndez² (Pancho Rodríguez en *Los detectives salvajes*), Bolaño había pasado por México para conocer las historias de los poetas, ponerlas luego en una novela y después, hacerse famoso y rico con el trabajo. A mi parecer, Bolaño nunca buscó el dinero más allá de trascender o ser publicado; a muy temprana edad, tenía ya muy claro que su vida era la de escritor, y después de ser tocado por la poesía e incitar un movimiento, que en su mayoría era representado por el verso incendiario, Roberto llegó por primera vez en 1977 a un país desarrollado con una tasa de crecimiento económico de 2,5% inferior a la de los países de Europa meridional para seguir escribiendo.

A propósito, Diana Bellessi (poeta argentina contemporánea) señala, "lees seiscientas páginas o lees un breve poema pero no te aburre, quizá porque escribió con el cuerpo y con el corazón, escribió sin tregua haciendo pito catalán a una industria que pretendió tragárselo, como lo hubiera hecho un poeta".^[b] En España, Bolaño lleva prácticamente la misma vida que tenía en México; trabajitos para poder mantenerse, tener para comer, donde dormir, comprar café, ir al cine, tomarse una cerveza y escribir, escribir, escribir. O en otros términos, producir, producir, producir. Hasta su golpe de suerte en 1998, cuando se convierte en el primer escritor chileno en obtener el Premio Herralde de Novela gracias a *Los detectives salvajes*, y repitiendo al año siguiente al obtener el Premio Rómulo Gallegos por la misma obra.



En una entrevista para *El Universal* del 10 de septiembre de 1996, tres días antes de la presentación de su *Aullido de cisne* en el Ex Teresa Arte Alternativo, Mario Santiago Papasquiaro señala:

Todo es incurable, progresivo y mortal. Surgido en 1975, el Movimiento Infrarrealista es una fraternidad de *outsiders* dispuestos a todo. La insurrección solitaria. La irrupción chichimeca en los jardines artificiales de uso exclusivo del poder (que detestamos). Conaculta oculta & a las 12:00 de la noche les damos chicharrón. Para decirlo pronto: el Infrarrealismo es la acción crítica a la pazguatería de la dizque Poesía Mexicana, dentro y fuera de la página. Pedro Damián³ lo ha señalado como dardo en llaga de ave asfixiada a pique: la poesía mexicana se divide en dos, la poesía mexicana & el Infrarrealismo. Y a Dios y al mundo le consta que sigo siendo el subcomandante infra y tambor a Me, Myself & I.

En palabras del propio Bolaño: "En ese grupo había un gran poeta que era Mario Santiago y un agitador que era yo. Claro, Mario era mucho más agitador que yo, pero ni de cerca yo era tan buen poeta como él. España me hizo cambiar la perspectiva sobre mi propia poesía".^[d]

Poeta, viajero, perro vagabundo, crítico, lector, editor, escritor; todo a la vez, Mario Santiago Papasquiaro, bautizado José Alfredo Zendejas y nacido el 24 de diciembre de 1953 en México, D.F., es ahora, uno de los grandes mitos, leyendas, interrogantes, ficciones y contraposiciones de las letras mexicanas. Su nombre aparece apenas en alguna antología perdida de poesía joven latinoamericana. "Soy un extranjero para mí mismo", sentencia en *Jeta de santo* -

2 JOSÉ RAMÓN MÉNDEZ ESTRADA (1954 - 2015). Poeta, periodista, ensayista, activista, académico mexicano y militante de la liga socialista. Cofundador e integrante del movimiento infrarrealista junto con su hermano Cuauhtémoc Méndez Estrada.

3 PEDRO DAMIÁN BAUTISTA (1953 -). Narrador y poeta. Analista financiero e investigador. Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí 2007 por *La soledad de los grandes establecimientos comerciales*. Premio de Primera Novela Sergio Galindo 2015 por *Cartapacios*, otorgado por la Universidad Veracruzana. Colaboró en las antologías *Hora Zero: Los broches mayores del sonido* (Lima, FECP, 2009) y *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* (UANL/Aldus, 2014).

Antología poética, 1974-1997 (2008)^[e] apenas y quizá, la más formal y oficial publicación póstuma de Papasquiario editada en España. De intenso olor a alcohol y desvelo, bigote incipiente y verso incisivo. Mario Santiago, fue un paria ajeno a la casta literaria oficialista de cualquier país en vías de desarrollo, fue cómplice del «terrorismo cultural» que provocó el infrarrealismo en los sistemas monárquicos conservadores de la intelectualidad mexicana. Eligió el exilio como forma de automarginación. Se marchó a morde el mundo por Europa y Medio Oriente después de un amor mal correspondido que siguió hasta Jerusalén, se dice. Cuando volvió, lo pagó un poco caro, pues solo a raíz de su muerte, en enero de 1998, es que ha salido a relucir su importancia poética. Su controvertida muerte, es difícil de explicar, como el mismo concepto de subdesarrollo⁴ en el que escribió.

A la distancia, el infrarrealismo parece terminar o desarticularse en el momento en el que cada uno de sus integrantes escoge su camino, su propia migración; Lisa Jonson buscó su vocación en la biología; José Peguero se dedicó a estudiar cine alejándose no solo del grupo sino de la poesía; Guadalupe Ochoa se fue a estudiar antropología; Juan Esteban Harrington regresó a Chile; Vera Larrosa siguió más intensa en la danza y el teatro; Víctor Monjarás estudió arquitectura y se dedicó a dar clases. Varios de los miembros originales tuvieron diferencias con Bolaño, principalmente por querer imponer un criterio personal al sentenciar que el infrarrealismo termina cuando él y Bruno Montané se van a Europa. "Mario Santiago fue el único que mantuvo la palabra, la idea, los mitos, que luego Bolaño alimentó con las novelas",^[a] que ahora son producidas en serie, a gran escala y, cada vez más, por las grandes editoriales de países desarrollados que van adquiriendo sus derechos.



Fue en 1987, en la mesa de redacción del *Financiero*, que Marco Lara Klahr⁵ conoce a Mario Santiago Papasquiario. Tras siete años de una amistad de borracheras y una fraternidad laboral, aunada a una situación política deplorable que acontecía en el país a finales del gobierno de Carlos

Salinas de Gortari, es que Marco va una madrugada a casa de Mario para decirle

vamos a publicar tus libros y vamos a publicar otros libros. Pero no los vamos a publicar como quiere la industria o como dicta la industria, vamos a hacer tirajes de doscientos ejemplares, y los vamos a meter por todos lados. Doscientos ejemplares bien colocados, estratégicamente colocados como si fueran cien mil.^[f]

Y eso hicieron. Así, su condición de subdesarrollo, es decir, la ausencia de generación tecnológica y conocimientos aplicable a la producción de un país como México, que suele traducirse en problemas para generar empleos bien remunerados o una falta de cooperación entre universidades, instituciones o sectores productivos,^[c] hicieron que surgiera *Al este del paraíso*, una editorial *pirata* comandada por Klahr y Papasquiario, que tuvo por objetivo primordial, el de publicar a quienes nadie quería publicar, fueran o no infrarrealistas, pero sí o sí *outsiders*.



Como consecuencia, en un segundo espíritu, esta editorial autosustentable fue la primera en publicar la obra de Mario y provocar con ello un nuevo modelo editorial productivo y funcional, pues es claro que la salida para un país que no alcanza ciertos niveles culturales o de producción, entre otros, implica la superación de las relaciones que lo hagan funcionar, es decir, Marco Lara y Mario Santiago, entendieron (prácticamente de la intuición), que debían generar

- 4 El subdesarrollo es un término controvertido porque no hay un acuerdo sobre cómo medirlo. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) utiliza el Índice de Desarrollo Humano (IDH) para calificar a los países como desarrollados, en vías de desarrollo o subdesarrollados.
- 5 MARCO LARA KLAHR (1959 -). Periodista, activista social, investigador y consultor internacional. Es reportero independiente; director de minimedia otomexico, sc, y del Programa de Medios y Acceso a la Información del Instituto de Justicia Procesal Penal, así como editor de presunciondeinocencia.org.mx



conocimiento y nuevas formas y espacios de producción. *Al este del paraíso*, más que una editorial pirata de un par de rebeldes, fue un laboratorio de progreso, que involucró una especie de innovación y captación de talento, diseñando otro tipo de sistema organizacional y administrativo, no en el marco de una economía cerrada, sino en la renegociación de roles en los límites del Estado y el orden establecido, generando así, un nuevo precedente para el sistema editorial mexicano.

A treinta años de la primer publicación de *Al este del paraíso: Beso eterno* (1995) de Mario Santiago Papasquiaro y a cincuenta del movimiento infrarrealista, los indicadores de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (Caniem) no distinguen todavía entre editoriales independientes y los grandes grupos, pero se ha demostrado que el volumen de crecimiento en el ecosistema librero hace que se originen más editoriales de este tipo en medio de la tendencia de concentración de mercado por parte de los grandes corporativos, como señala Carlos Armenta, editor independiente de *Impronta Casa Editora* y presidente del Comité de Editores Independientes ante la Caniem.^[9] Así que no hay que tener desconfianza en la salida del subdesarrollo; el *boom* de las editoriales independientes se encuentra en auge (en vías de desarrollo), pues hay algo humano que nos remite a la recuperación de lo genuino, de lo legítimo. Son los libros, nuestras publicaciones, las que

nos permiten el diálogo entre ideas, la conservación y preservación de los hechos. Son además, el respiro de libertad que nos da exilio y también un escape poético o narrativo, exista o no una ficción de por medio.

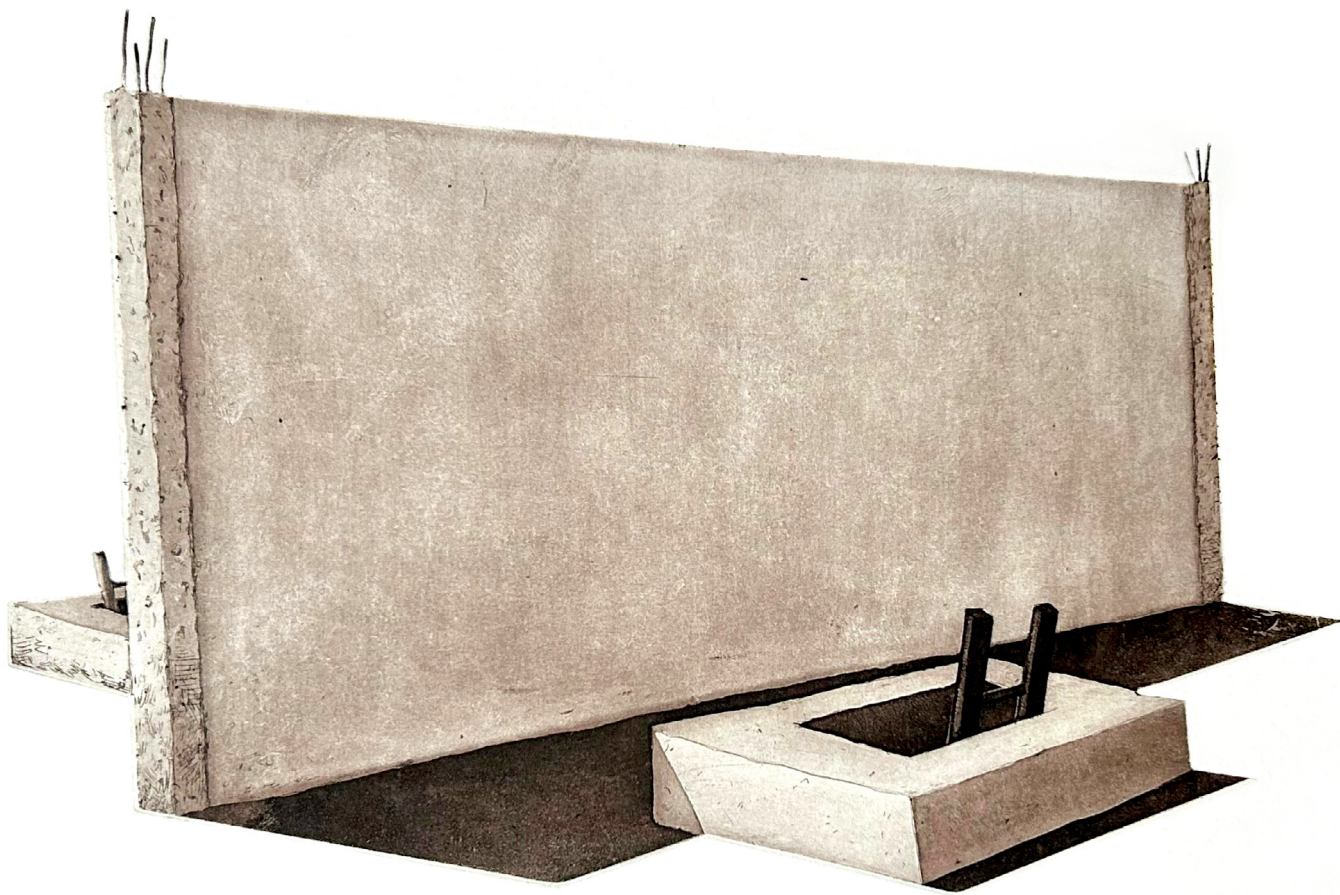
Referencias

- [a] Cruz, Iván. (2006). Entrevista: José Vicente Anaya. Revista Viento en vela. Año 1 (No. 5), 9 - 10.
- [f] Cruz, Iván. (2006). Entrevista: Marco Lara. Revista Viento en vela. Año 1 (No. 5), 30 - 36.
- [c] Hernández, José Luis. (2013). La migración de trabajadores calificados como un problema para lograr el desarrollo. Revista Problemas del desarrollo. 172 (44), 81 - 104. DOI: 10.1016/S0301-7036(13)71863-7
- [b] Maristain, Mónica. (2012). El hijo de mister playa. Una semblanza de Roberto Bolaño. México: Editorial Almadía.
- [d] Papasquiaro, Mario Santiago. (2016). Sueño sin fin. México: Ediciones Sin Fin.
- [e] Papasquiaro, Mario Santiago. (2008). Jeta de santo (Antología poética, 1974-1997). España: Fondo de Cultura Económica de España.
- [g] Kremer, Donovan. (2024). Editoriales independientes: canteras literarias. CONFABULARIO, Suplemento cultural de EL UNIVERSAL. Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/editoriales-independientes-canteras-literarias/>



MÉXICO DICE:

¡NO A
LOS
TRANS
GÉNI
COS!



Rodrigo Ímaz, *Muro pasadizo*,
aguafuerte y aguatinta, 2024.



Rodrigo Ímaz, *Cinco ingrávidos*,
aguafuerte y aguainta, 2024.



Las obras artísticas que se incluyen en este artículo fueron impresas por Ramón Durán. **En esta página:** Paulina Jaimes, aguainta, aguafuerte y esgrafiado.

RAMÓN DURÁN Y EL ESPEJO DE LA PLACA DE GRABADO

FERNANDO GÁLVEZ DE AGUINAGA

Hace más de cuarenta años que Ramón Durán entró al universo de las artes de la estampa por la puerta grande. Sin siquiera intuirlo, ajeno totalmente a los círculos artísticos y a la historia del arte, con el ánimo para ganarse unos pesos y poder sostenerse, entró a trabajar a uno de los talleres artísticos más relevantes del siglo xx en México, el afamado Kyron de Andrew Vlady (vale decir que al momento de escribir estas líneas se presenta en Oaxaca una gran exposición de ese taller en el Centro Cultural San Pablo). Andrew Vlady me contó que para conseguir impresores, prefería formarlos desde muy jóvenes, enseñarles el oficio desde el mero inicio y que supieran, paso por paso,

procedimiento por procedimiento, el camino de las piedras litográficas, y aunque manejaban y les enseñaba otras técnicas, la primera y central era la litografía.

Vlady quería tener el control de todo lo que enseñaba, pues no podía darse el lujo de esa vieja idea de que echando a perder se aprende. En Kyron no había margen de error, pues se trataba de estampar las ediciones artísticas de Tamayo, Toledo, Zúñiga... había que ser perfectos, estar a la altura de las líneas de todos los grandes maestros que por ahí pasaban. Las impresiones debían responder, no sólo al dibujo y los colores desarrollados por el artista sobre la piedra caliza, sino ayudar en diálogo con el creador,

a que esas imágenes fueran la representación exacta de lo que el artista deseaba, puesto que cada línea, cada efecto visual, cada tonalidad cromática era un tesoro invaluable.

Durán era un jovencito y no estaba ni de cerca consciente de quiénes eran los grandes maestros a los que les tenía que resolver técnicamente las propuestas que querían en la piedra. Cuando, años después de su iniciación con Toledo y Tamayo, aquilató la dimensión trascendental de esos nombres y esos trazos. Ramón Durán supo que era parte del engranaje de la historia Cultural de México y que su silencioso aporte era el universo donde quería desarrollarse por el resto de sus días.

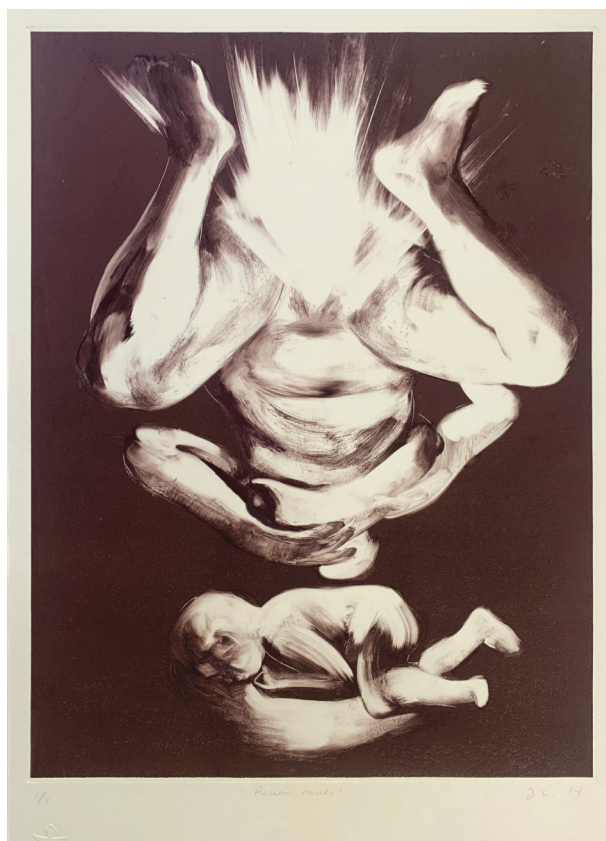


Entre las cuatro esquinas romas de la roca, en la estricta disciplina casi monástica que Vlady imponía a sus maestros litógrafos, Durán aprendió que la pasión, la locura y la hilaridad vuelta imagen por uno de los grandes maestros con los que trabajaba, requería la exactitud de la interpretación técnica, pues no podía desperdiciarse un punto, una línea de la expresión sublime y poderosa, a la vez, de cualquiera de los inmensos dibujantes que la vida había puesto en su camino.

Así, su vida se pobló de poemas visuales. Después de una década, comenzó a recorrer otros talleres y aprendió otras técnicas de impresión: el grabado en metal, la xilografía en madera, los linóleos tradicionales y los monotipos. Cuando al fin pudo armar su propio taller de artes gráficas, le puso simplemente su nombre, Taller de Gráfica Ramón Durán, pues las prensas y tórculos ya eran su biografía; la tinta, su sangre y sus lágrimas; el papel, la piel que deja hecha girones en cada jornada con los grandes nombres de la cultura mexicana.

El rostro de Durán usa cotidianamente el espejo de las placas metálicas de zinc o cobre, o aluminio. Al ver su rostro en las láminas recortadas, sabe que es el amanecer de su verdadero día, mientras que la cara que le devuelve la superficie de azogue de su espejo en el baño, parece que todavía no está terminada de dibujar. Cuando llega, en cambio, a ver una exposición, como la retrospectiva gráfica de Rufino Tamayo que se mostró en años recientes, y ve alguna estampa del gran maestro oaxaqueño en la que le tocó participar, siente que está ante una página de su diario. Se emociona, empieza a mandarle a sus amigos fotos de la pieza artística y de las sesiones que tuvo con aquellos gigantes de la imaginación.

Como empezó tan joven en estos rumbos entintados, ya son tres o cuatro generaciones que se han puesto en sus manos para imprimir sus ideas. De Tamayo a Toledo, de Toledo a los Casto Leñero, de los Casto Leñero a Daniel Lezama y Érik Pérez, de estos últimos, a los chicos que participan en sus cursos en el Taller del Complejo Cultural los Pinos. La hilera de las impresiones que ha hecho pueden contar ya una larga historia de la gráfica mexicana.



Arriba: Daniel Lezama, monotipo.
Abajo: Samuel Meléndrez, monotipo.



Patricia Sánchez Saiffe, monotipo.



Agustín González, *El último astronauta*, 2022.

sobre El último astronauta, de Agustín González

CHRISTIAN BARRAGÁN

El *collage* es un elemento clave dentro de la obra del artista plástico Agustín González (Ciudad de México, 1978), particularmente en el desarrollo del pensamiento gráfico-pictórico que ha registrado a lo largo de los años en sus cuadernos de trabajo, práctica cotidiana que le ha permitido registrar las pulsiones del momento, inquietudes tanto nuevas como pasadas. Obsesiones recurrentes que a la postre, cuando extrae algunas de las ideas contenidas en sus bitácoras y que traslada a pliegos de papel de mayor escala o a telas de diversos formatos, definen un estilo híbrido que ha marcado su obra durante las últimas dos décadas. *El último astronauta* (2023) es la serie gráfica de estampas y dibujos más reciente de Agustín González, que constituye un ejemplo contundente de esta afirmación cuyo origen se remonta a dos eventos ocurridos en 2004 y 2007.

Al comentar los intereses y las motivaciones en la realización de *El último astronauta*, González subraya tres acciones que guiaron su mesa de trabajo: reinterpretar, derivar y liberar. Dicha sucesión de acontecimientos concluye, en palabras del artista, en “dejar pasar lo que está pasando”, lo cual, a su vez, expone el ejercicio del arte como un

acto de aceptación. Desde esta disposición, el artista ha recuperado dibujos pertenecientes a cuadernos de los últimos cinco años, que posteriormente ha ensamblado sobre otros papeles artesanales de color sólido en distintas composiciones y con diversas alteraciones al interior y al margen de los dibujos originales hasta conseguir distintas e inesperadas configuraciones de texturas, planos, colores, materiales y formas. De manera semejante a las orillas irregulares de sus obras en papel, el *collage* practicado por Agustín González es una acción que suma componentes y que sucede en el borde de géneros, tiempos y narrativas.

Esta técnica incluye, además de la constitución formal de sus artefactos visuales y del ejercicio cotidiano del dibujo que interpreta su acontecer personal, el diseño de sus propias exhibiciones públicas, que comprende la selección de obra a las posibles lecturas de ésta en el lugar de exposición. Con seguridad, a partir del año 2007 en que presentó su segunda muestra individual, *Tópicos de evolución* en la Galería Arróniz de la Ciudad de México, González comenzó a crear su propio catálogo curatorial usando como argumento y modelo el *ars combinatoria*. Aquella exhibición incluyó obras en pintura, dibujo, gráfica tanto en serigrafía como en grabado sobre metal y fotografía que registró el proceso de creación-destrucción típico de aquella primera época del artista; en resumen, un perfil bien delineado de la búsqueda y

propuesta todavía vigentes y fundamentales de su práctica artística. Esta tendencia se confirmó luego, en el año 2014, con la exposición *El bosque y el columpio*. Ahí, el artista reunió un grupo exclusivo de pinturas que tenían la distinción de emplear estrategias características del *collage*: duplicación, aliteración y yuxtaposición de un mismo conjunto de motivos (un paisaje montañoso, un rostro severo, un personaje espectral, diversas formas orgánicas). Adicionalmente, el montaje de las pinturas sobre los muros consistía, simbólicamente, en un circuito cerrado que se retroalimenta por medio de la confrontación, un sistema que el *collage* favorece experimentar. Con *El último astronauta*, Agustín González ha ido un paso adelante en su exploración para crear desde la reinterpretación de su propio pasado y en la ampliación de su catálogo para hacer coincidir obras distantes en tiempo e intención, como ocurre en un palimpsesto.

Junto a la confrontación, la recreación y la aliteración en la dinámica de trabajo de González, también se encuentra la deriva, esa variación lenta y continua que el artista ha ido desarrollando durante sus presentaciones públicas. Parecido a los manuscritos antiguos que conservan, debajo del mensaje actual, huellas de una escritura anterior, a veces borrada artificialmente. Agustín González superpone a su lenguaje pictórico un lenguaje gráfico y, sobre éste, otro lenguaje más, escrito.



Agustín González,
El último astronauta, 2015.



Agustín González,
El último astronauta, 2004.

Este procedimiento lo realiza el artista simultáneamente tanto en una dimensión formal-espacial (papel sobre papel sobre papel, tinta sobre plumón sobre pastel, sobre acrílico) como en otra temporal-discursiva (el color de fondo, provisto con pintura, compone la escena y otorga una temperatura; el dibujo de encima delimita formas y suscita personajes y tramas, mientras que la escritura sinuosa y fragmentaria, compuesta de versos procedentes de poemas y canciones, urde inesperadas narrativas).

Aún más, el título de *El último astronauta* proviene específicamente de una litografía de gran formato ejecutada en una variación de diez versiones únicas (de un austero y contrastante blanco y negro, a la saturación de colores e intensidades) realizadas en el taller La Ceiba Gráfica durante el año pasado; sin embargo, la idea de esta obra reinterpretada múltiples veces reside en un dibujo de pequeño formato extraído de alguna de sus bitácoras de apuntes del último lustro. Esta breve relación de hechos termina y comienza, tentativamente, en el año 2004, cuando González creó *Astronauta*, una estampa al aguafuerte, aguainta y azúcar a una sola tinta.

De pie, protegido por una escafandra, inmerso en un mar ondulado e incierto, con una mano alzada y la otra al costado, portando una insignia en el pecho, yace el antecedente de la legión contemporánea de *El último astronauta*. Entre una obra y otra, media una diferencia tan sutil como definitiva que supera la apariencia y la ejecución con que fueron ejecutadas; de aquel personaje de hace veinte años que fue trazado con líneas negras, cortas, zigzagueantes y temerosas, a los actuales que han sido dibujados a través de masas de color y líneas fluidas, hay un gesto que lo cambia todo.

El *Astronauta*, estático, pisa con aplomo el suelo que lo sostiene, acaso en estado de espera, pues su línea de vida le impide continuar avanzando. Con la mano izquierda, llama a alguien o señala algo que se le escapa. *El último astronauta*, en cambio, está a la deriva, navega sin dirección o propósito fijo, a merced de las circunstancias, con las manos en movimiento se procura equilibrio y flota, la corriente y el viento guían su proceder y éste lo acepta. Así también, el ejercicio actual en vaivén de Agustín González, que deja pasar lo que está pasando.



UNA MEMORIA GLOBAL DE PREOCUPACIONES CULTURALES SOBRE PAPEL AMATE

FERNANDO LLANOS

Después de casi tres años de gestión, de una pandemia que sacudió a todo el planeta, y después de cuatro décadas de no haber sucedido en nuestro país un evento de esta naturaleza, del 28 al 30 de septiembre de 2022 se realizó en la Ciudad de México la **Conferencia Mundial de la Unesco sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible, Mondiacult 2022**. Se presentaron 135 ministras y ministros de cultura de todo el mundo, con ponencias breves de 5 minutos aproximadamente, exponiendo sus preocupaciones, proyectos, avances y hasta reclamos, en materia de cultura, que existían en ese momento en más de 150 países miembros de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Pese a que esa marea de voces, información y experiencias fueron captadas, transmitidas y resguardadas en

video¹, a Pablo Raphael, Director de Asuntos Internacionales de la Secretaría de Cultura Federal y Coordinador General del evento, se le ocurrió que sería interesante hacer una memoria gráfica en un formato diferente, que respondiera a un formato local con suficiente personalidad. Con esa idea, en colaboración con los Semilleros Creativos, de Cultura Comunitaria (a cargo Esther Hernández), arropados por la Secretaría de Cultura Federal (dirigida por Alejandra Frausto), el patrocinio de Netflix, y la supervisión de Patricia Henríquez y mía, nació el Códice Mondiacult 2022.

Varios creadores ya han recreado situaciones contemporáneas con los parámetros gráficos de los códigos

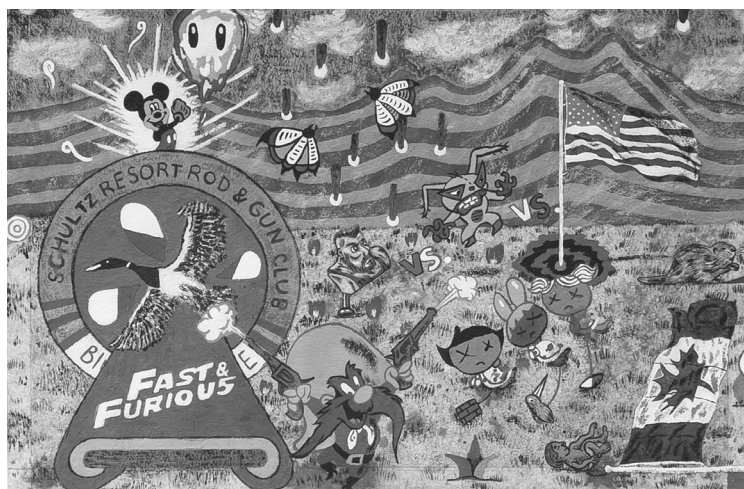
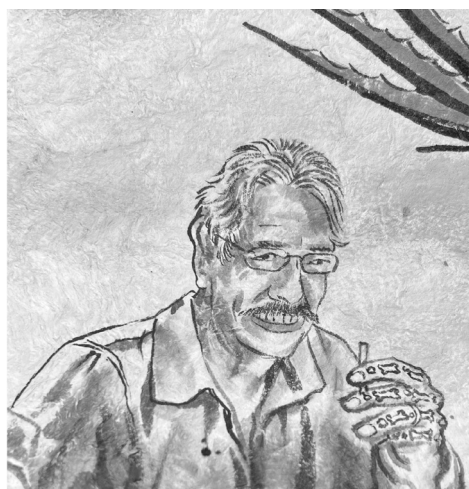
¹ Hasta la fecha se pueden consultar en <https://mondiacult2022.cultura.gob.mx> (visto el 20 de noviembre de 2024).

prehispánicos y virreinales, mayas, mexicas o mixes: Felipe Ehrenberg, Cisco Jiménez, Antonio Álvarez Morán, Santiago Robles, por mencionar algunos nombres. En los años ochenta, a este tipo de apropiación le llamaron “neo-mexicanismos”, y ahora se pueden encontrar en Google bajo la etiqueta de “códices contemporáneos”. Trabajar la gramática gráfica de los códices mesoamericanos con preocupaciones o discursos actuales me parece una manera muy válida de promover y visibilizar esa arcaica tradición creativa pictográfica, para que dicho saber local no sea sepultado en el olvido. En esa dinámica, de revisión y reformulación de las recetas gráficas del pasado, pintamos unos pliegos de papel amate y un par de lonas de manta de gran formato.

La creación de este nuevo códice tuvo dos momentos. El primero se realizó durante el evento, en las dos sedes del

encuentro: el Auditorio Nacional y el Complejo Cultural Los Pinos. Aliados que escuchaban las ponencias, resumían frases y nos las mandaban, vía Whatsapp, a las distintas islas de trabajo que teníamos. Entre las niñas, niños, adolescentes y tutores de los Semilleros Creativos, dibujamos y pintamos esos abstractos conceptos. Por lo difícil de aterrizar, gráficamente, temas tan complejos en tan poco tiempo, nos enfocamos, en la mayoría de los casos, en reflejar con detalle uno o dos de los conceptos que “cachábamos”.

El resultado fue una interesante mezcla de algunos de los temas abordados en las mesas y las vitales preocupaciones de vida de los jóvenes participantes del experimento. Creo que lo mejor fue poder mostrar ante miles de invitados y participantes, la construcción en vivo y en corto de un códice, por las joviales manos de uno de los programas emblemáticos de la administración pasada. Algunos emba-



Semilleros creativos y el Códice Mondiacult 2022, Complejo Cultural Los Pinos, Ciudad de México.

jadadores, agregados culturales, secretarios de cultura y artistas de otras latitudes se sumaron con un par de líneas, y todo fue documentado por Jessica Herreman para también entregar un registro audiovisual del proceso.²

El segundo momento de creación, sucedió posterior al evento. Patricia Henríquez y yo revisamos más de 160 videos con presentaciones y ponencias, estudiamos y tratamos de entender muchos de los argumentos ahí vertidos para poder representarlos de manera sintética y contundente, manteniendo una afinidad formal con los códigos mesoamericanos.

Tardamos casi un año, ya que, a tan difícil tarea, había que sumarle el hacer 282 retratos en pequeño formato de todas las personas que se subieron a una tarima durante el evento, o que estuvieron directamente involucrados en su gestión, como fue el caso de Juan José Bremer. El resultado fueron cuatro pliegos de papel amate que incluían referencias geográficas y animales en extinción, pintados magistralmente por Patricia Henríquez.

Escuchar tantísimas posturas sobre el rumbo que la cultura puede tomar a futuro en tantos diferentes países, fue tan enriquecedor como abrumador. Las diferencias eran evidentes, países del hemisferio norte hablando de estrategias digitales y monetización, y naciones que fueron “colonias” denunciando el tráfico de bienes culturales o la vulnerabilidad de los empleados de la cultura.

Mi ponencia favorita fue la de la africana Amélia Maria Matsinhe, vicepresidenta de la Red Arterial de Costa de Marfil³, que pidió de manera urgente solidaridad tecnológica e hizo una puntual observación: *las industrias creativas y culturales son una realidad en el norte. En el sur, son un imaginario*.

Sin embargo, la ponencia más aplaudida fue la de Lituania, que denunció la guerra de Rusia contra Ucrania

que actualmente sigue. Un terrible nuevo genocidio ha brotado en el planeta, y me pregunto: ¿de todas las ideas que se pusieron sobre la mesa hace dos años, cuantas han podido ser puestas en prácticas?, ¿las indudables alianzas y complicidades que se dieron en los pasillos y antecámaras, qué frutos han dado?, ¿cómo medimos los beneficios de esa gran apuesta global y, sobre todo, cómo se le da seguimiento a los objetivos acordados en esa agenda común?

Dudas propias de un no-tan-joven-tlacuilo que fue un simple testigo de tan colosal esfuerzo. Quizá las respuestas las encontremos en el cierre del texto que Pablo Raphael publicó en la *Revista Mexicana de Política Exterior*, previo al encuentro: “Deseamos que, en el mejor de los sentidos, la cultura sea el vehículo que nos regrese el sentido de humildad más sincero, que nos lleve a comprender el momento desafiante en el que vivimos y nos permita alcanzar objetivos más allá de nuestra generación, dándole viabilidad a este magnífico proyecto que llamamos humanidad”. Así, sin fronteras y en colectivo.

El **Código Mondiacult** que realizamos, se encuentra actualmente en exhibición permanente en la Casa Miguel Alemán del Complejo Cultural Los Pinos. Nuestras pince-ladas no buscan suplir las más de doce horas de espesas ponencias en video, dudo que si se proyectaran en esa sala, algún espectador las vea completas, pero sí creo que esas piezas pueden atraer la mirada de curiosos que deambulen por el rumbo, para dimensionar la historia de ese gran encuentro con otros ojos. Hoy en día, hay que celebrar enormemente a quien apuesta por la creación artística y no por la salida fácil del espectáculo o los *influencers* para solo atraer la atención de los medios.

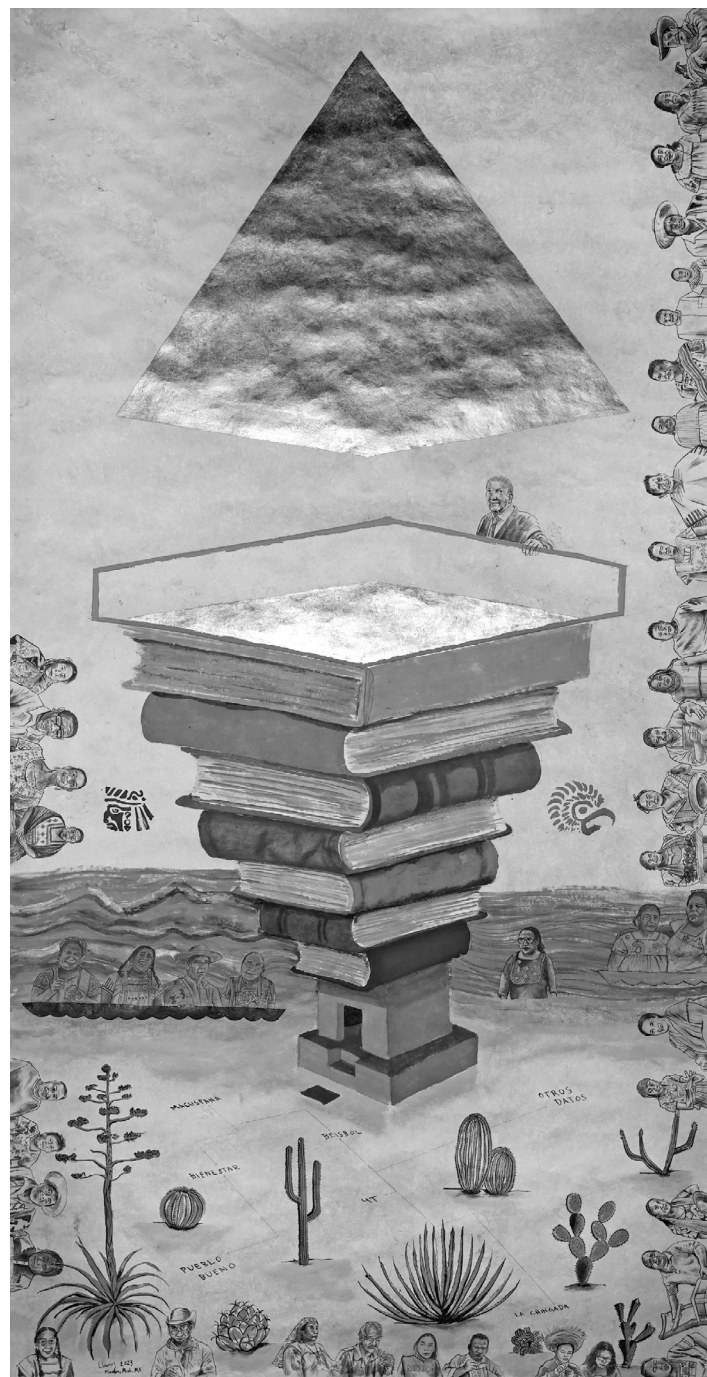
Meses después, de manera individual y sin prisas, decidí que sería justo pintar un quinto pliego de papel amate, honrando a la base de la pirámide, a esos protagonistas

² <http://filanos.com/codice> (consultado el 20 de noviembre de 2024).

³ <https://arterialafrica.org/vision> (consultada el 20 de noviembre de 2024).

que, a mi parecer, faltaron en el dichoso evento. Lo titulé Códice 4T o El Peje y el pueblo bueno. En ella, aparecen 43 retratos hechos en grafito líquido, como los realizados en los cuatro pliegos anteriores, con maestros artesanos, cocineras tradicionales, y hasta una lingüista defensora del mixe, Yasnaya Aguilar, o el neólogo Felipe Ehrenberg. Al centro de la pieza, y al lado de una pirámide invertida hecha de libros (interpretése como leyes, educación o conocimiento histórico) se encuentra nuestro expresidente, Andrés Manuel López Obrador, como eje rector gracias al cual cambiaron muchas de las narrativas nacionales. El paisaje está salpimentado por varias cactáceas resilientes y coronado por una pirámide dorada iluminada con pintura fluorescente.

Celebro la gran apuesta que se hizo por el diálogo en torno a la cultura y agradezco la invitación a ser parte de esa inusual memoria en papel mate. Invito a quien no conozca el Códice Mondiacult 2022 a que se acerque al Complejo Cultural Los Pinos a conocer las piezas que realizamos con tanto detalle durante tanto tiempo. Puede ser una gran excusa para mantener la palabra activa detonada por el trazo.



ARTE Y FETICHES OBJETIVADOS EN EL MERCADEO POLÍTICO



CÉSAR CORTÉS VEGA



Fotografías: Paola Paz Yee, de la serie *Antiheroe clandestino*, 2023.

I.- Contra los bobos de la belleza

¿Un peluche cualquiera puede ser revisado desde las significaciones del arte? Muchos debates son posibles para tratar un asunto aparentemente superficial, mismos que no es posible dar de un tajo. Acá propongo una entrada mínima. Y es que, así como la meritocracia delimita las funciones sociales desde una autoridad acotada por un cerco de privilegios, los bobos de la “belleza” apuntalan la disciplina del arte partiendo de una estratificación gestionada por delirios de grandeza y supuestos talentos heredados de tradiciones, muchas de ellas basadas en la imposición. El argumento de la “belleza”, entonces, sirve como coartada de la sumisión ante un estado de cosas vigente y para un orden que no es en realidad “El orden”, sino el acomodo a conveniencia de las condiciones históricas prevalecientes. El arte como algo superior e inalcanzable, y no como potencia de subjetividades sociales. Todo aquello que no entra en la categoría, es tratado luego como simpleza producida por la masa.

En un breve texto sobre estética, Enrique Dussel (2024, pp. 173-181) hace notar una falsa respuesta cuando se plantea la pregunta acerca de la función del arte. Su contraargumento sostiene que tal práctica no puede reducirse a un dilema idealista solo referido a la comunicación de una conciencia estética a otra, mediante una “comunidad de vivencias”. Más allá de eso —agrega—, siendo que el quehacer de lo humano puede ser el intento de comprensión del ser, que implica el dotarle de sentido a los *entes*¹, el artista reactualiza tales acercamientos mediante la intuición.



El argumento de la "belleza" [...] sirve como coartada de la sumisión ante un estado de cosas vigente



Y aunque tal cosa raya, por un pelo, en una metafísica religiosa, la reflexión de Dussel vira hacia una recuperación de lo concreto, cuando agrega que la respuesta sobre la misión del arte no se encuentra en sí mismo, sino en la búsqueda de algo distinto a una belleza superficial, de carácter ontológico, mediante la comprensión de los significados de ese ser en una época específica. Su *expresión técnica* es, entonces, solo un medio para que, más allá del concepto, sea posible un alumbramiento:

La obra del artista cumple justamente con su tarea de develar el ser, de perpetuarlo como develado, de impedirle que se cicatrice la herida a través de la cual se muestra el ser que estaba oculto [...] la obra de arte “saca” del mundo cotidiano al ente descubierto en su ser, lo torna inutilizable, lo saca del círculo desgastador de cosa pragmática. (p. 178)

Siendo que Dussel fue formado desde la teología, que luego incorporó a la política, su interpretación tiende a la posibilidad de que estos hallazgos sean de naturaleza profética. Pero, lejos de imaginarlos como anuncios por mera iluminación de lo que vendrá, agrega que la labor del artista es, según las íntimas condiciones del presente, revelar el fundamento de lo que ha sido olvidado y, en ello, a quienes han sido olvidados por los procesos históricos de dominación en las luchas por la hegemonía que hacen prevalecer ciertas ideas, eclipsando otras. El propósito es que con ello las generaciones nacientes puedan edificar el porvenir con base en lo que antes estaba oculto. Y, el giro más interesante: a contrapelo de una belleza convencional y, por lo tanto, fútil. El arte que emerge de tales fundamentos puede ser monstruoso y abyecto a los ojos de un moralismo que ha cerrado la *herida*, cuando aquello que se reactualiza es capaz de revelar que lo grotesco, o eso que es nombrado así mediante una estabilización de positividad productiva, en realidad implica la aparición de los espectros que el espectador antes percibía tan solo como *nada* o como aquello que no deseaba ser advertido desde el horror.

¹ El término entes, muy usado en filosofía, puede interpretarse como lo que es, aquello que existe o tiene la posibilidad de existir. Puede referirse también a una entidad mental.



Este argumento, llevado más allá de su primera acomodación trascendentalista, hace pensar en qué sería si fuese viable la potencia de una exaltación así, ya no individualizada, sino colectiva, con base en semejante conciencia. Porque justo eso es lo que puede mover el rumbo de la historia: un entendimiento radical y distinto de lo que habita el mundo. En este sentido, el arte no sería aquello que adorna la existencia desde lo bello, ni lo que ha sido realizado solamente sobre la tradición en el desarrollo de técnicas específicas. Cualquier mirada que lo reduzca a esas meras economías relativas y a un sistema de intercambio de valores dados, sería tan mediocre como toda apreciación superficial y estetizada. Si atendemos, por el contrario, a definiciones como las de Dussel, el arte implica la gestión intuitiva de sensibilidades para la preconcepción de un poder constituyente en el cuerpo colectivo, cuya operación sea paradójica respecto a la anterior. Una “función” otra. Y esto no es poca cosa, pues supone una inteligencia de las masas capaz de ser autoconsciente de su posición ante sus propias ideas compartidas. Por supuesto, esto es algo multifactorial que no puede reducirse a un solo momento, pues esos procesos no son unilaterales ni lineales. Circunstancialmente, lo deseable sería que todo aquel perteneciente a una conformación de sistemas estáticos, pudiera ir reconociendo cualidades de la conciencia que le permitieran si no ser, necesariamente, “artista” en los términos estrictos y superficiales en los que concebimos su figura, sí un buscador de experiencias, abierto a la posibilidad de percibir esas revelaciones, muy en el sentido de esa célebre frase del promotor teatral y anarquista argentino-boliviano Liber Forti: “Los artistas no son una clase especial de personas, más bien, cada persona es una clase especial de artista”.

Z.- Recordatorio (¿existe el arte?)

¿Qué cosa? Esto: los intentos de este espacio repasarán siempre el problema de la inteligencia social colectiva (*general intellect*) y su relación con el arte, sus declaraciones como superación de ideas preconcebidas, tanto como las

estrategias intuitivo/reflexivas de la generalidad, que tienen también el peligro de ser cooptadas de manera radical. ¿De qué cosa? De lo *común*. Marx en sus cuadernos de juventud llamados *Grundrisse* (1972) —un libro muy mencionado en este espacio—, nos dice:

[...] lo que aparece como pilar fundamental de la producción y de la riqueza no es ni el trabajo directo ejecutado por el hombre ni el tiempo por él trabajado, sino la apropiación de su propia fuerza productiva general, su comprensión de la naturaleza y su dominio de la misma, gracias a su existencia como cuerpo de la sociedad; en una palabra, el desarrollo del individuo social. (p. XXXVI)

Ese es el lugar para una fuerza de la que se tienen muchas referencias concretas, pero a la que extrañamente se le suele mencionar poco en su justa dimensión, en parte gracias a la inmediatez de la materialidad del trabajo y sus relaciones prácticas. La apropiación de esa “fuerza productiva general” no solo implica su referencialidad en operaciones concretas, sino qué y cómo se está negociando cuando se habla de tiempo y gestión de tal pujanza social colectiva. Justo lo que Dussel intenta aclararnos en su breve texto sobre estética acerca de una toma de conciencia ideológica ante lo que mueve los impulsos productivos, más allá de su materialidad elemental y sus relaciones. Las ideas (políticas, legales, culturales), pues, que sostienen tales esfuerzos y sus equilibrios económicos².

Entonces, acá el arte no está metido a la fuerza en estos temas. Y diría que ni siquiera puede ser tratado como *arte* a secas. El arte, ese *arte* parcializado y reificado, es otra cosa, o no existe si se le mira de cerca. Es pues, intrascendente cuando se evoca como temática anecdótica o desde su factura formal. Existen, sí, prácticas en las que la subjetividad se gestiona y desarrolla de varias maneras. Luego, también sus reguladores, muchos de ellos quienes lo administran pujando por convertirlo en un producto, al hablar de sus colores y formas, de su factura simplificada. Censores de doble moral, que por un lado amonestan y ser-



2 No sobra decir que Gramsci propone, en algunos de sus cuadernos, una lectura menos dicotómica cuando habla de la estructura y la superestructura como una dialéctica entre fuerzas subjetivas y objetivas.

monean, sin pensar en estas cosas, y por el otro enarbolan un tipo de expresiones universalizándolas, cuando se trata de formas cuya subjetividad alcanza tan solo a mostrar una parte de su contexto y no su totalidad. Porque todo objeto merecería una atención concentrada en los procesos que lleva detrás para su ejecución: su objetivación, relativa siempre a una subjetividad en pugna. Un florero de yeso de la más simple factura o la figura del Dr. Simi o los anuncios de *chuchulucos* o cualquier pieza de arte contemporáneo o tradicional valdrían, desde esta argumentación, lo mismo, en términos de transmisión de los valores, de su lectura e interpretación en el presente. Los mandos medios de la corrección, los vigilantes del canon, los guardianes para que esas fuerzas subjetivas se clasifiquen, lo negarían. Sin embargo, lo que ahí se gestiona, insisto, no solo es el arte sino las pulsiones que están detrás de sus múltiples y diversas prácticas.

II.- Guerras de peluches

¿Arte? ¡Política! La disputa desde esas dos fuerzas aparentemente ajenas, que en realidad están encarnadas una en la otra, en tanto no hay arte sin una regulación de las relaciones de poder, y toda política separa las subjetividades que supone válidas de las que no lo son. Luego, toda pujanza subjetiva representa a una colectividad deseante. Un *intelecto colectivo general*. Aquí y allá. En el fetiche *i griega* (Y) o en el *equis* (X). En el mal planteado mural de Ana Gallardo en el MUAC que fue cancelado por un sector constituyente desde el poder público —que rebasó el cerco de privilegios constituidos de un espacio cauterizado por los protocolos y los patronatos³—, o en el peluche del Dr. Simi o, incluso, en los muñequitos y llaveritos de Andrés Manuel López Obrador.

Y aquí un acontecimiento emblemático: Rubén Albarrán destrozando el monigote del Dr. Simi⁴. Quizá, en otras circunstancias, yo también lo hubiera hecho. Porque, si bien el ser arrojado a los conciertos representa, desde una mirada superficial, un *cariñito* gracioso, emotivo y muy mexicano, implica a la vez el uso de un producto de *merchandising* para vender medicinas desde un modelo muy bien planificado. No voy a aplaudir el acto “homicida” de destrozar un monigote de trapo que representa algo para la generalidad, pero tampoco venerar toda acción colectiva por pura emotividad, sin reflexiones de más.



Rodrigo Ímaz y Santiago Robles,
Km Cero (detalle), grabado en metal, 2022.

En términos concretos, la empresa Farmacias Similares que produce el juguete tiene en México el 10.9 por ciento de participación en las ventas del mercado del sector. Su facturación asciende, aproximadamente, a los 3 mil millones de dólares⁵. Si yo fuera uno de los diablos del capital detrás de la empresa, estaría frotándome las manos al ver una polémica mediática que seguramente incrementó las ventas del peluche significativamente. Habrá que poner en juego entonces eso que se construye desde relaciones objetivadas entre personas y sus intereses de grupo. No se trata, pues, de que estas relaciones no creen sus propios *fetiches*, sino de qué están compuestas. Y es que no todos los fetiches son iguales. Porque la apropiación del Dr. Simi, su reutilización, apunta hacia una fuerza más allá de su planificación primera. Y pienso que esto es más o menos

3 Para más referentes sobre el suceso: “MUAC cierra expo de Ana Gallardo tras protesta por narrativa revictimizadora” en La Jornada, 30 de octubre de 2024. Puede consultarse en: <https://www.jornada.com.mx/noticia/2024/10/13/cultura/muac-cierra-expo-de-ana-gallardo-tras-protesta-por-narrativa-revictimizadora-2087>

4 Para más referentes sobre el suceso: “Rubén Albarrán le arranca la cabeza al Dr. Simi en un concierto”, López Torres, María José. En *Indie Rocks!* 14 de septiembre de 2022. Puede consultarse en: <https://www.indierocks.mx/musica/noticias/ruben-albarran-le-arranca-la-cabeza-al-dr-simi-en-un-concierto/>

5 En: “Farmacias Similares expande su marca con el fenómeno del Dr. Simi”, Echeverría, Mara, en *Expansión*, 09 septiembre 2024. Puede consultarse en: <https://expansion.mx/empresas/2024/09/09/farmacias-similares-marketing-dr-simi-fenomeno-cultural>

similar a lo que ocurre con los imanes para el refrigerador o los pines o los *peluches* de la figura caricaturizada de AMLO, que es la expresión de un mercado popular que, si bien puede ser una pequeña vía empresarial para circulaciones fructíferas, obedece a la reappropriación de una imagen emblemática. Una tergiversación que se parece mucho a los procesos que se generan desde el arte. Porque, ¿eso es una *pipa*? ¡No! no solo es una *pipa*⁶.

Por ejemplo, el concepto que Marx desarrollara en el cuarto apartado de la primera sección de *El Capital* (2008) sobre el fetichismo de la mercancía, para nosotros que vivimos en lugares cada vez más comprometidos con las operaciones del mercado espectacular, puede ser obvia: se trata de relaciones sociales basadas en las cosas, para hacerlas pasar por representantes de necesidades vinculadas a las personas. Específicamente, para la teoría del capital, la distorsión hace pensar que el valor de cambio está detrás de una determinada mercancía, y no en las relaciones que se gestan a partir de su producción. Sin embargo, un objeto que reemplaza al sujeto, su materialidad elevada a esa condición no solo es un asunto privativo del capitalismo. Toda cultura genera representaciones a partir de objetos. El lenguaje mismo no describe la cosa si no es partiendo de una significación que es creada y recreada por la cultura. Sin embargo, en el capitalismo, este proceso se da de manera particular. En el libro *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica* el antropólogo Michael T. Taussig (2021) nos dice:

[...] las cualidades esenciales de los seres humanos y sus productos pasan a convertirse en mercancías, en cosas que se compran y se venden en el mercado. Valga como ejemplo el trabajo y la cantidad de tiempo que se trabaja; para que opere nuestro sistema de producción industrial, las capacidades productivas de la gente y sus recursos naturales deben organizarse en mercados y deben racionalizarse según el cálculo de costes: la unidad de producción y la vida humana se rompen en subcomponentes cuantificables, cada vez más pequeños. El trabajo y la actividad de la vida misma pasan entonces a ser algo separado de la vida, que se abstrae en la mercancía tiempo de trabajo, que se puede comprar y vender en el mercado de trabajo. Esta mercancía parece sustancial y real. (p. 30)



¿Cuál es el espectador ideal de una pieza de arte contemporáneo? ¿Cuál el comprador modelo de un peluche que, innegablemente, ha sido creado según una evolución de técnicas de representación milenarias y que hacen parte también del arte, en su sentido amplio?



Esto está vinculado íntimamente con la representación, que muchas veces implica cierta enajenación, en tanto un “objeto” político que sustituye a un sujeto también invisibiliza las relaciones necesarias para que tal “mercancía” tome el lugar del ideal de vida. Pero el problema ahí no es el del fetichismo en sí, sino el de las mercancías y sus maneras de asentarse en realidades sociales específicas vinculadas al trabajo y su abstracción. Es decir, cómo es que el contexto, del cual son parte, las hace posibles. Por ejemplo, ¿cuál es el espectador ideal de una pieza de arte contemporáneo? ¿Cuál el comprador modelo de un peluche que, innegablemente, ha sido creado según una evolución de técnicas de representación milenarias y que hacen parte también del *arte*, en su sentido amplio? Si nos atenemos al discurso de los planificadores de mercado y su moralismo a modo, de los *mandos medios* de los que hablaba yo arri-

6 Aludo aquí a la célebre serie de cuadros de René Magritte llamada “La traición de las imágenes”, que muestra la figura de una pipa, debajo de la cual se puede leer en francés “Esto no es una pipa”. Foucault ha dicho de este tipo de operaciones realizadas por el artista que disocian la similitud de la semejanza, incluso enfrentándolas: “La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella.” Foucault, Michael. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1997. P. 67.



ba, no es posible rebasar ningún significado acerca de la función de los objetos en el espacio social que no reditúe sentido a su significante convencional. Sin embargo, sí es posible negociar la trascendencia del fetiche parcializado por la producción, cuando las fuerzas populares son favorables. De eso va, justamente, la política. Porque la cultura, en términos de inteligencia colectiva, es mucho más poderosa si toma conciencia de sí misma, de sus procesos. ¿Hizo mal Albarrán al destrozar al doctorcillo facineroso de tela? No lo sé. Lo que no calculó fue la inteligencia común de aquel momento, con la cual podremos o no estar de acuerdo, pero que en ese espacio social era la que era. Yo una y mil veces destrozaría ese muñeco de *peluche* en mi mente o fuera de ella. Pero no sé si sería capaz de hacerlo frente una masa que le adora, porque eso ya señala algo más que quizá estaría yo descuidando: un momento histórico específico, un acomodo público. Si me lo han regalado y lo despedazo, debería en todo caso entender por qué luego me rechiflan... ¿valentía, o falta de técnica política? Pero, traslademos la mirada, rápidamente, a la imaginaria de mercadeo alrededor de la figura de AMLO. Hay algo de

parecido con la reflexión anterior, con algunas diferencias. Para esbozarla, una cita más de Dussel, de otro texto suyo llamado "Cultura Latinoamericana y filosofía de la liberación" (2024, pp. 251-329):

La tecnología, el maquinismo, la ciencia fueron empujadas a realizaciones siempre crecientes. Todo, al fin, para aumentar la sed fetichista de autovaloración del capital: valor (productualidad-intercambiable o intercambiabilidad-producida) que necesita igualmente lujoso consumo, refinados productos y hermosos palacios para poder autovalorarse. Propaganda para producir las necesidades y necesidades para producir los productos. Necesidad-producto como mercancía para que el dinero invertido en el trabajo asalariado y los medios de producción devengan por fetichista metamorfosis en más mercancías y, por fin, más dinero (D-M-D): el silogismo esencial de la cultura burguesa.

Lo anterior fue escrito antes del boom mercadológico de esa cultura burguesa y gentrificada que hoy inunda nuestras ciudades. Se entiende que la política actual, en condi-

ciones de democracia representativa, no pueda prescindir de tal tipo de formas, pues se trata del estado de cosas imperante. Sin embargo, no descreamos de la fuerza de las colectividades, de su inteligencia para darle vuelta a los símbolos, apropiándose los. Un ejemplo interesante de ello fue la historieta popular en el proceso de revolución sandinista que empleó técnicas de la llamada "baja" cultura como avanzada comunicacional. Tal práctica creó personajes y narrativas para tratar temas de la situación política de la región mediante los cuales se transmitían mensajes esperanzadores, que incluso se empleaban para movilizar lo colectivo en un nuevo tipo de ideario, justamente a los más jóvenes. Si bien, no se trata de depositar toda nuestra fe en esos objetos que provienen de genealogías muy diversas en el arte y su desarrollo, habremos de atender esas primeras palabras de Dussel cuando nos advierte de una lógica futura depositada en procesos que, según la época en la que aparecen, pueden implicar una reversión de sus condiciones establecidas. La apuesta por la diversidad, la apropiación y la desacralización puede ser oportuna para llamar a las posibilidades de lo común, para reconvertir el fetiche estático dinamizándolo para favorecer la memoria y sus procedimientos aplicados a los objetos.

No hay pues fetiche positivo o negativo en sí mismo, sino en su empleo y reconsideración momentánea y maleable, más allá de los deseos moderados de los planificadores

autoritarios de la subjetividad. Desde ahí, los organismos hechos de millones de personas mueven la historia. Entonces, ¿qué habría de malo, por ejemplo, en desarmar y rearmar al Dr. Simi, y distribuirlo pirateado, con peluca verde, hacerlo moreno, ponerle senos, tatuajes, uñas postizas, pelo chino, cola de dragón, barba abundante, tentáculos, cambiarle el rostro, dos cabezas, cabeza pelona de Kropotkin, otra de Bob Esponja con antenitas de vinil, una de Don Cipriano, el de la curva, que vende quesadillas, otra de Doña Cristi la del 7, mi propia cabeza... etc, etc? Y es que, si el signo es petrificado o, incluso, denegado, no hay como la comunicación descentrada de lo colectivo para avivarlo y volverlo de todxs.

Referencias

- Dussel, Enrique. *Filosofía de la cultura y transmodernidad*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2024.
- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la economía política*. Tomo I, vol. I. México: Siglo XXI editores, 2008.
- _____. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, vol. 1. Traducción del alemán de Pedro Scaron. México: Siglo XXI, 1972.
- Taussig, Michael T. *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021.





