

QUIOTE

Número 5

Los buenos días • Terrazas agrícolas: patrimonio biocultural de la Ciudad de México
• Gráfica comunitaria en San Miguel Topilejo: una historia de vida • No grabamos
el hueco en el metal pero sí en la memoria. Experiencias gráficas desde la
universidad • Aprehensión de imágenes con luz. Procesos de magia y alquimia
• Mujer/Memoria del tiempo • #showblitzkrieg. Totalidad y la condición no
subalterna del arte • Lo que mira al suelo • Calaveras y diablitos. Sombras en tiempo
perdidos: ¡pongan Caifanes! • Facultad de Ciencias, UNAM. 85 años compartiendo
cultura científica en México • En búsqueda de una arquitectura emocional.
Una entrevista a Helen Escobedo sobre la casa cueva de Juan O’Gorman







Revista *Quiote*
Número cinco
Octubre, 2025

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

Diseño editorial:
Jonathan Mendoza

Corrección de estilo:
Luis Mendoza Castañeda

Edición de imágenes 34-36, 72 :
Gabriela Latapí

hola@revistaquiote.org
revistaquiote.org
Facebook: @R.Quiote
Instagram: @revista.quiote

*In quexquichcauh maniz cemanahuatl,
ayc pollihuiz in itenyo in itauhcaín
México-Tenochtitlan.*

Portada: **Rodrigo Ímaz**, *Bluetlicue*,
vaciado de cemento y arena con Worbla
termoplástico, 2022.

Guardas: **Eric Pérez**, impresión de
monotipos, Taller Ramón Durán, 2025.

Tercera de forros y contraportada:
Santiago Robles, *Cihuatlampa, el rumbo
de las mujeres*, barniz y pintura acrílica
sobre fibra de vidrio, 2025.

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.



Contenido

- 11 **Los buenos días**
Joaquín Berruecos
- 16 **Terrazas agrícolas: patrimonio biocultural
de la ciudad de México. Comisión de Recursos
Naturales y Desarrollo Rural**
Juana Sánchez Sánchez
- 22 **Gráfica comunitaria en San Miguel Topilejo:
una historia de vida**
Jeshua Sicardo
- 25 **No grabamos el hueco en el metal pero sí en
la memoria. Experiencias gráficas desde la
universidad**
Ana Gilardi
- 32 **Aprehensión de imágenes con luz. Procesos
de magia y alquimia**
Erandeny Osorio
- 39 **Mujer/Memoria del tiempo**
Noemí Gómez Bravo
- 44 **#SHOWBLITZKRIEG. Totalidad y la condición
no subalterna del arte**
César Cortés Vega
- 52 **Lo que mira al suelo**
Adriana Cano
- 56 **CALAVERAS Y DIABLITOS. Sombras en tiempos
perdidos: ¡pongan Caifanes!**
Miguel Torres
- 62 **Facultad de Ciencias, UNAM. 85 años
compartiendo cultura científica en México**
Un indio cuidapirámides
- 68 **En busca de una arquitectura emocional. Una
entrevista a Helen Escobedo sobre la Casa Cueva
de Juan O’Gorman**
Lucila Rousset y Joaquín Díez-Canedo Novelo



Editorial

La fecha más aceptada para la fundación de México-Tenochtitlan, originalmente llamada Cuauh-mixtitlan, es el año 1325 de nuestra era. No es la única que se ha propuesto, pero sí la que cuenta con mayor consenso entre quienes han estudiado el tema. Hace unos setecientos años, sobre las aguas del lago de Texcoco, el pueblo mexica comenzó a levantar una de las ciudades más hermosas, ordenadas y limpias que haya conocido la historia.

Tras haber estado al borde de la aniquilación en Chapultepec, derrotados por fuerzas principalmente tepanecas, los mexicas lograron sobrevivir, reorganizarse y concebir una ciudad sin precedentes. Aquella urbe de canales, chinampas, calzadas y templos no sólo estructuró un orden político y cultural, sino que se erigió como símbolo de resistencia que trascendió fronteras y siglos.

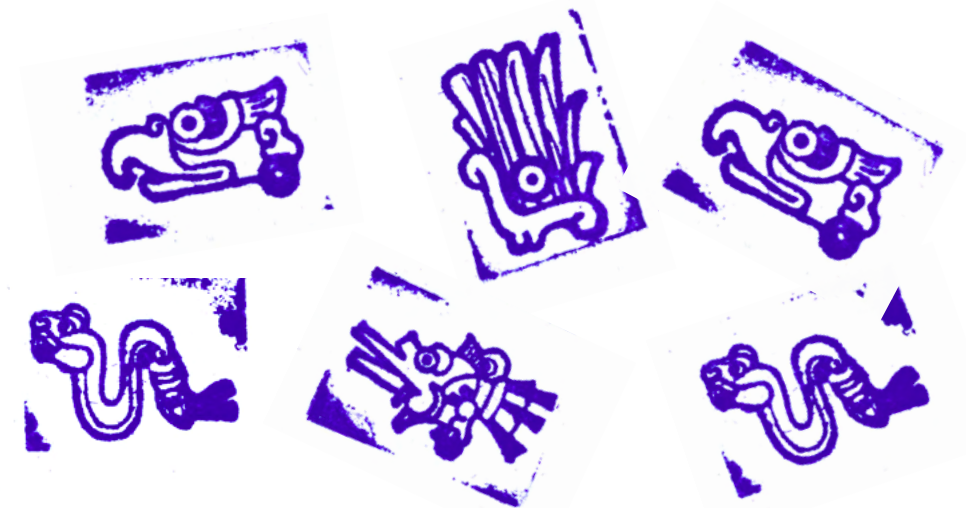
Hoy, en cada grieta de la moderna Ciudad de México, en cada maíz sembrado, en cada palabra que se niega a morir, resuenan los ecos de aquel horizonte trazado por un pueblo que dio la vida en defensa de sus ideales. Conmemorar a Tlatelolco y Tenochtitlan no es sólo mirar al pasado; es hablar también del presente y del futuro. Porque los mismos poderes que intentaron borrar lenguas, territorios y memorias hoy se disfrazan con nuevos ropajes: imperios que televisan guerras, genocidios y bloqueos económicos con la arrogancia de quienes se creen dueños del mundo.

Frente a esa maquinaria global de despojo y olvido, en México persiste una conciencia activa que no renuncia a su derecho a decidir sobre sus territorios, sus recursos y sus formas de vida. Esa conciencia se expresa en comunidades que se organizan, crean, producen y cuidan sin esperar permiso, defendiendo su soberanía desde abajo. Es ahí donde la autogestión no es consigna, sino práctica cotidiana, donde la libertad se construye con manos propias y en común.

Desde esa convicción, en la revista *Quiote* apostamos por la crítica, la creación y la autogestión como herramientas para pensar el presente con memoria histórica. Con ese espíritu presentamos nuestro quinto número: un mosaico de voces que dialogan desde distintos territorios, decididas a demostrar que la resistencia no es una reliquia del pasado, sino una posibilidad viva y urgente.

Joaquín Berruecos en "Los buenos días" nos ofrece un testimonio íntimo sobre la memoria compartida: desde su proyecto epistolar y fotográfico, hasta la figura luminosa de Ifigenia Martínez, cuyo legado político y humano entrelaza arte, historia y vida cotidiana.

Con "Terrazas agrícolas: patrimonio biocultural de la Ciudad de México", **Juana Sánchez Sánchez** de la **Corenadr** nos conduce a los cerros del suroriente capitalino para recordarnos que los paisajes agrícolas son también memoria, cosmo-



visión y futuro; territorios donde sobreviven semillas, saberes y resistencias.

Jeshua Sicardo, en “Gráfica comunitaria en San Miguel Topilejo: una historia de vida”, narra el origen y recorrido del taller Sincolote, un espacio de arte y comunidad que busca mantenerse como acto de autogestión, memoria y esperanza colectiva.

En “No grabamos el hueco en el metal, pero sí en la memoria”, **Ana Gilardi** convierte un taller universitario de grabado en un espacio colectivo de experimentación y libertad, donde el error, lo cotidiano y la voz de las jóvenes artistas se transforman en huellas vivas que desbordan las técnicas y se inscriben en la memoria compartida.

La fotografía **Erandeny Osorio Rivero**, en “Aprehensión de imágenes con luz”, despliega la magia de la fotografía estenopeica, una alquimia que captura paisajes del país con paciencia y ternura, revelando que en cada imperfección habita una postura frente al vértigo del tiempo.

La poeta **Noemí Gómez Bravo**, en “Mujer/Memoria del tiempo”, entrelaza lengua *ayöök*, maíz y café en un tejido poético que afirma la memoria ancestral y el cuerpo femenino como raíz y germinación.

En “Totalidad y la condición no subalterna del arte”, **César Cortés Vega**, en su más reciente entrega para su sección **#ShowBlitzkrieg**, desmonta la ilusión de los absolutos y propone pensar el arte como totalidad relativa, como fuerza que no se subordina y que, desde la descolonización estética, amplía los límites de lo posible.

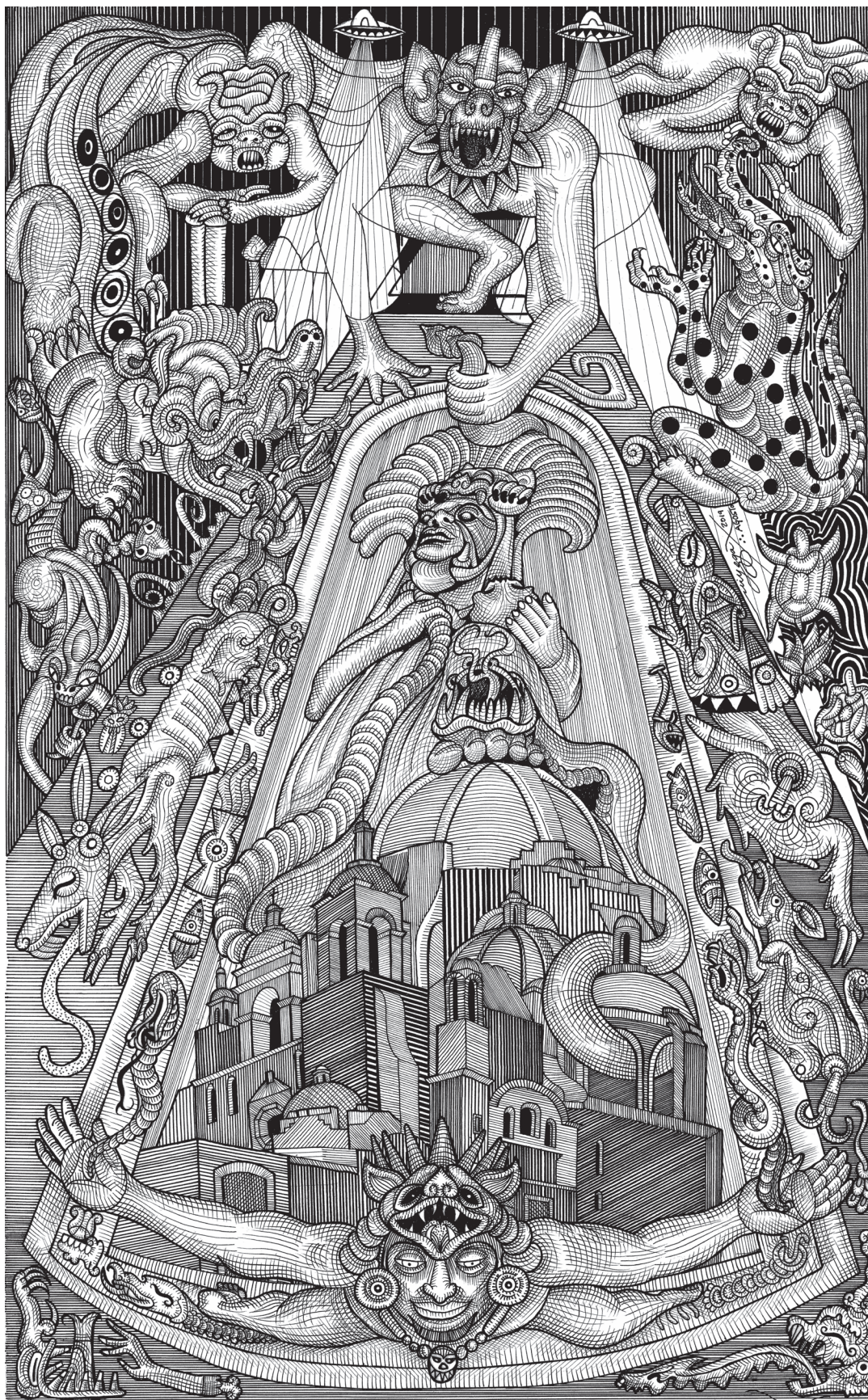
Adriana Cano, con “Lo que mira el suelo”, nos invita a bajar la mirada para descubrir la ironía y la belleza que se esconden en las grietas urbanas: una flor en la banqueta, una bolsa de basura, unos tenis colgados. La ciudad como archivo poético de lo mínimo.

En su sección “**Calaveras & Diablitos**”, **Miguel Torres** reconstruye la memoria del rock mexicano a través de una agrupación que irrumpió en los hoyos fonquis, ascendió a los grandes escenarios y tiene su lugar como proclama generacional que aún retumba en nuestras conciencias al grito de: “¡Pongan Caifanes!”.

El **Indio Cuidapirámides**, con “La Facultad de Ciencias de la UNAM: 85 años”, celebra la historia de una institución que ha sido semillero de ciencia crítica, cultura universitaria y luchas democráticas. Ciencia y política se entrelazan ahí como dimensiones inseparables de la cultura plural de una universidad pública, laica y gratuita.

Al final, pero no por ello menos importante, “En busca de una arquitectura emocional” de **Joaquín Díez-Canedo Novelo** rescata una entrevista realizada por **Lucila Rousett** a Helen Escobedo en la década de los noventa. La conversación gira en torno a la destruida Casa Cueva de Juan O’Gorman, donde se confrontan dos visiones artísticas y se abre un debate sobre patrimonio, destrucción y memoria.

En este número, cada texto es un eslabón en esta cadena de resistencias: del maíz al grabado, de la ciencia mexicana al suelo de conservación, de la preservación del patrimonio a la lucha política. En todos ellos vibra la certeza de que el arte y la palabra son herramientas para transformar la vida.



César Villegas, *Señor del rayo*, serigrafía, 2019



César Villegas, *Abono terrenal- muerte colectiva. COVID 19*, litografía, 2020





Un quiote para mis amigos de la magnífica revista Quiote ...Día 1866

BUENOS DÍAS

Joaquín Berruecos

Hace más de diez años, cuando nació Matías, mi primer nieto, pensé que no es común que las nuevas generaciones se interesen en conocer la historia de vida de sus antepasados. En mi caso, no conocí a mis abuelos paternos. Aunque mi padre me hablaba de ellos, no logré sentir un vínculo directo, ese eslabón necesario para comprender que, apenas un siglo atrás, hubo quienes incidieron mucho en lo que hoy vivimos.

Por esto, decidí escribir un texto semanal sobre algunas de las experiencias en las que he tenido la fortuna de participar, gracias a mi trabajo como químico, profesor, documentalista, y en la misión de difundir y divulgar la ciencia y la cultura. En mis andanzas por el *mundo* y en los muchos encuentros afortunados que he tenido con personas y proyectos entrañables, hay gran cantidad de hechos, anécdotas e historias que considero que vale la pena recordar. Así fue como me propuse escribir para Adrián y Matías, mis dos nietos, esta serie de relatos que llamo *Los buenos días*.

El nombre viene, en parte, de un querido amigo que diariamente, desde hace mucho tiempo, me saluda con alguna obra de arte, acompañada por un simple «buenos días». Como para mí es una agradable manera de iniciar la jornada, pensé en replicar la idea, una vez por semana. Con el tiempo, también comencé a compartir mis textos con mis queridos amigos y colegas.

Cuando llegó la pandemia provocada por COVID-19, encerrados todos por la instrucción «Quédate en casa», comencé a enviar, adicionalmente, una

fotografía diaria. Las primeras imágenes las capturé desde la ventana de mi baño, donde descubrí que cada amanecer es tan magnífico como único... El cielo cambiaba siempre; nubes, rayos, luces, lluvia, mil colores y formas se nos presentaban de manera especial. A partir de entonces, a las 6 p.m., envío lo que me encuentro por ahí, ya sea en mis viajes, caminatas, o durante cualquier encuentro con lo cotidiano.

Quizá este espacio de *Los buenos días* es una forma sencilla de ir a contracorriente de lo que a menudo recibimos en las redes; en lugar de fotos del desayuno, noticias trágicas o datos sobre el clima, intento ofrecer, además del texto semanal, una imagen cercana, que a estas alturas, ya suman más de mil novecientas.

En fin, con la intención final de compartir un poco de memoria, una historia cada lunes, una imagen cada día, con afecto... eso son *Los buenos días*. A continuación presento un ejemplo de estos mensajes, el correspondiente al día 23 de junio de 2025, escrito y enviado desde mi hogar en la alcaldía Tlalpan.

Buenos días, de parte de: Ifigenia Martínez Hernández

Hace cien años con cinco días nació una mujer luminosa, lúcida y comprometida. Murió en diciembre del año pasado, justo a unos días de entregarle la banda presidencial a Claudia Sheinbaum.

La gran protagonista de esta historia de dignidad, conciencia viva y compromiso con México fue



Ifigenia Martínez Hernández, economista, política, profesora, diplomática, legisladora, editorialista, rebelde feminista y creadora de caminos para promover la democracia.

Al recordar a Ifigenia, resulta fácil anotar la cantidad de referencias que existen sobre las circunstancias clave del país en las que participó, durante momentos cruciales. A mediados del siglo pasado, incidió en la CEPAL; fue la primera directora de la Facultad de Economía de la UNAM; colaboró con el escritor Jaime Torres Bodet en aspectos clave para la educación pública y ocupó cargos diplomáticos en las Naciones Unidas. Más tarde, como legisladora en las filas del PRI, tuvo el valor de romper con ese aparato para convertirse en la cofundadora del PRD, proyecto que, como es sabido, sería la base del movimiento de Andrés Manuel López Obrador. Su misión no se concretó sólo en aceptar cargos, sino también en la búsqueda de maneras para enfrentar los problemas que surgían en donde trabajaba.

La conocí hace ya mucho, cuando al ser estudiante de química no me era difícil coincidir

con ella en los espacios comunes de la UNAM. En aquel entorno universitario, con frecuencia, Ifigenia aparecía junto a otros luchadores sociales, hablando en actos públicos, culturales, educativos o promoviendo debates de política o economía... en aquellos eventos expresaba sus ideas con claridad y respeto.

En La Habana

Pasó mucho tiempo para encontrarme de nuevo con ella. Durante un viaje que hicimos a La Habana, en julio del año 2016, tuve la oportunidad de establecer una cercanía entrañable. Éramos unos treinta los que tuvimos que esperar varias horas para subir a un averiado avión de Cubana, y durante aquella larga espera iniciamos nuestras amenas pláticas que duraron toda la semana.

El grupo de viaje presentaría un libro necesario: *Fidel en el imaginario mexicano*, un trabajo editorial coordinado por mi querido amigo Jaime Bali y producido por el Senado de la República. Era un homenaje pensado para conmemorar los noventa años de vida del comandante Fidel Castro Ruz. Las fotografías y los treinta testimonios que componen el trabajo fueron resultado de una recopilación de los ámbitos político, cultural, académico y artístico; los que fuimos invitados a participar en el proyecto dejamos plasmada nuestra visión de amistad y reconocimiento al comandante y a su pueblo, idea implícita en el título que sugirió Jaime. Entre otros, ahí se puede leer a Elenita Poniatowska, Alejandro Encinas, Enrique Semo, Virgilio Caballero, Fernando Valadez, María Rojo, Antonio del Conde (El Cuate), así como a Ifigenia. Pienso que en el trabajo quedó claro lo mucho que impactó la imagen de Fidel en nuestro país, a lo largo de tantos años. El libro, con



Mi regreso a Cantona "la casa del sol" tres 3 décadas después ...Día 1797

las estupendas fotografías de Roberto Chile, fue presentado en el Memorial José Martí por la periodista cubana Katiuska Blanco y el poeta Miguel Barnet, y sobra decir que el acto fue muy emotivo.

Jaime Bali, mexicano con alma cubana, expresó la razón de su nombre: «se llama así porque con tal planteamiento editorial apareció un caleidoscopio de afectos, críticas, anécdotas y recuerdos. Este no es un libro que pudiera curar un diseñador cualquiera, lo hicimos quienes en *verdad* sabíamos del tema». La publicación remite al vínculo profundo que desde el inicio de la Revolución se estableció entre México y Cuba.

En general, queda claro que, pese a los cambios y las difíciles circunstancias que desde entonces han sucedido, la actitud solidaria de nuestro

Habana, donde se recuerda el cliché de tomar el daiquirí, para seguir por el mojito en la Bodeguita del medio.

Pasaban las horas y cualquier tema era un buen pretexto para alargar la plática con Ifigenia. De pronto, llegó el extraordinario artista cubano Eduardo Roca Salazar, a quien llaman *El Choco*, una importante figura de la plástica contemporánea en la isla. Después de un buen rato, la conversación dio un giro y sólo se habló del arte caribeño. Siempre sorprendía el humor de Ifigenia junto a su capacidad de análisis; su manera de abordar los temas era interesante, pues, al surgir alguna diferencia, con rapidez tendía puentes. Y así, mientras aparecían las confidencias, en medio de las guan-tanameras, interpretadas con calidad y volumen,



El acueducto del Padre Tembleque de 1570, Hidalgo (3) ...Día 1879

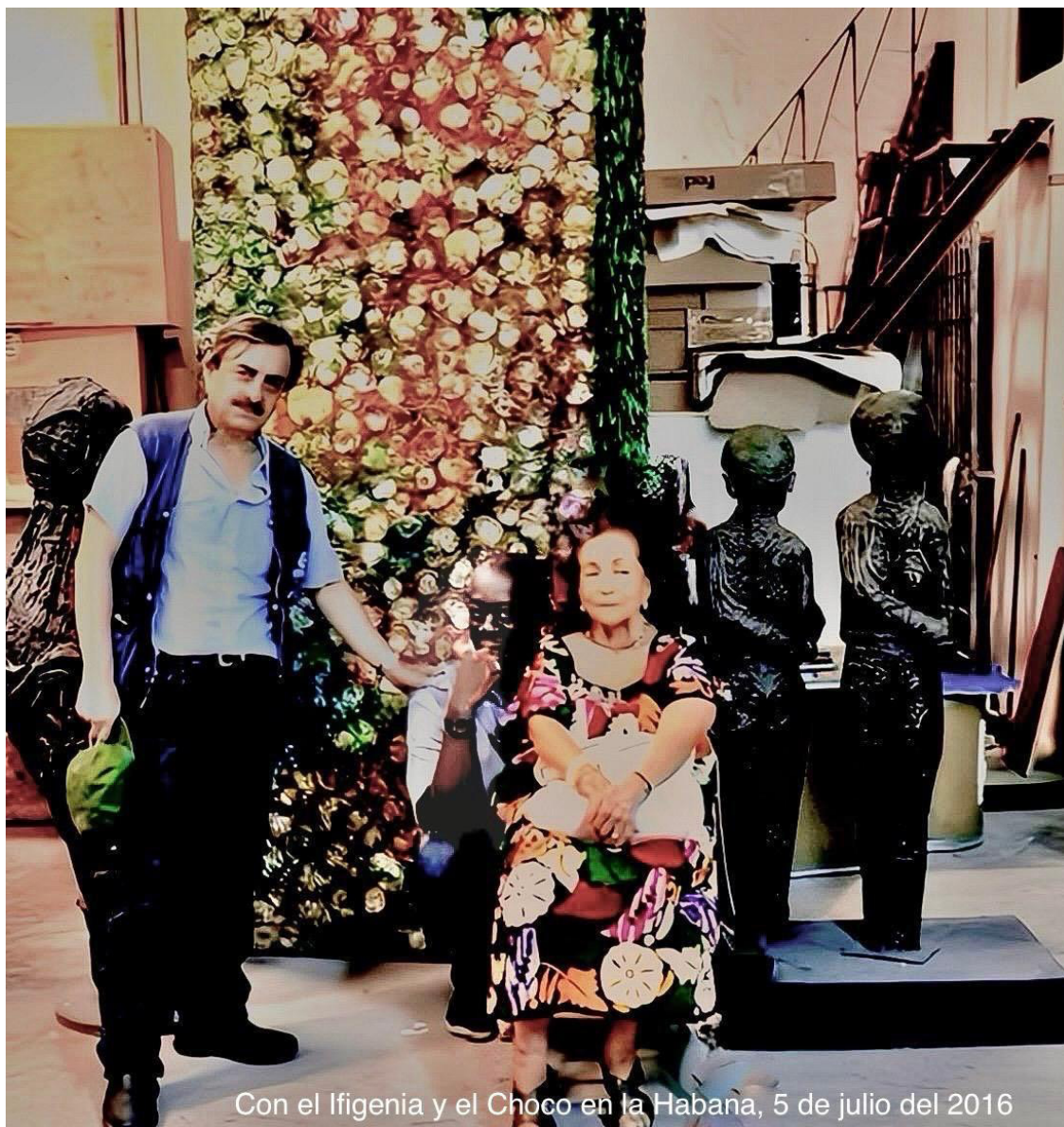
país nunca se quebró y los fuertes nexos con la isla siguen intactos. Este ejercicio es, en cierto sentido, una forma de regresar a Fidel y a su pueblo una voz coral de agradecimiento, diálogo y memoria.

Con El Choco En el Floridita

Con más de noventa años a cuestas, fue magnífica la presencia de Ifigenia en ese viaje. Aquella semana nunca dejó de llenar el ambiente con sus relatos plagados de emotividad. Una noche, para seguir la vieja tradición de Hemingway, nos quedamos de ver en el Floridita, ese antiguo lugar de leyenda en La

terminamos la última ronda.

El Choco dijo «a mí la Revolución me rescató, me dio la oportunidad de aprender a trabajar con libertad creativa». Horas después, ya entrados en más rones, nos llevó a su taller, un amplio y ventilado bodegón situado cerca del puerto, con techos altos que atenuaban un poco el calor. El espacio estaba plagado de coloridas esculturas, múltiples cuadros y sus famosos experimentos gráficos, todo lleno de texturas vivas. Inevitablemente, me puse a tomar fotografías. De aquel día es la imagen que aquí les comparto. Ifigenia, siempre emocionada por el arte, se llevó un par de cuadros, yo sólo guardé en mi mente las experiencias narradas. Fue una noche de compartir arte y vivencias,



pasando por temas de alta política, fundida con las cosas sencillas de la vida, todo muy natural. En ese momento conocimos a la figura pública, y también a una mujer vital que se emocionaba de vivir cada instante, con sentido y profundidad.

Con El Cuate

Aquel viaje fue un regalo. Era emocionante compartir la presentación con los aportes de tantos amigos protagonistas, personas que quisieron recordar y compartir su punto de vista de esa parte de la historia de América Latina, sólo por el gusto de hacerlo. Durante una de las cenas del viaje, no podía faltar la voz de Antonio del Conde Pontones, a quien cariñosamente los cubanos apodaron *El Cuate*. «Mira Joaquín, mucho de lo que aquí te cuento, está también

en un libro que escribí, cuestión necesaria, para aclarar la cantidad de mentiras que sobre nuestra historia aún se dice».

Mientras entrevistaba al «dueño del Granma», a cada rato intervenía Ifigenia, con lucidez y claridad; su aporte a la crónica de *El Cuate* dio lugar a un gran complemento. «Cuéntale a Joaquín cómo fue aquella tarde de julio del año 1955, cuando llegó Alejandro a tu armería, ese cubano que más tarde llamarían Fidel».

Hoy, a cien años de su nacimiento, es grato recordar a la mujer que escribía, viajaba, construía, legislabo, preguntaba y pensaba, siempre poniendo en claro lo mucho que amaba a su patria. Ifigenia fue una buena brújula que supo apuntar al lado correcto, el que ella siempre insistió que debía prevalecer.



TERRAZAS AGRÍCOLAS: PATRIMONIO BIOCULTURAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO

JUANA SÁNCHEZ SÁNCHEZ



Fotografía aérea de las laderas del volcán Teuhtli. Yokinaro Raymundo, 2024.

El sistema de terrazas agrícolas tiene raíces en antiguas técnicas empleadas por las culturas prehispánicas que habitaron la cuenca de México. Dichas culturas construyeron plataformas en cerros, laderas, pendientes y terrenos accidentados para optimizar el uso del espacio y cultivar alimentos, por medio de la adaptación a la topografía del lugar. A lo largo del tiempo, este conocimiento dio forma a paisajes agrícolas contruidos colectivamente, resultado del trabajo humano sobre el relieve natural. Las terrazas agrícolas permitieron:

- Generar nuevos espacios de cultivo
- Atenuar los efectos de la erosión
- Formar y retener suelo fértil
- Aumentar la capacidad de absorción y retención de humedad

Durante el periodo prehispánico, las terrazas fueron un componente estratégico del sistema agrícola del Valle de México, utilizadas para la producción de alimentos y el pago de tributos. Localmente se les denominó tecorrales, cornejales, cercas, *metepantles* o pantles. En la actualidad, la función productiva de las terrazas se mantiene gracias al esfuerzo de las y los agricultores que continúan cultivando y preservando una visión y relación históricas con su tierra, de tal forma que las terrazas, además de delimitar espacios productivos y tener una función agrícola, son espacios que constituyen un patrimonio



Arado con yunta en una parcela ubicada en las laderas del volcán Teuhtli. Fotografía de Juana Sánchez, 2024.

biocultural que combina técnicas de cultivo tradicional con un conocimiento profundo del territorio y la geografía de su entorno.

La zona cerril del suroriente de la Ciudad de México forma parte del Eje Neovolcánico Transversal y se caracteriza por su relieve accidentado, integrado por lomeríos, cerros y barrancas. En esta zona encontramos terrazas construidas con la técnica de piedra seca o a hueso, en la que las piedras se colocan de forma ordenada sin mortero. Este método permite levantar muros de más de un metro de altura mediante la selección y el corte de rocas en una dimensión adecuada. También existen terracedos formados a partir de la plantación estratégica de magueyes, los cuales se conocen como *metepantles*, y existen casos en los que se construyen terrazas utilizando ambos elementos.

En la zona cerril del suroriente de la Ciudad de México, podemos encontrar tres tipos de terrazas:

- **Terrazas de tipo lineal o de contorno:** siguen el contorno natural de la ladera y actúan como muros de contención. Una variante es el *tecorral*, que define límites de propiedad y permite sembrar dentro de ellos.
- **Terrazas de barranca o presa:** están formadas por bancales que aprovechan las pendientes naturales del terreno y los escurrimientos, con los cuales controlan la erosión al regular la velocidad del agua.

- **Terrazas de tipo *metpantli* o *metepantli*:** se construyen con hileras de magueyes que, además de definir los límites, ayudan a retener la humedad y canalizar nutrientes al suelo.

Actualmente, las terrazas agrícolas siguen activas en diversas zonas del Suelo de Conservación de la Ciudad de México; conforman paisajes productivos con alto valor ambiental, social y cultural. En la alcaldía Milpa Alta, se conservan en pueblos como San Bartolomé Xicomulco, San Pedro Atocpan, Santa Ana Tlacotenco, San Francisco Tecoxpa, San Lorenzo Tlacoyucan, Villa Milpa Alta y San Jerónimo Miactlán. En Xochimilco, están presentes en Santa Cruz Acalpixca, San Mateo Xalpa, San Gregorio Atlapulco, Santiago Tulyehualco, Santiago Tepalcatlalpan, San Francisco Tlanepantla y Santa Cecilia Tepetlapa. En Tláhuac, las terrazas agrícolas se conservan en San Juan Ixtayopan y San Nicolás Tetelco. También hay terrazas (algunas activas y algunos vestigios) en la Sierra de Santa Catarina, que se extiende desde Tláhuac hasta Iztapalapa.

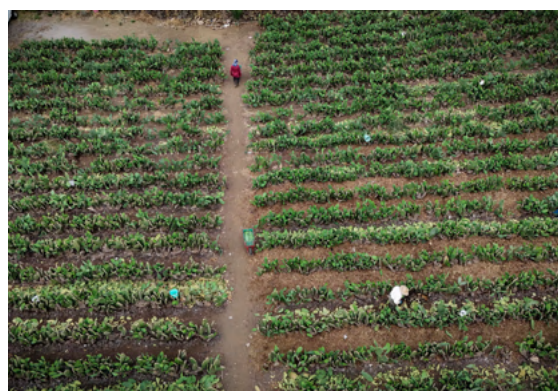
Los conocimientos asociados a la agricultura en terrazas van más allá de la técnica; están vinculados a cosmovisiones, rituales y sistemas simbólicos que refuerzan la conexión de estas comunidades con su entorno. La importancia de las terrazas como patrimonio biocultural reside también en su capacidad de adaptación e innovación. Estas estructuras no son vestigios inmóviles del pasado, sino sistemas vivos



Conjunto de terrazas agrícolas ubicadas en Milpa Alta. Fotografía de Raúl Tagle Amaya, 2024.



Conjunto de terrazas agrícolas en Milpa Alta. Fotografía de Raúl Tagle Amaya, 2024.



Productores de nopal en terrazas agrícolas de Milpa Alta. Fotografía de Yokinaro Raymundo, 2024.

dinámicos que se perfeccionan continuamente en respuesta a cambios ambientales y sociales.

Las terrazas agrícolas resguardan ecosistemas productivos, así como conocimientos transmitidos a lo largo de generaciones sobre la gestión del agua, los suelos y los cultivos. Igualmente, desempeñan un papel fundamental en la conservación de agroecosistemas tradicionales y la biodiversidad, al ser refugios de preservación para especies nativas como el maíz, el chile, la haba, el nopal, el frijol, el amaranto, el quelite, diferentes tipos de magueyes, el capulín, plantas medicinales, entre otras especies comestibles, cuya producción está profundamente ligada a la identidad cultural y espiritual de las comunidades campesinas.

El reconocimiento de las terrazas agrícolas como Patrimonio Biocultural de la Ciudad de México representa un paso necesario para su protección, y

reafirma la alianza histórica entre los pueblos y su tierra. Además de resaltar el valor agrícola, ambiental y cultural de las terrazas, también se visibiliza la incansable labor de los pueblos originarios, los núcleos agrarios, las comunidades campesinas y las y los agricultores de la Ciudad de México que mantienen viva esta práctica milenaria. El nombramiento también representa una apuesta por el futuro: un compromiso con un modelo de producción sostenible que conlleva la memoria viva y la dignificación del trabajo de quienes han hecho posible su permanencia a lo largo de los siglos.

Los tecórbitos son estructuras de piedra con bóvedas, construidas con la técnica de acomodo de piedra en seco o a hueso, que no requiere ningún tipo de argamasa para sostener el conjunto. Asociadas a las terrazas agrícolas, probablemente servirían para resguardar herramientas, protegerse de

Conjunto de terrazas agrícolas en Milpa Alta. Corenadr, 2024.



la lluvia y el Sol, así como resguardar la cosecha. En algunos lugares de Milpa Alta, Xochimilco y Tláhuac también se les conoce como *texacales*, cuevas, refresqueras o ranchitos.

En el sistema agrícola en terrazas aún se labra la tierra con la ayuda de animales de tiro, que pueden ser burros, bueyes o mulas. La yunta requiere de la habilidad y fuerza del maestro yuntero para marcar los surcos por donde se echan las semillas para la siembra de la milpa y otros cultivos. Es una forma

de arado tradicional que disminuye la compactación de la tierra, al tiempo que permite incorporar la materia orgánica que queda del ciclo de cultivo anterior.

Las terrazas agrícolas han mantenido su función productiva y cultural por más de quinientos años, y se han adaptado a cambios sociales, económicos y climáticos gracias al trabajo de comunidades, campesinas y campesinos de la zona cerril de la Ciudad de México.

Tecórbito ubicado en el paraje La Nopalera, San Francisco Tecoxpa, Milpa Alta. Fotografía de Juana Sánchez, 2024.





César Villegas, *Mis amores*, litografía, 2021.



César Villegas, *Amor canino*, litografía, 2021.



Estampa que ilustra la historia de mi papá cuando cuidaba los sincolotes y se quedaba dormido encima de ellos. Autoría de Abner Bonilla.

GRÁFICA COMUNITARIA EN SAN MIGUEL TOPILEJO: UNA HISTORIA DE VIDA

JESHUA SICARDO

I

El sincolote es una estructura grande de madera de oyamel en donde se almacenaba el maíz cosechado en las comunidades nahuas del sur de la Ciudad de México. Cuando yo era niña, mi papá me contó que él era el encargado de cuidar las milpas de mi bisabuelo Miguel. Se encargaba de almacenar los elotes en los sincolotes que estaban al centro de los sembradíos para ponerlos a secar, y cuando terminaba exhausto por su jornada laboral, en ocasiones se quedaba dormido encima de estos graneros. Además de sembrar la tierra, mi familia conserva también el compromiso de cuidar los predios comunales que pertenecen al corredor del *Chichinautzin*, que en macehualcopa quiere decir «Señor que quema» porque es un trayecto volcánico que llega hasta el estado de Morelos.

Fue por esto que decidí nombrar Sincolote al taller de grabado que fundé en 2016 en San Miguel Topilejo, nombre del pueblo que hace alusión a un bastón de mando, lo que interpreto como un sitio que tiene una historia política importante desde

épocas pasadas. Sincolote es más que un taller de grabado, pues implica la defensa de una cultura particular relacionada con el punk, el feminismo decolonial y las cosmovisiones indígenas que se manifiestan en acciones colectivas y comunitarias a través del arte.

Es un taller que, a pesar de tener sus orígenes en Topilejo, ha tenido una vida itinerante, lo cual me ha permitido convocar a artistas, en su mayoría jóvenes, de la periferia de la Ciudad de México y de otros estados del país, así como de Francia, España, Colombia y Argentina. Hago las invitaciones a colaborar a partir de mi convicción afín con el proyecto, de creer que con el arte se pueden generar redes más solidarias entre creadores para la producción y que ésta a su vez permita detonar procesos comunitarios para visibilizar la violencia y expresarse ante la injusticia.

Al proyecto se han sumado también gestores culturales, activistas, comunicólogos, músicos,



Impresión de gráfica corporal en un evento organizado por el Instituto de Reinserción Social de la ciudad de México en el Monumento a la Revolución. Proyecto *Mi Valedor*.



Firma de impresiones del artista Chalio, proveniente de Pátzcuaro, Michoacán.



Taller de grabado en linóleo en Bacerac 3, cerca del Mercado Jamaica en la alcaldía Venustiano Carranza.

diseñadores gráficos, fotógrafos, artesanas y vecinos. Esta manera de colaborar ha permitido que el arte sea pensado colectivamente como una herramienta poderosa de transformación social. Su función no se agota en crear imágenes para la contemplación o la expresión, sino que produce también dinámicas de organización horizontales y solidarias.

Sincolote ofrece talleres gratuitos a niñas y niños; fomenta el acceso a actividades artísticas a todo tipo de públicos con dinámicas educativas, exposiciones y otras actividades. Todo esto se ha sostenido por la colaboración a partir del intercambio, el trueque, la búsqueda de fondos a través de convocatorias públicas, la coperacha, las rifas, la coedición y la venta de obra a precios accesibles.

El pasado mes de septiembre se cumplieron nueve años de impulsar un taller móvil que ha tenido presencia en diferentes partes de la ciudad: Tlatelolco, Santa María la Ribera, la colonia Cuauhtémoc, zonas aledañas a los mercados de Jamaica y la Merced, la colonia Guerrero, San Miguel Xicalco; a través de convenios con la UNAM, la UACM, la Ibero, la UAM, la revista *Mi Valedor*, *House of Vans*, *Clap*, Fundación Hogares y Fundación ADO. Sin embargo, lo que me tiene más entusiasmada es que este año fortaleceremos su existencia estableciéndonos en el lugar donde sembramos su ombligo, San Miguel Topilejo, en su parte más alta, donde el acceso al arte es inexistente.

Actualmente, Topilejo está marcado por olas de violencia. Se han encontrado fosas clandestinas a las cuales han acudido colectivas de madres buscadoras para buscar a sus familiares desaparecidos. Es frecuente, también, la tala clandestina de árboles, así como el crecimiento acelerado de la mancha urbana que ha orillado a que el corredor del Chichinautzin, una importante área de conservación del país, se esté modificando, lo que desplaza a las especies endémicas de este lugar.

Esta situación me ha motivado a darle sentido a lo que significa *ser y estar* en la periferia, en el suelo de conservación del sur de la Ciudad de México; a indagar sobre mi historia de vida y el origen de mi familia. Por el lado paterno, con la siembra de maíz, el temazcal, el cuidado del bosque y la mayordomía, lo cual ha sido fuente de inspiración, pero también de rabia por la gran injusticia de habitar este territorio marcado por la desigualdad, por explotar sus recursos naturales que, paradójicamente, sostienen al centro de la ciudad. Por el otro lado, está la parte del arte en mi línea familiar materna. Mi abuelo era impresor en una imprenta de *offset*; mi mamá es costurera y mis tíos influenciaron en mi personalidad con su gusto por el rock.

Todo esto ha sido caldo de cultivo a nivel personal, pero también en lo comunitario lo cual ha marcado mi forma de ver el mundo, de entenderlo y de accionar, aportando mi granito de arena desde



Imágenes del predio cercano a la nueva sede del taller Sincolote. Mi papá en la última siembra que tuvo, después de ésta ya no lo hizo porque dejó de ser rentable y hubo muchas pérdidas económicas.

el arte y la cultura para, al menos, intentar cambiar mi propio entorno. Me concibo acompañada de mi familia, amigas, amigos, amigos, colegas, vecinos, alumnos, de todo aquel o aquella que considere que aún hay esperanza en salvar a la humanidad.

II

Mi formación como grabadora ha sido afortunada, casual y autodidacta. A la estampa la conocí en Xochimilco, hace dieciséis años, cuando trabajé como asistente de una artista proveniente de China. Aunque ella no hablaba castellano, nos entendíamos a través del arte; me impactó la manera en que imprimía unas planchas de madera entintadas con pigmentos naturales sobre papel arroz. La creación se llevó a cabo a través de señas y, en ocasiones, con la ayuda de una traductora. Tiempo después conocí un espacio de grabado en el centro de Tlalpan, el taller La Imagen del Rinoceronte, en el cual me involucré a partir de coordinar una biblioteca itinerante, de organizar la producción gráfica y la implementación de talleres para infancias. Ésta fue la primera vez que me reconocí como gestora cultural. Posteriormente trabajé en un taller de grabado y en un espacio cultural creados por el artista oaxaqueño Demián Flores. La Curtiduría y La Cebada fueron espacios que se relacionaban con las escenas culturales de Oaxaca, Xochimilco y Torreón. Estos proyectos fueron mi primera escuela no formal para entender de qué manera se pueden articular proyectos autogestivos con instituciones, artistas y colectivos. Finalmente, los pasados nueve años aprendí sobre la edición gráfica, las técnicas, la visualidad contemporánea y el mercado del arte en el taller en el que fui colaboradora, editora y curadora, Tigre Ediciones de México.

El año pasado tomé la decisión de regresar al sur de la Ciudad de México. No fue fácil llevarlo a cabo porque eso implicaba cargar con un duelo y revivir

otros; lo único que tenía claro es que siempre había proyectado tener una casa-estudio en Topilejo para compartir mis aprendizajes con mi comunidad, sólo que no pensaba que sucedería tan pronto y en las condiciones en las que dejé el centro de la ciudad. Esta nueva necesidad ha desembocado en que el camino del arte, la gráfica, los libros y el cine vuelvan a tomar rumbo hacia la montaña en Topilejo, para echar raíces y dejar florecer todo lo que se ha construido a lo largo de estos años.

El corazón de esta nueva sede tendrá un taller de grabado para seguir invitando a artistas a realizar su producción, esta vez con residencias que les permitan conocer este lado de la ciudad e involucrarse con la comunidad, para aprender de ella al mismo tiempo que comparten sus saberes. También se va a destinar un espacio para albergar una biblioteca especializada en pueblos originarios, flora y fauna endémicas del país y en arte contemporáneo latinoamericano. Además, tendremos una pequeña sala de cine al aire libre que tendrá por nombre Cine Petate.

La construcción de esta nueva etapa va poco a poco. Lo que se necesita para este nuevo hogar es habilitar un tórculo de mediano formato, conseguir mobiliario para la biblioteca, así como un proyector, equipo de audio y el pago de honorarios a los talleristas que se invitará a esta gran reinauguración sureña. Querida lectora y lector de este artículo, te agradecemos por tu interés y te invitamos amablemente a sumarte a una campaña para que todas estas metas y voluntades se puedan concretar. Por favor, ayúdanos a cumplir nuestros sueños a través del siguiente enlace: <https://gofund.me/a115cba3>. Muchas gracias; ¡continuemos sembrando!



Ana Machuca



NO GRABAMOS EL HUECO EN EL METAL, PERO SÍ EN LA MEMORIA. EXPERIENCIAS GRÁFICAS DE DE LA UNIVERSIDAD ANA GILARDI

Nací, me crié y estudié artes visuales en Córdoba, Argentina, donde viví hasta que terminé la carrera en la Universidad Nacional. Elegí la especialidad en grabado porque me interesan el dibujo y la fotografía, que no eran especialidades, y la gráfica resultó lo más familiar en ambas. Me titulé con una exposición de fotografías analógicas dibujadas. Veinte años después, siguen existiendo las mismas limitaciones en muchos espacios académicos de formación en artes, y prácticas que no se enmarcan en una sola disciplina muchas veces no pueden ser desplegadas con libertad. Ahora recuerdo esto en Ciudad de México, donde vivo y trabajo como artista, gestora cultural y profesora, con una práctica que nombro artístico-pedagógica y social, porque me permite describir procesos híbridos.

En el primer semestre de 2025 me tocó coordinar los talleres de Grabado Intermedio y Avanzado, dos materias de la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Anáhuac, campus Norte, donde trabajo como profesora. Tuve la fortuna de acompañar

a dos grupos humanos bellísimos, que activaron procesos atrevidos que desplazan el grabado tradicional a un concepto abierto, como la *plástica social* de Joseph Beuys, artista alemán que revolucionó el arte del siglo xx luchando porque éste no se encasillara en una disciplina, sino que se expandiera a la vida misma. Lo resumía en su icónica frase «todo ser humano es un artista», refiriéndose a la capacidad creativa y de transformación social que tenemos.

Es en honor a su forma política de hacer arte que fomento y disfruto acompañar ese campo expandido de prácticas, sobre todo en espacios de educación institucionalizada que suponen el reto de no despolitizar el ejercicio pedagógico que ahí se despliega.

Este artículo recoge y reúne ejercicios del taller de grabado de la universidad, donde pusimos en práctica los programas de cada materia previamente dialogados y acordados con los grupos.

Nuestro punto de partida fue un marco de posibilidades y limitaciones para comenzar con los pies en la tierra. El universo de lo posible se ramificaba hacia experiencias gráficas como el bordado, la serigrafía con estencil o la impresión con tipos móviles hechos a mano. Pensar la gráfica como algo que puede perder su carácter seriado, su multiplicidad, su naturaleza de copia e incluso quedarse en la dimensión de matriz. Una matriz que, en lugar de engendrar estampas, es pieza en sí misma. Así nacieron procesos diversos que dieron lugar a reconfiguraciones estéticas, materiales, poéticas y conceptuales.

Celebro la diversidad que emerge a partir de la libertad de escoger técnicas y temas porque surgen variaciones inesperadas que aportan plasticidad a las disciplinas artísticas, *tan disciplinantes*. Una de las pautas autodeterminadas que respeto en el ejercicio pedagógico es que el aprendizaje técnico no ahogue el deseo inicial, la experimentación, el error, para que podamos mantener nuestras prácticas indisciplinadas y que circulen por otros rumbos más allá de la universidad.

El punto de encuentro entre la revista *Quiote* y la Universidad Anáhuac fue el Taller de Gráfica Los Pinos, el cual visitamos con las alumnas. Fuimos recibidas con generosidad, apertura, escucha y conocimiento por les artistas que habitan el taller, entre ellos Santiago Robles. En ese espacio interseccional suceden muchas cosas necesarias en torno a la gráfica y también en relación con los encuentros. Celebro ambos sucesos y reúno en este texto algunos fragmentos que se encuentran en el cruce de los procesos gráficos, inaugurando un espacio de conversación textual para dar contexto a un *collage* de imágenes a muchas manos.

Conversación 1

PAROLA/PALABRA escribir es dibujar. Mis escrituras están hechas con la izquierda, una mano que no sabe escribir, y todas muestran una punta de sufrimiento físico, pero escribir es un gran placer. Hay palabras que matan, palabras que duelen muchísimo, palabras como piedras, palabras livianas, palabras reales como los números. Pero si quieres realmente algo, ponlo por escrito. Después existen las pinceladas, dadas con simpleza sin destreza alguna, en especial pinceladas rojas, que es el primer color. Francesca Pasini, *"Il gioco del doppio - La giungla colorata di Alighiero e Boetti"*, entrevista en *Il Manifesto*, 23 de abril 1987.

Escribir es dibujar. Una palabra es un dibujo y es entonces imagen.

En el taller de grabado de la universidad dibujamos la escritura y escribimos los dibujos. ¿Qué



Tatuajes de Ana Gilardi a partir de la obra de Alighiero Boetti (Italia, 1940–1994), artista clave del movimiento Arte Povera.

grabamos? Un señalamiento hacia donde se conduce la atención, una apertura a un proceso experimental, un hueco que no quiere llenarse porque se sostiene en el vacío.

Una estampa es una reproducción e implica la existencia de una matriz. Pero en los procesos que acá se comparten, la matriz no necesariamente gesta estampas. Hemos explorado cómo grabar sin tórculo, frotar, presionar, ajustar la fuerza como gesto que imprime. Resignificamos el término *grabar* como una forma de captar lo que va sucediendo *mientras* experimentamos, manchamos, tachamos, reescribimos y, entonces, dibujamos.

Conversación 2

COPIA/COPIA ...tomé dos pollitos y los llevé a la Rank Xerox. Con cien liras por fotocopia los hice caminar arriba de la 3600, la máquina copiadora de una copia por segundo. El resultado fue fantástico: la Rank Xerox fotografió primero las patitas que salían perfectamente negras. Así uno tenía un ideograma casi chino, con las tres líneas de las patitas. Después estaba la sombra esfumada del cuerpo y, hecho



Daniela Vázquez

sorprendente, cuando se encendía la luz verde los pollitos picoteaban. Así uno tenía también el pico y los dos puntitos negros de la narina, etcétera. Pero las ideas eran muchas más. Yo decía que la copiadora no es una máquina solo para la oficina. En el año dos mil todos la tendremos en el *living*. Denme una para llevarla a casa y yo documentaré algunas de sus posibles aplicaciones creativas. Lo que hacían los artistas, desde Munari en adelante, era manipular el mecanismo, modificar los tiempos, cambiar la cantidad de tinta, etcétera; en cambio, a mí me interesaba el uso *standard* de la copiadora. Pero al final esto terminó en la nada... Mariuccia Casadio, "Concept Boetti", entrevista en *Interview*, enero 1991.

Tú tomaste dos pollitos y ella un abecedario tallado. Bella enlistó palabras y narró en círculo, creando una publicación que empezaba y terminaba con la palabra *vacío*. Así, en las clases de grabado manipulamos los mecanismos, integramos lo sucio, no reparamos lo roto. También, como tú, nos interesamos por lo «etándar» cuando le aporta a cada proceso singular. Al final terminó en esto, un *collage* de búsquedas gráficas que expanden el concepto, lo desbordan, lo desquician, lo aplastan, lo tachan.

Conversación 3

No grabamos el hueco en el metal, pero sí en la memoria. Nos preguntamos qué es el grabado y ofrecemos una lista de procesos que son otras formas de *encarnarlo*. Así converso y nombro los procesos de las alumnas.

Tamara y Hanna: una provocación a jugar con lo cotidiano.

Samuel: unos paisajes rayados desde las entrañas, entrañables.

Sylvie: una celebración del error.

Bella: un vacío circular.

Samantha: un reconocimiento a las ausencias o un nombrar lo negado.

Miranda: una simulación pictórica hecha con un dedo torpe.

Fátima: un ojo que mira desde un árbol.

Daniela: un conjunto de fragmentos azules y otro de ausencias azules (más una posibilidad de desvanecimiento).

Cristina: un reclamo a Tintoretto, de TintoretA.

Ana: un bicho aplastado que busca permanecer.

Conversación 4

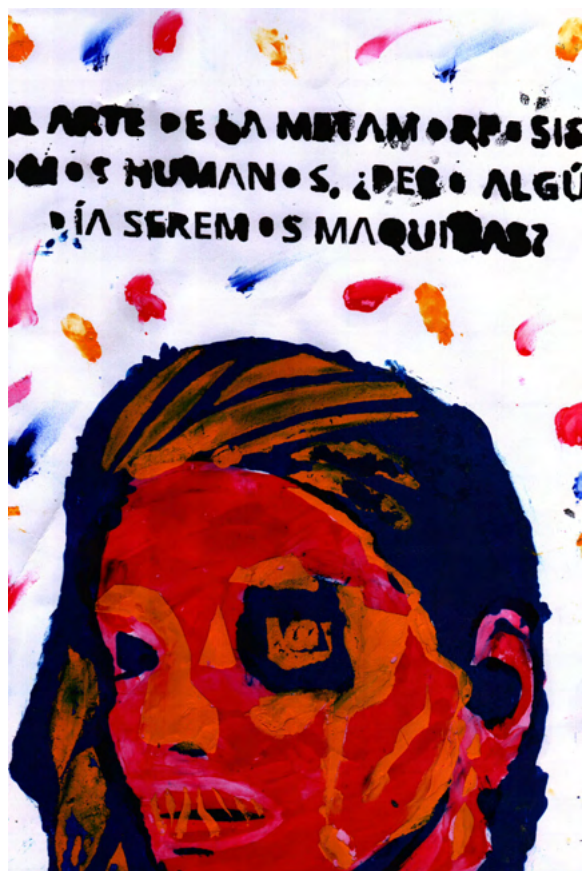
«Lo bueno de tener un taller es que te das cuenta de que todos somos muy parecidos, además del hecho de dejarme atravesar por los poemas infinitos que escucho», dice Cecilia Pavón en *Nomadismo por mi país. Diario de taller*.

En la Universidad Anáhuac, el taller de grabado es el lugar del acontecimiento, el territorio donde nos dejamos atravesar por los ejercicios gráficos singulares que se colectivizan en el espacio compartido.

Taller es un sustantivo masculino definido como «lugar en que se trabaja una obra de manos», muchas manos manipulando sellos, tinta, ideas. A veces una catarsis, un contento, varias frustraciones, una pausa. Un territorio de anécdotas, un lugar común y con pulso en común, pero también un lugar donde cada quien encuentra el ritmo de su pulso. Un espacio intuitivo que piensa. Un taller es un marco de condiciones de posibilidad que limita, pero expande. Un taller es un lugar incómodo también, opaco, mudo o desbordado —y todo lo contrario. Un taller es un lugar para recordar la potencia de la voz colectiva.



Fátima Magdalena Luna



Miranda Silva Becerril



Samantha Zij



Bella tamara Archar

Ana Machuca.- Reflexionando sobre mi proceso creativo, me di cuenta de que hay algo simbólico en la acción de imprimir. Muchas veces, al encontrar un bicho, la reacción inmediata es aplastarlo, lo que le quita la vida. En este trabajo, lo que hago con el tórculo es también una forma de aplastar, pero con el objetivo opuesto: dar permanencia a la imagen, traerla a la vida sobre el papel.

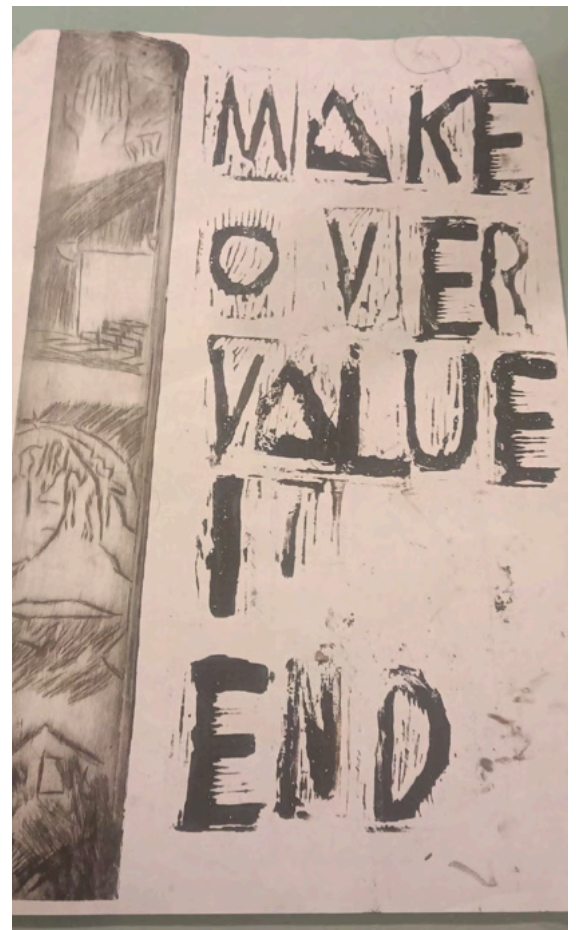
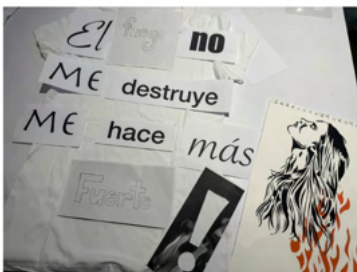
Samantha Zij.- Esta idea nació desde la inquietud que me genera el no reconocermé y el no poder recordar muchas cosas de mi pasado. A lo largo de todo el proceso de elaboración de esta publicación, tuve que enfrentarme al vacío de no recordar, al miedo al olvido y, sobre todo, a esa culpa de no poder reconstruirme debido a la ausencia de gran parte de mi pasado.

Bella Tamara Achar.- La hechura consiste en una experiencia de siete horas de entintado y estampado a mano, logrando crear una imperfección que

realza la intención: errores constantes, manchas y texturas, para dar vida a un libro que simplemente invita a detenernos un momento, respirar, dejarnos llevar y sentir la presencia.

Daniela Vázquez.- Me gusta tomar fragmentos, momentos cotidianos y crear algo con ellos. Estos momentos a veces parecen carecer de importancia y por eso me gusta recuperarlos, recopilarlos para guardarlos cerca de mí, de mi mente, de mi corazón, de mi esencia y así recordarlos. Al final son estos fragmentos y sus relaciones los que conforman mi vida.

Miranda Silva Becerril.- ¿Aún somos humanos? ¿Algún día seremos completamente máquinas? Este cartel nos invita a cuestionarnos acerca de un momento histórico en el que la tecnología lo es todo y en el que nos estamos volviendo obsoletas ante ella.



Miranda Silva Becerril

Samuel Jurkovic

Fátima Magdalena Luna

La *pareidolia* es un fenómeno que se refiere a la voluntad humana por buscar y encontrar figuras en distintos elementos y contextos, por ejemplo, en las nubes. Realizo esta actividad desde que soy niña. Recuerdo que cuando viajaba por la carretera con mi familia, la luz de la mañana generaba figuras inexistentes que yo veía con claridad.

Cristina Rivera.- El primer cartel representa, a través de un formulario, las condiciones a las que las mujeres se enfrentaban en el siglo XIX cuando buscaban ingresar a una academia de arte. Por ejemplo, contar con un pariente masculino que avalara su decisión. El segundo trata sobre el trabajo de mujeres artistas que fue opacado por el de hombres cercanos a ellas. Se muestra una lista de nombres de artistas masculinos famosos sobre los que están grabados los nombres de aquellas mujeres que realmente estuvieron detrás de sus obras artísticas, ya sea como inspiración, colaboración o de alguna otra forma no reconocida.

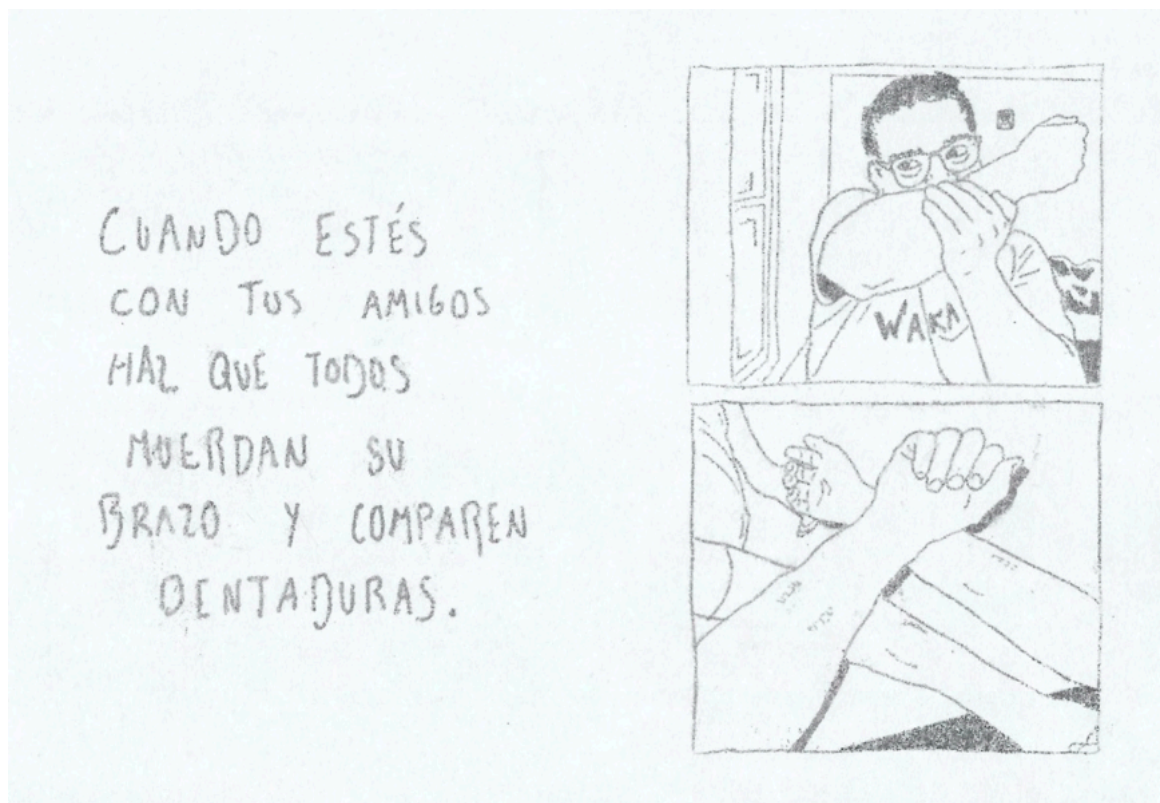
Sylvie Mizrahi.- Este proyecto nace de una necesidad personal de reconciliarme con el error. De entender que en la gráfica, como en la vida, lo inesperado puede ser un camino hacia algo más honesto

y mucho más bello. ¿Qué pasa si en lugar de corregir, decido aceptar? ¿Qué pasa si decido provocar «errores» a propósito?

Vivimos en una época en la que se ha empezado a cuestionar la idea de la perfección. Las redes sociales, los filtros y las expectativas inalcanzables nos han llevado a una fatiga colectiva.

Samuel Jurkovic.- Las imágenes que represento son de entornos que me resultan familiares o de lugares que visité. Para imprimir la obra, detallé los paisajes en un trozo de plástico, luego lo pinté y lo pasé por el tórculo. El texto lo plasmé en mi casa, sin máquina, usando la fuerza física.

Tamara Chiquiar y Yael Escobedo.- Proponemos poner atención a ciertos gestos automáticos y tareas repetitivas que realizamos sin pensar. Convertir al aburrimiento en aliado. Como decimos en el libro: la idea del proyecto se nos pudo haber ocurrido mientras nos bañábamos, mientras nos cortábamos las uñas, mientras esperábamos a que hirviera el agua, porque en esos espacios podemos volver a pensar sobre lo que normalmente pasa desapercibido.



Tamara Chiquiar y Hanna Yael

APREHENSIÓN DE IMÁGENES CON LUZ

PROCESOS DE MAGIA Y ALQUIMIA

Erandeny Osorio Rivero

La magia de generar imágenes en materiales fotosensibles ha sido una constante actividad de experimentación, innovación y creatividad humana. En mi imaginario lo contemplo como si lo invisible se revelara a través de un proceso alquímico que lo hiciera perceptible para la mirada. Pero, ¿por qué hablamos de magia y alquimia y no de técnica y química? Porque la fotografía estenopeica conlleva una relación simbiótica entre la persona fotógrafa y la cámara, a la manera de un crisol que sublimara el objeto con el sujeto; el proceso inicia desde el momento en que se construye el instrumento de captura de la imagen, que bien puede ser una lata, una caja de cartón o un contenedor hecho de madera, papel, metal, etcétera, pero sometido a una sola condición: siempre debe permanecer bajo una completa oscuridad en su interior. Es paradójico que la visión, en este caso,

resulte de una ausencia lumínica inicial. En otras palabras, previo a la irrupción del haz de luz, que pareciera transportar la imagen que se plasma sobre superficie que deviene pantalla, debe reinar la oscuridad.

El creador, porque en eso se convierte quien dirige y manipula el proceso, decide qué material fotosensible atraparé la imagen (papel, película, placas), qué distancia focal tendrá y, como decía el maestro Carlos Jurado en *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio, dos pequeñas historias acerca de la cámara fotográfica*, lo más importante: el cuerno de unicornio, que te ayudará a realizar el estenopo, ese pequeño orificio que permitirá el paso de la luz proveniente del exterior de la caja-cámara y que, atravesando las regiones oscuras del interior de la celda, cual gavilla de saetas, incide sobre el material fotosensible



Ante la desolación de las rejas que marcan la frontera entre nuestro país y Estados Unidos de América, las fotografías tomadas con doble exposición transforman el paisaje en una promesa, desdibujando las barreras que fracasan en su intento por dividirnos.



Muro que se hace infinito a la vista, cuyas paredes hablan a través de las intervenciones artísticas. En un fragmento de línea se expresa: «Mexicali, calor del bueno».

para generar la imagen que nosotros percibimos.

Como último detalle, y como algo ajeno al propósito de origen, puedes decorar la cámara que has construido y añadir aditamentos para montarla en un trípode, o dejarla orgánica, para que se funda con el entorno en el que se encuentre.

Ante la vorágine que nos circunscribe y en la que solemos habitar, estar frente a un proceso que requiere calma para aprehender las imágenes es mi forma de resistir, revelar y revolucionar con ternura este mundo caótico. Saber que tardaré segundos, tal vez minutos u horas, o incluso días, para capturar la imagen, eso que llamamos una fotografía, me permite trasladarme al interior de la cámara, sentir la intensidad de la luz, conjeturar lo que podría aparecer y, sobre ese acto imaginativo, determinar el tiempo de exposición. En mi caso, como he concebido mi proceso creativo, no hay lente que interfiera con el enfoque ni que controle la entrada de luz; por eso, este proceso lo considero surgido de la magia, como el concilio de lo que me ofrece la naturaleza con sus avatares y lo que aporta mi ser pensante y mis habilidades manuales.

Los contrastes, la profundidad, la textura, la distorsión de la perspectiva e incluso la composición no son del todo controlables. Aquí, las imperfecciones brindan los elementos visuales que hacen únicas a las imágenes y las cargan de belleza.

La narrativa visual que se presenta en estas páginas es un breve recorrido, del norte al sur, por mis lugares favoritos de México entre 2022 y 2024. Fueron aprehendidos, en su mayoría, con cámaras estenopeicas que construí con tablas de MDF; los estenopos fueron hechos con latas de cerveza, de las cuales seleccioné las partes que más me agradaban; cuentan con una tuerca que permite montarlas en un trípode y están decoradas con la técnica de servilleta alemana, lo que da lugar a sus respectivos nombres: Xóchitl, la de flores, y Vintage, la de timbres postales. La única fotografía azulada fue capturada con una lata circular. El soporte fotosensible fue papel fotográfico Kodak caducado en los años ochenta, por lo que el tiempo de exposición osciló entre diez segundos y cinco minutos, dependiendo de la intensidad de la luz solar. Todas las imágenes fueron reveladas en el cuarto de baño de mi casa.

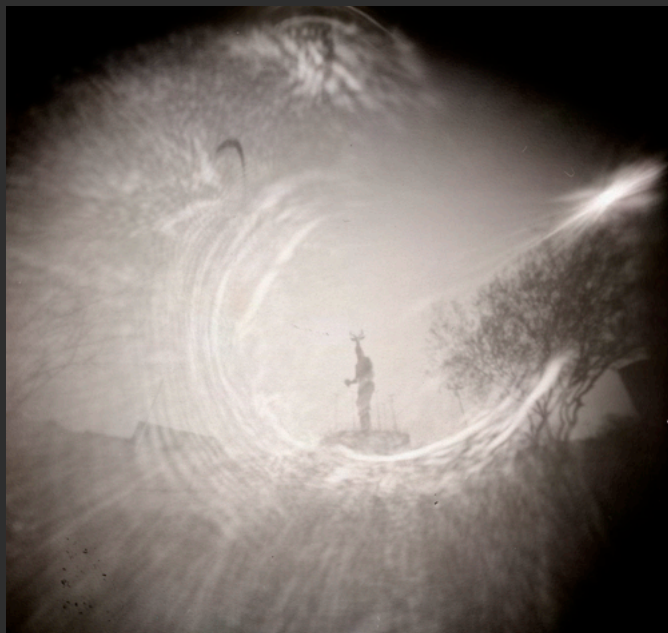
Como artista, alquimista, maga, fotógrafa estenopeica, continúo experimentando con procesos de aprehensión de imágenes, de transferencia a diversos soportes y de difusión por medio de fanzines. El siguiente momento será seleccionar algunos paisajes claroscuros, transferirlos a manta e intervenirlos con bordado y tejido. Tal vez las fotografías aquí presentadas te generen expectativa, nostalgia, asombro, dicha, sentimientos que se compaginan con el desarrollo de aprehensión de las imágenes que viví al capturarlas. Aquí nunca hay errores, siempre quedo embelesada contemplando los resultados. ¡Experimentemos!



Siempre buscamos la forma de evitar el intenso calor que genera el Sol al norte de nuestro país, con clima, refrigeración, *minisplit*, abanico, etcétera para interiores, y sombrillas gigantes o techos para los autos a la intemperie, lo cual genera intensidad de grises en la estructura y que el auto pierda contraste; además, permite que apreciemos el contorno del estenopo, generando un efecto circular.



Retrato de grupo en el centro de Mexicali: jóvenes universitarios estudiantes de diseño y comunicación, casi fantasmagóricos, muestran los carteles que elaboraron durante el taller con la temática: «Representando mi habitación propia, el feminismo que me representa».



Suspendida en la soledad de la carretera, la escultura monumental se revela como un iris luminoso, un efecto intenso y efímero de la luz que atraviesa el estenopo, trazando en el aire un contorno que desafía al tiempo y al espacio.



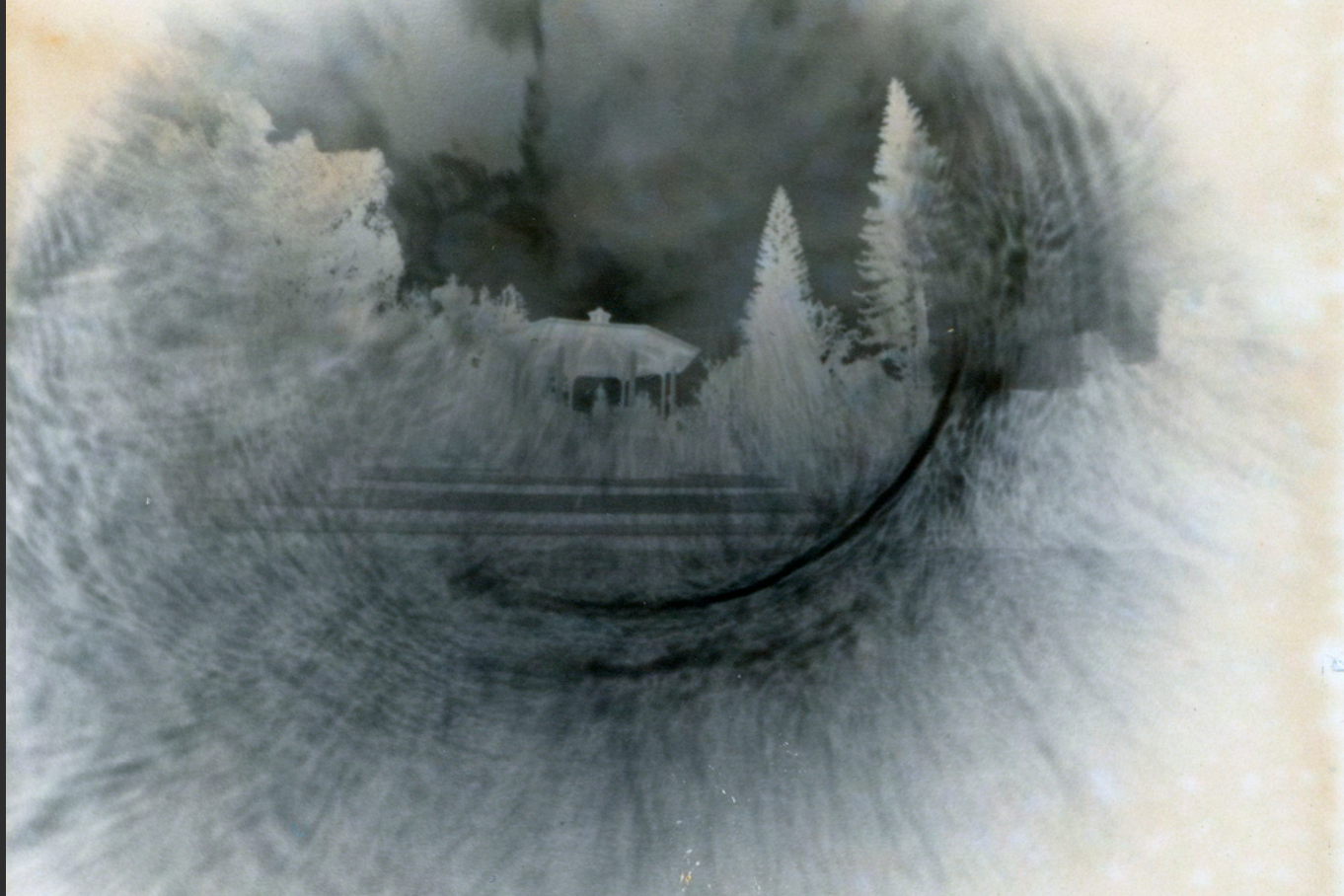
Correr, posar, detenerme un instante, capturar con el lente. Todo en segundos, para revelarme y asomarme al mundo visible.



Aprehensión casi perfecta del mar en calma; el papel fotográfico se adhiere con cinta, pero el calor susurra y lo despega de un lado, creando una sombra que asemeja el preludio de una página a punto de pasar.



Cuando el paraje en ruinas se cubre de nubes, aprehender la imagen exige paciencia para contemplar la humedad en los muros y la naturaleza que rompe paredes.



Captura de un halo de gloria. El cielo nublado se abre y da paso a la luz que forma un iris que nos hace enfocar al quiosco que circunscribe.



Creí que la imagen no aparecería. La cámara, que es una lata circular, se me resbaló de las manos y flotó en el agua dulce, tiñendo la fotografía con un azul suave, ese tono inconfundible de Bacalar, la laguna de los Siete Colores.





Eric Pérez, impresión de monotipo. Taller Ramón Durán, 2025





Santiago Robles, *Ta' Chak ixim: excremento de Chak en el maíz*, impresión en serigrafía, 2025.

MUJER/ MEMORIA DEL TIEMPO

IMÁGENES DE SANTIAGO ROBLES

Noemí Nació y vive actualmente en la comunidad de San Marcos Móctum, municipio de Totontepec, en Villa de Morelos, Oaxaca. Forma parte del pueblo Ayöök/Mixe y se desempeña como campesina, científica comunitaria, poeta, ensayista y activista social. Ha dedicado sus investigaciones científicas al maíz desde su reconocimiento como un alimento esencial para los pueblos mesoamericanos. Sus construcciones poéticas se basan en la vida comunitaria, en su relación con el maíz y con el ser mujer. A continuación se presenta una muestra de su poesía más reciente.



Xayacatl, apunte
de grafito sobre
papel, 2025.

TĚĚXJTĚJK / IT JYÄÄ'MYÄJTSĪN

Ĕst ja it jyää'myäjtsin
Pĕn nakyuwĕĕnjup poj kyäkĭnkĕjxm
Ĕts, pĕn tĭ ja'pyajpp ja it yapa'kxinwĭijn
Jats ja poj, pĕn tĭ pyiixtxäämp ja ätääm
Ku kyuna'atsy ja pĭ'kmokpöötsk tö'k nĭĭ't ja tö'k nĭĭ't,
tooyp tooyp.

MUJER / MEMORIA DEL TIEMPO

Soy memoria del tiempo
quien ancla sobre las alas del viento
Soy quien saborea el paladar del tiempo
y el viento
quien sopla sobre los labios al adherirse los
ombliguitos del maíz,
calientito caliente en cada dentelleo.



Esquites y maíz, grafito y tinta en papel, 2025.



El cultivo (fragmento), mural, 2014

Kafe'ik xöö'kp

Mits m'ak kafe'ik xöö'kp,
juu' tunjäanum wajtkp wejxinkējxm,
pën tiyakxöö'oktaanp nni'kx nkopk ku it tsyö'a.

Mits ja tē'ejxtējk jēejntējk y'ama'ajték'aak,
pën tsö'öp tsö'öp tījēē'pp ja tēejmt
jats kutööjk xēē y'atspik myöjxpik.

Mits mtsi'tskkējxm jöma myu'ut ja wijën ja käjën,
jats ja mtsojkin kafe'ik xöö'kp
juu' naxwejxinkējxm wajtkp,
juu' tītukyo'yp ja ee'm juu' yyää'kpnum.

Ku tiyää'kta juu' tō'knax ijtī tēejmt,
jats tīmatsta ja tsik'awiw kyääkīnta,
jats tīxijtwakxta ja wijën juu' tō'knax yu'uts ijtī.

Aroma de café tostado

Tu piel huele a café
recién bajado del comal,
aroma que impregna mi cuerpo al caer la noche.

Mujer, eres fontanela del fuego y de la casa,
quien ensarta semillas por las noches
que germinan al tercer día.

De tus pechos fluye la sabiduría,
y tu amor tiene la fragancia del café tostado
al bajar del comal de barro,
el que recorre las venas en su crecimiento.

Crecidas las que un día fueron semillas,
toman las alas de las golondrinas
y dispersan el conocimiento que una vez se
mantuvo oculto.

Atïts

Ja kääts jats ja tsii jājjam myïnta kyuwotta tö'aats
poj'aats.

Tö'k jëkä'äxa jätö'k naskä'äxa
nyayö'ötsjata apya'tkup öjtspa'tkup käts'ijxp
käts'ëëkp
jöma myu'ut jä wijën jä kajën,
jats tiyakwimpit ja winma'yin tö'k mëjji xuu'tsk.

Y'ujts tö'k'it jatö'k'it, nyaajkmupöö'xaja,jats nyëë'
työö' wiim ti ixta
tiyak'atits tiyakku'kx ja naax,
nyayu'utsji tö'knax jatö'knax,
ka'a wyintsuujn.

Ti'ixta ja tsii aa'ts juu' jaa'ktsöxkna,
ti'pijkja juu' ja it ti tiyakpö'tni,
tiyak'anama tö'knax jatö'knax,
jats titukje'ya jöma ja a'ixin tsiina,
juu' tiyakjööjtkyup ja winma'yin,
oyam katö'knaxap tiyakkupöjxwa'atsy tiyakku-
jä'tswa'atsy ja pyëë'pst.

Ixyamtse'e ja tsii kuko'j tiyömpitsumta nëëjito'kxna,
ja kyopk ja y'aa'ts tïnyaxtëkata nïntiyam nam kupyix,
tiyatnamata,
kix tëjkkyp ja xö'xaats jöma ja tyëëjm ja y'aajy
myajuwata,
jats wyinka'akëjxnuwa ku ja it otyunji pyëj,
ax jayu xyej.

Y'aa'tspëjktinuwa myöjxpëjktinuwa,
tyëëjm ti'pëëmtinuwa,
jats ixyam yakya'a'tinuwa
jats ja pööxtik, nyaxkitaaknuwa naax wyiijnm'y'am.

Raíz seminal

El peñasco y el liquidámbar siempre han
permanecido durante las estaciones de la lluvia y
del viento.

Bajo las sombras de los árboles y en las
profundidades del peñón,
generaciones se cobijaron dentro de ellos;
donde fluye el conocimiento
y el pensamiento se convierte en un gran bolso de
ixtle.

Se llena despacio hasta desparramarse y busca sus
propios caminos,
una y otra vez se esconde,
agrieta y cuarteala tierra,
y no se deja vencer.

Busca las raíces de liquidámbar que aún tienen
vida,
les quita lo corroído por el tiempo,
las renueva repetidamente,
y por fin llega a donde vive la esperanza,
la que da vida al pensamiento,
aunque los brotes hayan sido desbrozados un
sinfín de veces.

Ahora los retoños del liquidámbar están de pie,
llenos de vida,
cual yuca, sus raíces y simiente se han enterrado
en las profundidades de la tierra,
renovados,
porque ha entrado el tiempo del frío, cuando
maduran y caen los frutos, y las hojas también:
la ventisca del tiempo las exhala.

Germinaron y ahora dan sus frutos,
las hojas vuelven a caer formando mantillos
sobre el rostro de la tierra.



Milpan, impresión litográfica, 2025.

#SHOW BLITZKRIEG

TOTALIDAD Y LA CONDICIÓN NO SUBALTERNA DEL ARTE

César Cortés Vega / Imágenes de Benjamin Prosser

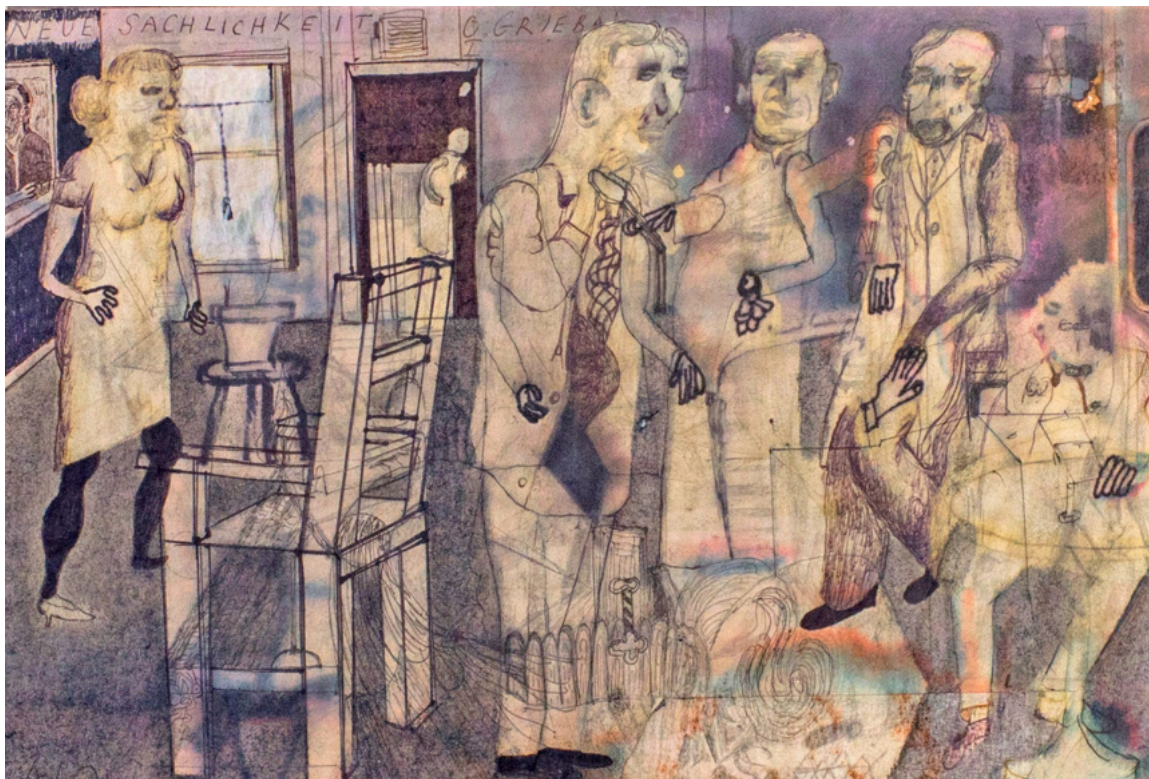
El amor es toditito eso y otras cosas

Julio Valle-Castillo

Traigo entre dientes la palabra *todo*. Pienso con ello en esa sensación al guardar en la boca un mazacote de sabor, unidad indescifrable que golpea las papilas de la lengua, dulce de leche o jugo de carne: no más ahí, salvo un instante de pureza

que parece eterno. Así de raudo, así de efímero, porque esa ola que por un momento comparece como única *realidad*, se acaba donde el hambre renueva sus votos. *Todo* nunca puede ser *todo*, debido a que más allá de aquello que intenta

Uretic bystander,
grafito en papel,
2023.



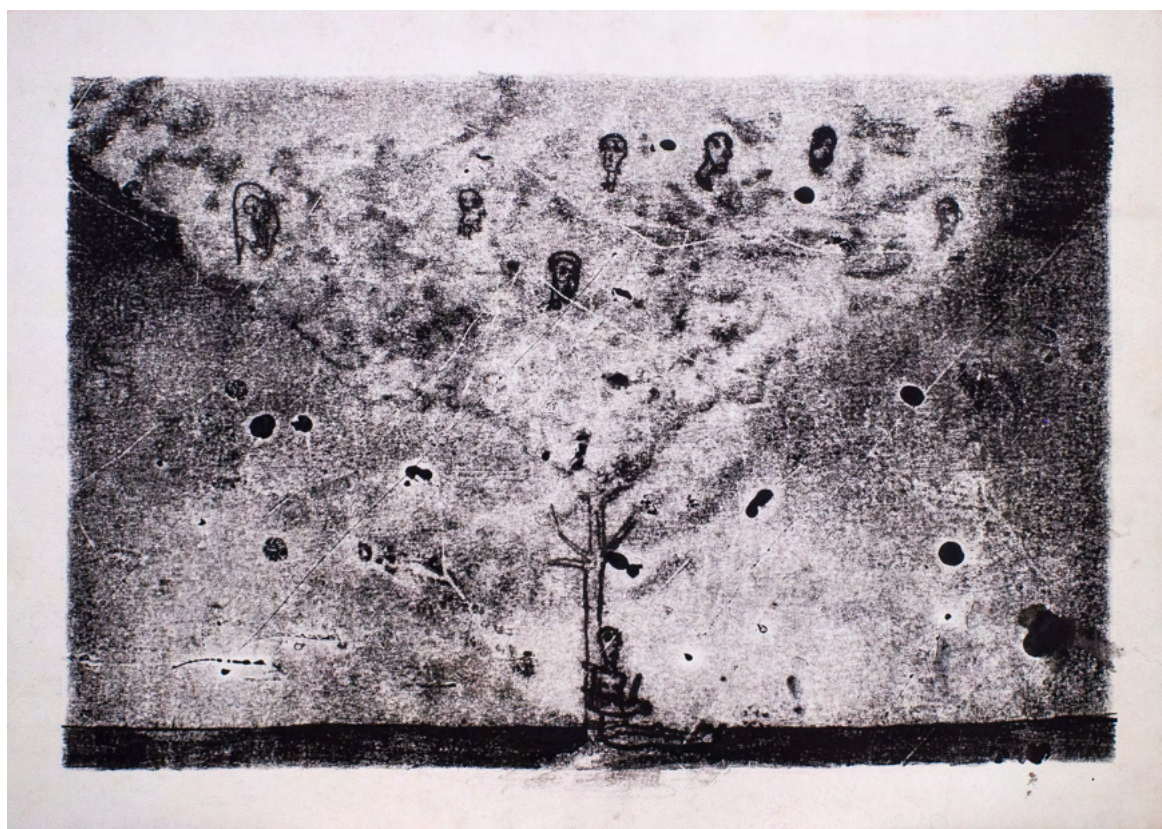
ilimitar, siempre hay algo más. Así, como muchos otros —como *todos*—, el vocablo no alcanza a decir algo preciso, de modo que en el uso de tal jactancia determinante deberemos estar prevenidos, a pesar de que el deseo sea demarcar el mundo y sus circunstancias. ¿Qué pasa, entonces, cuando imaginamos que usamos la palabra para definir un fenómeno como el arte, suponiendo que delimitamos correctamente la categoría, su *todo*?

Todo, que viene de *totus*, equivale también a *lo entero*, que a su vez surge de *integer*: *intacto, completo, no dañado*, lo cual ya es diferente, debido a que ahí se parcializa su posición, así como su condición de

implicado en los objetos de conocimiento: las cosas que en su singularidad componen en conjunto la realidad como producto de una autodeterminación. Es decir que variados modos y circunstancias que dependen de una concatenación de actos de nombramiento se constituyen como la existencia de un mundo cognoscible. De un *mundo* que se sobrepone a los otros *mundos*. Ahí el guiño, la política.

Karl Popper propone un método interesante vinculado a lo anterior —que fue muy polémico en su momento, justo porque ponía en entredicho esa

Man tied to a smoking stump, impresión en monotipo, 2017.



entereza significativa. Entonces, sí, ya sabemos: se trata de otra estrategia de la expresión que, si difícilmente revela sus «planes» de manera directa, puede ser seguida, delimitada, reutilizada.

Todo, pues, podría ser entonces algo disfrazado políticamente de totalidad. Hegel —permítaseme el bateo alto acá— camina sobre esa línea cuando sustituye el carácter ideal de un objeto por algo que llama *absoluto*. La clave está en su condición idealizada, que espesa una filosofía realista que intentará la definitividad de sus postulados. Se trata de un modelo teórico que mezcla el carácter abstracto

voluntad de verdad—, desde la perspectiva de la filosofía de la ciencia. Lo que él llama *falsacionismo* supone que una teoría no puede ser indiscutible, sino tan solo una mirada parcial que sirve para observar el mundo y explicarlo. Esto comporta la no definitividad de las versiones y, por consiguiente, su constante superación. Y agrega, alrededor de esto, que:

[...] a diferencia de los irracionalistas, los refutacionistas creemos también que hemos descubierto una manera de realizar el viejo ideal de diferenciar la ciencia racional de las diversas formas de superstición,

a pesar del fracaso del programa inductivista o justificacionista original. Sostenemos que es posible realizar este ideal muy simplemente, reconociendo que la racionalidad de la ciencia no reside en su hábito de apelar a datos empíricos en apoyo de sus dogmas — pues eso lo hacen también los astrólogos— sino exclusivamente en el enfoque crítico, en una actitud que supone, por supuesto, el uso crítico, entre otros argumentos, de datos empíricos (especialmente en las refutaciones). Para nosotros, por consiguiente, la ciencia no tiene nada que ver con la búsqueda de la certeza, de la probabilidad o de la confiabilidad.

Tal cosa implica que la objetividad está hecha de suposiciones ligadas no a la calidad de las demostraciones, sino a la posición que se asuma ante las

«conocimiento científico». Porque un método, que es la unificación de ciertos procedimientos para describir la realidad, no sólo tiene su *afuera* propio, ya imaginado dentro de sus supuestos, sino el *afuera* de su *afuera*. Es decir, aquello que no puede ser visto sino mediante una iluminación excedente, que extrema su contenido y lo alegoriza con el fin de regresarlo al modelo para convertirlo en un *afuera* cognoscible. En su propio *afuera*. Quizá esto suene confuso, cuando el procedimiento para asumir la interpretación de los sucesos en el mundo está centrado en la mirada de un yo individual que se imagina ajeno a la influencia del exterior —cosa muy de derechas conservadoras o de conservadores, a secas. Porque, dado que somos entidades

Unfinished fence,
bolígrafo, tinta,
acuarela y gis,
2021

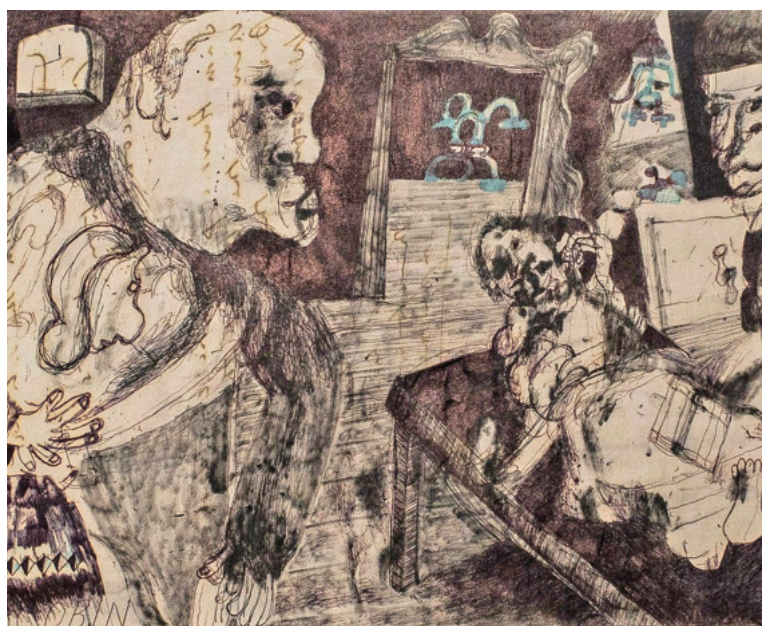


propias, y que la labor de quien desea precisar los fenómenos en el mundo es especulativa, aunque basada en ciertos hechos que poseen similares características. La certidumbre no es únicamente conocimiento, entonces, sino adaptación. De ahí que el filósofo sostenga que una teoría solo puede ser válida si resiste el ser enfrentada a otras versiones de realidad capaces de hacerla falsa, falseable.

Así pues, esto no es *todo*, amigos. Si tal cosa la ha propuesto alguien que piensa la ciencia desde los límites de su hegemonía descriptiva, imagine-mos qué pueden formular otras disciplinas —además de las peleas de cuchillos que de por sí tales declaraciones siguen provocando en el campo del

que han debido adaptarse al medio, aquello que hemos organizado en conjunción con los otros, que conforman nuestro círculo inmediato, es lo más creíble, lo máspreciado para sobrevivir. Si en esa exterioridad se ha fabricado una idea de defensa a ultranza de lo ajeno, el licuado autoritario está completo, a pesar de que han sido los otros —cer-canos, pero *otros*—, y no el yo individual, quienes han impuesto constantes ideológicas a acatar. Sólo en circunstancias óptimas, tales supuestos se van complejizando con el paso del tiempo, absorbiendo un conocimiento que está en todos lados y en nin-guna parte radicalmente precisa. Porque encender un cerillo o amarrarse las agujetas son actos de

apariciencia simple que, sin embargo, contienen una cantidad de información cultural que se nos suele escapar de las manos —de la boca. Y la única posibilidad que tenemos de desembarazarnos de nuestro propio embrujo, para perfeccionarlo, es una voz crítica que, por supuesto, siempre sufrirá su no definitividad. De una «enfermedad» política, de la que sólo los más bobos quieren curarse. Porque no sólo es imposible pensar lo *otro* sin los otros, sino incluso lo es cuando nos referimos a lo *mismo*. Cultura es eso: una intrincada red de relaciones permutando sentido de manera vertiginosa. ¿Esto quiere decir que se trata de un caos de fuerzas indiscriminadas? No lo creo, porque para ello sería necesario imaginar el estado puro inicial de cualquier idea, como si hubiese sido creada sin bases y por pura iluminación divina sin influencia ninguna. Todo objeto cultural tiene cauces ideológicos que hacen que grupos de una cierta tendencia se junten alrededor de unas u otras ideas. No hay, pues, cultura sin ideología, así como no hay producto cultural ajeno a una manera parcial de interpretar la realidad. Un *conocimiento conjetural objetivo* implica una totalidad *relativa*, como nombra el filósofo checo Karel Kosík a cada estadio de desarrollo de la humanidad, que alcanza siempre una cierta captura de la realidad absoluta. Pero ¿tal realidad absoluta existe? Porque hoy eso que podríamos llamar *nuestro todo* debe enfrentarse a una cantidad cada vez más grande de otros sucesos que no están dentro de él. Si, como dice Kosík, la «realidad es inagotable para la comprensión humana», entonces tal cosa sólo existe como idea, como realización teórica sobre el conjunto de toda la inteligencia de los seres, que es mucha e inabarcable.



Eminence grise, bolígrafo, tinta, carboncillo y gis, 2021.



Eminence grise, bolígrafo, tinta, carboncillo y gis, 2021.

El problema, pues, de la totalidad, no puede reducirse a una búsqueda de «absolutos», sin que en ese intento de demarcación aparezcan confrontaciones que obliguen a parcializar aquello que se dice como resultado de una lucha de contrarios, como síntesis. Sin embargo, en la disputa por las ideas en esa pretendida captura relativa de la realidad, pueden existir varias maneras de encarar el conocimiento con el fin de apropiarse del discurso. Una de las más elaboradas en el esfuerzo de una ideologización regulada para el bien común de una mayoría explotada, me parece, es la que ha propuesto Georg Lukács cuando habla de una totalidad vinculada a la lucha de clases:

La totalidad sólo puede plantearse si el sujeto que la plantea es también una totalidad; si el sujeto, para pensarse él mismo, se ve obligado a pensar el objeto como totalidad. Este punto de vista de la totalidad como sujeto, solamente las clases lo representan en la sociedad moderna. Marx, quien considera todo problema desde este ángulo, particularmente en *El Capital*, ha corregido aquí a Hegel (el cual vacila todavía entre el punto de vista del «gran hombre» y el del espíritu abstracto del pueblo) de una manera aún más decisiva y fecunda —aunque mucho menos comprendida por sus sucesores— que en la cuestión del «idealismo» o el «materialismo».



Stir the murk V (Greed is despair about pleasure), óleo pastel, tinta, carboncillo y esmalte, 2019.

Es decir, quien se piensa desde tal relatividad de clase lo hace como una manera de diferenciarse de otra distinta, que puede estar concebida desde una individualización rotunda para la conformación de su conocimiento. Cualquier acto de nombramiento, de este modo «consciente», es algo parecido a tomar un narcótico que altera la percepción. Pero no hay nombre, palabra empleada, que no lo haga. Se trata de recomponer la mirada según una cierta ordenación significativa que ha sido configurada para exactamente eso. Ninguna cosa que se manifieste puede evadirse de ello, justamente porque todo *todo*, es asumido desde la parcialidad de quien nombra. Y es ahí que la política opera, más allá de la mera noción aristotélica como *vida buena* para los ciudadanos de una cierta *polis* que la hace sobrevivir sobre otras maneras de concebir la vida. Es, en todo caso, el camuflaje discursivo óptimo, según un grupo definido, una conciencia que posee su raíz y a la que unos y otros, afortunada o desafortunadamente, estamos adscritos.

El de la lucha de clases es un tema complejo que, sin embargo, es vigente con un sinfín de

consideraciones. Además del mero problema económico, hay muchas otras distinciones que generan composturas vinculadas a la posición que los ciudadanos tenemos en distintas sociedades. Un ejemplo inmediato para ello es imaginar a un integrante de la «clase media» en un país como Palestina, que posee un cierto estatus de vida nutrido por pertenencias y modos de pensar el trabajo y el tiempo, y otro de un país como Estados Unidos de América. A pesar de que los estándares desde los cuales se puede delimitar su posición en el sistema productivo son similares, hay muchos otros factores que los diferencian. Sin embargo, una categoría como tal en la mente de todo ciudadano puede hacer que, a mayor conciencia crítica de la situación en la que se está dentro de un cierto ordenamiento político, se produzca un mayor movimiento hacia el poder de esa representación como totalidad relativa. Todos los sistemas están, de una o varias maneras, conformados para el dominio —lo que Althusser llamaría *aparatos ideológicos*— y encaminados a potenciar, o no, ideas de mundo dirigidas a tales razones para agruparse. De este modo se puede afirmar que no hay ciencia ni arte sin una

delimitación crítica que las coloque dentro de uno o varios intereses colectivos.

Hay un cierto alivio en sacudirse los imaginarios de la «verdad», para entrar en las contiendas que implican entrecruzamientos de «totalidades relativas» en pugna. Si Popper abjura de la búsqueda de certezas, está de ese modo mostrando el terreno de juego, las posibilidades dinámicas que están a la mano para hacer que la realidad sea percibida y entendida de una u otra manera. En ese sentido, la ciencia no sería una sólida torre hecha con estructuras rígidas, sino con cartas: de la habilidad que se tenga para colocarlas dependerá que pueda mantenerse en pie más o menos tiempo, para luego modificarse si se le agrega nuevo peso. Porque si toda realidad es falseable, como sostiene Popper, pero dentro de ella existe una cierta conciencia de su posición frente a otras totalidades parciales, de la clase a la que pertenece, por ejemplo, entonces el sujeto se coloca en el terreno del juego, enfrentándose a su propia idea de totalidad respecto a una serie de considerandos que le brindan pertenencia —acá, por supuesto, lo que menos quiero es cuadrar el pensamiento de Popper con el de Lukacs, sino tan sólo darle una viabilidad interpretativa—. Se trata de una técnica humana que lo mismo puede ser utilizada acá, como en una comunidad tradicional a la que le hace sentido continuar celebrando de manera ritual la lucha de la Luna con el Sol. Eso no es «objetivo» según los datos que se tengan para verificarlo o refutarlo, sino comprendiendo la función compleja que comporta en un sistema.

Y, entonces, acá hablo ya de la totalidad relativa que es el arte, que no está vinculada al pretendido conocimiento «objetivo», sino a una política abierta de las interpretaciones del mundo. Adolfo Colombres, escritor y antropólogo argentino, tiene un concepto que me parece que coincide muy bien con esta lógica de *totalidad*, al que llama *teoría transcultural del arte*. A muy grandes rasgos, lo que el autor señala es que las diferencias entre manifestaciones artísticas de los pueblos no pueden jerarquizarse desde una sola unidad conceptual. Lo transcultural en el arte implica, para él, la validez de otras manifestaciones que no necesariamente

deben considerar las particularidades valorativas marcadas por Occidente para ser apreciadas como eso, como arte. Y es que tal mirada totalizada tiende a subalternizar semejantes expresiones, según un uso no autónomo de su actividad aparentemente progresista y productiva. La concepción dominante implicaría su particularización como mera expresión estética, alejada de lo político o lo social. Pero lo más interesante en los planteamientos de Colombres es su llamado a la descolonización de los imaginarios estéticos para horizontalizar tales posibilidades para el cambio social. Porque ese movimiento, tal arresto de un pensamiento generado en América, puede expandirse a otros territorios que ya no pasen por un cerco tendido para que la creación artística sea sólo eso, sino pensándola como aplicación de las fuerzas de la subjetividad a la vida. Para ello emplea la teoría de la forma excedente planteada por Adolfo Sánchez Vázquez, quien concibe que cualquier manifestación humana sobrepasa su mera función utilitaria, para entenderse como formas heterogéneas de interpretar el mundo y sus entidades. Es comprensión y no mero goce. O, quizá, mejor dicho, comprensión mediante el goce. De modo que tales formas o manifestaciones:

No se proponen tan solo adornar, sino actuar sobre lo real, para modificar el curso normal de la naturaleza de manera favorable.

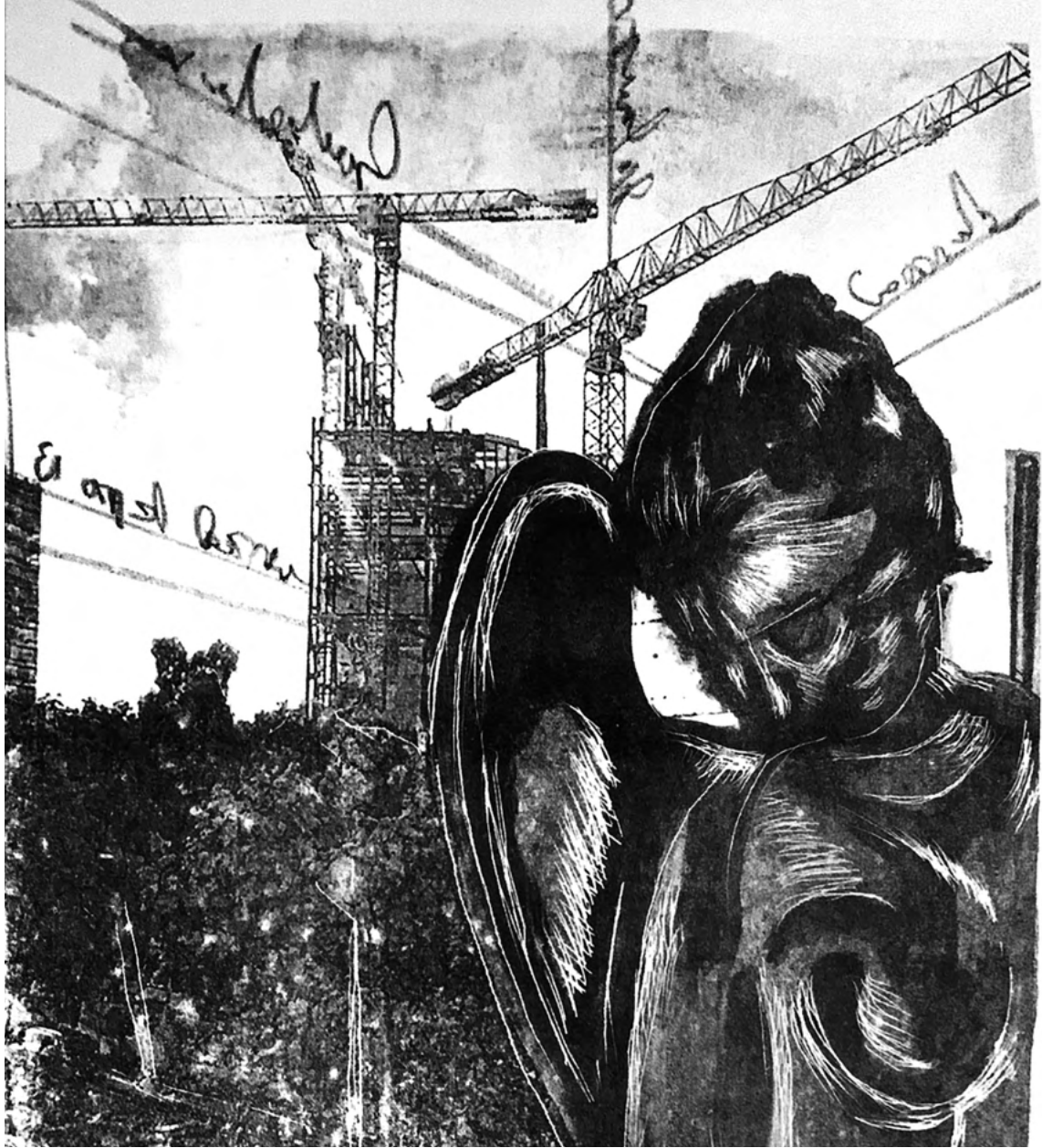
Una idea como esta, potenciada desde nuestras formas contemporáneas de vida y nuestros territorios, no sólo puede aplicarse al arte como institución positivizada en sus prácticas más convencionales, sino también para crear condiciones con el fin de ampliar el entendimiento de los brotes estéticos como excedente de sentido. ¿Para qué? Para ser aprovechados como ruptura de los límites, no sólo de eso que se piensa convencionalmente como arte, sino de los modos de vida de cualquier persona en quien se despliegue un remanente de subjetividad y al cual, en aras de la productividad capitalista, le han obligado a renunciar. Se trata, de este modo, de ampliar los límites de su *totalidad*.





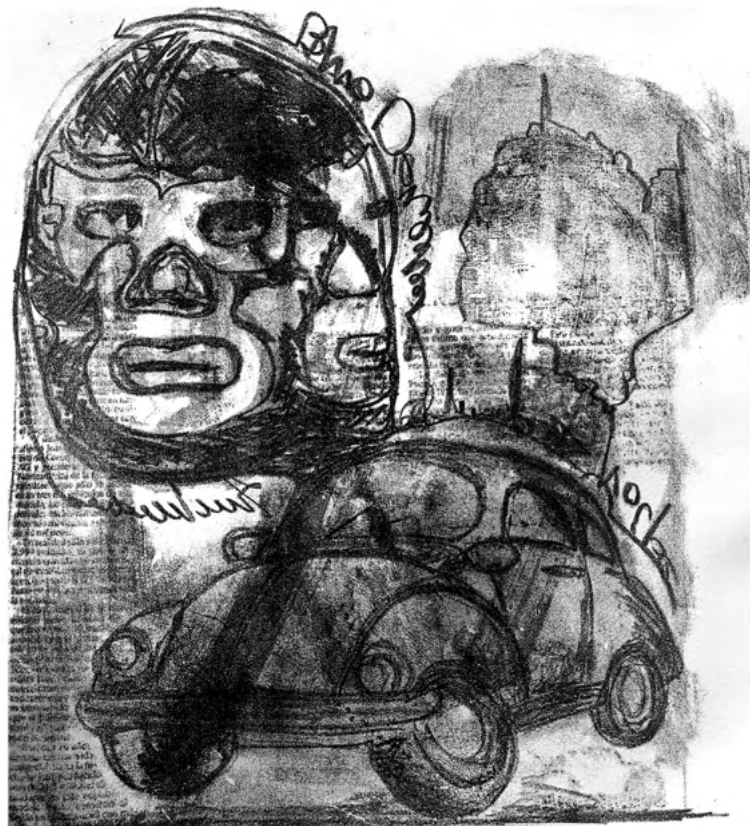
Luis Serrano, *debate filosófico*, impresión cromogénea, 2001.





Lo que mira el suelo

Adriana Cano



Víctor Mora, *El Demonio en Vocho*, Litografía/papel de algodón, 50 x 40 cm, 2025

El abandono guarda una historia. La calle lo sabe. Grita en silencio. Basta la mirada atenta para escuchar.

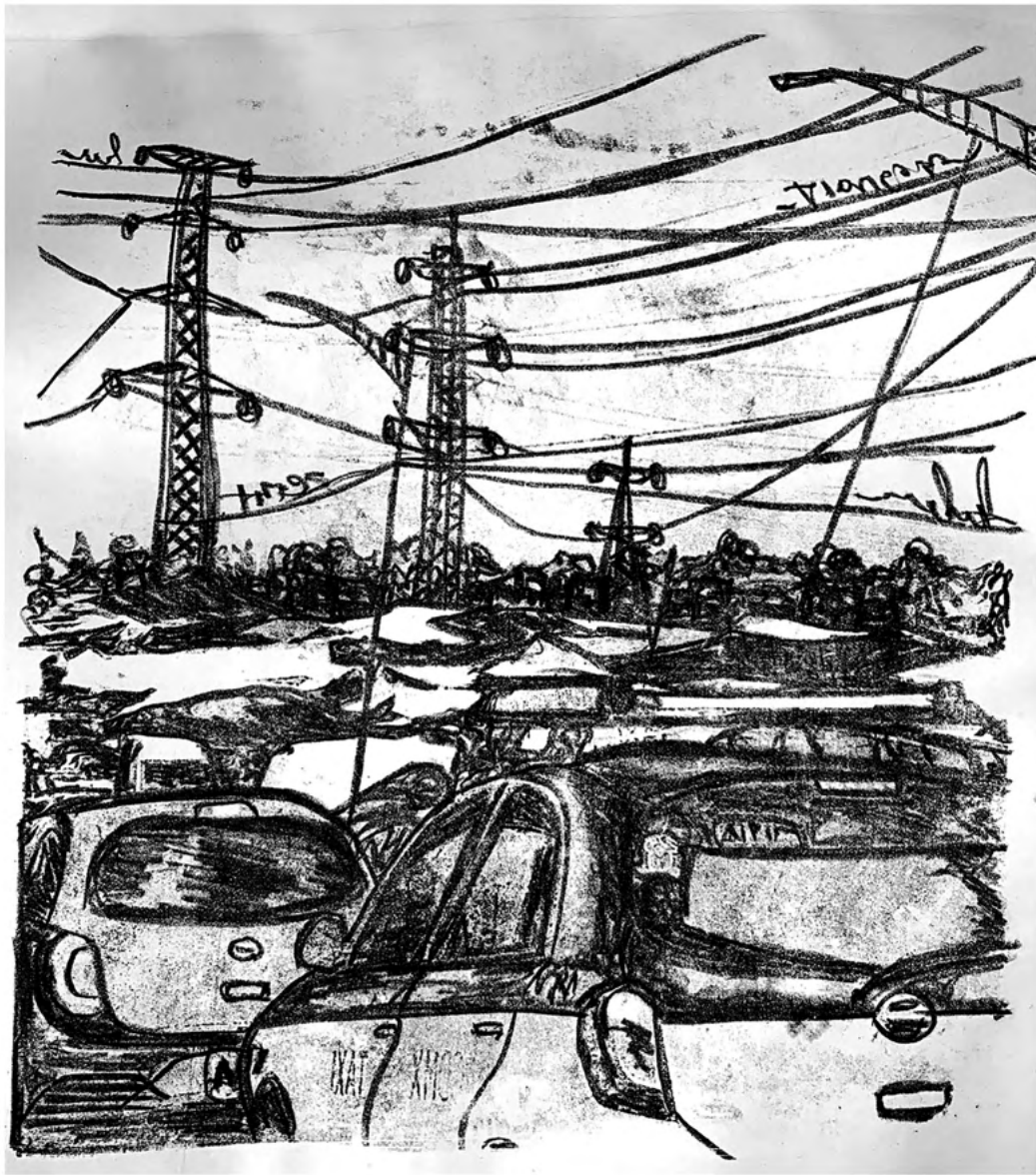
Dispuesta a encontrar belleza en lo cotidiano, descubro una primera señal en el gris del concreto: un aviso descolorido, pegado en una puerta cerrada, sujeto apenas por una cinta canela tan terca como flaca de fe. Las letras, desgastadas por el Sol y la espera eterna, anuncian horarios y exigencias burocráticas, sin muchas ganas, pero con autoridad. Es más un lamento que un cartel. Un rastro de alguien que necesita poner orden en medio del caos o dejar constancia de una ausencia. La cinta, casi rendida, parecía decir: «no sabrás quién, pero hizo lo que pudo».

Sigo a la caza de imágenes que cuenten historias; observo una loseta fracturada que forma una especie de mapa. Como si el suelo supiera de rutas secretas o viejas heridas que no terminan de cerrar. Alguien ha colocado un pequeño tapete encima. Intento de cubrir la cicatriz, metáfora de mi ciudad: tapamos lo roto con lo posible.

Estas calles esconden sátira donde menos se espera. En el rincón de una jardinera, una bolsa de basura perfectamente sellada, primorosa y dispuesta junto a un letrero: «Favor de no tirar basura». El contraste es casi poético: el orden en la desobediencia, la cortesía en el error. El intento de no molestar, al infringir la norma. Como si alguien hubiera dicho: «sí, pero con todo respeto».

En una esquina, tenis y zapatos cuelgan de los cables. Nadie sabe por qué están ahí ni qué historias quedaron atrapadas. Son parte del paisaje urbano, eco de pasos que quizá no regresan. Constancia discreta y firme de que algo pasa ahí. Recordatorio, a contraluz, de que el suelo también guarda secretos y que hay silencios que no esperan respuestas, pero dejan inquietantes preguntas al aire.

Más allá, invisible entre las sombras, una pequeña flor crece entre la rudeza agrietada de una banqueta. Nadie la ha puesto ahí. Nadie la espera. Y; sin embargo, ahí está: sola, frágil, testaruda y radiante. Recordando que la vida también brota en lo improbable, sin pedir permiso... y con toda intención.

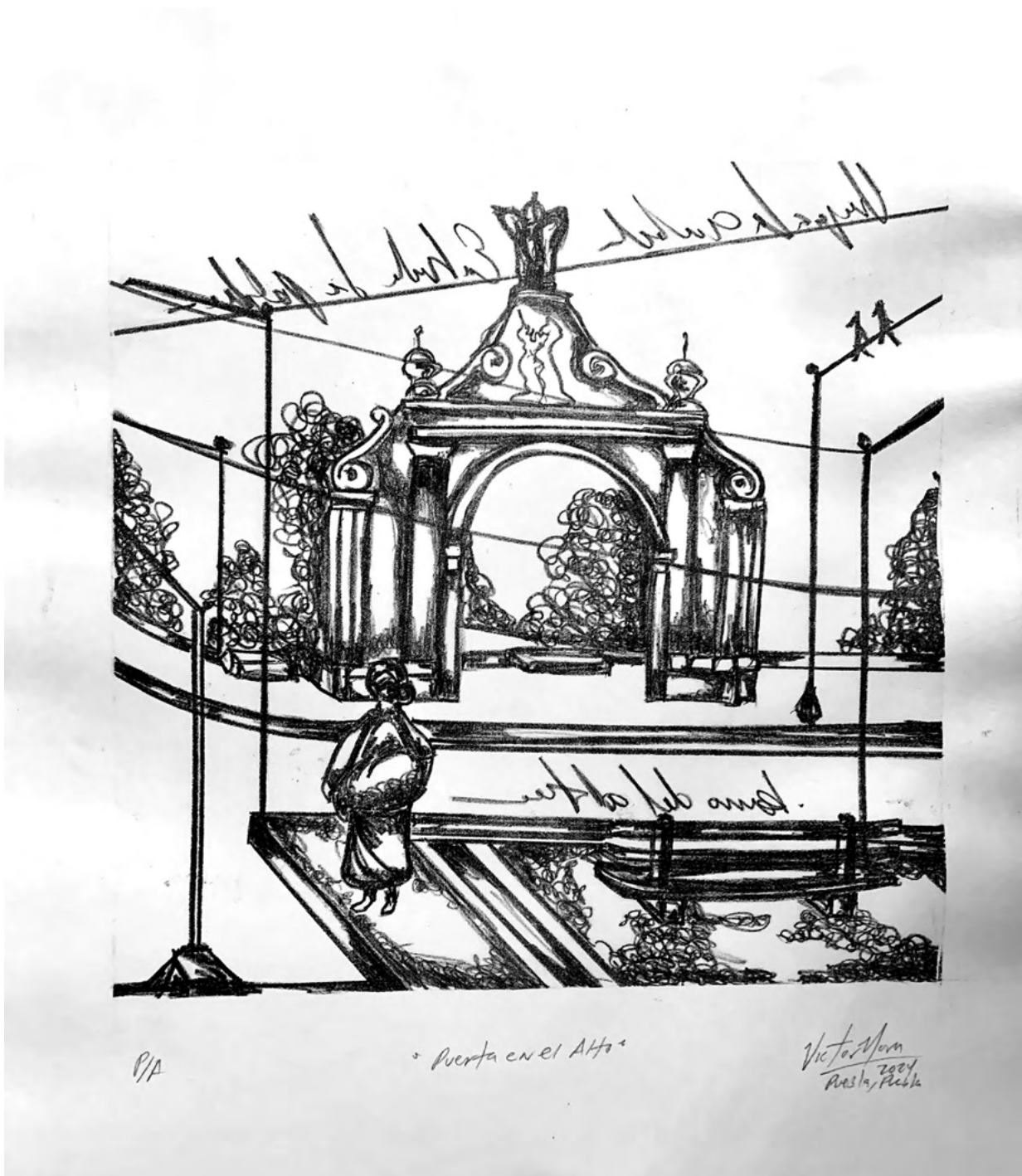


Víctor Mora, *Las Torres* impresión litográfica.

El camino diario revela una coreografía invisible. Personas que ponen atención en lo pequeño, que se preocupan por dejar las cosas «como deben estar», aunque el mundo parezca ir en sentido contrario.

Las calles son textos: se escriben con huellas, con restos de cinta, con los dobleces de la inmunidia bien cerrada, con tenis voladores, florecitas tercas y todo aquello que escapa a la mirada vacía.

Celebro que lo revelador no siempre esté en las fachadas ni en los escaparates o en lo evidente. Se asoma en las grietas y los recovecos del asfalto, en las puertas y ventanas entreabiertas o en las hojas caídas. Se manifiesta junto a la suela del zapato, esperando a que alguien baje la mirada sin prisa y encuentre la historia, la ironía o la belleza que sobrevive al ritmo ciego que todo lo arrasa.



Víctor Mora, *Los altos*, impresión litográfica.

Emblema realizado
por el artista
Gilberto Aveces
Navarro



Sombras en tiempos perdidos: ¡Pongan Caifanes!

Miguel Torres

Arre esquina, se te están petrificando los jinetes.
Guillermo Briseño

¿Dónde comenzar? Quizá en un antro el 11 de abril de 1987. Cuatro «desconocidos» recién subidos al escenario y presentados como «la selección resto del mundo del rock mexicano» comienzan a derramar sus brumas y uno de ellos canta la historia descoyuntada de un ser indefenso al que han sujetado a la plancha para poder castigarlo con la innecesaria e incomprensible terapia de electroshocks. O, quizá, podríamos empezar una década después, en 1997, cuando era un puberto y comenzaba a husmear en los casetes de mi hermano, entre los que encontré, en la portada de uno de ellos, una figura antropomorfa que resaltaba la religiosidad entre lo prehispánico y lo virreinal. Un *collage* que mostraba un rostro con los ojos cerrados, como si estuviera en trance, lo que me conectó de inmediato con ese pequeño título debajo de la imagen: *el Silencio*, que, más bien, fue un ruido al que me subí con temor, pero del que sabía que nunca volvería a bajarme, como el que experimentó Alejandro Marcovich en 1973 después de escuchar el *Fireball* de Deep Purple y quedar, según sus propias palabras, «pendejo». Ahí comenzó el vicio y, quizá, otro inicio de esta historia, pues no le quedó otra más

que ir a embarcarse con una guitarra en abonos.[a]

«Un perdedor no es aquel que tiene menos billetes. Un perdedor, es quien ya se dio cuenta que vivir es un mal negocio y no le queda otra que hacerlo de la forma más divertida.» Para inicio de los años setenta el rock mexicano vivía una etapa convulsa marcada por la represión política derivada de los movimientos estudiantiles de 1968. El auge comercial previo con bandas como Los Teen Tops o Los Dug Dug's, que ya habían puesto en marcha el concepto de *rock en español*, contrastaba radicalmente con esta siguiente década donde lo contracultural, el rock psicodélico y el espíritu de resistencia juvenil, la llamada «onda chicana» y el movimiento «rock rupestre»[b], provocaron manifestaciones como el Festival de Avándaro (1971), conocido como el «Woodstock mexicano», que representó un hito cultural y desató una intensa reacción del Estado. El gobierno de Luis Echeverría consideró al festival como un acto subversivo, lo que provocó un veto sistemático del rock en medios de comunicación y espacios oficiales.[c] A raíz de ello, el rock mexicano (sobre todo el del centro del país) fue empujado a los márgenes, y pasó a desarrollarse en los

llamados *hoyos funky*, espacios alternativos y clandestinos que funcionaban como refugio para la música y la cultura.[d]

En este entorno, surgieron agrupaciones que marcaron una nueva etapa: Three Souls in My Mind, precursora de El Tri y pionera de la actitud crítica y callejera; Toncho Pilatos y La Revolución de Emiliano Zapata, que mezclaban el rock con elementos del folclor nacional; Love Army y Náhuatl, que representaron al rock fronterizo, particularmente el de Tijuana[e] o Carlos Alvarado y Decibel, vinculadas al rock cósmico o conceptual y, aunque menos conocidas, demostrando que el rock no solo resistía, sino que seguía diversificándose.[f] Pese a la censura y el abandono estatal, esta década sembró las bases de un rock con identidad propia, socialmente comprometido y profundamente ligado al contexto político.

«Una religión puede medirse por su capacidad de revivir a los muertos. Para la generación que se convirtió al rock and roll a inicio de los ochentas, la era cristiana se mide antes y después de Jim Morrison.» Sería en los años ochenta y noventa del siglo pasado cuando la semilla diera frutos. El auge de un producto comercializado como *rock en tu idioma* unió las voces y propuestas musicales de la escena hispanoparlante para el mundo. Antes, Las Insólitas Imágenes de Aurora fueron un cuento. Un día a un güey se le ocurre hacer una fiesta y Carlos Marcovich le llama a su hermano Alejandro para hacer una tocada y juntar fondos para un proyecto cinematográfico del primero, quien a su vez lo conecta con Alfonso André para que el 17 de marzo del 84, junto con un tal Saúl Hernández, se vistieran de gala: Alfonso con un sombrero boliviano, Alejandro con un gorro a la Daniel Boone y Saúl vestido de mujer para completar lo bizarro y punkoso de la interpretación. [a] El hecho es que, sin saberlo y fuera de su propia voluntad, estos tres sujetos tienen una banda



Meme

de rock, aunque después de todo, una banda no es algo que se tiene, sino un nombre al que se pertenece.

Muchos años después, a finales de los noventa, cuando Güicho (un primo segundo) me llevó por primera vez al Tianguis del Chopo, descubrí la tierra de donde se esparcen los sueños oscuros, la rebelión y la revolución; Güicho me simbolizaba también la resistencia de la música de la periferia, ese rock urbano que era tan real y que salía de las coladeras y que, como roedor callejero, corría y se escurría, hurgando en botes llenos de aceite quemado o cascos vacíos de cerveza; esa música que puede escalar bardas, cruzar los deshuesaderos y que, un día, sin que nadie pueda remediarlo, se cuele a tu cocina, agujerea el refrigerador, entra a la recámara, se mete al armario, entra al buró, bajo la almohada, y encuentra un orificio en las paredes de tu cerebro.



Arte incluido en el álbum *El silencio*, 1990.



Primer álbum de la banda, *Caifanes*, 1988.



Segundo álbum de la banda. *Caifanes Vol.*

II popularmente llamado *El Diablito* (1990).

Y una vez dentro, ya nunca sale. Desde entonces y cada fin de semana que me era posible, iba ceremoniosamente al tianguis para ver si algún día corría con la suerte de encontrarme algo de Las Insólitas Imágenes de Aurora, como un resto fósil que me ayudara a comprender un suceso como el de Caifanes.

Es evidente, pero necesario, señalar que cierta música en los noventa era difícil de conseguir, sin plataformas de internet ni mp3. A pesar de ello, siempre asomaba por algún lugar, en cualquier rincón, alguno de los álbumes de Caifanes, banda a la que una generación se acostumbró a escuchar con el único anhelo de volverla a ver tocar en vivo y, para muchos, como en mi caso, por primera vez. En el verano de 1999 pasé una semana de vacaciones en la casa de mis primos en Ecatepec, solo con el disco en vinil de *El Diablito* (*Volumen II*). Lejos habían quedado ya las noches de Rockotitlán que habían forjado patrimonio y la base de un sonido en Caifanes. Pues es sabido que, en sus inicios, el billete que sacaban se iba en alquilar el equipo indispensable para sonar decentemente. Sabían, como muchos otros lo supieron antes, que la certeza habita en el deseo y el éxito en cualquier instante del tiempo. Así que dejaron que el caos de sus neuronas se asomara hasta los cabellos y se prepararon meticulosamente para oficiar cada ritual, pues sabían que una noche en el Tutti Frutti podía cambiarlo todo. Las voces habían tenido el tiempo suficiente para correr, los reventones eran cada vez más frecuentes y Caifanes se había vuelto una «banda de culto» a finales de los ochenta, una ilusión de que el rock podía funcionar, de que los sueños eran otra vez posibles, con todo y el rechazo de los de CBS asegurando que su negocio era el de vender discos y

no ataúdes (por el atuendo gótico, post punk de la banda, con peinados a la Robert Smith) o el de los ejecutivos de otra disquera que sentenciaban que parecían «una banda de putos» y que lo único que confirmaron era que el movimiento y las intenciones de una banda que no contaba con un solo disco grabado hasta entonces iban por un muy buen camino.

Hasta la tocada del 31 de octubre de 1987 en el Hotel de México (hoy *World Trade Center*) el grupo goza de un cierto culto privado. Corear “*Mátame porque me muero*” es, además de una pequeña euforia colectiva, un reconocimiento ceremonial. Pero en el Hotel de México va a tocar Miguel Mateos, argentino recién trepado a una popularidad masiva y antes de Mateos tocará Neón y antes de Neón, Caifanes.

Entre la radio, la televisión y los carteles de la calle juntan ahí dentro una banda amplia, ganosa y heterogénea. Quinceañeras gritonas, panchos respondones, punks endomingados para la noche del sábado, heavy-metaleros que se fueron con la finta, viejos apóstoles del rocanrol, neodiscotequeros enarbolando la bandera del reventón, seguidores de Neón, seguidores de Caifanes y algunos *breakdancers*. Cualquiera que pueda mover a todo ese personal es negocio seguro, y eso no lo duda Oscar López, productor argentino con amplios poderes en Ariola. Caifanes abre la noche y sin grandes trámites pone frenético al personal. Demasiado frenesí para que un grupo como Neón pueda mantenerlos en el mismo nivel. Pero mucho antes que Neón y Mateos son ellos los que se asoman al escenario, Oscar López tiene ya la certeza de que quiere a Caifanes.[a]

Entonces, llega la hora de grabar un disco. Los cuatro miembros fundadores (Saúl, Alfonso, Sabo



Tercer álbum de la banda, *El Silencio*, 1992.

y Diego) viajan a Buenos Aires para hacer la mezcla y lanzarlo a las calles. Iniciado el ochenta y ocho el ruido ya llegó a la televisión. Ariola organiza una fiesta de presentación; abajo, frente al escenario, los que compraron el boleto; arriba, las mesas de periodistas, locutores y vividores. Junto a Caifanes programan sus otros dos lanzamientos: Alquimia y Neón y, más que un concierto, para algunos, fue más bien una pelea de box arreglada, una madriza contundente. El color del futuro o, por lo menos, el que se puede ver por el retrovisor, no está en Alquimia ni en los dóciles acordes de Neón. El porvenir del rock nacional es un aullido que habla de enfermedad, ojos de venado y un entierro.

No hace mucho escuché en una entrevista a Jorge González, vocal, bajo y compositor de Los Prisioneros, banda chilena conocida por sus canciones llenas de crítica social, que sirvió de inspiración a una generación oprimida por la dictadura militar de Augusto Pinochet y que les provocó censura en los principales medios de comunicación hasta principios de los años noventa. – A pesar del veto, Los Prisioneros tuvieron un éxito comercial sin precedentes, aunque siempre a la sombra de Soda Stereo, señalaba Jorge González en la entrevista. Si bien es cierto que el nombre Caifanes no está relacionado con un discurso social o directamente político, sí comienza a aparecer en los lugares menos previstos, aunque nunca es la intención eclipsar a otras bandas de la escena mexicana como Pedro y las Tortugas, Ninot o Kerigma, pero las ventajas de una *manager* como Marusa Reyes, que colocó a la banda frente a una prensa que hacía preguntas sociológicas —o directamente pendejadas que, en cuestión, nada tenían que ver con lo musical— lograron que parte de esa música invadiera lugares



Cuarto y más último álbum de la banda, *El Nervio del Volcán*, 1994.

que estaban más allá de las viviendas de corazones solitarios que alumbran las desmesuradas bestias del rock. Súbitamente «Mátenme porque me muero» se cuelga a las vecindades, las vulcanizadoras, los colegios de niños decentes, de chicas frescas, de los puestos de tacos, de los clubs privados y los carritos de *hotdogs*. Y es en ese justo momento, no antes, que los empresarios musicales, productores de televisión y demás bichos naturalmente codiciosos ven la oportunidad de sacar provecho de un sonido que, finalmente, no había sido fabricado en el despacho de un mercenario constructor de réplicas.[a] Ninguno de ellos parece recordar la película de Tin-Tan (*¡Mátenme porque me muero!* de 1951), pero los cuatro inadaptados que se nombran Caifanes (por otra obra cinematográfica de Juan Ibáñez de 1967), conocen muy bien el origen de su primer éxito radiofónico de 1988.

Lo que más recuerdo de la clase del *teacher* Juan José en primero de secundaria es cuando narró para toda el grupo el épico concierto de Caifanes en la entonces explanada de la delegación Venustiano Carranza. La heroica proeza de sobrevivir a una estampida humana y gases lacrimógenos sigue resguardada hasta ahora en una habitación de mi mente, como el hecho de que, en el concierto que le abren a Rod Stewart en Guadalajara yo tuviera cinco años; siete cuando Soda Stereo los presentó en el Palacio de los Deportes en 1991, y diez cuando le abrieron a los Rolling Stones. Nací demasiado tarde.

Otro hecho es que la rola con que Caifanes cerraba sus conciertos desde el 87 llegara a las setecientas mil copias vendidas a finales de los ochenta no convertía al grupo en un símbolo de prostitución, ni trivialidad, ni siquiera de oportunismo rumbero o de complicidad con el gran capital. No lo convertía

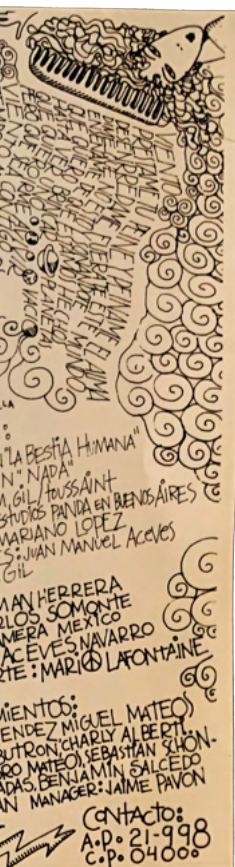


Arte del primer álbum de la banda Caifanes (1988).

en nada. Aunque si de simbología se trata, el ritmo cubano tropicalero que Diego Herrera aprendió tocando con los Rumberos de Jano Portillo titulado «La Negra Tomasa» volvió al nombre Caifanes algo así como un símbolo democrático.[a] El grupo se ha dirigido siempre a la multitud como raza y, conforme fue pasando el tiempo, se fue volviendo progresivamente ácido. Y ya que donde tocan cuatro tocan cinco, estos buscavidas (ahora con Alejandro Marcovich) toman sus cosas y se lanzan a Nueva York para hacer un disco que, nueve años después, un puberto que quedó varado en la casa de sus primos durante unas vacaciones en Ecatepec usaría para matar el tiempo y volverse parte de una raza.

¿Dónde concluir? *Sombras en tiempos perdidos* piensan que se puede llamar el segundo disco que se pasaron más de cinco semanas grabando en Nueva York, otra vez con Oscar «Cachorro» López, en colaboración con Gustavo Santaolalla. Saúl ha traído nuevo equipo y Alfonso ha rastreado una tras otra las ediciones descontinuadas de David Bowie. De regreso en México, se hará la presentación, comenzarán las giras, irán con Verónica Castro a la televisión, habrá más conciertos. Dos años después, en 1992, volverán al estudio y realizarán uno de los

mejores álbumes del rock mexicano y, antes de presentarlo, se rehusarán a abrirle un concierto a The Cure, con el afán de evitar las comparaciones con la banda británica. Caifanes ya es un éxito en México, Centroamérica y algunos países del Sur del continente americano y entre la comunidad hispana de Estados Unidos. En agosto de ese mismo año llenan por completo el Hollywood Palladium de Los Angeles[g] y en abril de 1993 el Palacio de los Deportes de la Ciudad de México, hazaña que ningún otro grupo de rock mexicano había logrado hasta el momento. Con el éxito rotundo de la banda y tras este concierto, Sabo Romo se despidе de la agrupación y Diego Herrera lo seguirá poco tiempo después, al concluir la gira. Todo volvería al origen; Saúl, Alfonso y Alejandro entrarían al estudio de grabación a cerrar lo que empezaron con Las Insólitas Imágenes de Aurora. El último álbum de Caifanes llevaría por título *El nervio del volcán*, junto a Federico Fong en bajo y Yann Zaragoza en teclados como músicos invitados. De nuevo volverán a los medios, serán programados en la barra nocturna de Televisa, *Mala Noche... ¡No!*, *La Movida*, *Siempre en domingo* y cada vez más cerca de los noticieros de MTV Latino para quienes realizaron un *Unplugged* en octubre



de 1994, siendo el primer grupo de Latinoamérica en hacerlo, mientras la relación entre Saúl Hernández y Alejandro Marcovich empeoraba. De hecho, el propio Saúl lo llamó un concierto «angústico». La otra dimensión de la que hablaba el propio Saúl en su relato que dio nombre a Las Insólitas Imágenes de Aurora comenzaba a hacerse realidad:

Bueno, «Las insólitas imágenes de Aurora» es un cuento que escribí. Un cuento que habla de un chico que va caminando por Insurgentes y de repente le entra un *flash*. Cuando despierta está en un mundo surrealista donde los bosques tienen hojas de mercurio y hay Faunos, bueno una locura. Él está perdido, no entiende si murió. No entiende pero siente. Entonces se da cuenta que no está muerto pero está en otra dimensión; el caso es que se acerca un Fauno y le pregunta «¿qué hago aquí?» Y el Fauno le dice: «Tal vez tú no lo sabes, pero eres una imagen insólita de Aurora. Aurora te raptó y ahora estás dentro de su mundo».

«Nunca nada es como fue.» Oscar Sarquiz, el periodista, productor, locutor, cronista musical y heredero de la fantasía y los fervores de Juan el Bautista, es quien modifica el universo prestando un bajo y bautizando a Salvador Romo López-Guerrero con el nombre de Sabo, hoy referido como bajista, compositor, productor y músico altamente cotizado y versátil, miembro fundador de la banda y en quien recae, según las escrituras y la memoria colectiva, la responsabilidad de promover a Caifanes para su primera tocada en 1987, sin la cual, nada de esto hubiese pasado así.

Tumbado en los sillones de la sala estaban mi hermano Felipe (dueño del casete que da uno de los comienzos a esta historia) y mi hermana Nancy. De pronto, en las noticias de espectáculos del medio día anuncian la separación de Caifanes. Sin declaraciones de ninguno de los integrantes, apenas el escueto comunicado que había dado Saúl, después de un concierto en San Luis Potosí. No recuerdo el nivel de shock, sorpresa o tristeza de aquel momento, pero lo que he comprendido a través de todos estos años es que Diego, Sabo, Saúl, Alfonso y Alejandro, más que una propuesta musical, narrativa, profesional o simbólica, fueron el gran escape de todo un grito generacional y subversivo que comenzó en los sesenta y no pudimos escuchar, ni explotar, ni sacudirnos, hasta mucho tiempo después. Si tuviera ahora mismo una imagen para concluir esta pequeña reseña, tendría que estar a unos cincuenta metros del escenario, en el Vive Latino de 2011; después de catorce años, el puberto, que ya no es para nada un puberto, está a punto de presenciar lo que creyó imposible después de

introducir en el tocacintas ese casete robado a su hermano. Es de noche y detrás de él hay cerca de setenta mil personas y la banda suena rompemadres. Alejandro se está descosiendo sobre el escenario, su guitarra es una bellísima modelo epiléptica que tiembla y grita y ruga a todo volumen en *surround*. Es el regreso legendario (con todos los integrantes) y Alfonso reparte inmisericordes golpes, madrazo tras madrazo sobre los platillos, la tarola y los tambores que hacen suyo el temblor eufórico de toda una galaxia dopaminada. Somos la raza que baila y salta y Sabo baila y salta y Diego derrite una a una las más íntimas glándulas del saxofón y Saúl abre los brazos en cruz, se cuelga del aire y con el poco aliento y la poca voz exhala el último verso... «y clavame en tu cabecera, y déjame en donde no me olvides».

Referencias

- [a] Velasco, Xavier. *Una banda nombrada Caifanes*. México: Por las eléctricas penumbras del rock, 2000.
- [b] Zapata, Javier. *Avándaro y el rock mexicano: Contracultura y represión en los años setenta*. México: Pentagrama, 1995.
- [c] Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: La vida en México de 1970 a 1982*. México: Planeta, 1995.
- [d] Velázquez, Hugo. *Los hoyos fonquis: Historia subterránea del rock mexicano*. México: Ediciones B, 2010.
- [e] Rueda Smithers, Enrique. *Rock en español: 50 años*. México: Televisa, 2006.
- [f] Zamora, Fernando. *El rock mexicano: Sonidos de la calle*. México: Grijalbo, 2000.
- [g] labandaelastica.com (6 de julio, 2012). «Caifanes 2012 en vivo». labandaelastica.com. Archivado desde el original el 11 de abril de 2013. Consultado el 20 de marzo de 2013.



LA FACULTAD DE CIENCIAS UNAM 85 AÑOS COMPARTIENDO CULTURA CIENTÍFICA EN MÉXICO

Indio Cuidapirámides

Palacio de Minería,
1939. Centro
Histórico de la
ciudad de México.



Viva la discrepancia, porque es el espíritu de la Universidad.
Javier Barrios Sierra, discurso, 1968

La Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México se fundó en 1939. En su inicio, se asentó en el actual Palacio de Minería, donde ya funcionaba la Escuela Nacional de Ingenieros, en el antiguo y viejo Barrio Universitario en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Tuvo como antecedente inmediato la Escuela Nacional de Altos Estudios, creada en 1910, en el actual Edificio de la Autonomía Universitaria, y como parte de la recién inaugurada universidad en el mismo año, con el objeto de cultivar a nivel avanzado trabajos académicos en las áreas de las humanidades y las ciencias exactas y naturales.

Los estudios de física y matemáticas avanzadas se iniciaron años después, cuando el profesor Sotero Prieto, por entonces profesor tanto en la Escuela Nacional Preparatoria como en la Escuela Nacional de Ingenieros, reunió y trabajó con un pequeño grupo de estudiantes interesados en ampliar sus conocimientos sobre matemáticas y física. Así pues, el profesor Sotero Prieto fue el iniciador de los estudios formales de física y matemáticas en la universidad y, por ende, en el México contemporáneo.

En 1935, siendo el ingeniero Ricardo Monges López director de la Escuela Nacional de Físico-Matemáticas,



Sotero Prieto Ramírez (1884-1935).
Considerado el padre de las matemáticas en México y apodado "El matemático de hierro".

con sede en el Palacio de Minería, aún no se generaban actividades de investigación en las áreas de física y matemáticas. Esto sólo se realizaba en el Instituto de Biología, situado por entonces en la Casa del Lago en Chapultepec, y en el Observatorio Astronómico Nacional en Tacubaya.

En octubre de 1938, por iniciativa de varios personajes de la vida universitaria, entre ellos el ingeniero Ricardo Monges López, el doctor Antonio Caso, director de la Facultad de Filosofía; el doctor Alfredo Baños, director del recién fundado Instituto de Físico-Matemáticas, y del doctor Issac Ochotena, director del Instituto de Biología, se presentó ante el Consejo Universitario el proyecto de creación de la Facultad de Ciencias. Posteriormente, ya aprobado el proyecto, inició labores el 1° de enero de 1939.

En sus inicios, la Facultad estuvo organizada en departamentos: de Astronomía, Biología, Física, Geofísica, Matemáticas y Química. Se planteó la idea de que estos funcionaran en estrecho contacto con los institutos de investigación correspondientes de la universidad, de tal manera que los profesores de la Facultad fueran principalmente los investigadores de los institutos y que dichos institutos, eventualmente, crecieran e incorporaran a algunos de los egresados de la Facultad. Esta idea sólo se concretó al inicio en las áreas de física y matemáticas, pues los estudios biológicos continuaron efectuándose en la Facultad de Filosofía y Letras. Los demás departamentos no llegaron a funcionar como tales.

La incorporación del departamento de Biología a la Facultad se realizó en 1945, aunque la integración material no tuvo lugar en esa época, dado que los departamentos de Física y de Matemáticas continuaron funcionando en el Palacio de Minería.

Por su parte, el departamento de Biología estaba en una antigua casa porfiriana en la calle de Ezequiel Montes 115, en la colonia Tabacalera; y, a su vez, la dirección de la Facultad se encontraba en Puente de Alvarado 72, actualmente Calzada México-Tenochtitlan. La ahora muy importante carrera de Actuaría se creó dentro del departamento de Matemáticas, por iniciativa del ingeniero Emilio Velarde y Solórzano, en 1947. La razón por la cual la carrera de Actuaría se encuentra en la Facultad de Ciencias es porque tiene como objeto de estudio el riesgo que se trabaja a través del uso y la aplicación de la probabilidad y la estadística principalmente como herramientas básicas, así como también otras áreas importantes de las matemáticas.

Por otro lado, la Facultad de Ciencias se instaló a principios de 1954 en el Campus Central de Ciudad Universitaria, conocido como Las Islas, en el edificio que ocupó en la parte central, junto a la Torre de Ciencias, hoy Torre 2 de Humanidades. En esta sede se realizaron los primeros exámenes profesionales en Ciudad Universitaria. Desde entonces, los departamentos de Biología, Física y Matemáticas han estado reunidos, mientras que los institutos correspondientes de manera provisional ocuparon parte del edificio de la antigua Torre de Ciencias. La Facultad permaneció ahí durante veintitrés años.

El movimiento estudiantil de 1968 trajo, entre otros resultados, cambios sustanciales en la sociedad, la cultura, el arte, la enseñanza educativa y en algunas instituciones, así como algunos cambios en la Constitución. El espíritu heredado del movimiento fue de avances para continuar y construir una lucha constante que nos llevara en un camino hacia la democratización del país. Estos cambios se expresaron principalmente en las universidades.



Ricardo Monges López. Fundador de la Facultad de Ciencias, UNAM, 1939.



La Facultad y la Torre de Ciencias,
UNAM, 1952. Ciudad Universitaria.



Pintura mural titulada *La ciencia y el trabajo*, 1952. José Chávez Morado. Auditorio de la Facultad de Ciencias, UNAM, actualmente auditorio Alfonso Caso.

Un ejemplo de esto se dio a principios de la década de 1970 en la Facultad de Ciencias, donde las inquietudes de una juventud y un profesorado ávidos de construir nuevos rumbos para el desarrollo democrático de nuestras instituciones desencadenaron en la búsqueda de nuevas formas de organización interna. Se pretendía permitir y promover una mayor participación de académicos, estudiantes y trabajadores en las decisiones que afectaban el funcionamiento de la Facultad. Así pues, se formaron desde esa época los consejos departamentales como una nueva estructura de organización académica y como órganos colegiados que sustituían a los jefes de departamento.

En los departamentos existía un jefe, normalmente un profesor, que determinaba todas las acciones de manera vertical, tanto en lo académico como en lo presupuestal. Por lo tanto, se cambió el modelo al de órganos colegiados, los cuales determinan, de manera colectiva y mediante consensos o votos, las decisiones necesarias para el bien común.

Así fue como surgieron los Consejos Departamentales de las áreas de Biología, Física y Matemáticas, todos ellos a su vez participando mediante representantes en la estructura de Consejo Técnico.

Esta figura de Consejo Técnico, reconocida por el organigrama universitario, se mantiene vigente en general, a excepción del área de Biología, que ahora está integrada por varios departamentos.

Desde principios de 1977, la Facultad se encuentra en sus actuales instalaciones, al sur de Ciudad Universitaria en el Circuito Exterior, acompañada de otras entidades, tales como la Coordinación de la Investigación Científica e institutos que la componen, así como las instalaciones culturales de la universidad.

A partir de 2010, el crecimiento de la facultad resultó vertiginoso en términos de matrícula estudiantil, profesoras y profesores de tiempo completo, en la administración y en nuevas instalaciones para la docencia, la investigación y la divulgación. En aquel entonces quedó compuesta por las carreras de Actuaría, Matemáticas, Biología, Física, Física biomédica, Ciencias de la computación, Matemáticas aplicadas, Ciencias de la Tierra y Manejo sustentable de zonas costeras.

La Facultad de Ciencias de la UNAM cumplió en 2024 ochenta y cinco años de compartir con éxito una cultura científica de calidad en México. Felicidades, y felicidades, también, por su inmensa labor



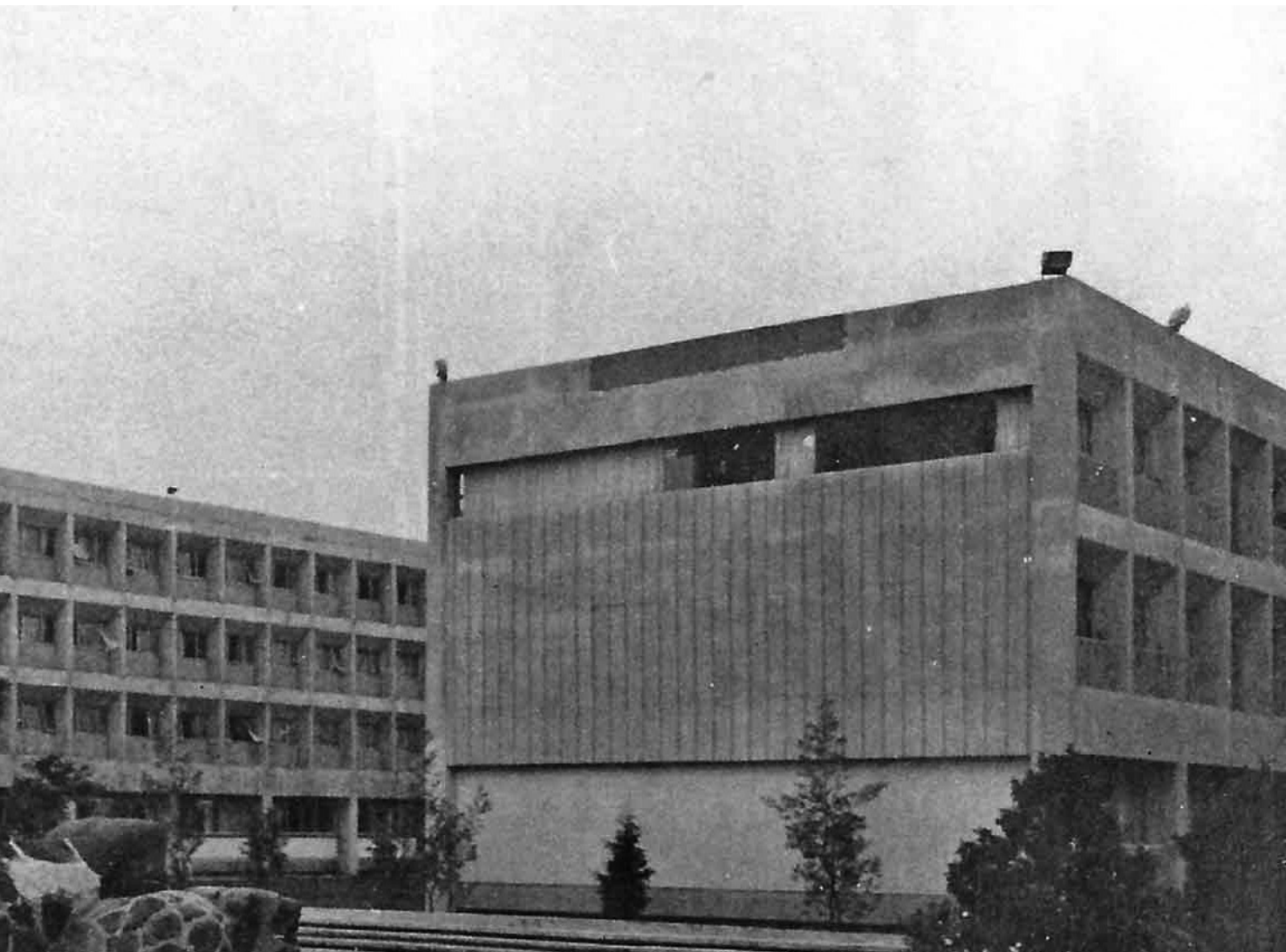
de formar profesionales en importantes y diversas áreas del conocimiento científico. Le deseamos la continuidad en el liderazgo en esta actividad y que siga creciendo como ejemplo para otras entidades del país. Que continúe ofreciendo a la sociedad egresados y conocimiento, y que incorpore cada vez más, como hasta ahora lo ha hecho, a

personal académico capacitado para contribuir y coadyuvar en el diseño y la implementación de soluciones a los grandes problemas del país.

¡Viva nuestra Universidad Nacional Autónoma de México!

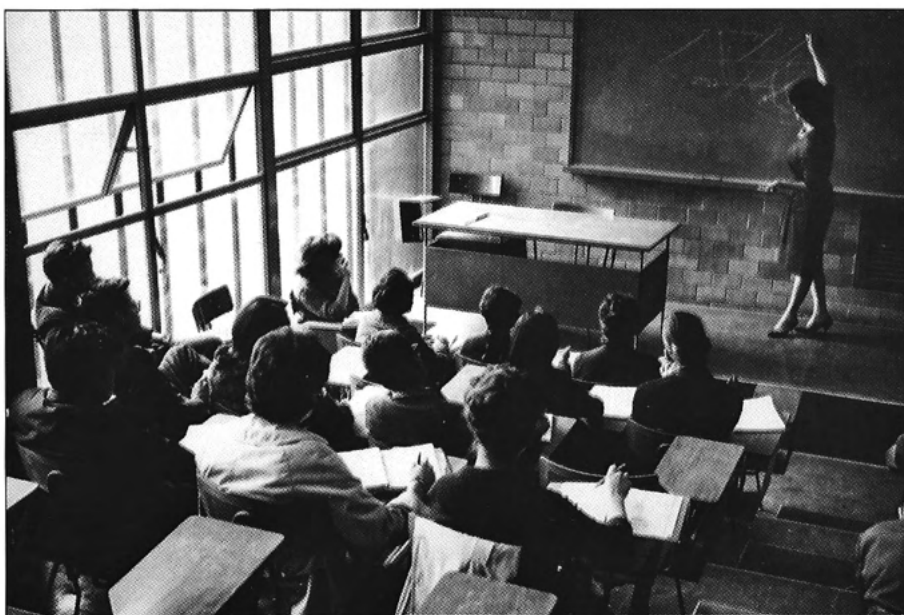
¡Viva nuestra Facultad de Ciencias!

¡Vivan la ciencia y la tecnología mexicanas!



Escultura *Prometeo-Quetzalcoatl* del artista Rodrigo Arenas y la Facultad de Ciencias en sus actuales instalaciones en el Circuito exterior de Ciudad Universitaria.

Clase en la sede de "Las islas" de la Facultad de Ciencias, UNAM



EN BUSCA DE UNA ARQUITECTURA EMOCIONAL

UNA ENTREVISTA A HELEN ESCOBEDO SOBRE LA CASA CUEVA DE JUAN O'GORMAN

JOAQUÍN DÍEZ-CANEDO NOVELO
LUCILA ROUSS

No cabe duda de que Juan O'Gorman (1905-1982)

y Helen Escobedo (1934-2010) son dos pilares del mundo del arte y el espacio público de la ciudad de México. Nacidos durante la primera mitad del siglo xx con veintinueve años de diferencia, sus carreras representan momentos muy nítidos de épocas plásticas que resultan totalmente distintas en cuanto a formatos, técnicas y problemas, aunque se encuentren tan contiguas en términos temporales que sus personajes, de hecho, conviven en el mundo durante algunas décadas.

O'Gorman crece con la posrevolución, el reacomodo cardenista de los años treinta y la Segunda Guerra Mundial; por su parte, la carrera de Escobedo vive en el lento desbaratamiento de ese sistema priista luego de 1968, las crisis del petróleo de los años setenta, la nacionalización de la banca y la globalización neoliberal de las décadas posteriores. Estos cortes históricos se reflejan claramente en los temas y materiales de cada uno, y también gracias al hecho de que ambos participan enormemente de las discusiones artísticas de su época: ella, como directora y curadora de museos públicos; él, como crítico de arte y arquitectura en medios impresos.

En cuanto a sus obras, por ser arquitecto y artista plástico, O'Gorman desarrolla para el segundo tercio del siglo pasado una serie de paisajes oníricos y apocalípticos, murales al fresco que representan

la historia nacional(ista) y proyectos arquitectónicos que son siempre tan críticos con sus espacios urbanos como vanguardistas en sus posturas plásticas. Por su parte, Escobedo se decanta durante las décadas posteriores por refinadas formas escultóricas en las que destacan la superposición de geometrías abstractas, el uso de colores simples, el movimiento del público a través de las obras y el hecho de que muchas de ellas son piezas situadas en el paisaje urbano, visibles desde un automóvil.

Los procesos materiales que utilizan para realizarlas también son muy distintos. Mientras que O'Gorman pinta al temple sobre tablas de madera y trabaja con superficies recubiertas de piedras endémicas de distintas regiones del país —que funcionan como guiños al paisaje nacional y cultural al que buscan arraigarse de manera *orgánica*— Escobedo opta por los materiales de la industria, como rejillas metálicas, pinturas acrílicas u objetos reciclados, que aceptan la condición de metrópolis en tránsito en la que se encuentran inmersas. «Yo no sirvo tallando piedra», comentó en una entrevista para la *Revista de la Universidad*.

Es curioso que estos personajes tan disímiles, y tan interesantes por cuenta propia, compartan la trágica destrucción de la Casa Cueva de Juan, construida por él mismo hacia 1952 y destruida por Helen y su marido en 1969. Esto fue, sin duda, una



Arbolito incendiándose, ilustración de Julián Cicero.

enorme pérdida para propios y extraños. Desde entonces ha existido un cisma en el mundo del arte entre quienes atacan y defienden a esta enorme escultora, que en aquel año fue acusada por la crítica e historiadora del arte Ida Rodríguez Pamprolini de perpetrar un acto bárbaro que mostraba el nivel de subdesarrollo de nuestro mundo cultural.

A continuación, se presenta una entrevista realizada por Lucila Rousett a Helen Escobedo en el año de 1994, en la que le pregunta por el destino de la famosa obra. Lo que se lee es una conversación franca y honesta, segmentada en tres partes, cuyos cortes se anuncian a lo largo del texto. En ella se expone un recuento muy vívido de las condiciones de la casa al momento de su compra, además de los motivos esgrimidos por su autor y propietario original para ponerla en venta. Es importante mencionar que las respuestas de la escultora dejan ver un carácter bienhumorado y cariñoso hacia la figura de O'Gorman, a quien recuerda nítidamente, y una actitud genuinamente curiosa con la obra de su antecesor.

La entrevista también permite ver otra cosa. En todos estos años, el paisaje urbano de la capital nacional, que tanto tiempo y reflexiones les ocupó a

ambos en vida, y en el que están insertas muchas de sus obras más importantes, ha ido cambiando sin reparo. La ciudad de hoy ya no es la misma que la de 1952, ni la de 1968 o de 1994.

Pero así como en 2006 se hizo una reproducción de la desaparecida obra *Sui generis* (1970) de Helen Escobedo para la exposición *La era de la discrepancia (1968-1997)* —un vocho intervenido con motivos abstractos, en el que la autora se desplazaba por la ciudad y que fue posteriormente robado a plena luz del día—, hoy quizás podríamos considerar la restauración de la obra más personal de O'Gorman. Como *Sui generis*, cuya nueva versión ya no es un coche funcional, la nueva Casa Cueva sería un cascarón inhabitado como hogar, pero dispuesto de tal forma que propios y extraños pudieran hacer memoria.

En cualquier caso, hacemos del conocimiento público esta información, con el objetivo de ver las decisiones de Escobedo con ojos más compasivos, además de ofrecer nuevos argumentos para la recuperación de esta magna obra, en la que se encontraron plasmadas dos visiones contrarias y personalísimas de los rumbos, épocas, materiales y sentidos del arte nacional del siglo xx.

ENTREVISTA A HELEN ESCOBEDO

Nota aclaratoria: las fotografías que se utilizan para acompañar a esta entrevista forman parte de los documentos de Esther McCoy (alrededor de 1876-1990) que se encuentran albergados en los Archivos de Arte Americano de la Institución Smithsonian, Washington D.C., Estados Unidos de América.

PARTE 1 — 17.02.1994

Lucila Rousset (LR): ¿Por qué no me hablas, antes de seguir, de la casa de Juan O’Gorman?

Helen Escobedo (HE): Mi marido, yo y mis dos hijos habíamos rentado nuestra casa durante la olimpiada y, para aprovechar la situación, nos fuimos a casa de mi mamá, en diciembre del 68. Y yo, en un bazar navideño, me encontré a Helen O’Gorman tomando un café, solita. Era el único asiento libre y me invitó a sentarme junto a ella. La vi triste y le pregunté por qué. Me contestó [que] habían estado tratando de vender su casa y su hermoso jardín lleno de orquídeas desde hacía varios años, sobre todo por la humedad tan tremenda, pues al parecer su hija, que es una niña adoptiva y que había nacido con un problema de un bracito, no se le curaba. El doctor había sugerido [que] se mudaran a un lugar más seco.

Yo, en aquel entonces, apasionada con la idea de construir mi propia arquitectura emocional, buscaba un terreno con árboles y soñaba con un riachuelo, cosa imposible en el D.F. pero muy posible en el Valle de Morelos. Pero como los dos trabajábamos en la ciudad, la decisión de quedarnos en la zona sur, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan, fue determinante. Uno, porque desde los quince años había sido mi zona y, dos, porque ahí estaba la escuela de los niños. Induje a mi marido a ir a visitar la casa de

los O’Gorman por puritita curiosidad, pues me habían hablado de su cueva y del hecho de que vivían como los Picapiedra.

Era un sábado o un domingo porque era media mañana y nos llevamos a los niños, que eran muy chiquitos. Llegamos a la Avenida San Jerónimo, que en ese entonces era una calle pequeña que conducía sólo a la entrada al Pedregal. Llegamos al portón, reconocible ya por fuera por el mosaico que rodeaba la puerta; tocamos varias veces hasta que por fin el jardinero o mozo nos abrió la puerta y entramos a un jardín sombreado selvático, con los árboles colgados de orquídeas. La casa no se veía. Seguimos subiendo por un empedrado empinado y lo primero que se veían eran dos gigantes recubiertos de piedritas de colores, y saliendo de sus cabezas unos macetones de hierbas gigantescas a manera de pelo y la fachada de piedra de lava con trepadoras.

Los niños se espantaron y no quisieron entrar (tenían cuatro y cinco años), tanto, que el padre se quedó con ellos en el jardín. Yo entré porque me abrió la puerta Juan. Muy amable me sentó y me dijo que Helen le había dicho que yo estaba buscando un terreno para hacer mi casa y [que] por qué no le compraba la suya. Yo, que lo conocía mal —[era] de la edad de mi papá— le contesté que el jardín me parecía maravilloso pero que justamente yo quería construir mi casa porque soñaba hacer un pueblo; un pueblito en donde cada miembro que conformaba la familia, y ahí incluyo la familia de mi nana, tuviera una casita propia, que no fuera intercomunicable por corredores y pasillos lúgubres, que desde niña son mi pesadilla.

A Juan O’Gorman le dio risa, y me dijo que podría yo transformar mis ideas usando su terreno. Yo, viendo la condición en que se hallaba su casa —espacios complejos, llenos de recovecos, una chimenea sin tiro... El hecho de que no había drenaje, pues Juan llegó a explicarme, ni el tiro ni el drenaje [tenían sentido] dada la cantidad de salidas por cuarteaduras y fisuras de la piedra, y que en todos los años que llevaban viviendo no habían tenido problemas.

A mí me dio una risa, pero nerviosa, y realmente los interiores me apabullaban, pues toda la casa era de roca. Las escaleras voladas eran de concreto con una malla protectora a manera de riel para que no se cayera la nena, y mucha vegetación crecía por dentro, aunque a mí no me tocó ver un árbol que crecía a media cueva o sala principal; se había muerto. Eran dos sofás de piedra (uno frente al otro), una mesa de piedra en el área de comer, un banco de piedra; el piso era de laja negra cuarteada y el único elemento de color era el techo, ya en mal estado por hongo y salitre. Salí ese día con



Casa cueva de Juan O’Gorman, vista de la terraza del techo entre 1956 y 1958.



Lola Álvarez Bravo, nota escrita al reverso: "Foto temprana de la casa de Juan O'Gorman antes del barandal", alrededor de 1954.

mi curiosidad satisfecha, pero sin la más remota intención de volver. Los niños se habían aburrido y a mi esposo no le gustaba el lugar.

Unas semanas más tarde me habló Juan, muy amable, con la pregunta a flor de boca. «¿No te interesa comprar mi terreno? Si quieres, yo hablo con tu papá, que es amigo mío.» Yo le dije que seguía con la intención de construir mi casa pueblo, para lo cual yo necesitaba mucho espacio plano, pero que de todos modos, muchas gracias, que me había parecido muy interesante la solución para su casa orgánica y con la aplicación de mosaicos, de figuras hechas de mosaicos hechos de piedras naturales.

Pasa el tiempo y seguimos buscando terreno. Esta vez me habla Helen diciéndome que como ellos ya se tienen que ir a la casa que había construido Juan en San Angel Inn, más chiquita, más calentita —estilo Bauhaus—, que les urgía vender el terreno. Volvimos mi marido y yo sin hacer cita y con la esperanza de no encontrarlos en casa para volver a sentir el jardín, que nos había impresionado por sus árboles, por su verdor, y nos volvió a abrir el mismo mozo.

Nos acompañó a volver a mirar la cueva y en la chimenea ese día se encontraba un arbolito de Navidad (por febrero de 1969), y me acordé de la teoría de que no era necesario un tiro para que funcionara bien la chimenea, cosa inaceptable para un noruego, mi marido, quien, ni corto ni perezoso, prendió un cerillo para ver si eso era cierto. La intención no era quemar el árbol, sino comprobar el hecho insólito de cómo [el humo] desaparecía por las ranuras. Pero se incendió el árbol y la cueva se

llenó de humo.

Los dos nos sentimos como criminales, sobre todo porque no teníamos cita, cuando baja de las escaleras Helen y pega un grito de angustia porque era el arbolito de su hija, [quemándose] antes de tiempo, además de crear una espesa neblina que nos hizo toser a los tres. Apenadísimos, mi marido y yo, [salimos] con el compromiso de volver al día siguiente y hablar con Juan, declarar nuestra culpa y traerle un regalito a la nena.

Al parecer Juan se había enfurecido, pues no nos habló para confirmar la hora de la visita. Entonces a mí me tocó hablar y Juan me dio una hora. «Ven esta mañana, que quiero hablar contigo.» Llegué en la tarde, el cielo era gris con ganas de llover, como a veces a principios de año. Yo no llevaba paraguas; tenía frío. Llegué, me abrió la puerta Juan, nos sentamos en la cueva, me ofreció un café y empezó un diluvio. Juan no quería hablar de su chimenea, sino de la venta ya urgente, y a como diera lugar, de su terreno, pues se estaban mudando a la otra casa. Supongo [que] por eso no le importó tanto lo del arbolito.

Yo seguía empecinada en conseguir algo por las faldas del Ajusco o por la carretera vieja México Cuernavaca, pero no se nos había dado la oportunidad de un terreno con árboles, y Juan me preguntó cuál era el problema con el terreno. Yo le contesté que la casa me parecía simple y llanamente inhabitable y contraria a todas mis necesidades vivenciales. Y propuso dinamitar la casa, porque me dijo que el único sitio factible para construcción era esa parte de su casa, [el] único sitio plano. Yo no se lo creí un instante, aparte de lo cual estaba segura [de que] me estaba cotorreando. Y me acuerdo que le dije que perder una cueva, que destruir una cueva, tan original, de lava natural, pues era absurdo e innecesario.

Habían pasado un par de horas, el tiempo suficiente para que la lluvia se empezara a filtrar y nunca me perdono, como en otras múltiples ocasiones, el [no] cargar una cámara fotográfica, pues Juan en su sofá de piedra y yo frente a él en mi sofá de piedra, con cojines, sólo pudimos seguir conversando cuando sacó dos paraguas negros, cosa que nos pareció perfectamente normal.

Cuando dejó de llover, ya me había comprometido a que hablara yo con mi papá, para que luego él le hablara para establecer la mejor forma de hacer un contrato de compraventa. Durante esa tarde lluviosa, había habido más acercamiento que en otras ocasiones, porque efectivamente nos ganó la risa al darse cuenta Juan de que mi paraguas tenía dos agujeros y de que me estaba mojando.

Yo, niña cumplida, fui al despacho de mi papá y le dije que el arquitecto O'Gorman me quería vender



Maynard L. Parker, interior de la casa cueva de Juan O'Gorman, alrededor de 1954.

el terreno para que yo hiciera ahí mismo la casa de mis sueños, y que por qué no me ayudaba con esta idea; con dinero. Mi padre, dispuesto a ayudarme desde el punto de vista financiero, me dio un no rotundo porque me dijo «para qué te compras problemas». Él había estado alguna vez en aquella cueva, y me dijo que el sólo hecho de tener mosaicos la hacía incomparable y que definitivamente no respaldaba el proyecto, que no me metiera en líos legales.

Yo no hablé con Juan, pero él habló con mi papá abogado y le dijo que entre los dos se lograría un contrato sin problemas a futuros sobre derechos de autor, puesto que él no me vendía una casa, sino que me vendía un terreno, y si se trataba del problema de derechos sobre los muros y techos, que él cedía dichos derechos a la compradora del terreno, fueran los que fueran. Esto consta en el contrato que obra en mi poder, y que a raíz de múltiples [¿?] entre Helen Escobedo, Helen O’Gorman y ellos, Juan y Manuel, pues la propiedad se la había cedido a Helen.

Se firma el contrato estipulando que los pagos de la compra serán por mensualidades en un periodo de dos años, y celebramos la firma Kirsebom-O’Gorman en (¿junio?) de 1969. Yo le prometí a Juan conservar el único mosaico realmente intacto en cuanto a humedad y perfectamente intacto, que era en el cuarto de escobas, segundo piso. Mi idea era crear un pequeñísimo museo-recuerdo de la Casa Cueva de Juan O’Gorman.

DATOS de Lucila:

— Transformación Casa Cueva.

— Cómo embonan dos visiones tan contrarias en una congruente.

— Matías [Goeritz], curioso, recoge piedritas caídas de la fachada para lograr entender el sistema técnico que utiliza O’Gorman para incrustar piedras naturales al concreto.

— Ida [Rodríguez Prampolini] pega un grito acusatorio y pregunta quién es más culpable y a quién hay que dirigirse para que estas cosas no sucedan.

— La comunidad artística se divide en dos: [Jorge Alberto] Manrique, Juan García Ponce, [Juan José] Gurrola, etc.

— Deschamps, en *Excélsior*, entrevistó a Juan.

PARTE 2 — 08.04.1994

HE: El mosaico del piso al exterior de la cueva, dedicada al genio de Ferdinand Cheval, y que estaba hecho de piedras amarillas, verdes, blancas y tezontle, y muchos fondos de botella; de ahí que por falta de porosidad en el vidrio fuera lo primero que

desapareció, estando ya en condiciones lamentables cuando yo lo vi por primera vez. Otra cosa curiosa es que siendo un pisable al aire libre, su uso tanto humano como atmosférico le cambió el color a la piedra, lo cual es muy interesante, porque ahí habría que hacer un estudio de por qué hay piedras que con sol y lluvia cambian de color, lo que no sucede con muros verticales como, por ejemplo, el de Ciudad Universitaria.

LR: Si quieres, plátame de la transformación de la Casa Cueva.

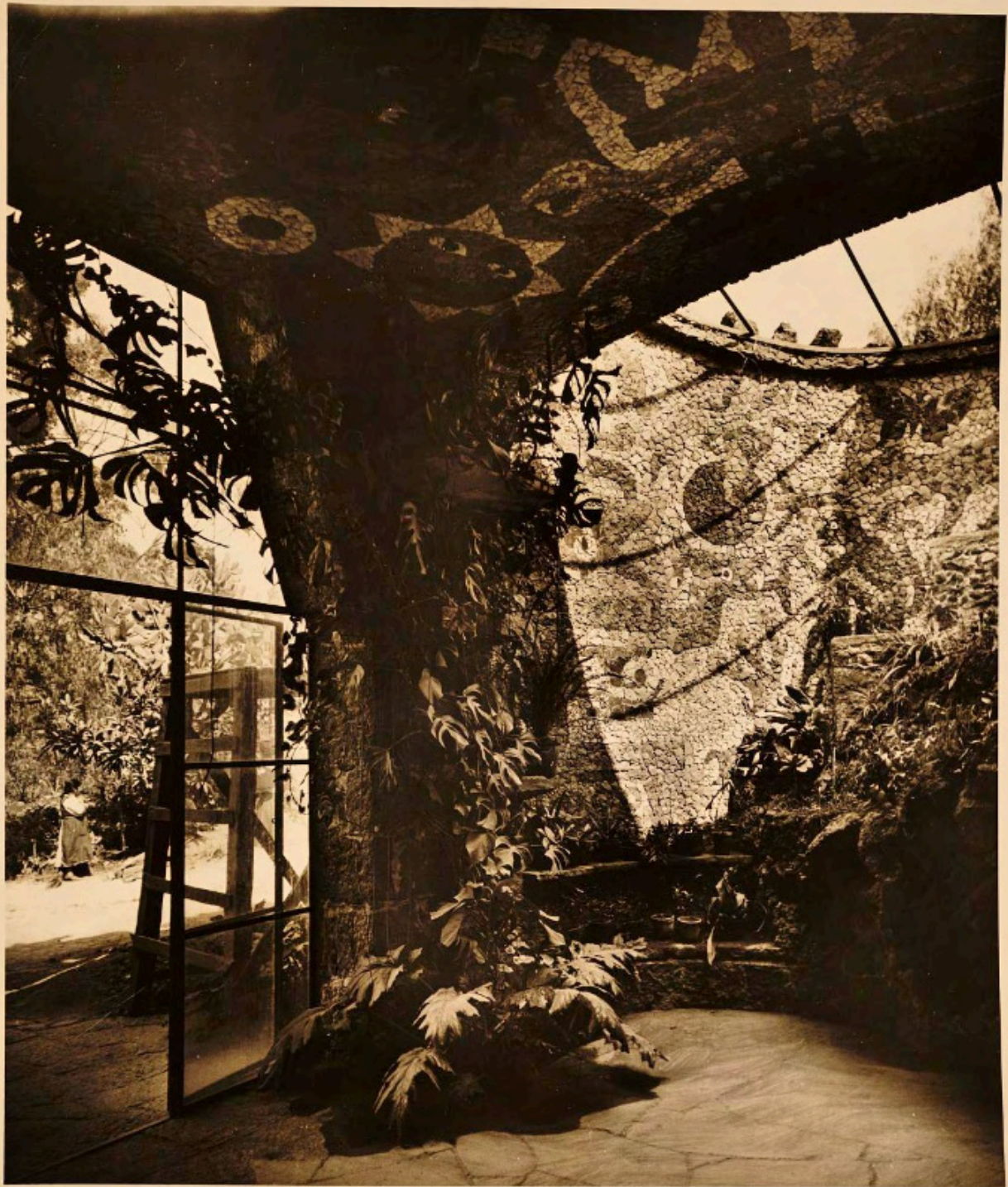
HE: En esas épocas, con dos hijos chiquitos y mi marido, Friedrik Kirsebom, decidimos que la única forma de lograr adaptar partes de la casa a nuestras necesidades como familia era mudarnos y vivir ahí. Al principio, pareciera factible mudarnos al taller que estaba al fondo en el jardín; un especie de hangar no muy grande, pero eso sí, tan espantosamente húmedo, que todo lo que estaba ahí adentro tenía musgo.

Creo que, para aquel entonces, Juan no trabajaba en ese sitio, porque estaba en un estado de como putrefacción. Por lo tanto, nos mudamos a la casita del jardinero con su bodega adjunta, dos niños, dos adultos, un perico y dos perros salchicha. Lo que hay que recordar es que esa calle era como un callejón; muy calmada, pocos coches, puesto que todo conducía al Pedregal. No había Periférico y, por lo tanto, el silencio era absoluto. Poco apretados, pero dormías bien.

Treinta años más tarde, es un eje vial de alta velocidad, y todas las residencias no existen, más que la embajada china, y son restaurantes o centros nocturnos, incluyendo uno de los más grandes, el Premier. Yo en aquel entonces tenía como asistente un amigo suizo [Juan Carlos Ambrosetti, tendría unos 23 años] que había estudiado arquitectura (como dibujante) y fue con él que rediseñé los espacios y redefiní el *modus vivendi*.

Y ahí fue donde decidimos hacer una casa pueblo. Considerando tanto desnivel natural, ya aprovechado por Juan, pues constaba de su taller-hangar, que resultó inservible, la casa del jardinero con dos bodeguitas, la cueva con cocina, una escalera que subía a un pequeño cuarto en la parte superior y a los tinacos que iban envueltos en una especie de torre y una terraza con un pisable por el cual se filtraba la lluvia a la cueva.

Existía un cuarto que era de Helen y otro taller-cito que era de Juan, arriba, desconectados de la casa. Había baños; abajo un baño de servicio para la cocina; arriba, otro, muy furrís. Subías a un tercer piso, que sí tenía su bañito, y esa era la recámara de Juan. Todo con escaleras de caracoles. La escalera del primer piso era un poste de concreto con



Maynard L. Parker, interior de la casa cueva de Juan O'Gorman, alrededor de 1954.

Casa cueva de Juan O'Gorman, vista de la terraza del segundo piso, entre 1956 y 1958.



Maynard L. Parker, exterior de la casa cueva de Juan O'Gorman, alrededor de 1954.



los triángulos volados de concreto. Él había puesto malla para que no se cayera la niña.

Lo primero que hice fue forrar los peldaños y poner un barandal tubular que iba hasta el techo. Tuvimos que meter drenaje, porque él había empezado a poner un sistema de drenaje y no lo había puesto, pues decía que estando en el Pedregal, había tantas grietas que había que aprovecharlas. Un baño, el de abajo, tenía su drenaje que no conducía a ningún sitio. Cerca de la calle había un agujero profundo a manera de fosa séptica, pero que nunca se utilizó porque el drenaje no estaba terminado. Y, eso sí, tuvimos que conectar todo.

Yo supongo, mera suposición, que diseñó la casa como arquitectura formal, con drenajes, circuitos de luz, pero que conforme lo fue haciendo, se fue adaptando a un sentimiento ecologista, natural. Él hablaba mucho de ecología, aprovechamiento de la lluvia, etcétera. La cueva, que era gélida, tenía piso de laja de piedra. Los muros eran de lava, los muebles eran de lava, y [había] una mesa que era una gigantesca laja de piedra.

Había dos puertas ventanas estilo Anahuacalli, triangulares, y un ojo de buey cenital sobre una gran masa de piedra volcánica natural, que entraba a la cueva y que formaba parte del techo a manera natural. Sé que alguna vez había crecido un árbol natural a media sala. Pero yo ya no lo vi. Y que crecía mucha vegetación en medio de la cueva. Tenía petates y uno que otro equipal, y ahí era donde realmente recibía. Incómodo, atractivo, insólito.

El techo era un gran mosaico con enormes

parches de humedad y hongo, pero aparte de eso, en relativas buenas condiciones. Lo primero que hicimos fue sellar el piso de arriba, perdiendo así el pisable, y forré toda la terraza superior en loseta de barro. Decidí construir un murete librando la roca a lo largo y ancho de la cueva. Por dos razones: para evitar la filtración directa de la roca hacia la sala y para pintarla de blanco para darle más luz.

Se suprimió la chimenea, levanté el piso y pusimos un sistema de calefacción muy antiguo, usado en iglesias noruegas y suecas, que consiste en un abanico de tubos dispuestos sobre una cama de arena, con pequeñas salidas alrededor de la cueva, topando con muro, las cuales se unirían en la cocina a un calefactor, sistema de aire caliente que haría un piso cálido, y el aire estaría secando los muros. Sólo que nunca nos alcanzó para el calefactor, que era carísimo, aunque sí tendimos los tubos.

Ya con piso nuevo y con los muretes se sentía más seco. Pero seguía imponiendo el techo, lava, mosaico y le tendimos un falso plafón veinte centímetros más abajo sin tocar el mosaico. Y lo pinté de blanco. El mosaico sigue intacto, y habría que tirar el plafón para rescatarlo.

Cambié las puertas, que eran de vidrio, porque entraba mucho frío y de noche entraba la negrura. Hice puertas de una serie de muros dinámicos, que eran maderas policromadas. Las cerré y sellé y volví a jugar. Y le puse como dos ojos de buey esculpidos en el yeso para que entrara la luz encima de la puerta. Y el ojo de buey original lo tapé y, en cambio, abrí un enorme ventanal donde usé acrílico en lugar de vidrio. Cubrí esa zona de roca (donde estaba el ojo de buey) con una capa de cemento, siguiendo la conformación de la roca, a manera de darme tres plataformas o tres sentables, tres áreas de descanso, logrando así sellar las filtraciones o roca casi en su totalidad.

Parte 3 — 15.04.1994

Esther McCoy,
vista de la
columna vertical
central de la casa
entre 1956 y
1958.



HE: En la parte superior, en vez de una parte de terraza, un cuarto de trabajo con estantería de proyecciones de roca, uní los tres espacios bajo uno solo, proyectando dos techos cónicos para cubrir esta vasta área. Basándome en las viejas estructuras que conocía yo en foto de los Trulli, en el sur de Italia.

LR: ¿Te surgieron problemas a lo largo de los más de veinte años?

HE: Nos íbamos mudando y ocupando zonas

terminadas, ya que, en principio, lo que había logrado era construir un pueblo encima de una cueva. Consistente en cuatro casitas desconectadas entre sí, y todas con una vista hacia el cielo, el Pedregal. Realmente no tuve problemas, porque lo que hice fue conservar los desniveles, que eran muy lógicos porque eran los desniveles naturales de la zona pedregosa.

LR: ¿Cómo tomó la comunidad artística este hecho?

HE: Se dividió en dos a raíz de un artículo publicado por Ida [Rodríguez Pamprolini] en *Excélsior*, pegando el primer grito de acusación contra la destrucción de la casa de Juan O'Gorman. En aquel entonces, Eduardo Deschamps me habló, puesto que tenía a su cargo la sección cultural del periódico. Y me pidió que contestara yo a mi manera las acusaciones. Yo lo pensé y decidí negarme a hacerlo, sugiriendo que la opinión que valía más que la mía era la del artista aludido, Juan O'Gorman.

Juan efectivamente respondió diciendo que había vendido la propiedad libre de carga artística y que él sabía que yo iba a transformar la casa, que era la idea original, respetando las áreas construidas que me sirvieran y alterando las que no.

LR: ¿Quién más escribió acerca [del tema]?

HE: Hubo una encuesta, creo que del mismo Deschamps, y creo que estaban Juan García Ponce, [Eduardo] Gurrola, Arnaldo [Coen], entre otros, mientras que otros la atacaron. Se armó un programa al que no fui invitada, de televisión, atacándose. Yo a la primera que busqué fue a Ida para

enterarla de mi punto de vista. Y aunque creo que nunca me ha perdonado, nos seguimos queriendo mucho.

Yo sé que hoy en día, muchísimos historiadores creen que es mi pecado mortal, pero espero que, si he de pasar a la historia con este acto, será no como destructora, sino como copartícipe de una arquitectura a dos manos, muy personal y bastante absurda (la mía también), puesto que yo tampoco resuelvo el enigma de la habitación para el año 2000 más que de una manera egocéntrica, infinitamente personal.

LR: ¿Y por qué la dejaste?

HE: Porque igual que los monumentos de la ruta olímpica, y en las mismas épocas, la ciudad se incrustó y nos ahogó. Hoy se yergue entre multitudinarios restaurantes y centros nocturnos, unidos todos por un eje vial de alta velocidad, estacionamientos para ochocientos coches, el ruido infernal de las discotecas, los arrancones de la una a las cuatro de la mañana. Han hecho de la zona de San Jerónimo ya no una zona residencial calmada, sino el *sunset boulevard* de México.



Panorama actual del Paseo de las Esculturas, CCU (1979): diálogo entre Helen Escobedo, Mathías Goeritz, Federico Silva, Felguérez, Hershú y Sebastián.



Eric Pérez, Impresión de monotipo, Taller Ramón Durán, 2025 .



CIUDAD DE MÉXICO
CAPITAL DE LA TRANSFORMACIÓN

SECRETARÍA DEL
MEDIO AMBIENTE

SECRETARÍA
DE TURISMO

SECRETARÍA
DE CULTURA



GOBIERNO
QUE LUCHA

ÁREA DE EXPOVENTA

FERIA DEL NOPAL 🍉 7 Y 8 DE JUNIO



