UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
XOCHIMILCO
DOCTORADO EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO
Área de Estética, Cultura y Semiótica del Diseño

ESTRATEGIAS ESTÉTICAS EN LAS PRÁCTICAS DE DUELO, RESISTENCIA Y MEMORIA EN LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS EN MÉXICO

Mtra. Andrea Marcovich Padlog

Tutora Dra. Catalina Inés Mandoki Winkler

Julio de 2010

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN **3**
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 3
1.2. JUSTIFICACIÓN 4
1.3. PREGUNTAS CONDUCTORAS DE LA INVESTIGACIÓN 5
1.4. HIPÓTESIS 7
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN 7
1.5.1. Objetivos generales 7
1.5.2. Objetivos particulares 8
1.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN 8
1.6.1. La construcc1ión de la memoria 9
1.6.1.1. Concepciones de memoria personal y memoria colectiva…….....10
1.6.1.2. Rituales de duelo y prácticas de resistencia y memoria…… 15
1.6.2. Los espacios para la memoria 234
1.6.2.1. Lugares de memoria……..24
1.6.2.2. Memoriales y monumentos……...27
1.6.2.3. Museos de memoria……...30
1.7. MARCO TEÓRICO……...35
1.7.1. La estética tradicional ..... ,35
1.7.2. La estética como estudio de la comunicación en la vida cotidiana 38
1.7.3. Estrategias estéticas de las matrices culturales……..……39.
1.8. MARCO METODOLÓGICO……42
1.8.1. Las funciones del lenguaje en Jakobson……...42
1.8.2. Modelo octádico del análisis semioestético de Mandoki……..…..43
1.8.3. Las entrevistas y los cuestionarios como metodologías de investigación…….47

2. NUEVAS FORMAS DE VIOLENCIA A FINES DEL SIGLO XX 45
2.1. GUERRAS, GENOCIDIOS Y VIOLENCIA DE ESTADO A FINES DEL SIGLO XX 46
2.1.1. El genocidio de los judíos como paradigma de la violencia moderna 47
2.1.2. Guerras sucias en América Latina 49
2.1.3. Violencia y muerte a fines del siglo XX y principios del XXI 50
2.2. VIOLENCIA EN LA GLOBALIZACIÓN Y EL NEOLIBERALISMO 51
2.2.1. Globalización y neoliberalismo económico 51
2.2.2. Nuevas culturas y nuevas identidades 52
2.3. NUEVAS FORMAS DE VIDA URBANA 54
2.3.1. El deterioro del espacio urbano 55
2.3.2. El confinamiento del espacio público 55

3. MÉXICO: MUERTES VIOLENTAS A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA 57
3.1. REPRESIÓN POLITICA: MASACRES Y ASESINATOS 58
3.1.1. Guerra sucia de los años sesenta y setenta: desapariciones y asesinatos ... 58
3.1.2. Asesinatos de campesinos e indígenas: masacres de Aguas Blancas (1995) y Acteal (1997) 61
3.2. VIOLENCIA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS: FEMINICIDIOS, ASESINATOS, ACCIDENTES DEBIDO A NEGLIGENCIA Y CORRUPCIÓN 62
3.2.1. Feminicidios en Chihuahua: Muertas de Juárez (1994-2010) 62
3.2.2. Muerte de jóvenes en la Discoteca News Divine (2008) 65

3.2.3. Muerte de bebés en una guardería en Hermosillo, Sonora (2009) 65
3.2.4. Asesinato de jóvenes en Ciudad Juárez (2010) 66

4. ESTRATEGIAS ESTÉTICAS DE PRÁCTICAS DE MEMORIA EN MÉXICO 66
4.1. MARCHAS Y MANIFESTACIONES 67
4.1.1. Marchas del 2 de octubre 67
4.1.2. Marchas de las Madres de Juárez 84
4.1.3. Marchas de denuncia de la violencia y la corrupción 97
4.2. MEMORIALES Y MONUMENTOS 103
4.2.1. Memorial para los caídos en la matanza de Tlatelolco 103
4.2.2. Cruces de madera para las Muertas de Juárez 108
4.2.3. Ofrendas para las víctimas de accidentes fatales 110
4.2.4. Memoriales para las victimas de Acteal (1997) y Aguas Blancas (1993)..... 114
4.3. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE DENUNCIA 119
4.3.1. Por el movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco 120
4.3.2. Por las Muertas de Juárez 129

5. ESTRATEGIAS ESTÉTICAS ESTATALES DE MEMORIA 141
5.1. MUSEOS DE MEMORIA 141
5.1.1. Estrategias estéticas en algunos museos de memoria……..
5.1.2. Museo Memorial del 68 en Tlatelolco 141
5.2. MEMORIALES OFICIALES 169
5.2.1. Estrategias estéticas de algunos memoriales 170
5.2.2. Mural de fotos en el museo Memorial del 68 174

6. MÚLTIPLES SENTIDOS DE LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS DE RESISTENCIA Y MEMORIA EN MÉXICO (1968-2010) 176
6.1. EL MANEJO DE LAS IMÁGENES EN LOS MEDIOS 176
6.2. LAS IMÁGENES DEL DOLOR Y LAS IMÁGENES DE RESISTENCIA..... 178
6.2.1. Estéticas maternales de duelo y resistencia 178
6.2.2. Estéticas ciudadanas de resistencia y memoria 186
6.2.3. Estéticas artísticas de denuncia 189
6.3. LA NECESIDAD DE CONSERVAR LA MEMORIA: MUSEOS Y MEMORIALES 191
6.4. FUNCIÓN SOCIAL DE LA COMUNICACIÓN ESTÉTICA DE LA MEMORIA..... 192

7. CONCLUSIONES ..... ¡Error! Marcador no definido.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 202

> …lo visible no cuenta tanto para mí, no tiene un prestigio absoluto más que por este inmenso contenido latente de pasado, de futuro y de porvenir, que anuncia y esconde a la vez.
> (Merleau-Ponty, 1964, 152)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Durante todo el siglo XX y en la primera década del XXI, numerosos países han sufrido épocas prolongadas de opresión, terrorismo de Estado, guerras y genocidios, que dejaron como resultado gran número de personas exiliadas, asesinadas y desaparecidas, además de traumas sociales, políticos y culturales, semejantes a las enfermedades incurables como el cáncer, o a las heridas abiertas que no cicatrizan nunca. La mayor parte de los crímenes cometidos por los excesos de violencia de gobiernos totalitarios no se han esclarecido ni los culpables han sido castigados, por lo tanto las sociedades no logran curar sus heridas ni alcanzar por completo situaciones de paz social. Por esto, en los últimos cincuenta años hemos visto crecer el número de organizaciones de derechos humanos, investigaciones judiciales, testimonios de víctimas y juicios a los represores, que buscan conocer los hechos, fincar responsabilidades y hacer justicia. En el mundo académico, un número creciente de investigadores se preocupa por estudiar las historias de violencia de Estado, sus causas y consecuencias y las condiciones sociales y culturales que la permitieron, para comprender mejor el pasado y mejorar las condiciones del presente. Por su parte, los familiares de las víctimas y diversos sectores de las sociedades necesitan hacer un trabajo de duelo colectivo que les permita elaborar las pérdidas y darles un sentido, y para ello ocupan el espacio público con marchas y manifestaciones, con actividades artísticas y culturales, y con símbolos y representaciones de la muerte, la ausencia y el dolor. En estas marchas, además de realizar rituales de duelo y de memoria, los participantes demandan justicia y castigo a los culpables, así como la preservación de los lugares de memoria y la construcción de sitios adecuados tanto para la conmemoración como para la transmisión de sus memorias a las futuras generaciones.

Vemos entonces que los familiares de los asesinados y desaparecidos necesitan, por una parte, hacer público su dolor, su ira y sus reclamos para que la sociedad se entere de los hechos violentos y para que las autoridades castiguen a los culpables y, por otra, lograr el apoyo solidario de la sociedad para darle mayor peso a dichas demandas. A partir de esa doble necesidad, la puesta en imágenes de su dolor aparece como un vector privilegiado de visibilidad, comunicación e interpelación en las luchas de resistencia contra la injusticia y la impunidad.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Esta investigación intenta continuar y profundizar los interrogantes planteadas en mi tesis de maestría de Ciencias y Artes para el Diseño, titulada *Estética de la Memoria: Memorial de los judíos de Berlín del arquitecto Peter Eisenman*, en la que reflexionaba sobre las estrategias estéticas del arquitecto para realizar un espacio de reflexión y conmemoración del horror del genocidio de los judíos. Dicha tesis me llevó a interesarme por las representaciones de la memoria en Alemania, país que lleva ya muchos años estudiando el tema y ha promovido la construcción de museos, memoriales y archivos, lo que la ha convertido en una referencia obligada para cualquier problematización de la estética de la memoria en otras latitudes. Sin embargo, para la tesis de doctorado, mi interés se centrará en las representaciones estéticas de la memoria en México, país al que emigré desde Argentina, como consecuencia del golpe militar de 1976.

A partir de la segunda mitad del siglo XX en México se han vivido numerosos episodios de abusos del poder estatal contra sus poblaciones, como los asesinatos de estudiantes en el Instituto Politécnico Nacional y en Bachilleres, la represión durante un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco en 1968 y la de los estudiantes en 1971, así como numerosas desapariciones forzadas. En esos años el gobierno priísta creó agrupaciones paramilitares como el Batallón Olimpia, Los Halcones y la Brigada Blanca para combatir a los opositores al poder, sobre todo a los integrantes de la Liga Comunista 23 de septiembre, matando y desapareciendo a más de quinientas personas entre 1976 y 1983. Los diversos gobiernos mexicanos en esa etapa realizaron terrorismo de estado contra algunos sindicatos o personas de la población civil que no estaban de

acuerdo con el régimen estatal, contra campesinos, indígenas y activistas sociales, que hasta la fecha no han sido esclarecidos ni sus autores castigados, por esto no encontraremos obras de memoria oficiales, pero sí un amplio panorama de prácticas sociales de resistencia que construyen memorias desde la cultura popular local.

La violencia de Estado en México es algo cotidiano desde hace décadas, no solamente en la forma de asesinatos selectivos, falta de justicia e impunidad, sino sobre todo disfrazado de pobreza, exclusión social, migración ilegal, narcotráfico e indiferencia. De esta manera, las luchas por la memoria de los asesinados en el pasado se superponen con las demandas de justicia del presente, dando como resultado manifestaciones estéticas de memoria de gran riqueza y múltiples sentidos que no están suficientemente estudiadas y deben ser inventariadas y analizadas para contribuir a la comprensión de uno de los fenómenos sociales y culturales más interesantes del presente, y para conformar marcos de análisis que sirvan para estudiar futuras manifestaciones estéticas de la memoria en el país.

Si bien hasta hace poco no había una preocupación tan extendida por la memoria colectiva como sucede en algunos países de Europa que han sufrido guerras y genocidios, o en los países del Cono Sur, que vivieron prolongadas dictaduras militares en los años setenta y ochenta, a partir de los últimos años del siglo XX ha comenzado a tomar fuerza la necesidad de recordar el pasado y transmitirlo a las nuevas generaciones, así como la posibilidad de crear políticas de resistencia a partir de prácticas estéticas de resistencia y memoria. Ya hay estudios etnográficos sobre las diversas estrategias de resistencia y memoria que se realizan en el país, pero faltan estudios desde el punto de vista de las estrategias estéticas de dichas prácticas, de sus soportes materiales y del impacto de todas ellas en la sociedad y en sus entornos urbanos.

1.3. PREGUNTAS CONDUCTORAS DE LA INVESTIGACIÓN

La memoria colectiva de los hechos dolorosos para una sociedad se construye con la participación tanto de los familiares de las víctimas como de los simpatizantes, los activistas políticos, los artistas y diseñadores, los organismos gubernamentales y de derechos humanos, los medios masivos de comunicación, los observadores, etc. Los

lugares donde se realizan las prácticas de memoria pueden ser tanto las calles y plazas como los museos, memoriales y escuelas. Tanto los sujetos de la construcción de memorias como los espacios que utilizan, están atravesados por las puestas en estética que les dan visibilidad en el espacio público y crean identidades de resistencia. En este panorama, las preguntas que guiarán esta investigación serán las siguientes:

1. ¿Cuáles son las etapas de la construcción de la memoria de y por las víctimas de la violencia estatal? (etapa de demandas de aparición con vida, de recopilación de evidencias, demandas de juicios a los culpables, conmemoraciones de las fechas significativas para la memoria, conformación de organizaciones de derechos humanos, demandas de preservación de los lugares de memoria, de construcción de memoriales y museos, de incorporación de la historia traumática a los planes de estudio de las escuelas, etc.).
2. ¿Cómo eligen los pueblos guardar y manifestar la memoria de los hechos violentos perpetrados por el Estado? ¿Se pueden clasificar tales expresiones de la memoria?
    a) Estrategias lógicas que apelan a los argumentos, pruebas, narraciones, evidencias: archivos históricos, biografías, planes de estudio, promulgación de leyes, indemnizaciones a las víctimas, preservación de los lugares donde sucedieron hechos importantes para la memoria de las víctimas y sus descendientes, etc.
    b) Estrategias estéticas que apelan a lo emotivo y a los sentidos, mediante una identificación afectiva y sensible: memoriales, conmemoraciones, museos, monumentos, marchas, , etc.
3. ¿Se pueden categorizar las prácticas estéticas de las manifestaciones de la memoria? ¿En qué consisten, cómo operan?
4. ¿Cuál es la relación entre los agentes de la memoria y los lenguajes estéticos, en cada caso? ¿Cuál sería el lenguaje apropiado para relatar el horror?

Para delimitar de alguna manera el tema de investigación, hay preguntas que no se intentará responder, y que podrían servir para futuros trabajos que amplíen y profundicen en los alcances del presente trabajo.

a) ¿Funcionan los memoriales para evitar la repetición de la violencia de Estado?

b) ¿Funcionan las marchas para evitar futuros abusos de poder de parte del Estado?
c) ¿Es posible controlar la ulterior resignificación de los espacios de memoria?
d) ¿Es posible evaluar los sentidos de las prácticas de memoria y su materialización, así como su impacto en la población y en su entorno?
f) ¿Hace justicia la puesta en estética de la memoria oficial a las expectativas de los deudos?

1.4. HIPÓTESIS

Los familiares de las víctimas de la violencia de Estado, los simpatizantes y los artistas que participan en las luchas de resistencia y memoria en México, recurren a la creación de estrategias estéticas que den visibilidad al dolor, la injusticia y la memoria. Esto es así porque la comunicación estética, mediante múltiples registros (escópico, auditivo, somático y léxico), interpela al observador impactando en su sensibilidad y rompiendo su indiferencia. Además, quienes participan en estas prácticas, necesitan crear y recrear símbolos y signos que los identifique como grupo y que reflejen su dolor, su ira y sus reclamos. De esta manera van conformando lenguajes de resistencia y memoria específicos, únicos y originales que se diferencian notablemente de las culturas globales de la memoria y que enriquecen la cultura estética del país.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. OBJETIVOS GENERALES

El problema que me interesa abordar es la representación estética de las prácticas de resistencia y memoria colectiva en el espacio público en México entre 1968 y 2010. El objetivo general de esta investigación es, entonces, comprender cómo se estetizan las prácticas sociales de resistencia y memoria en el espacio público y su impacto tanto en los participantes como en los observadores. Para ello se analizarán los lenguajes y estrategias estéticas de las acciones callejeras de duelo y de recuerdo de las madres, los familiares, los activistas y los artistas, así como las respuestas gubernamentales a las

demandas de justicia de dichos ciudadanos. En las distintas prácticas distinguiremos a los sujetos de la lucha de resistencia y memoria, los lugares en donde realizan sus prácticas y los lenguajes estéticos que utilizan.

1.5.2. OBJETIVOS PARTICULARES

Los objetivos particulares de la investigación apuntan a encontrar similitudes y diferencias entre los lenguajes estéticos de los diferentes agentes de la memoria y en los sentidos de sus prácticas. Para ello se propone lo siguiente:

a) Definir los sujetos de las prácticas de resistencia y memoria.
b) Definir las prácticas sociales de resistencia y memoria que serán analizadas, y los objetos de diseño que derivan de dichas prácticas.
c) Reunir el corpus de objetos escogidos para la investigación.
d) Realizar un análisis estético del corpus escogido utilizando las herramientas metodológicas previstas y tomando en cuenta las siguientes dimensiones:

1.- Las *prácticas de memoria* en los espacios públicos, que son por lo general los rituales colectivos del duelo, que se expresan en *conmemoraciones y marchas*,

2.- Los *sitios* donde se realizan dichas prácticas, que pueden ser *calles, parques, lugares de memoria, monumentos o museos,*

3.- Los enunciados estéticos de las prácticas de resistencia y memoria que se expresan generalmente mediante *símbolos y signos* de la cultura popular funeraria y religiosa, y

4.- Los *sentidos* y *significados* que las comunidades otorgan a dichos enunciados en la construcción de la memoria colectiva.

De esta manera, podremos esbozar los rasgos que definen a la estética, tanto de la memoria como de la resistencia, en la actualidad en México.

1.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para realizar esta investigación partí de dos conceptos fundamentales: uno es el de memoria colectiva y las prácticas sociales que ella implica, y otro es el de la Estética como herramienta de análisis de los intercambios y las prácticas comunicativas. Para el primer

concepto nos basaremos en los estudios de la memoria colectiva, el trauma social y la elaboración del duelo, de Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, Henri Bergson y Sigmund Freud, así como en estudios más recientes sobre las prácticas de resistencia y memoria, de autores como Ana María Martínez de la Escalera, Estela Schindel, Elsa Blair y Elizabeth Jelin, entre otros. Por su parte la Estética será considerada como el estudio de las prácticas de comunicación no solamente en el arte sino en todas las actividades y objetos de la vida cotidiana. Esta manera de considerar a la Estética fue planteada por Katya Mandoki a lo largo de sus estudios sobre semiótica y sobre estética, y permite analizar y comprender la manera en que nos comunicamos y desplegamos tanto afectividades como enunciados. Estos dos temas, la memoria y la estética son entonces los que organizan y vertebran la investigación. A continuación expongo los estudios que se han realizado con respecto a ambos temas y posteriormente la propuesta semioestética de Mandoki, como marco teórico para los capítulos 4, 5 y 6.

1.6.1. La construcción de la memoria

En Occidente ha habido una preocupación constante por la memoria y la historia, la historiografía y las huellas del pasado desde los griegos hasta los modernos, que se ha vuelto aún más relevante en los últimos años del siglo XX, a la luz de la revisión de las atrocidades cometidas y de las que continúan sucediendo en el nuevo milenio. Para comprender la construcción social de la memoria, es necesario utilizar el concepto de memoria colectiva, puesto que a través de ella nos construimos como miembros de un grupo con identidades específicas.

Paul Ricoeur, en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2004) realiza una sistematización sobre los estudios de la memoria en Occidente, desde Platón hasta la actualidad. La pregunta que atraviesa todo su libro es la de la representación del pasado, de lo ausente, y la aborda desde la triple perspectiva de la memoria, la historia y el olvido, es decir, primeramente analiza la memoria en función de sus vínculos con el recuerdo y la imagen; luego analiza las fases del conocimiento histórico, en las que juegan un papel importante los testimonios y finalmente reflexiona en torno al olvido y al perdón, que serían la contrapartida de la memoria.

1.6.1.1. Concepciones de memoria personal y memoria colectiva

El concepto de memoria es tan antiguo como la historia de la filosofía occidental. Según Ricoeur (2004) los primeros en preocuparse por la capacidad del ser humano de recordar fueron los filósofos griegos y, a partir de sus estudios, el tema ha permanecido como una preocupación central tanto en la filosofía como en la fenomenología, la psicología, el psicoanálisis, la sociología y la antropología. A grandes rasgos, la memoria es la capacidad de recordar, de manera consciente o inconsciente, experiencias vividas. En el nivel individual la llamamos memoria personal, que es la capacidad de un individuo de recordar sus propias experiencias y su propio pasado para formarse así una identidad. Esta memoria es singular puesto que los recuerdos de un individuo son sólo suyos y de nadie más. Sin embargo, la manera en que el individuo recuerda no sólo sus propias experiencias sino también las de los otros, conforma la memoria social o colectiva, que es una construcción social. (Berger y Luckmann, 1968), (Halbwachs, 1952)

La *memoria individual* ya era tema de estudio en la antigua filosofía griega. El recuerdo era llamado *mneme*, algo que aparece en la mente como una imagen visual o auditiva. Por su parte, la *anamnesis* era la rememoración, es decir, el recuerdo que uno busca haciendo un esfuerzo. Platón llamó *eikon* a una imagen que se crea en la mente y que es la representación de una cosa ausente y se produce en forma de *semeia*, que son las huellas o marcas que quedan en el cuerpo y el alma, y con las que se vincula el recuerdo. Para Aristóteles, el recuerdo era una representación de algo percibido anteriormente, y el acto de acordarse se produce cuando ha pasado el tiempo, por esto, la memoria es del pasado y tiene que ver con la percepción *(aiesthesis)* del tiempo, del antes y del después. Además, el recuerdo como imagen es al mismo tiempo el recuerdo (*phantasma)* y la representación de algo (*eikon*). (Ricoeur, 2004)

En sus estudios fenomenológicos sobre la memoria, Edmund Husserl (1985) llamará *noesis* a la rememoración y *noema*, al recuerdo (Ricoeur, 2004:165). Si bien la memoria es singular, puesto que es la capacidad de recordar de una sola persona; los recuerdos en cambio son muchos, puesto que recordamos hechos, cosas, nombres, o recordamos cosas aprendidas y adquiridas. Los recuerdos pueden ser presentificados mediante retratos, cuadros, fotografías, etc., que representan lo ausente y son llamados *Bild* por Husserl (Ricoeur, 2004: 69)

El filósofo Henri Bergson (2006), por su parte, estudió la diferencia entre hábito y memoria, notando la distinción entre *memoria-hábito* y *memoria-recuerdo*. Ambos se han adquirido en el pasado, pero el hábito se conforma por recuerdos que continúan en el presente, es una memoria que repite y que está incorporada a la vivencia presente. La memoria-recuerdo en cambio es totalmente del pasado y se compone de imágenes. Bergson también plantea la distinción entre *evocación* y *búsqueda*. La primera sería el advenimiento actual del recuerdo, llamado *mneme* por Aristóteles, y la segunda, que es la *búsqueda del recuerdo* o rememoración sería la *anamnesis*, que lucha constantemente contra el olvido. (Ricoeur, 2004)

Siguiendo con el enfoque fenomenológico, Edgard Casey en su libro *Remembering. A phenomenological study*, (1987) citado por Ricoeur, incorpora los *Mnemonic Modes*, modos mnemónicos, que son *Reminding, Reminiscing* y *Recognizing. Reminding* es, para Casey, recordar mediante apoyos que funcionan como *reminders*, que podrían ser: una agenda, fotos, postales, un nudo en un pañuelo, o un monumento, y que nos ayudan a luchar contra el olvido de hacer algo o de recordar algo. *Reminscing* es hacer revivir el pasado ayudándose con los otros a recordar acontecimientos o saberes, tal como lo plantea Halbwachs (1952) para la memoria colectiva. Así, el recuerdo de uno sirve de *reminder* para la rememoración del otro. *Recognizing,* por último, es el reconocimiento de un objeto ausente y anterior al presente, semejante al recuerdo evocado o *eikon.* En el estudio de las manifestaciones estéticas de la memoria, lo que se analizará es el uso de los *Reminders* para realizar el trabajo de memoria colectiva o *Reminding*. (Ricoeur, 2004)

Por otra parte, la memoria implica al cuerpo y al espacio. Uno recuerda haber gozado o sufrido en su cuerpo, o recuerda haber vivido en un espacio, o haber viajado a un lugar. De este modo, podemos hablar de *memoria corporal* y *memoria espacial.* La primera es cuando el cuerpo recuerda algo que ya ha aprendido, como en el momento de manejar un automóvil. Pero el cuerpo también recuerda los sucesos traumáticos, como las enfermedades y los accidentes, las pérdidas y los dolores del alma. También el cuerpo recuerda momentos felices, que prometen repetirse, y que crean nostalgia o añoranza.

La memoria corporal está, además, ligada a la memoria del lugar puesto que las cosas recordadas están vinculadas siempre a un espacio, a un lugar de memoria, que

funciona entonces como *Reminder*, es decir, como apoyo a la memoria que falla, puesto que los lugares están unidos siempre al recuerdo y permanecen latentes para poder ser utilizados en el esfuerzo de rememoración. En esta clase de lugares podemos colocar a las ruinas y a los monumentos que permanecen como inscripciones de la memoria en el tiempo. A nivel individual podemos pensar en el lugar donde uno se besó por primera vez con su novio, o donde vio por última vez a alguien.

Como ya se mencionó, la memoria no es solamente acoger una imagen del pasado (*mneme*) sino también buscar estas imágenes y traerlas al presente (*anamnesis*) mediante lo que Freud llama un *trabajo de rememoración* y Bergson un *esfuerzo de memoria*. El recuerdo conforma la dimensión cognitiva de la rememoración mientras que el esfuerzo y el trabajo de memoria pertenecen a la pragmática puesto que están socialmente determinados, como lo establecerá Halbwachs posteriormente**.** (Ricoeur, 2004)

Si bien la memoria personal está conformada por el recuerdo de cosas pasadas en la vida del que recuerda, también es posible recordar cosas pasadas que le sucedieron a otros, y de esta manera conformar memorias colectivas, que pueden a su vez ser memorias fuertes y memorias débiles. Las primeras son compactas y profundas (como la memoria de un pueblo campesino) y construyen identidades fuertes. Por su parte, las memorias débiles corresponden a lugares donde hay gran movilidad y los lugares de memoria son borrados o reciclados, perdiéndose la relación con el lugar y con su historia, así como con los vecinos, como sucede actualmente en las grandes ciudades, como la de México, entre otras. Sin embargo, en estas megalópolis persisten las memorias individuales, familiares, barriales, y las memorias de personajes memorables, de grandes tragedias o de grandes mitos urbanos, que conforman nuevas identidades urbanas.

Para conformar identidades nacionales o regionales, las autoridades seleccionan eventos que se quieren recordar y conmemorar periódicamente, así como los que se quieren olvidar y entre todos ellos crean la historia oficial que será enseñada en las escuelas y repetida por los políticos. Por su parte, las comunidades rescatan eventos del olvido y los recuerdan, para conformar nuevas identidades diferentes a las que se les impone desde el poder. Aquí cabrían los rituales donde la población se organiza como colectividad para representar la utopía, la libertad, la igualdad, la solidaridad y los

derechos del pueblo, como las marchas por el orgullo gay, marchas por el sida, los festivales de música *techno,* etc., y los rituales que conmemoran masacres o luchas sociales reprimidas por el Estado, o las manifestaciones por la paz o contra la globalización, que invierten los valores del aparato del poder para construir así identidades de resistencia. De esta manera, los diversos grupos conforman identidades grupales, barriales, religiosas, de género, generacionales o de oposición al poder, todas las cuales conforman a su vez identidades de resistencia.

Lo opuesto de la memoria es *el olvido,* sin embargo ambos términos se complementan y se sostienen mutuamente puesto que rememorar algo es también olvidar otras cosas: es un trabajo de selección que se realiza en función de las necesidades del presente. Pero el olvido puede ser impuesto desde arriba, como una manera de manipular a la sociedad y legitimar el poder. Esto sucede normalmente en los regímenes totalitarios en los que el Estado utiliza diversas técnicas para quitar a los ciudadanos su memoria mediante el olvido impuesto a través de la escritura de una historia oficial que omite lo que no le interesa recordar. También encontramos indicios de amnesia colectiva debidos al creciente desdén por los viejos y sus experiencias, la sobreabundancia de información, el control de los medios masivos de comunicación y, por último, la represión de la memoria traumática por parte de los que la vivieron que impide a las nuevas generaciones procesar y compartir esa carga Por esto, la lucha contra el olvido sirve tanto para construir nuevas memorias alternativas a las del poder, como para la formación de la identidad de los ciudadanos y su inserción en la historia. (Ricoeur, 2004)

Cuando recordamos en grupo, estamos frente a la construcción de la memoria colectiva. Este es un concepto que fue acuñado por Maurice Halbwachs después de la Primera Guerra Mundial, en el contexto de una preocupación general por revisar el pasado reciente y construir memorias del mismo. En su libro de 1925, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, Halbwachs planteó la existencia de “marcos sociales de la memoria”, que pueden ser generales -como el espacio, el tiempo y el lenguaje-, o específicos -relativos a los diferentes grupos sociales que crean un sistema global de pasado que permite la rememorización individual y colectiva. Posteriormente, en su libro *La mémoire collective* publicado en 1952, Halbwachs retomó la idea de que la memoria colectiva se construye en un marco social y espacial definido mediante la comunicación y la interacción con los

otros.. Al recordar nos atenemos a un pasado producido y reproducido socialmente, y esto determina que no haya un pasado inmutable, sino que éste siempre se encuentre disponible a ser moldeado por las experiencias e ideas dominantes en el presente, así como por las necesidades del presente. Tampoco hay una sola memoria colectiva que sea universal, como pretende la historia oficial de cada nación, sino varias, dependiendo de los diferentes grupos en el seno de las sociedades, que pueden ser la familia, la religión, la clase social, etc., y todos ellos generan diversas memorias colectivas. En cuanto a la familia, el marco colectivo se ordena según un criterio genealógico que permite la reconstrucción de una memoria familiar en la que está incluido el individuo. El medio mnemotécnico fundamental de la familia es el apellido. La religión ordena el marco colectivo de la memoria según un dogma o conjunto de dogmas que le permiten diferenciarse claramente de otras religiones, de otras memorias colectivas no religiosas e, incluso, de la memoria racional dogmática y de la tradición de la memoria mística. Respecto a la clase social, Halbwachs afirma que, en principio, en cada sociedad la clase dominante genera una memoria colectiva que constituye el soporte de la memoria colectiva de toda la sociedad. Esto nos permitirá analizar las memorias oficiales y las de resistencia.

Los marcos sociales de memoria son parte de los marcos espaciales, temporales y del lenguaje, puesto que recordar implica asumir una determinada representación de la temporalidad, la espacialidad y el lenguaje. La construcción de la memoria depende del lenguaje y éste se construye en sociedad, por lo que la memoria es también una construcción social. (Berger y Luckmann, 1968) En los procesos de rememoración el marco espacial es tan importante como el temporal, puesto que da la ilusión de permanencia y estabilidad. Por esto, el espacio público como escenario de los recuerdos sirve como soporte de memorias colectivas confiables y duraderas, conformando lo que Pierre Nora llamó “les lieux de mémoire” o lugares de memoria. (Nora, 1984)

1.6.1.2. Rituales de duelo y prácticas de resistencia y memoria

En este trabajo, como ya se mencionó, no me interesa analizar la memoria como fenómeno aislado sino la ritualización de la muerte y las prácticas de memoria que se escenifican en el espacio público mediante marchas, conmemoraciones, memoriales y

museos, y que, mediante diversas estrategias estéticas, permiten hacer el duelo colectivo, demandar justicia y trasmitir conocimiento. Es necesario entonces describir brevemente los conceptos de rituales de duelo y prácticas de resistencia.

En su libro *How Societies Remember* (1989), Paul Connerton analiza los mitos y los rituales que conforman prácticas culturales de construcción y transmisión de memoria de las comunidades, con el propósito de comprender cómo la experiencia del presente depende del conocimiento que tengamos del pasado y cómo nuestras imágenes del mismo sirven generalmente para legitimar el orden social del presente. De ahí la importancia de conocer los rituales sociales de memoria que se materializan en ceremonias conmemorativas y prácticas corporales.

Una de las maneras más antiguas de recordar son los rituales que marcan el nacimiento, la muerte, o etapas importantes de la vida como los cumpleaños, aniversarios, casamientos, etc. Los rituales realizados en comunidad conmemoran eventos de un pasado mítico, o escenifican eventos sucedidos en lugares y tiempos pasados, y son repetitivos para lograr una continuidad con el pasado y para conformar identidades religiosas o nacionales. (Connerton, 1989) Por ejemplo, la identidad judía se apoya en la celebración periódica de fiestas religiosas que sirven para transmitir los ideales éticos del judaísmo a las nuevas generaciones; la identidad cristiana está ligada a la muerte y resurrección de Cristo, que se conmemora en el Viernes Santo y la Pascua y la identidad islámica se define mediante la peregrinación a la Meca y el Ramadán, que marca el fin del ayuno y la entrega del Corán. Por su parte, las identidades nacionales se refuerzan, entre otras cosas, mediante la conmemoración de eventos históricos que comunican valores patrióticos y sistemas de ideas en los que los individuos creen, todo lo cual les permite sentirse parte de una nación, como en las fiestas que conmemoran la independencia de un país o el establecimiento de su constitución. (Connerton, 1989) Todos estos ritos proponen lo que Pietro Scarduelli llama “una sintaxis simbólica” que organiza los discursos que van a servir para construir las relaciones sociales. (Scarduelli, 1988: 74)

Otros rituales están relacionados directamente con la necesidad de enfrentar la muerte y tramitar el dolor que ella ocasiona. El proceso de dolor y sufrimiento que sigue a la pérdida de un ser querido, ya sea por la muerte del mismo, separación, exilio, etc., se

llama *estado de duelo* y su duración será proporcionales a la dimensión y significado de la pérdida. En sus estudios sobre el *duelo* Sigmund Freud (1915) encontró que, ante un recuerdo traumático, el paciente generalmente pone obstáculos a la rememoración del mismo y, en lugar de recordar el hecho olvidado, tiende a realizar una acción repetida, sin saberlo. Esto fue denominado *compulsión de repetición*, caracterizada por la tendencia al paso al acto que sustituye al recuerdo. Frente a esto, el psicoanalista pide al paciente que trabaje en colaboración con él para recordar el pasado reprimido, realizando un trabajo de rememoración llamado *elaboración del duelo*, que debería permitir la cicatrización de las heridas y por lo tanto la superación del trauma. Si no logra realizar esta elaboración del duelo, el paciente cae en un estado llamado *melancolía*, en el que sufrirá disminución del sentimiento de sí, depresión y ansiedad. En el duelo el universo aparece empobrecido y vacío, pero en la melancolía es el yo mismo el desolado y abatido. De ahí la importancia que Freud le atribuyó a la terapia para lograr una relación verídica con los sucesos traumáticos reprimidos. (Ricoeur, 2004) (Butler, 2006)

Según Elsa Blair (2003), en su estudio sobre la representación de la muerte en Colombia durante los años noventa, hay cuatro momentos en la representación de la muerte que apelan a distintas tramas discursivas y hacen uso de diferentes símbolos e imágenes, para construir sus significaciones:

1. Interpretación: de los hechos y de la muerte
2. Divulgación: divulgar la muerte implica un proceso de comunicación que supone alguna elaboración más o menos alejada del acto bruto.
3. Ritualización: es el proceso más abstracto mediante el cual la elaboración del acto cumple su papel simbolizador. Los rituales funerarios frente al exceso de muertes expresan formas de vivenciarla y de afrontarla en distintos sectores sociales. Además de los ritos funerarios hay otras maneras de simbolizar la muerte, mediante formas artísticas, literarias, musicales, etc., que constituyen otras narrativas. (Blair, 2003)

Cuando las muertes son masivas y violentas, los deudos necesitan recordar a las víctimas de manera colectiva para integrarlas a un trabajo de memoria que les dé un sentido y una trascendencia. Además, cuando los que fueron asesinados o muertos en la guerra no son

enterrados en un lugar reconocible o restituidos a sus familiares, éstos no pueden realizar el trabajo de duelo de una manera completa y quedarán expuestos a una herida que no cicatriza nunca. Para la elaboración de dicho duelo, generalmente los familiares se organizan y realizan acciones colectivas de conmemoración que toman la forma de marchas y de acciones de arte callejero que, en su conjunto, conforman prácticas sociales de memoria y de resistencia, que Roberto Amigo llama "acciones estéticas de praxis política" (Amigo, 1997, 1). En ellas se intenta no solamente elaborar el duelo sino también dar visibilidad a los desaparecidos, transmitir su memoria a la sociedad, y demandar justicia y castigo a los culpables. Todo esto se pondrá en escena a través de fotos, pancartas, vestimentas, música, gritos y movimientos corporales, artes plásticas, teatro, etc. Estos rituales de duelo tienden a repetirse cíclicamente y con características similares, conformando prácticas que se realizan de manera idéntica cada año, con estéticas y símbolos idénticos. Estos rituales se realizan generalmente en los lugares de memoria significativos para el grupo, como calles o avenidas por donde marchar organizadamente, o sitios relacionados con la violencia de Estado, como los lugares donde se encontraba un campo de concentración o de exterminio o donde tuvo lugar una matanza, por ejemplo. Esto lo vemos en las marchas de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo, en las marchas del Congreso a Plaza de Mayo cada 24 de marzo, aniversario del golpe de Estado de 1976, o en las marchas del 2 de octubre en México, que siempre parten de Tlatelolco y terminan en el Zócalo.

Las marchas y manifestaciones se realizan generalmente en avenidas o calles importantes para la vida urbana.. Según Rector, en su libro *Carnaval* de1984, la avenida es un territorio que puede definirse como fijo, semifijo e informal. El aspecto fijo es el ancho de la calle; el semifijo es la relación entre la calle y la gente; y el informal es el espacio dinámico, la manera en que la gente se comunica, usando el espacio y la proxémica[1]. En las manifestaciones se crea otro espacio dentro del espacio fijo de la calle, que se usa exclusivamente para la marcha y del que los sujetos no salen de sus límites puesto que crean sus propios mecanismos de orden.

Las manifestaciones constituyen una "ocupación momentánea por muchas personas de un lugar abierto y público o privado, que comporta directamente o

[1] Ver más adelante los conceptos de proxémica, acústica, léxica y escópica, en el punto1.6.2.2

indirectamente la expresión de opiniones públicas" (Fillieuls, 1997: 44) y las prácticas tienen sus orígenes en los cortejos religiosos, corporativos o festivos, así como en las huelgas y manifestaciones políticas, aunque ya no se las pueden identificar con éstas últimas, puesto que en la actualidad un distintivo de las marchas es que son pacíficas.

El origen de las manifestaciones políticas se remonta al siglo XVIII en Francia e Inglaterra principalmente, cuando la calle era un lugar eminentemente político donde los ciudadanos podían leer el periódico sobre los muros y luego discutir las noticias, donde aparecieron los pósters políticos, y donde los que no tenían voz podían hacerse oír invadiendo las calles y bloqueando las circulaciones. Posteriormente se utilizó la marcha para mostrar públicamente las huelgas, como en la novela *Germinal* de Zola y como símbolo de un desfile triunfal hacia un futuro mejor. (Fillieuls et Tartakovsky, 2008)

Según Fillieuls, (1997) la manifestación comporta cuatro elementos:

1. la ocupación momentánea de lugares físicos abiertos, tanto públicos como privados;
2. la expresión de demandas sociales concretas y precisas;
3. un grupo de participantes y
4. que la demostración sea de orden político o social.

Las demandas sociales o políticas van dirigidas a un público que observa la manifestación desde las banquetas. Pero también hay un público que la mira desde su casa en la pantalla de televisión, o que lee la crónica en el periódico. En estos casos, los hechos son comentados por los especialistas, y conforman las corrientes de la opinión pública. Es común que algunas manifestaciones masivas sean minimizadas por los medios de comunicación, o hasta desconocidas totalmente, de tal modo que los telespectadores no se enteren de que tuvieron lugar.

Los que participan en las manifestaciones se mueven cuerpo a cuerpo, se pegan y comprimen, se funden y fusionan mediante la concentración, la proximidad, la cercanía y el contacto, rompiendo las barreras de los sexos y de las distancias sociales, conformando una sola masa humana fundida en una sensación agradable, de "éxtasis sensual" (Rector, 1984: 151) y de emoción compartida. Las marchas por la memoria tienen un origen de dolor y duelo por los muertos, pero la cercanía humana y la toma del espacio público por la masa, promueven en ella la sensación de utopía, de libertad e igualdad, de vida y

esperanza[2], semejantes a las de los carnavales de la Edad Media y el Renacimiento descritas por Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987)

Bajtín analiza el contexto en el que estaba ubicada la obra literaria de François Rabelais y su visión grotesca del mundo. Su caracterización de las formas rituales y las fiestas populares de la época nos permiten conceptualizar las prácticas de memoria que se escenifican en las calles y plazas de las grandes ciudades latinoamericanas, que heredan algunas formas del carnaval y sus sentimientos de utopía, libertad, igualdad, abundancia y solidaridad. En la Edad Media, las formas rituales y de espectáculo popular eran de gran agudeza y complejidad, y se diferenciaban de los rituales de culto y de las ceremonias oficiales de la Iglesia o del Estado Feudal, tanto en sus formas como en sus contenidos.

Las fiestas populares ofrecían una visión del mundo diferente de la que se imponía a la sociedad feudal de manera oficial, y la parodiaban poniéndola al revés, exagerando sus rasgos y volviéndolos grotescos. Estas fiestas, entonces, tomaban el espacio público para crear en él relaciones y comunicaciones inconcebibles en espacios y tiempos normales. Inclusive el lenguaje y los ademanes corporales creaban nuevas formas que abolían las distancias entre todos, en un mundo donde se permitía establecer nuevas relaciones humanas con los semejantes, y se podía tener un contacto vivo, material y sensible con los otros. Por su parte, el mundo de las celebraciones oficiales de la Iglesia y el Estado feudal desplegaba sus ceremonias y sus estrategias estéticas para consagrar, sancionar y fortificar el régimen establecido, y para ello era importante destacar las distinciones jerárquicas mediante la ubicación espacial de los personajes según su rango y mediante la vestimenta, los peinados y las joyas. Como el mundo oficial era inalterable, así también las fiestas oficiales debían reflejar esta inmovilidad y permanencia a lo largo del tiempo. En las fiestas populares, por el contrario, no había lugares preestablecidos y todas las distinciones se abolían temporalmente.

[2] Una marcha emblemática es la que realizan jóvenes de todo el mundo cada año en abril, entre Treblinka y Auschwitz, llamada Marcha de la vida, que llena de vida, color y esperanza el sitio donde solamente hubo muerte y desolación.

Las fiestas populares, como el carnaval, se componían de un sistema de imágenes de la cultura cómica popular llamada *Realismo grotesco* por Bajtín (1987: 23), en las que se unía lo cósmico, lo social y lo corporal en una totalidad viviente e indivisible. Las imágenes tendían a degradar lo elevado, lo espiritual, ideal y abstracto, y enaltecer lo terrenal y animal, como la comida, la bebida, la digestión y la vida sexual. Esta ambivalencia se va a perder con el tiempo y, para la época del Romanticismo ya no va a existir más. Lo grotesco se va a convertir en algo malo y, en la actualidad, se utiliza como figura de la exageración y la deformidad. En las marchas del 2 de octubre en México, se recurre a lo grotesco para parodiar al gobierno represor, al ejército y a los políticos. En las manifestaciones de apoyo al candidato Andrés Manuel López Obrador, en el año 2006, también encontramos el recurso a los muñecos grotescos para representar al presidente electo o a los políticos del Partido de Acción Nacional.

Los rituales de duelo colectivo y de lucha por la memoria que se realizan en el espacio público, heredan de las fiestas populares de la Edad Media y el Renacimiento la idea de utopía, igualdad y libertad, y de utilización de la plaza pública como punto de convergencia de lo extraoficial dentro del orden y las ideologías oficiales. De esta manera, el pueblo ocupa el espacio público, la calle y la plaza, para revertir el orden oficial, para manifestar su descontento con las políticas del gobierno o para crear un tiempo y un espacio de fraternidad y utopía. En los países de América Latina, las fiestas populares religiosas de la Colonia traídas de España, se fundieron con los aportes de las culturas indígenas, y son los precedentes de las manifestaciones callejeras del presente.

En las marchas se unen los que perdieron a un familiar y los que no lo perdieron pero simpatizan con ellos, los de clase baja con los de clase alta, los que vivieron el drama con los jóvenes que lo heredaron, y todos ellos se amalgaman con los observadores, los paseantes y los policías que deben cuidar la seguridad de todo el ritual y terminan formando parte del mismo, corporizando entre todos ellos lo que Fernández Christlieb llama “el espíritu colectivo”. (1991)

Los ciudadanos realizan sus manifestaciones con sus cuerpos y su voz, gritando consignas y cantando canciones. También utilizan objetos como el vestido, las mantas, los muñecos, las siluetas, las fotos, etc., que son los elementos unificadores entre los

participantes y los que les refuerzan sus identidades. Analizando estos objetos y los tipos de manifestantes y de manifestaciones que derivan de ello, así como sus relaciones con los partidos, los sindicatos, los gobiernos, el Estado, los objetivos y las consecuencias de las marchas, podemos tener un panorama del impacto de la opinión pública en el espacio público. En los últimos treinta años los desfiles y marchas han crecido considerablemente, tomando un lugar más importante en la expresión pública, y volviéndose una práctica común que hace caer proyectos, leyes votadas y gobernantes. Las marchas, fiestas callejeras y otras formas de manifestación popular han hecho estallar el marco tradicional de la manifestación, mostrando un ensanchamiento de los modos de politización contemporáneos y quizás de un nuevo tipo de espacio público.

Las *prácticas de duelo colectivo* constituyen también *prácticas de resistencia.* La *resistencia* es, en palabras de María Isabel Pérez Enríquez, "un acto de oposición de una fuerza respecto a otra" (…) e "implica no ceder ante la voluntad del otro". (Pérez Enríquez, 2007, 29). La resistencia se distingue de la rebeldía, en que no busca atentar contra la seguridad del régimen político legalmente constituido ni derrocar al jefe del Estado. Si la rebeldía es armada se llamará alzamiento armado, como sucedió en Chiapas en diciembre de 1994. Por su parte, la resistencia pacífica tiende a utilizar al factor tiempo como aliado en una espera de resultados a largo plazo, como sucede por ejemplo en las comunidades indígenas de Chiapas o Oaxaca. Por lo tanto, resistir significa no solamente no someterse sino también durar, pero al resistirse al poder también se lo modifica, por mínimos e imperceptibles que sean los cambios. Además, los que resisten también sufren cambios que los llevan a reconocerse como sujetos sociales con capacidad de autoafirmación y así adquirir nuevas identidades, que conforman entonces las identidades llamadas de resistencia o alternas. Las identidades que se construyen mediante las prácticas de resistencia pueden ser *locales, regionales* o *nacionales.* Todas ellas están tomando mayor importancia en esta época en que las identidades sociales se encuentran en crisis debido a la globalización, la transnacionalización y la homologación cultural.

La identidad tiene un carácter relacional, es decir, depende de la interacción del sujeto con los otros, de las representaciones que el sujeto tiene de sí mismo y de los grupos a los que pertenece o no. Estas representaciones son, según Gilberto Giménez, "sistemas de nociones y de imágenes que sirven para construir la realidad, a la vez que

determinan el comportamiento de los sujetos" (Giménez, 1992: 188) y sus fuentes principales son la experiencia vivida, las matrices culturales[3] y los discursos circulantes, estructurados en términos de la diferenciación entre grupos humanos que tienden a presentarse en forma de contraposiciones binarias. Por esto, en la construcción de memorias e identidades, los grupos que sufrieron violencia y los que simpatizan con ellos, conforman sus identidades en contraposición a quienes ejecutaron dicha violencia, o la apoyaron, o incluso los que fueron indiferentes a ella. Pero también, al interior del grupo que sufrió violencia de Estado existen siempre diferencias que tienden a ocultarse o minimizarse para poder mantenerse como grupo.

Michel de Certeau intenta, en su libro *La invención de lo cotidiano* (2000), buscar las claves de las formas de resistencia, que él denomina "tácticas", a lo que se nos impone desde los aparatos de poder, tanto del poder social como del económico. Estas "tácticas", son prácticas que inventa la gente para resistir a las imposiciones desde adentro mismo del sistema que le es impuesto y, al combinarse entre sí, dichas tácticas componen una cultura de resistencia. Este tipo de prácticas no son nuevas, se las puede rastrear desde la época de la conquista como formas de resistir a las imposiciones de los españoles, en el lenguaje, la religión y la manera de hacer las cosas. En la actualidad tanto el lenguaje como la religión impuestas han sido asimilados y por lo tanto ya no significan lo mismo. Inclusive, algunas prácticas impuestas por la Iglesia Católica hoy son símbolo de resistencia y oposición al poder. Esto lo veremos en las prácticas de duelo y memoria, en que se recurre a los símbolos católicos para representar tanto el duelo como la resistencia.

Una de las formas que adquieren las maneras de hacer las cosas frente a los modos que imperan en la cultura superior y el poder, es lo que de Certeau llama la práctica de la *perruque*, o el escamoteo, y sería una respuesta a la manera conflictiva en que se relaciona la cultura popular con el poder. Pero también vemos que desde el poder se escamotea la información, las imágenes y la verdad. Entonces veremos, en las prácticas de duelo y memoria, formas de lucha contra dicho escamoteo, utilizando nuevas tácticas de resistencia. que configuran a su vez nuevas estrategias de creación y reinvención del sujeto social.

[3] Véase el punto 1.6.2.3. de la INTRODUCCIÓN, donde se habla de la organización matricial de la cultura

En la tercera parte del primer libro, de Certeau nos habla de las prácticas del espacio, buscando en los recorridos que realizan los ciudadanos, formas de reescribir la ciudad impuesta por los urbanistas o los especuladores. La ciudad seria un texto establecido, y los caminantes serían quienes reescriben sobre aquél un nuevo texto que conforma practicas del espacio diferentes e ilegibles. Las marchas serían entonces prácticas de resistencia que crean nuevas formas de escribir la ciudad y de apropiarse del espacio urbano. Por ello son tan importantes y merecen atención y análisis. En el punto 4.1., analizaré las marchas y manifestaciones que realizan diversos grupos sociales en México en la actualidad y que conforman políticas de memoria y resistencia. Para esto, tomaré a la política, siguiendo a Jacques Rancière, (1996) no como lo que se hace desde el poder, que sería lo *policial*, sino como la *manifestación del disenso* por parte de la población, que se vale de la estética para enunciar sus discursos.

1.6.2. Los espacios para la memoria

1.6.2.1. Lugares de memoria

En la colección dirigida por Pierre Nora *Les Lieux de Mémoire*, de 1984, varios historiadores reflexionan sobre el problema actual de la ruptura entre historia y memoria colectiva. Contra esta ruptura, Nora propone el concepto de *lieux de mémoire* para los lugares topográficos o las marcas exteriores en las que pueden apoyarse las memorias colectivas. Los *lugares de memoria* son espacios significativos y cargados de energía acumulada a lo largo del tiempo. Estos sitios pueden ser testigos de sucesos importantes para la historia de una comunidad, como la fundación de una nación, batallas de independencia, hechos religiosos o artísticos, etc. Los lugares de memoria que nos interesan son, sin embargo, los que testimonian sucesos dolorosos para la comunidad, que algunos sectores quisieran olvidar y otros insisten en preservar.

En América Latina, las prácticas de memoria y los espacios que las enmarcan están siendo estudiadas por diferentes especialistas, sobretodo en el Cono Sur, como resultado de la preocupación por el pasado surgida en esos países a partir del retorno de sus democracias. Elizabeth Jelin (2005) acuñó el concepto de *marcas territoriales* para los

lugares de memoria donde funcionaron los centros de detención y tortura de la dictadura militar argentina de 1976-1983, en el sentido de que quedan como marcas en el mapa, imborrables, a pesar de que se destruyan los edificios que las albergaban. Además hay lugares que concentran mucha carga energética formada por la sumatoria de diversos sucesos importantes a lo largo de la historia de los países, y por constituir los centros geopolíticos de los mismos, como la Plaza de Mayo en Buenos Aires o el Zócalo capitalino en la ciudad de México. Generalmente estos lugares de memoria son los que utiliza la población para realizar las prácticas de duelo, conmemoración y transmisión de la memoria colectiva.

Los sitios donde se realizaron masacres o que funcionaron como campos de detención y tortura generalmente son destruidos y reemplazados por edificios con usos diferentes. Frente a esto, surgen grupos ciudadanos que demandan su preservación generando debates sobre qué lugar debe tener la historia en el espacio urbano y sobre la conveniencia de borrar las huellas para favorecer el olvido, o por el contrario, dejar las huellas intactas y promover su preservación como testimonio de lo que allí sucedió.

Cuando el gobierno rechaza las demandas de preservación del lugar y borra las huellas, se pierde la posibilidad de que el lugar de memoria quede inscrito en la ciudad como lugar de duelo y conmemoración, pero también se pierde la posibilidad de transmitir esa historia a las nuevas generaciones en forma de experiencia total y directa con el sitio. Además, estas demandas casi siempre van acompañadas de un reclamo de justicia, por esto, borrar las huellas no sería solamente una negación de la historia, sino también una manera de perpetuar el crimen y de enmascararlo (Bensoussan, 1999)

Diferentes grupos sociales o políticos otorgan diversos sentidos al lugar y a veces algunos se imponen sobre los otros, o puede ser que todos persistan y convivan en el mismo lugar, como sucede por ejemplo en Jerusalén, ciudad en la que la Mezquita de Omar se encuentra en el mismo lugar donde Abraham iba a sacrificar a su hijo Isaac, por lo que el lugar es sagrado tanto para los musulmanes como para los judíos. También puede suceder que las demandas por conservar un lugar fracasen y el sitio desaparezca. Sin embargo, hay lugares de memoria que, aunque no conserven huellas del pasado, continúan existiendo en el imaginario colectivo y mantienen su densidad simbólica intacta,

como el sitio donde los aztecas vieron al águila con la serpiente sobre un nopal, en el lago de Texcoco, que ha servido para dar identidad a la nación. Este mito está descrito y analizado en el artículo de Mandoki de 1998 sobre la densidad simbólica del lugar, “Sites of Symbolic Density: A Relativistic Approach to Experienced Space". En cualquiera de los casos mencionados, el lugar sirve de recurso mnemotécnico, como *reminder* de un pasado común y compartido por todos.

En Europa existen numerosos *lugares de memoria* relacionados con la Segunda Guerra Mundial que fueron preservados para que la humanidad pudiera visitarlos y reflexionar sobre los horrores del siglo XX. Algunos de estos lugares recuerdan a las batallas libradas entre los aliados y los alemanes, como las playas de Normandía donde miles de soldados heroicos liberaron al mundo de la dominación del nazismo. En casi todas las ciudades de Europa hay edificios que fueron bombardeados y quedaron como ruinas, otros que fueron reconstruidos para funcionar como museos o monumentos. Por su parte, los campos de concentración, testigos del sufrimiento de los prisioneros y de su aniquilación, han sido preservados para convertirse en memoriales. En la actualidad todos estos lugares son visitados por los sobrevivientes y sus descendientes, y por numerosos turistas interesados en conocer las huellas de la historia de la Segunda Guerra Mundial. El campo de concentración más concurrido es el de Auschwitz, en el suroeste de Polonia, porque allí se completó la Solución Final, asesinando masivamente a millones de prisioneros, de manera sistemática y refinada. La puerta de acceso al lugar, con su letrero en forma de arco, es el emblema más conocido del horror del siglo XX, al que le siguen las barracas, los hornos crematorios y las chimeneas.

Campo de concetración de Auschwitz, pabellones y hornos

Los campos de concentración estaban ubicados fuera de las ciudades de Polonia y Alemania, por ello en la actualidad son parte de circuitos turísticos o de estudio. Por su parte, los monumentos y museos que se encuentran en las ciudades forman parte del texto urbano y deben convivir con el mismo, algunas veces entrando en conflicto con sus entornos. Donde mejor se aprecia este proceso conflictivo de conservación de la memoria es en la ciudad de Berlín, que ha sufrido numerosos cambios y destrucciones en los últimos sesenta años y en la que existen numerosos lugares de memorias tanto de la Segunda Guerra Mundial como de la ocupación soviética. A partir de la reunificación de la ciudad surgieron fuertes debates sobre qué conservar y qué no, qué memorias preservar y cuáles olvidar, en los que participaron partidos políticos, organizaciones gubernamentales y no-gubernamentales, artistas, arquitectos, urbanistas e historiadores, evidenciando la complejidad del fenómeno de la presencia de la memoria en el espacio urbano.

En México los lugares de memoria no siempre son preservados con cuidado, y a veces los intereses comerciales prevalecen sobre los arqueológicos. Por ejemplo, algunas ruinas prehispánicas se deterioran rápidamente porque se permiten usos intensivos de las mismas, como cuando se realizan conciertos en Chichén Itzá o ferias en El Tajín; muchos edificios coloniales se derrumban o son demolidos sin atender a su valor histórico y muchas construcciones del siglo XIX o incluso del XX son demolidas si la especulación lo demanda, cambiando la fisonomía y la memoria de los barrios y de los entornos urbanos. En el caso de los lugares donde se verificaron matanzas o sucesos trágicos, no se acostumbra preservarlos. De este modo, se han perdido las huellas de los lugares que fueron testigos de las batallas por la conquista o por las guerras de Independencia o de Revolución. Tampoco quedan huellas de los ríos y lagos de la ciudad de México antes de ser secados o entubados, o de los lugares donde había edificios que se desplomaron a consecuencia del temblor de 1985. En el caso de la matanza del 68, la plaza donde ésta tuvo lugar quedó intacta porque forma parte de un conjunto habitacional pero está muy deteriorada y abandonada, como si nadie quisiera intervenir para no remover la energía negativa del lugar. Otros lugares de memoria, como el de Acteal y Aguas Blancas, o los sitios donde aparecen los cadáveres de las jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez, son preservados por las comunidades y utilizados como lugares para la conmemoración, como veremos en el punto 4.2.

1.6.2.2. Memoriales y monumentos

Ante la presión ciudadana, algunas veces los gobiernos deciden construir lugares expresamente diseñados para recordar a las víctimas de una guerra, de un atentado terrorista o de un asesinato masivo provocado por la violencia de estado, como una forma de saldar cuentas con el pasado y mostrar su voluntad de que no volverá a suceder. Esto es lo que ha sucedido en Alemania a partir de los años ochenta, cuando el tema del Holocausto estaba en primera plana y el gobierno debía tomar una postura al respecto.

Cuando los gobiernos deciden construir memoriales o museos, generalmente llaman a concursos abiertos para elegir la propuesta mejor. En estos casos los arquitectos y los artistas pueden lucirse diseñando metáforas y símbolos con materiales, texturas, volúmenes y formas. Pero el mayor desafío al que se enfrentan es que sus obras representen artísticamente el trauma histórico y la necesidad de recordarlo, en lugar de ser monumentos vaciados de sentido y que solamente sirvan para el lucimiento de quien encargó la obra.

Una preocupación común a todos los arquitectos y artistas es la de no crear monumentos que recuerden la monumentalidad fascista o soviética, y por ello varios artistas jóvenes, especialmente de Alemania, han intentado representar el horror de una manera diferente, con la intención de desmaterializar el recuerdo, es decir, que no quede éste plasmado en un monumento permanente, para lo cual realizan obras efímeras y participativas en un intento por cerrar la brecha entre el pasado y el presente, así como entre la memoria y la historia. Esto lo realizan con las nuevas tecnologías digitales, con obras que desaparecen, proyectando imágenes sobre antiguos monumentos o intercalando obras en lugares muy transitados, incorporando así al pasado en la vida cotidiana del presente. Además pretenden mostrar lo subjetivo de la memoria y forzar a cada uno a pensarla y confrontarla con su propia subjetividad. Todas estas obras hacen referencia al vacío y la ausencia dejados por el genocidio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, y plantean la necesidad de reflexionar y tomar partido en torno a los problemas de la representación de la memoria. Esta corriente ha sido llamada del *anti-monumento*, y ha tenido mucha aceptación entre los críticos de arte y los teóricos de la memoria y su representación. (Young, 2002) Sin embargo, es probable que mucha gente

no se sienta interpelada por estas obras, puesto que son demasiado abstractas o conceptuales.

Otro problema que enfrenta la construcción de monumentos o anti-monumentos es su relación con el entorno. El memorial puede integrarse a su entorno o bien plantear una relación de tensión con el mismo, dependiendo de las reacciones que se quieran provocar en el espectador. Algunos artistas contemporáneos prefieren provocar un conflicto en el paisaje con un monumento agresivo que fomente una incongruencia entre ambos, como en el caso de la escultura de Sol Lewitt en Hamburgo, que tuvo que ser removida por presión de los ciudadanos que no estaban de acuerdo con la existencia de dicha escultura en ese lugar.

Cubo negro de Sol Lewitt

Algunos memoriales se ubican en parques recreativos y de descanso, donde los ciudadanos pueden pasar un rato agradable mientras realizan cierto trabajo de memoria. Este es el caso de lugares como el Memorial de Vietnam de Washington, diseñado por la arquitecta Maya Lin, que está concebido como un largo muro dentro de un parque donde los visitantes pueden pasear y recordar a los soldados muertos en la guerra, o el Monumento a los Desaparecidos y el Monumento a los caídos en las Malvinas, ambos ubicados en parques urbanos de la ciudad de Buenos Aires.

Memorial de Vietnam, Washington

Parque de la Memoria y

Monumento a los caídos en Malvinas, Buenos Aires

Otros memoriales se construyen en centros urbanas donde los ciudadanos pueden pasar un rato al mismo tiempo que experimentan el recuerdo, como sucede en el Memorial de los judíos ubicado en el centro de Berlín.

Memorial de Berlín, arquitecto Peter Eisenman, 2005

En México no encontramos memoriales estatales de ningún tipo, pero sí monumentos de pequeña escala, permanentes o efímeros, realizados por las comunidades en los lugares de memoria de los hechos dolorosos, para conmemorar allí a las víctimas de los mismos. Todos ellos son analizados en el punto 4.2.

1.6.2.3. Museos de memoria

Cuando el lugar de memoria es preservado, generalmente es necesario construir en el sitio un archivo y un museo que complementen la experiencia de la transmisión de la memoria con documentos, datos históricos y artefactos, como sucede con el Museo Topografía del Terror de Berlín, construido sobre el terreno de los cuarteles de la GESTAPO. Otras veces, el lugar de memoria es un edificio que se preserva y se convierte en museo, tal es el caso del Museo de la Memoria en la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) de Buenos Aires, o del Museo-Memorial del 68 en la ciudad de México.

También hay museos construidos expresamente para albergar exhibiciones de memoria, que se ubican en sitios que no son lugares de memoria pero que tienen algún tipo de carga simbólica, como en el caso del Museo Judío de Berlín, el Museo del Holocausto de Washington o el Memorial de la Shoa de París, que se mencionan más adelante.

El museo como institución moderna surgió a partir del siglo XVIII para coleccionar y salvaguardar objetos, con el objetivo de construir un pasado en función de los discursos e intereses del presente, y de esa manera legitimar la hegemonía de las clases dominantes y de los estados nacionales que se gestaron en el siglo XIX. Las nuevas disciplinas de la arqueología, la estética y la restauración de obras y monumentos dieron también un gran impulso a la conformación de los museos europeos de la época. (Huyssen, Andreas, 2002) En el siglo XIX los románticos alemanes recogieron los romances, el folclor y los cuentos populares de la región, para incorporarlos a los museos nacionales y construir así la identidad de la nueva nación alemana. A principios del siglo XX las vanguardias artísticas se opusieron al museo porque despreciaban el pasado y la tradición del arte europeo. Por ejemplo, en el Manifiesto Futurista de 1909, Filipo Marinetti llamó a los museos y bibliotecas “cementerios” y exigió su destrucción. (Montaner, Josep Maria, 2003) Y si bien las obras de los artistas de las corrientes vanguardistas acabaron por pertenecer a las colecciones de los museos, sus posturas sirvieron para democratizarlos y abrirlos a un público cada vez más extenso.

Como resultado de las rupturas de las vanguardias artísticas y arquitectónicas, se hizo necesario encontrar nuevas soluciones para la concepción de los museos modernos, y el reto fue tan grande que se creó un vacío en el diseño de museos que duró hasta los años treinta del siglo XX, con la construcción del Museo de Arte Moderno MOMA en Nueva York. En los años cuarenta surgieron propuestas novedosas de museos modernos, como el “museo de crecimiento ilimitado” de Le Corbusier, el proyecto de un “museo para una pequeña población” de Mies van der Rohe en Alemania y el museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, en la ciudad Nueva York. En Europa, la Segunda Guerra Mundial relegó el tema del museo hasta los años ochenta. A partir de entonces han surgido infinidad de propuestas de museos que expresan diversas posturas en torno al edificio

como contenedor de exposiciones de artes plásticas, de obras de diseño o de historia, y como expresión de la cultura y la vida pública.

En su libro *Museos para el siglo XXI,* de 2003, Josep Maria Montaner propone ocho tipos dominantes de museos contemporáneos:

1) El museo *como organismo extraordinario e irrepetible*, cuyo mejor ejemplo es el Museo Guggenheim de Nueva York, del arquitecto Frank Lloyd Wright, de 1959, y del Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank O. Gehry, de 1997.
2) El museo *como caja o contenedor*, como la Neue Nationalgalerie en Berlín, de Mies van der Rohe, de 1961 y el MOMA de Nueva York, de Philip L. Goodwin, 1939, al que le siguieron numerosos museos similares en todo Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta, y el museo Centro Pompidou en Paris, de Renzo Piano y Richard Rogers, en los setenta.
3) El museo *como objeto minimalista*, como los museos realizados por el arquitecto Tadao Ando o el proyecto de la ampliación del Louvre del arquitecto I. M. Pei en 1983.
4) El museo *"museo",* que corresponde al museo como arquetipo, con espacios pensados según las colecciones que van a albergar, como el Museo de arte romano de Mérida, de Rafael Moneo, 1986.
5) El museo que *se anuda sobre sí mismo*, como la Casa-museo de John Seoane, de 1937, en Londres, los museos de Álvaro Siza en España y los de Daniel Libeskind en Alemania.
6) El museo *como collage de fragmentos*, como la Staatsgallery de Stuttgart, 1984, y la ampliación de la Tate Gallery de Londres, ambos de James Stirling, así como el Museo Municipal Mönchengladbach, y el Museo de Arte Moderno de Frankfurt, ambos de Hans Holein realizados en los ochenta.
7) El museo *anti-museo*, como el Museo portátil de Marcel Duchamp, de 1941, o el Museo del Eco de Mathías Goeritz en la ciudad de México en los años cincuenta y los museos alternativos en la ciudad de Oaxaca del artista mexicano Francisco Toledo.

8) El museo *de la transparencia o la desmaterialización*, como la Fundación Cartier de Paris y el Museo de las Artes y las Civilizaciones, también en París, ambos de Jean Nouvel. (Montaner, 2003)

En todos estos casos, los interiores de los museos se han transformado en lugares para el estímulo de los sentidos y la interacción pero también para el consumo de arte, cultura y mercancías. La materialidad de los objetos exhibidos en los museos les otorga un aura que provoca que la experiencia estética sea más intensa, sobre todo cuando se trata de objetos antiguos, cargados de la energía que otorga el tiempo pasado. El público se ve reflejado en artefactos que testimonian de su existencia en la sociedad, y donde puede participar, educarse, aprender y ver el mundo de una manera nueva y diferente a la de la pantalla del televisor, del cine o de la computadora. Pero sobretodo, en los museos es posible abrirse a nuevas maneras de representación y memoria, en las que no participen el racismo, la xenofobia y el fundamentalismo.

En cualquiera de los tipos de museos mencionados, el visitante tendrá diversas experiencias estéticas al recorrer los espacios, los pasillos y las exhibiciones, que según Lauro Zavala (1993) pueden clasificarse en tres formas de recorridos:

a) el de *laberinto circular,* donde se busca la respuesta a una sola pregunta y por lo tanto hay una sola salida.
b) el de *laberinto barroco o arbóreo*, donde se lee el museo como un texto y se lo recorre e interpreta de diversas maneras, y donde el visitante se pierde y se encuentra con los otros, como sucede en el Museo sin salida, de Osnabruck, y el Museo Judío de Berlín, ambos del arquitecto Daniel Libeskind.
c) el de *laberinto rizomático*, donde los primeros dos tipos se yuxtaponen cuando el visitante negocia con lo real desde lo imaginario y en el ámbito de lo simbólico, dando como resultado un espacio babélico y un proyecto interminable, como en el Museo de las Culturas Primarias, de Paris, del arquitecto Jean Nouvel.

La salida del museo cierra la visita y relaciona al visitante con la experiencia de evaluar el impacto de la exhibición frente a sus expectativas iniciales. Todos estos modelos de entrada, recorrido y salida del museo inciden en la manera en que será resuelto el

programa arquitectónico y pedagógico del mismo, como también en la manera en que el visitante realizará su experiencia.

Otro elemento importante en la experiencia museística es la interacción con los otros visitantes en un momento preciso, buscando respuestas en función de los horizontes interpretativos de cada uno, puesto que el objetivo del visitante no es solamente la obtención de conocimientos sino el diálogo que se produce entre su contexto cultural y la experiencia de la visita, en la cual intervienen las emociones y las sensaciones corporales.

En la cultura dominante de la actualidad cuya concepción del tiempo es de aceleración, rápida digestión y olvido, lo que caracteriza a los recorridos, ya sean circulares, arbóreos o rizomáticos, es la rapidez. Esto se logra por el hacinamiento al que se ven sometidos los visitantes y la obligación de circular a que se los conmina o por los recorridos en visitas guiadas por *walkmans,* convirtiendo a las experiencias museísticas en maratones más que en recorridos. Esta aceleración también es resultado de los cambios tecnológicos y de realidades virtuales, que han cambiado las formas de consumo de la información y la cultura, alejándolas de la experiencia del gozo en el recorrido lento de la sala del museo, donde el espectador se sentía fuera del tiempo de la vida cotidiana y en un recogimiento casi místico. En el museo actual la experiencia es más espacial que temporal, más intensa pero más superficial y los museos son cada vez más lugares de entretenimiento y diversión que dan prestigio a las ciudades y a los gobiernos que los promueven.

En las últimas décadas del siglo XX proliferaron los museos de memoria del genocidio de los judíos, tanto en Europa como en Estados Unidos. Los más interesantes y propositivos son, a mi juicio, el Museo del Holocausto de Washington, de 1993, el Museo Judío de Berlín, del arquitecto norteamericano Daniel Libeskind, concebido en 1989 pero inaugurado en el año 2001, y el Museo de la Shoa en París, de 2005. Cada uno de ellos muestra la historia del exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial utilizando diferentes recursos estéticos y museísticos, pero todos muy bien logrados. Es por esto que han servido de modelo para otros museos de memoria en otras partes del mundo.

Este tipo de museo es la respuesta a la necesidad de ciertos sectores de la población de informar sobre el pasado y transmitirlo a las nuevas generaciones, y todos ellos requieren de una buena museografía para impactar en los espectadores y hacerlos vivir una experiencia estética que les permita comprender los hechos y sacar conclusiones. En México se ha inaugurado recientemente el museo Memorial del 68 en Tlatelolco, para transmitir la historia del movimiento estudiantil y de la matanza del 2 de octubre. Este museo será analizado en el capítulo 5, como ejemplo de propuesta estatal para la trasmisión de la memoria histórica.

1.7. MARCO TEÓRICO

A continuación expongo algunas concepciones de la Estética y la propuesta de Mandoki que es la que yo comparto y utilizaré en mis análisis de las prácticas de memoria.

1.7.1. La Estética tradicional y sus limitaciones conceptuales

Hemos visto que los procesos sociales de ritualización de la muerte, de simbolización y de transmisión de la memoria se expresan mediante representaciones de la pérdida, el dolor, la ausencia y el coraje, en marchas, manifestaciones, memoriales, monumentos y museos, que propician experiencias estéticas de memoria. Por ello, todas estas prácticas deben ser analizados no solamente en sus formas plásticas, sino también en función de su poder comunicativo y de persuasión, del contexto en el que se producen y del impacto en sus destinatarios. A continuación expongo algunas concepciones de la Estética tradicional para contrastarlas con la propuesta de Mandoki.

Antes de que apareciera la Estética como disciplina, la belleza estaba considerada como una esfera más de la vida, igual que la moral, la religión, etc., y por lo tanto no era necesario teorizar sobre el arte ni sobre la experiencia estética de lo bello o lo agradable. A partir de la época moderna, el arte se separó de la vida cotidiana y necesitó ser estudiada por expertos, propiciando el surgimiento de nuevas disciplinas como la filosofía del arte, la crítica del arte, la estética, etc. (Feher, 1981)

Se considera que Alexander Baumgarten, con su libro *Aesthetica*, escrito en 1750, en el contexto del racionalismo francés y alemán de Descartes, Leibniz y Wolff, fue el

iniciador de la Estética[4] como disciplina. En él distinguía entre dos tipos de conocimiento: el racional, superior, y el sensible o inferior, y la estética sería entonces la *scientia cognitionis sensitivae*, es decir, ciencia de la *aesthesis* o ciencia del conocimiento que tiene lugar a través de la sensibilidad y que está constituido por representaciones confusas, opuestas al conocimiento racional. De esta manera, la Estética pasó a ser una disciplina autónoma que reflexionaba sobre la representación sensible. Poco tiempo después, Kant se ocupó de analizar el tiempo y el espacio como formas *a priori* de la sensibilidad y, por consiguiente, como condiciones de posibilidad de la experiencia fenoménica, en su libro *Crítica de la razón pura*. Y más tarde, en *Crítica del juicio*, se ocupó del juicio estético. Entonces vemos que la Estética como disciplina es producto de la razón ilustrada y está ligada a la Ilustración y a la cultura europea.

En la actualidad la estética designa cualquier estudio sobre el arte, tomando en cuenta sus aspectos técnicos, psicológicos, sociológicos, antropológicos, morales y semiológicos, pero sobretodo, el peso recae en la experiencia humana de construir un objeto artístico más que en el objeto mismo. Sin embargo, muchos piensan que las teorías del arte provienen de otras disciplinas como el psicoanálisis, la psicología de la percepción, la sociología, la antropología, la historiografía, la lingüística, la semiótica y la hermenéutica. La crítica del arte se diferencia de la Estética en que es valorativa, y la expansión del término data del siglo XVII y XVIII, cuando surge un público del arte y la crítica se profesionaliza. Los primeros críticos fueron Diderot y Baudelaire. (Jiménez, 1997)

En el siglo XX, las reflexiones sobre la estética se enfocaron en tres problemas principales: la representación que se traduce en un objeto estético; el lenguaje del texto estético, que se analiza desde la semiótica; y la interpretación del hecho estético, que se aborda desde la hermenéutica. Esto nos pone frente a diferentes horizontes interpretativos, que se entrecruzan en otras tantas maneras de ver la experiencia estética.

[4] El término estética proviene del griego *aistetikos*, de *aisthesis* que designa la sensación y la sensibilidad. Entonces la estética tiene que ver con la representación sensible de la experiencia humana.

Por esto deberíamos hablar de estéticas en plural, cuestionando la universalidad de cada una de ellas[5] .

El problema de la representación fue planteado por las escuelas de la Gestalt y de Warburg, que han promovido la visión objetivista de la Estética porque solamente se preocupaban por el objeto, sin tomar en cuenta sus capacidades comunicativas. El estudio del lenguaje del texto estético ha sido abordado por algunos teóricos que estudian la comunicación como sistemas de signos portadores de significados, pero tomando como objeto de estudio lo visual, auditivo, gustativo, somático, y no solamente el texto escrito. En este grupo se encuentran Peirce, Morris, Eco, Parret y Mukarovsky, entre otros. Por su parte, Beardsley y Goodman intentan analizar los símbolos en el arte y la arquitectura, aunque sea de manera parcial y con ciertas limitaciones. Finalmente, la interpretación del hecho estético desde la hermenéutica corresponde a teóricos como Gadamer y Ricoeur. Este último plantea que es necesario interpretar los signos que construyen símbolos, siendo éstos "toda estructura de significación en la que un sentido directo, primario, literal, designa además otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido sino a través del primero." (Hottois, 1997: 375) y estas expresiones simbólicas se encuentran en los textos y en la vida cotidiana, por lo tanto, también en la memoria colectiva.

Algunos teóricos se preocupan por la Estética como experiencia, o como parte de procesos de sensibilidad que abarcarían todas las relaciones entre el hombre y el mundo que lo rodea. Por ejemplo, Juan Acha (1997), separa a las obras artísticas de las obras estéticas, queriendo colocar en las últimas a todas las manifestaciones artísticas que no sean consideradas como tales por los aparatos legitimadores del arte. Entonces para Acha

[5] Según JMandoki, "lo que predomina en los estudios sobre estética más bien son tendencias filosóficas como las de la filosofía analítica (Russell, Moore, Weitz, Goodman) prevaleciente en la actualidad en los países anglófonos, la fenomenología (Husserl, Heidegger, Merleau Ponty, Dufrenne), teorías del lenguaje y de los signos (Cassirer, Shapiro, Searle, Wittgenstein, Eco, Mukarovský, Jakobson, Lotman), aproximaciones kantianas (Schaper, Guyer, Crowther), marxistas (Lukacs, Sánchez Vázquez, Bujarin, Kosik, Della Volpe, Gramsci, Zhdanov, Lunacharsky), dialécticas (Hegel, Marx), idealistas o metafísicas (Croce, Schopenhauer, Collingwood, Schiller, Fichte), intencionalistas o expresivistas (Langer, Ayer), esencialistas (Kainz), desconstructivistas (Norris, Caroll, Derrida), analítico-institucionalistas (Danto, Dickie) y pragmatistas (Dewey, Shusterman)." (Mandoki, 2006a: 15)

lo estético es igual a la sensibilidad y el gusto, pero también es un producto cultural que está en la naturaleza y en los productos de las artes, artesanías y diseños, y forma parte de un sistema cultural común a todos los hombres. Por su parte, lo artístico incumbe al sistema de producir objetos, imágenes o acciones destinadas a satisfacer necesidades estéticas de la colectividad, e involucra también a consumidores y distribuidores. Lo artístico requiere una educación previa, y por lo tanto corresponde a un sistema cultural perteneciente a un determinado grupo social. Este enfoque propone entonces que lo artístico es un subgrupo de lo estético, más restringido, más elevado, y así se emparentaría con la visión tradicional de la estética como estudio del arte superior. Los diseños y artesanías están en realidad más cerca de lo artístico que de la estética como sensibilidad o gusto, si bien son objetos producidos para satisfacer necesidades concretas que a su vez condicionan su forma y su capacidad expresiva, a diferencia del arte que no tiene finalidad práctica más que la decorativa. También algunos pragmatistas, como John Dewey [1934] (1980), ven a la experiencia artística como la forma más elevada de la experiencia estética general, es decir, como un subgrupo de ésta última. Dewey interpreta al arte como experiencia y ésta es un trabajo biológico que le da sentido a las actividades humanas. Esto queda implícito en su visión de los ritos y ceremonias de la antigüedad, que ligaban a la vida con la muerte y que unían lo práctico, lo social y lo educativo en un todo integrado. Estos actos introducían valores sociales en la experiencia, conectaban hechos importantes con la vida de las comunidades, y eran prácticas de memoria que dejaban su impronta en la historia de las mismas. Todos estos enfoques de la estética proveen herramientas de análisis que permiten acercarse a las representaciones visuales de la memoria, ya sea poniendo el énfasis en el objeto, en el sujeto receptor, en la experiencia estética o en el proceso comunicativo.

1.7.2. La Estética como estudio de la comunicación en la vida cotidiana

A diferencia de las concepciones de la estética mencionadas anteriormente, hay una visión que extiende el campo de la misma a todas los procesos de comunicación en la vida cotidiana. esta es la tesis planteada por Mandoki en su libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006). En dicho libro la autora se refiere a la Estética como “el estudio de la condición de estesis”, que es “la sensibilidad o condición de apertura o permeabilidad del

sujeto al contexto en que está inmerso" (Mandoki, 2006a: 15). Aquí lo importante no son los objetos de la *estesis* sino la manera en que los enunciados del emisor, que pueden ser visuales, escritos, hablados o corporales, impactan, conmueven e impresionan la sensibilidad del intérprete al ser comunicados. De esta manera, tanto los vínculos entre las personas, como entre ellas y los objetos, son actos de comunicación estética, realizados por medio de diversos canales.

Estos procesos se hacen evidentes en las prácticas de memoria y los objetos artísticos o arquitectónicos para la preservación y transmisión de la memoria. En las marchas de conmemoración, los *enunciantes* serán los participantes de las mismas, y desplegarán numerosas estrategias estéticas para impactar en los observadores y en los medios de comunicación. En las visitas a los memoriales, el espectador interpreta el sentimiento expresado por el arquitecto o artista a través de su obra y, a partir de las emociones que percibe generará otras, dando forma a diversas narrativas sobre los eventos rememorados.

Estos procesos de comunicación estética se dan dentro de la vida social, por lo tanto podríamos hablar, con Mandoki (2006a) de *Socioestética*, y ésta servirá para analizar dos objetos de estudio diferentes: la Poética y la Prosaica. La primera se ocupa de la producción y recepción estética en el arte y la segunda de la comunicación estética en la vida cotidiana, es decir, de todas las experiencias humanas que, finalmente, son mediadas por los sentidos y forman significaciones. Los memoriales, las obras de arte público y los museos serían parte del estudio de la Poética, en tanto que las marchas y su producción de símbolos y emblemas, serían parte de los estudios de la Prosaica, si bien muchas veces recurren a los artistas para dar mayor visibilidad a sus demandas y sus producciones de sentido.

1.7.3. Estrategias estéticas de las matrices culturales

En su libro *Prácticas estéticas e identidades sociales*, (2006b), Mandoki desarrolla el concepto de *matriz* a partir de los planteos sistémicos de Maturana y Varela, Bertalanffy, Bateson, Berger y Luckmann. Éstos últimos, en su libro *La construcción social de la realidad,* de 1968, proponen que la realidad se construye de manera colectiva y las identidades se construyen dentro de matrices que definen las actividades de cada

individuo mediante procesos de objetivación, institucionalización y legitimación. Mandoki, por su parte, propone que las matrices no son solamente instituciones de producción de la realidad, del conocimiento y de la normatividad sino también de represión y coerción, pero sobretodo, de persuasión y seducción llevadas a cabo por medio de estrategias estéticas definidas. Si bien las matrices son producidas por los sujetos, cuando se institucionalizan y osifican se transforman en fetiches (como los procesos de fetichización de las mercancías de los que hablaba Marx), sin embargo, los sujetos poseen cierta libertad de acción dentro de las mismas, porque siempre estarán ubicados en varias matrices a la vez y porque en cada una de ellas también pueden escoger qué roles jugar. Aun dentro de las limitaciones impuestas por cada matriz.

Mandoki toma de Maturana y Varela los conceptos de órdenes de unidades autopoiéticas, que son la celular, pluricelular y social. Las matrices sociales serían "organizaciones constituidas colectiva e intersubjetivamente que pueden proyectarse y traslaparse parcial o totalmente", (Mandoki, 2006b: 92) y formarían unidades autopoiéticas del tercer orden constituidas por sujetos, aglutinados mediante símbolos, y limitadas por fronteras previamente definidas por cada matriz (como la vivienda para la matriz familiar, las fronteras territoriales para la matriz nacional, etc.).

De las *matrices* emergen los *paradigmas*, concepto acuñado por Mandoki para señalar a los productos sociales generados "a partir de negociaciones entre diferentes identidades, fracciones de clase, modos de vida, imaginarios, ideologías o como quiera llamárseles" (Mandoki, 2006b: 94) El *paradigma* se proyecta sobre una matriz por semejanza con la matriz de origen, de tal modo que podría decirse que su relación con la matriz es metafórica o icónica. Lo que va a proyectar ese paradigma es una sinécdoque de la matriz, es decir, una parte como el todo, por lo tanto es indicial[6]. Tanto las matrices como los paradigmas se traslapan parcial o totalmente, y se suceden a lo largo del día o de la vida, de manera reversible o irreversible. Por esto, "mientras las matrices son colectivas, la combinación de sus huellas paradigmáticas es única en cada individuo" (Mandoki, 2006b: 97).

[6] Índice es para Peirce un signo que indica la existencia de otro, como el humo que indica que hay un incendio.

Las matrices existen cuando quedan establecidas y estabilizadas ciertas prácticas y percepciones para generar identidades compartidas. Su evolución se remonta a los principios del Paleolítico con la organización tribal de la matriz familiar. Posteriormente surgieron las matrices religiosa, militar, escolar, etc., de tal modo que las sociedades se diversificaron y complejizaron. Sin embargo en la actualidad es posible constatar que la matriz tecnológica y la financiera están subordinando a las demás, quitándoles su autonomía.

En cada matriz se constituyen símbolos particulares, por ejemplo, en la matriz familiar el principal símbolo es la maternidad; en la matriz religiosa es la divinidad, elaborada de diferente manera en cada religión para constituir subjetividades distintas. Además, en las matrices se realizan prácticas estéticas que "cargan de sentido simbólico a las narrativas, lugares y artefactos específicos por el peso energético, temporal y material que les confieren." (Mandoki, 2006b: 131). Por ejemplo, en la matriz religiosa la comunicación entre el mundo profano y el sagrado se constituye mediante prácticas estéticas que recurren al canto, la luz, los colores, ciertos ademanes y ciertos objetos. La matriz escolar tiene su símbolo en la autoridad que se le confiere al maestro para enseñar a sus alumnos la verdad y castigarlos si no aprenden, y los mecanismos para lograrlo son también estéticos. La matriz médica gira en torno a la enfermedad como símbolo, y para diagnosticarla, tratarla y curarla los médicos desplegarán estrategias tanto científicas como estéticas. La matriz militar se organiza en torno al símbolo del poder por las armas y sus enunciados estéticos comunican tanto temor como respeto. La matriz artística, por su parte, se organiza en torno al placer, pues las obras artísticas no se realizan para satisfacer ninguna otra necesidad humana. Sin embargo, muchas veces los artistas se solidarizan con causas sociales o, con las luchas de memoria –que son las que nos interesan a nosotros- y las apoyan con sus obras de arte (por ejemplo en subastas o exposiciones), instalaciones o performances, obras de teatro o danza, mantas o pancartas para las marchas y manifestaciones callejeras.

1.8. MARCO METODOLÓGICO

Los rituales de duelo y de conmemoración, así como los espacios donde se llevan a cabo, crean sentidos mediante la combinación de signos y símbolos, no solamente visuales sino también espaciales, auditivos, corporales y lexicales, por lo tanto, vamos a requerir herramientas que nos permitan analizar estos aspectos de la comunicación estética de la memoria. Por esto utilizaré las categorías de Mandoki sobre la comunicación estética para el análisis de las prácticas de memoria y lo complementaré con la investigación de campo con observación participante en museos y memoriales, marchas de resistencia con descripciones etnográficas, fotos tomadas en los lugares y en las marchas, así como fotografías tomadas de sitios web, de organizaciones civiles, etc.

1.8.1. Modelo octádico del análisis semioestético de Mandoki

Las prácticas sociales de memoria (ya sean marchas y mítines o visitas a museos y a monumentos) constituyen intercambios de significación que no solamente se apoyan en el lenguaje oral o escrito para comunicar sus enunciados, sino también en gestos faciales y corporales, movimientos corporales, sonidos y representaciones visuales. Estas estrategias estéticas de persuasión y seducción han sido analizadas por Mandoki (2006b) y consisten en registros léxico, somático, acústico y escópico. El *registro léxico* se refiere a la forma en que se produce el discurso por medio de la palabra oral o escrita y de su organización sintáctica y estilo para lograr transmitir un mensaje y producir sensaciones y emociones en el receptor. Aquí caben no solamente la literatura y la poesía sino también todo género discursivo político, jurídico, escolar, etc., y los dialectos, jergas y modos personales de hablar o escribir. También los números y otros signos abstractos podrían incluirse en el registro léxico. El *registro acústico* es el complemento del *léxico*, puesto que los sonidos cargan de sentido al discurso, a veces incluso contradiciendo el mensaje léxico, según su volumen, entonación, timbre, volumen, altura, textura de la voz y resonancia. El *registro somático* es “el uso retórico del cuerpo para producir efectos de valorización” (Mandoki, 2006b:39) y tiene que ver con las posturas, los gestos faciales y corporales, así como el olor, la temperatura y la talla del cuerpo. (Mandoki, 2006b:30) El *registro escópico* se refiere a la manera de organizar los artefactos visuales y espaciales “para lograr efectos en la sensibilidad del destinatario” (Mandoki, 2006b:41) y se compone

de arte, arquitectura, mobiliario, diseño gráfico, objetos, escenografías, vestuarios, entorno urbano, etc. Cualquiera de estos enunciados retóricos se pone en juego mediante la *inventio* (qué se va a decir a través del discurso o del sonido o de la imagen), la *dispositio* (cómo se van a organizar los elementos), la *elocutio* (de qué manera se va a presentar el enunciado) y la *actio* (puesta en estética del enunciado). (Mandoki, 2006b: 30)

La comunicación interpersonal hace uso entonces de un eje retórico que produce el *logos* del enunciado, es decir, el contenido del mensaje. Pero para producir efectos sensibles y emotivos en el destinatario, el emisor necesita recurrir también a una determinada utilización de la energía que produzca efectos sensibles en el destinatario. Mandoki propone que este despliegue de energía en la vida cotidiana se llame *dramática***.** Así como en la *retórica* se produce el *logos* del enunciado, en la *dramática* se producen el *ethos* y el *pathos* por medio de cuatro categorías o modalidades: la *proxémica* (cercanía o distancia entre los individuos según determinadas convenciones culturales); la *cinética* (dinamismo, estabilidad y solidez de los elementos de cada registro); la *enfática* (acento, foco, intensidad de energía en una parte del enunciado para darle importancia y destacarlo del resto) y la *fluxión* (fluir: abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o ahorrar energía, mover de manera centrífuga o centrípeta la energía). Las modalidades pueden encontrarse en cada uno de los registros como composiciones energéticas configuradas por medio de sintagmas que forman16 acoplamientos. (Mandoki, 2006b: 56)

	LÉXICA	**ACÚSTICA**	**SOMÁTICA**	**ESCÓPICA**
PROXÉMICA corta o larga + o -	Proxémica-léxica PL	Proxémica-acústica Pa	Proxémica-somática PS	Proxémica-escópica PEs
CINÉTICA dinámica o estática + o -	Cinética-léxica CL	Cinética-acústica CA	Cinética-somática CS	Cinética-escópica CEs
ENFÁTICA marcada o sin-marcar + o -	Enfática-léxica EnL	Enfática-acústica EnA	Enfática-somática EnS	Enfática-escópica EnEs

FLUXIÓN abierta o cerrada + o -	Fluxión-léxica FL	Fluxión-acústica FA	Fluxión-somática FS	Fluxión-escópica FEs

Proxémica-léxica **(corta o larga):** distancia establecida por el lenguaje verbal entre el enunciante y el destinatario.

Proxémica-acústica **(corta o larga):** distancia que toma el enunciante respecto al destinatario según su volumen de voz. Hablar en voz baja obliga a acercarse.

Proxémica-somática **(corta o larga):** distancia corporal entre el enunciante y el destinatario.

Proxémica-escópica **(corta o larga):** distancia entre los objetos y el receptor.

Cinética-léxica **(dinámica o estática):** modo de organización de los sintagmas desde el punto de vista de su dinamismo o estatismo, en sus niveles sintácticos, semánticas o pragmáticos.

Cinética-acústica **(dinámica o estática):** ritmo del sonido.
Cinética-somática **(dinámica o estática):** ligereza o pesadez de los movimientos corporales.
Cinética-escópica **(dinámica o estática):** organización sintagmática de los objetos.

Enfática-léxica **(marcada o no-marcada):** puntos particulares de concentración de significado y sentido del sintagma verbal cuanto están marcados o su ausencia cuando no están marcados.

Enfática-acústica **(marcada o no-marcada):** énfasis sonoro en una parte del discurso.

Enfática-somática **(marcada o no-marcada):** énfasis en una parte del movimiento corporal.

Enfática-escópica **(marcada o no-marcada):** acento en una parte de lo visible

Fluxión-léxica **(abierta-cerrada):** locuacidad expresiva o parquedad en el discurso.

Fluxión-acústica **(abierta-cerrada):** exhibición sonora o su contrario.

Fluxión-somática **(abierta-cerrada):** retener o expulsar energía con los gestos corporales.

Fluxión-escópica **(abierta-cerrada):** profusión o contracción de elementos visuales.

La forma en la que se presenta un mensaje nos denota algo, pero también hay significados connotados que dependen de los códigos culturales para interpretarlos. Estos significados connotativos son el resultado generalmente del uso de *metáforas* o *metonimias* y símbolos. El arte público y la arquitectura los utilizan para redescribir la realidad y comunicar significados. Por ejemplo, la *metáfora* expresa lo desconocido en términos de lo conocido y deshace un orden para crear otro, desviando así el orden

anterior. Las metáforas pueden ser *epíforas*, cuando la comparación es explícita, o *de identidad*, cuando un objeto se vuelve igual a otro mediante la intervención del contexto, *por distorsión* de uno de ellos para que parezca ser el otro, o presentando ciertas características del objeto que son comunes al otro. La *metonimia,* por su parte, involucra la invocación de una idea u objeto a través del uso de un detalle asociado, como la corona que invoca la idea de monarquía. La *metonimia* se basa en la contigüidad, y no requiere un salto imaginativo como la *metáfora* y por eso es más natural que ésta, como cuando la sola presencia de un color evoca todo un mundo de significados ya convenidos culturalmente, de manera que el color negro significa el luto, o el blanco la pureza, etc. Otro ejemplo sería el de las botas marchando que representan un ejército o un policía que representa la ley. Esto se aplica en los memoriales, cuando con pocos elementos plásticos se significa la muerte o el horror o la ausencia. En el Museo del Holocausto de Washington, por ejemplo, el diseño arquitectónico nos remite a un campo de concentración por una metonimia producida mediante el uso de los materiales constructivos similares a los utilizados en los campos (Guellerman, 2001).

La *aliteración* es la repetición de elementos para lograr un énfasis en lo que se está diciendo, como en el Museo Judío en Berlín, donde encontramos cinco patios o vacíos que se suceden a lo largo del recorrido. En este sentido, la figura de la *aliteración* sería utilizada para describir la repetición de elementos tanto en un sintagma de palabras como de movimientos, de sonidos o de objetos. Otras figuras retóricas del lenguaje pueden ser utilizadas en la comunicación visual y del espacio, como la *distorsión o hipérbole* que implica una desviación de lo que es normal a partir de la utilización de elementos mayores a los necesarios, como una actuación exagerada, o un objeto muy grande para su usuario. El *anacoluto* es una ruptura, por ejemplo sería un sonido inesperado, un movimiento abrupto o un elemento visual que irrumpe y crea conflicto. La *elipsis o supresión* de elementos sería utilizar un mínimo de elementos, como en un discurso político cuando el orador no deja traslucir sus emociones, o en una decoración minimalista. La *antífrasis* es utilizar un objeto para otro fin; la *perífrasis* o desvío es cuando se esconde un objeto de la vista para lograr privacidad; la *anáfora* es la repetición de elementos al principio de enunciados semejantes; finalmente, la *suspensión* escópica es cuando se posterga el descubrimiento del objeto.

Todas estas figuras retóricas forman parte de las estrategias estéticas que pueden desplegar los enunciantes para comunicar significados y operan en el marco de códigos culturales que sirven como horizontes interpretativos para asignar significados. Cada texto utiliza convenciones propias de su género a la vez que se relaciona con otros más generales que les sirven de marco. En las prácticas sociales de la memoria los textos que producen los sujetos van tomando sentido en sus contextos y van conformando culturas del recuerdo e identidades de resistencia. También los memoriales, monumentos y museos se integran al texto urbano y crean así nuevos discursos y nuevas formas de vivir las ciudades.

1.8.3. Las entrevistas y los cuestionarios como metodologías de investigación

Las marchas y memoriales serán observados en el lugar, para realizar posteriormente el análisis estético de las mismas, y si no es posible asistir entonces serán analizadas a partir de fotografías y material bibliográfico. Sin embargo, para el mueso Memorial del 68, se realizarán cuestionarios y entrevistas a un grupo de alumnos para tener también el punto de vista de otros espectadores y usuarios del museo. La entrevista es un diálogo orientado por un problema que se quiere investigar y ofrece datos relevantes que me ayudarán a comprender más adecuadamente la problemática del museo. El cuestionario es más dirigido y permite comparar más fácilmente los puntos que se desea conocer puesto que comprende preguntas cerradas que sugieren respuestas del tipo sí o no. Ambas técnicas las usaré casi al final de mi investigación, puesto que ya tendré un mayor conocimiento de mi tema y podré aprovechar mejor las observaciones de los alumnos.

2. NUEVAS FORMAS DE VIOLENCIA A FINES DEL SIGLO XX

En el ámbito internacional la violencia es utilizada por los estados que desean afirmar su hegemonía sobre otros estados considerados inferiores o dependientes. En el interior de los estados la violencia se ejerce desde los sectores dominantes sobre los sectores de la población considerados subordinados o por subordinar y controlar. Esto genera una *cultura de la opresión,* definida por Susana Devalle como “el agregado de significados y valores dominantes, acompañados con prácticas en las cuales la violencia y la coerción

entran como elementos constitutivos de importancia en la reproducción del orden hegemónico, por el cual los poderosos intentan mantener y fortalecer su posición superior." (Devalle, 2000: 17) También existe una violencia de la desintegración social, llamada *violencia de la desesperación* por Susana Devalle, implementada por los sectores desfavorecidos, causada por la desesperación, que se manifiesta en robo de alimentos, relacionados directamente con las nuevas políticas neoliberales que generan un deterioro de los niveles de vida de las clases trabajadoras, autoritarismo y desprecio por la democracia. Cuando la cultura de la opresión está bien estructurada, las prácticas del terror sobre las clases oprimidas A estas culturas de la opresión se contraponen las acciones de resistencia de la población que consisten en la creación de una memoria colectiva que se expresa en testimonios, historia oral, manifestaciones callejeras y formas estéticas, todo lo cual conforma una *cultura de la resistencia,* que se verifica no solamente en acciones de protesta abierta sino también en las acciones cotidianas más elementales.

2.1. GUERRAS, GENOCIDIOS Y VIOLENCIA DE ESTADO A FINES DEL SIGLO XX

El siglo XX fue la época más violenta de toda la historia de la humanidad, con un saldo de varios millones de muertos y destrucciones materiales incalculables. La violencia generalizada comenzó con la Primera Guerra Mundial, que fue la primera guerra de destrucción masiva y que dejó un saldo de millares de soldados muertos en los campos de batalla y economías destruidas. Posteriormente, con la Segunda Guerra Mundial, el nazismo trajo consigo la nueva figura del campo de concentración para trabajos forzados que se convertirían en campos de exterminio donde se ejecutó la muerte industrializada y el genocidio de pueblos enteros en nombre de la limpieza étnica. La ex Unión Soviética, por su parte, implantó nuevas formas de represión, con los Gulags y las purgas estalinistas. Estados Unidos también participó de un tipo de violencia no conocida hasta entonces, con las bombas atómicas arrojadas en Hiroshima y Nagasaki, así como el NAPALM en Vietnam. También hubo campos de trabajos forzados en China, Corea del Norte, Vietnam, y de exterminio en Argentina, Chile, Guatemala y Uruguay, en los sesenta, setenta y ochenta, (Subirats, 2000). Irán e Irak estuvieron enfrentados durante años, además Irak intentó exterminar a los kurdos y a los armenios. En los noventa asistimos a la guerra del Golfo, y a las guerras civiles en Ruanda y en los Balcanes, en las que se exterminó a grupos étnicos completos. Finalmente, el atentado contra las Torres Gemelas

en Nueva York y la consiguiente invasión de Afganistán y de Irak en los primeros años del siglo XXI, han inaugurado nuevos modelos de violencia. Todas estas guerras y matanzas han teñido el siglo de horror y vergüenza, y sus repercusiones sociales y culturales son incalculables.

2.1.1. El genocidio de los judíos como paradigma de la violencia moderna

El exterminio sistemático y burocratizado de los judíos de Europa durante el régimen totalitario nazi, llamado posteriormente genocidio, se ha convertido en el paradigma de los niveles de crueldad y barbarie a los que puede llegar la violencia de Estado[7], y por lo tanto es el fenómeno más estudiado por especialistas de la historia, la religión, la sociología, las ciencias políticas, etc.[8]. Por su parte, el tema de los sufrimientos de las víctimas es también el más conocido mundialmente, debido a la profusión de testimonios, autobiografías, películas y novelas de ficción realizadas en los últimos años.

Una vez finalizada la guerra, los países de Europa se dedicaron a la reconstrucción de sus ciudades y de sus sistemas económicos y sociales. El tema de la memoria de lo sucedido durante la guerra quedó suspendido hasta que, en los años sesenta comenzó a tomar importancia debido a las investigaciones que intentaban comprender las motivaciones de Hitler y del pueblo alemán en su afán de eliminar de Europa a los judíos y a los gitanos, la mentalidad de los soldados que obedecían las órdenes, la maquinaria de los campos de concentración y exterminio, las complicidades de la Iglesia y de otros gobiernos, etc., así como también el funcionamiento interno de los campos, la vida cotidiana en los mismos y las relaciones sociales entre los detenidos, su capacidad de supervivencia, etc. Estas investigaciones se basaron en los documentos dejados tanto por los nazis como por los detenidos en los campos de concentración y los testimonios de los sobrevivientes. De esta manera, el genocidio de los judíos es el fenómeno de violencia de

[7] "El horror es indisoluble de unos acontecimientos que es necesario no olvidar jamás. Constituye la motivación última de la historia de las victimas. Las victimas de Auschwitz son, por antonomasia, los representantes de nuestra memoria de todas las victimas de la historia. La victimización es ese reverso de la historia que ninguna astucia de la Razón consigue legitimar y que, más bien, pone de manifiesto el escándalo de cualquier teodicea de la historia." Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III,* Cristiandad, Madrid, 1987.

[8] Para un análisis de la problemática de la violencia como parte integrante de la sociedad moderna, véase Zygmund Bauman, *Modernité et Holocauste*, (1989) 2008, Editions Complexe, Paris

Estado mejor documentado hasta la fecha y por lo tanto sirve como modelo para estudiar y analizar cualquier otro sistema de terror y genocidio.

De los países europeos, el que mayor preocupación por la memoralización ha demostrado es Alemania, sobre todo a partir de la reunificación con la República Democrática Alemana en 1989, que planteó nuevos retos para la construcción de un nuevo país y de nuevas identidades nacionales. Esto fue acompañado por el surgimiento de la nueva literatura alemana de posguerra, del nuevo cine alemán (con cineastas como Fassbinder y Herzog, entre otros) y de la pintura neo expresionista (con Baselitz y Beuys) que mostraban una nueva obsesión por el pasado en la cultura alemana de fin de siglo (Huyssen, 2002). Sin embargo la preocupación ya no era tanto qué recordar sino cómo manejar las representaciones del pasado doloroso, que la mayoría sólo conoce por imágenes, películas, fotos o literatura, para incorporarlo al presente y construir así una sociedad consciente del pasado y de sus repercusiones en la sociedad actual. A nivel jurídico, muchos nazis han sido castigados con cárcel o pena de muerte, y sus juicios, llamados los Juicios de Núremberg, han sido ejemplares para la humanidad. Por su parte, los sobrevivientes de los campos de concentración han recibido indemnizaciones y sus historias se han dado a conocer en forma de testimonios, novelas, películas y documentales. Los artistas han intentado representar plásticamente el horror y la ausencia, formando una corriente estética de gran impacto internacional. Toda esta producción de la memoria está en constante diálogo con los problemas del presente y con las esperanzas para el futuro. De esta manera, el genocidio de los judíos se ha convertido en el paradigma no sólo del horror sino también de la memorialización y la transmisión de la memoria, y sus resultados repercuten y sirven de modelo en muchos casos de la construcción de las memorias de los horrores de la violencia de Estado en América Latina, principalmente en los países del Cono Sur, en los que existieron campos de concentración y exterminio durante las dictaduras militares de los años setenta. El resto de los países de América Latina no sufrió dictaduras militares, sin embargo algunos de ellos, como Colombia y México, han vivido sumidos en la violencia a lo largo de los últimos cuarenta

años, produciendo culturas de muerte, resistencia y memoria, que es necesario estudiar.[9] En la actualidad, casi todo el continente americano cuenta con gobiernos democráticos, sin embargo la mayoría de éstos utiliza prácticas represivas contra los movimientos sociales.

2.1.2. Guerras sucias en América Latina

Ya desde los años sesenta surgieron en América Latina diversos movimientos guerrilleros que consideraban que la lucha armada construiría las condiciones para la revolución social. Los antecedentes inmediatos de esos movimientos fueron las luchas estudiantiles del 68 y del 71 en México, y el Cordobazo del 69 en Argentina, todos ellos brutalmente reprimidos por los gobiernos en turno. (Fazio, 2000) En Argentina, Chile y Uruguay los militares tomaron el poder por la fuerza y aplicaron un estado de excepción, suprimiendo las garantías de derecho individuales y persiguiendo, torturando y asesinando no solamente a los miembros de las guerrillas sino también a estudiantes, sindicalistas o periodistas de los partidos opositores. Además, los tres países se aliaron en el Plan Cóndor, para facilitar la caza de militantes izquierdistas. Los procedimientos represivos incluían las detenciones forzadas en lugares clandestinos que funcionaron como campos de concentración, cuyo modelo fue tomado directamente de las experiencias de los campos de concentración nazis, y se lo aplicó para erradicar a ciertos sectores de la sociedad.

En Colombia, a partir de los años setenta, se impuso un modelo de Estado sustentado en la Seguridad Nacional, con transferencia de poderes al aparato militar y concentración del poder en el órgano ejecutivo, que declaró la guerra contra el “enemigo interno” y contra los agentes del desorden social, ejecutando a niños de la calle, indigentes, prostitutas e indígenas. Entre 1994 y 1996 se implementaron 708 masacres con 120 mil muertos, 8000 secuestros y 1200 desaparecidos (Fazio, 2000)

En México no hubo un golpe de estado militar, pero se reprimió a los estudiantes durante los años 1968 a 1971 y se persiguió a campesinos y militantes de izquierda que se oponían abiertamente al poder. En los setenta y ochenta este fenómeno se llamó la

[9] En Colombia existen ya numerosos estudios sobre la violencia, la muerte y las luchas de resistencia, como el de Elsa Blair, Muertes violentas. La teatralización del exceso, 2003, Editorial Universitaria de Antioquía, Colombia, entre otros.

“guerra sucia” y todavía quedan cuatrocientos desaparecidos. En los noventa se reprimió a los pobladores de Acteal y Aguas Blancas, y recientemente a los campesinos de Atenco y a los maestros de Oaxaca.

Por otra parte, el neoliberalismo implantado en los países latinoamericanos es el responsable de los profundos cambios en la economía y la productividad, que han ocasionado una polarización en las diferencias sociales y económicas entre los países y al interior de los mismos. Esto ha agudizado la pobreza y la marginación que a su vez traen consigo violencia y desintegración social, pérdida de valores y movimientos de resistencia armada en todas sus formas. Esta escalada de la violencia comenzó en los años setenta en América Latina, cuando comenzaba a imponerse el neoliberalismo en los países del Tercer Mundo, y en la actualidad continúa bajo nuevas modalidades, generalmente asociadas a la lucha antiterrorista, la guerra contra el narcotráfico o la lucha contra los movimientos de resistencia de las minorías étnicas. Además, ha aumentado el número de delitos y de presos en las cárceles. Por ejemplo, en 1994 México tenía 86,236 presos, para 1998 ya tenía 128,900, sin embargo los delitos no disminuyeron. (Ruiz, 2000) A estas cifras hay que sumarle los crímenes políticos, los ajustes de cuentas entre narcotraficantes y entre ellos y los militares, que ya suman más de 20,000; y los asesinatos de mujeres en casi todas las ciudades del país, que continúan sin resolverse y que solamente en Ciudad Juárez suman más de 500 y los asesinatos de jóvenes, turistas y periodistas, muy en boga en el presente año, 2010.

2.1.3. Violencia y muerte a fines del siglo XX y principios del XXI

En los últimos años del siglo XX y principios del XXI, la violencia se ha desbordado y también la información que recibimos sobre ella. Si bien ya no existen los dos bloques antagónicos de la Guerra Fría, capitalismo contra socialismo, ahora los enemigos son el terrorismo y el narcotráfico, el tráfico de inmigrantes ilegales y los desastres naturales como los huracanes, inundaciones y terremotos cuyos daños siempre son más terribles para los sectores más pobres de las sociedades. Las masacres continúan existiendo en diferentes regiones del mundo y las guerras contra Irak, Afganistán, Pakistán, continúan a pesar del cambio de partido en el gobierno de los Estados Unidos. Pero la violencia no es causada solamente por guerras y levantamientos armados, asesinatos y desapariciones, sino también por la exclusión social, la discriminación, la pobreza y la marginación en la

que viven cada vez más sectores de las poblaciones, tanto de los países subdesarrollados como de los del Primer Mundo, resultado de las nuevas políticas neoliberales y globalizantes de la economía mundial.

2.2. VIOLENCIA EN LA GLOBALIZACIÓN Y EL NEOLIBERALISMO

A fines del siglo XX, la globalización de la economía y la revolución tecnológica de los medios de comunicación provocaron cambios económicos, sociales, culturales, políticos y ambientales, que incidieron en la vida social de la mayor parte del planeta, dando paso a una forma de vida que Zygmun Bauman llamará "líquida" puesto que nunca nada alcanza a consolidarse antes de volverse caduco y la lógica imperante es la de la insatisfacción y el miedo (Bauman, 2006), y a nuevas formas de violencia, de resistencia y de memoria.

2.2.1. Globalización y neoliberalismo económico

Los cambios económicos de fines del siglo han impactado principalmente en la productividad y en la producción, así como en la distribución y el consumo. Una de las principales estrategias para aumentar la productividad fue una previa ampliación de los mercados, una movilidad del capital y un incremento de sus capacidades de comunicación, logradas mediante la desregulación de los mercados, la privatización de las empresas públicas y las nuevas tecnologías de la información (Castells, 1980: 114). Los flujos de capitales, a su vez, se han vuelto globales y autónomos frente a las economías nacionales. En la producción se emplea el concepto del *just in time* y del *toyotismo*, incorporando en cada producto elementos producidos en todas partes del mundo, de tal manera que ya es posible hablar de una economía global, aunque ésta "no abarca todos los procesos económicos del planeta pero sí afecta la subsistencia de la humanidad completa" (Castells, 1980: 129)

Estos cambios en la producción industrial y en su distribución y consumo no han resultado en una economía mundial equilibrada sino más bien han acentuado las diferencias entre países pobres y países ricos, aumentado la dependencia de los primeros hacia los segundos. Muchos otros aspecto de la economía mundial han cambiado, de tal manera que la clase obrera mundial ha disminuido en tamaño e importancia económica, las industrias manufactureras se han reducido, las economías *tardomodernas* se han

convertido en postindustriales, el trabajo *taylorista* ha cambiado a mercados de trabajo flexibles; el trabajo asalariado ya no da seguridad económica, los sindicatos son menos influyentes que antes, la base económica de los partidos políticos se ha debilitado y las ideologías son obsoletas. Además, la vida burguesa se ha erosionado debido a la inseguridad laboral, gran parte de la clase obrera se ha reproletarizado y la clase media ha desaparecido, la familia se ve amenazada por la economía de empleos de tiempo parcial, las empresas han despedido a gran parte de sus personales y han perdido su papel de institución social, la actividad principal de la economía es el comercio en activos financieros y la ingeniería financiera es una actividad más rentable que la producción. (Gray, 1998)

A nivel social, la liberalización del mercado ha provocado el crecimiento de la desigualdad económica y el regreso de las enfermedades de la pobreza: tuberculosis, raquitismo y otras; los trabajadores han perdido su capacidad de negociar; la familia se fragmentó y creció una subclase desfavorecida y excluida de la sociedad; la marginación y la exclusión social provocaron aumento en la violencia intrafamiliar y en las acciones delictivas, aumentando así el número de presos en las cárceles, como se mencionó anteriormente. Además, la polarización social y la escasez de trabajo obligan a migraciones y exilios en busca de mejores condiciones de vida, que provocan el despoblamiento de grandes zonas y la desintegración social y cultural de las mismas, todo lo cual pone en peligro a las culturas locales y favorece la colonización cultural. (Castells, 1980:114)

2.2.2. Nuevas culturas y nuevas identidades

Hasta hace unas décadas, la cultura dominante era la de la modernidad, prevaleciente desde la Ilustración, y ésta tendía a privilegiar el futuro debido a la gran confianza en el progreso tecnológico y el desarrollo capitalista, rechazando las tradiciones y cortando los lazos con el pasado, tanto en arte y arquitectura como en todas las áreas del conocimiento. Sin embargo, los rápidos cambios en los panoramas geopolíticos, tecnológicos, ecológicos, culturales e individuales, como consecuencia de las revoluciones tecnológicas y de la globalización de la economía, pusieron en crisis a los postulados de la

modernidad. (Huyssen, 2002) (Bauman, 2006)[10] y surgieron nuevas culturas basadas en la apatía, la indiferencia al presente y el miedo al futuro.

En el momento actual una gran parte de las poblaciones se caracterizan por la depresión, la soledad y la vulnerabilidad en la que viven, puesto que están dominado por el miedo a todo lo que los rodea, ya sea la contaminación, las enfermedades, las catástrofes naturales producto del calentamiento global, la muerte, la violencia, la exclusión social, etc. (Bauman, 2006). Todos estos cambios han incidido también en las identidades individuales que derivaban del romanticismo y del modernismo, y que por lo tanto eran más estables y se unían a las de los otros por lazos de relaciones ideales o por relaciones de clase y de sangre. Frente al desmoronamiento de estas identidades han surgido nuevos grupos con nuevos proyectos de identidad que reclaman su lugar en el espacio y el tiempo, así como su memoria histórica y sus valores propios. Estos grupos pueden ser comunidades urbanas o agrícolas, grupos feministas, ecologistas, globalifóbicos, madres e hijos de desaparecidos, deudores, indígenas, enfermos de sida, migrantes, exiliados, etc., y sus luchas casi siempre recurren al arte para dar visibilidad a sus demandas y conseguir mayor impacto en la sociedad. Aquí se inscriben las luchas de resistencia y memoria que analizaré más adelante.

Por su parte, las culturas regionales y locales comienzan a tomar fuerza, para contrarrestar la homogeneización que quiere imponer la globalización. Para ello las comunidades comienzan a interesarse por conocer y comprender sus pasados y su historia, luchando así contra el olvido y la ignorancia que quisieran imponer los gobiernos a sus ciudadanos mediante la sobreabundancia de información y la trivialización de la cultura. Estas nuevas culturas locales y regionales crean a su vez nuevas culturas de resistencia y memoria que buscan aliviar el miedo al futuro y a la pérdida de identidades.

Las nuevas tecnologías de comunicación han incidido también en las culturas urbanas y en las identidades, moldeando las corrientes de opinión y las sensibilidades. La televisión y el Internet permiten informarse de lo que sucede en cualquier parte del mundo en tiempo real, a la vez que permiten ser testigos de todos los horrores que se producen diariamente en el planeta, tanto ecológicos como humanos de manera inmediata y con lujo

[10] La revolución tecnológica se refleja también en la globalización de los medios de comunicación masiva, que transmiten la violencia de manera simultánea con los hechos, creando la llamada *violencia como espectáculo.* (Devalle, 2000)

de detalles. Esto se verifica tanto en la televisión como en el Internet, y recientemente con las novedades del *Twitter, Facebook* y teléfonos celulares con sistema de Internet incluido. De esta manera, al exceso de la violencia se le agregaría el exceso de las imágenes de la violencia que nos llegan cotidianamente, llevando a los usuarios a situaciones de indiferencia y apatía por tanto horror y tantas tragedias humanas frente a las cuales no puede sentir más que impotencia y aturdimiento.

Sin embargo, los medios masivos de comunicación no solamente manejan la sobreabundancia de imágenes del horror, sino también filtran y censuran las que no conviene que sean vistas, como cuando Estados Unidos invadió Irak, o cuando cayeron las Torres Gemelas. Este filtraje provoca un conocimiento sesgado de la realidad y la incapacidad de ser objetivos frente a la misma. Frente a esta situación, siempre surgen prácticas de resistencia que, como las luciérnagas en medio de la oscuridad de la noche[11], traen un poco de luz y esperanza, y permiten ver los matices y claroscuros de la realidad. Uno de los tipos de prácticas de resistencia que han surgido últimamente ha sido el de utilizar las redes virtuales para pasar información censurada por los medios, o la posibilidad de convocar a actos de resistencia colectivos por medio del Twitter o los teléfonos celulares.

2.3. NUEVAS FORMAS DE VIDA URBANA

El modernismo no solamente incidió en la forma de ver el futuro y el progreso sino también en las concepciones de la ciudad moderna y de su arquitectura. El Movimiento Moderno iniciado por Le Corbusier en Francia y Mies van de Rohe con Walter Gropius en Alemania, se expandió a Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y de allí a toda América Latina. Tanto en Europa como en América Latina y la Unión Soviética, las ciudades crecieron desmesuradamente para albergar mayor cantidad de mano de obra, creando cinturones de miseria y segregación social, al tiempo que el campo se pauperizaba. La arquitectura moderna sirvió entonces para construir grandes conjuntos de vivienda social que en la actualidad no son muy apreciados por sus habitantes. En la

[11] Ver Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, 2009, Les Éditions de Minuit, Paris, donde hace una comparación entre los resistentes franceses durante la ocupación nazi y las luciérnagas, imagen tomada de Pier Paolo Pasolini, de *sus Lettere 1940-1954*, Ed. Naldini, Einaudi, Turin, 1986.

actualidad las ideas modernistas se han visto rebasadas por el neoliberalismo y la globalización, creando nuevas formas de vida urbana y de comunicación social.

2.3.1. El deterioro del espacio urbano

En los primeros años del siglo XXI la arquitectura también se ha internacionalizado y está dejando de lado la sensibilidad hacia el lugar, el contexto y la idiosincrasia local. Las ciudades se parecen cada vez más entre sí y los centros urbanos se llenan de obras proyectadas por los arquitectos más famosos, que toman el valor de obras únicas, conocidas por todos, pero sin conexión con la historia y las tradiciones del lugar. (Cejka, 1995) La planificación urbana y arquitectónica se ve afectada por las nuevas tecnologías de la información y la movilidad creciente que reduce el espacio a una zona recorrida en un movimiento continuo con breves paradas. Así gran parte del espacio carece de significado porque nadie siente apego por él y las ciudades se van llenando de no-lugares, sobretodo en el transporte y el consumo, que desplazan a los antiguos centros de vida comunitaria, y que son idénticos en todo el mundo (Augé, 1992). La globalización está fomentando la homogeneización de los espacios, ya que en todo el mundo surgen tiendas iguales, centros urbanos con rascacielos, periferias residenciales con centros comerciales, todo con arquitectura inexpresiva, salpicada por los edificios realizados por los arquitectos del jet set, que se diferencian del resto por ser obras personales (Ibelings, 1998).

2.3.2. El confinamiento del espacio público

En este panorama, lo que ya casi no existe más es un espacio público en el sentido de espacio donde se forma la opinión pública, como lo era el *ágora* de las ciudades griegas antiguas, o lo son algunas plazas renacentistas de ciudades pequeñas de Italia, donde los hombres se reúnen a discutir, o la zona Hyde Park, en Londres, donde los oradores hablan de político y la gente se reúne a escucharlos y a debatir. Ahora la opinión se forma en los foros de la prensa y la radio, donde los lectores y auditores pueden expresarse e intercambiar ideas, sin embargo, en los países latinoamericanos, como México y Argentina, la lectura de los periódicos corresponde a una pequeña fracción de la población, los demás aprenden la realidad a través de la televisión y los sondeos de opinión, ambos tramposos y manipulados. Los medios masivos de información confunden espacio público con espacio del público, en el sentido teatral del término. El público es

invitado a consumir el espectáculo de lo que sucede en el mundo como si fuera una película.

Como consecuencias de todos estos cambios en los campos del urbanismo y la arquitectura, los lugares de la memoria adquieren renovada importancia como elementos de identidad local y comunal, y como un anclaje espacial y temporal en el mundo actual, que se encuentra homogeneizado y vaciado de contenido histórico y de significación cultural. Estos lugares de la memoria son generalmente parte del espacio público de las ciudades. Pero sobretodo, el espacio público adquiere su verdadera dimensión en las marchas y manifestaciones populares de memoria.

En la cultura griega antigua lo privado significaba el ámbito de la vida familiar, donde el jefe de familia era el propietario de la casa y de sus habitantes, tanto sus familiares como los esclavos y los animales. Los jefes de familia se reunían en un lugar público que se llamaba ágora, donde podían intercambiar ideas y debatir sobre los problemas de la polis. Por eso en Grecia la distinción entre espacio público y espacio privado era fundamental para el sistema político. La palabra “público” apareció en el siglo XIV, del latín *publicus*: lo que afecta a todo el mundo, y remite a hacer público algo, a publicar, del latín *publicare*. A partir del siglo XVI el espacio público se vuelve simbólico, con el reconocimiento del individuo frente a la monarquía y el clero. El *espacio público* es el lugar de nacimiento del *espacio político* donde ya no se trata de discutir o deliberar, sino de decidir y actuar. La palabra surge entre los siglos XIII y XIV, y viene del latín *politicus*, que toma de la palabra griega *politike* la idea esencial del arte de administrar los asuntos de la ciudad. Con la Revolución Francesa, la Declaración de los Derechos del Hombre de 1789 y la Constitución Francesa de 1791, se abren nuevos caminos para la vida democrática y cambian las nociones de lo público y lo privado.

El espacio público es todo lugar que no es privado, es decir, donde no se puede restringir el paso, y por lo tanto, es un espacio de propiedad y uso público que comprende las calles, plazas, parques y edificios públicos y generalmente se utiliza para equipamientos colectivos, servicios públicos, esparcimiento, actos colectivos, transporte, actividades culturales y sociales. También puede haber espacios privados que se utilizan como espacios públicos, como en el caso de los centros comerciales, o espacios que no

son públicos pero sirven para usos colectivos, como lotes baldíos que pueden ser utilizados espontáneamente por los ciudadanos. El espacio virtual del Internet también ya se considera una forma de espacio público.

Las calles, avenidas y plazas son los espacios públicos que normalmente están controlados por la autoridad y por ello es que la población los utiliza para realizar allí manifestaciones, marchas y mítines en los que expresa su crítica a dicha autoridad. También los memoriales, monumentos y museos se construyen en el espacio público y se consideran obras públicas, para uso de toda la población, y por lo general se encuentran en parques, centros urbanos y lugares de memoria preservados.

3. MÉXICO: MUERTES VIOLENTAS EN LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS

En México la violencia fue una constante en la vida social y política durante todo el siglo XX, comenzando con la Revolución Mexicana, la guerra de los Cristeros y los alzamientos armados contra los presidentes electos. En la segunda mitad del siglo, el partido en el poder dejó de recurrir a la violencia para los cambios de gabinete, y comenzó una etapa de represión contra los opositores, principalmente sindicalistas, obreros y estudiantes. En los noventa la violencia se agudizó con los asesinatos de varios políticos, periodistas y luchadores sociales, hasta un candidato a presidente, con el levantamiento de los chiapanecos pertenecientes al grupo armado FLZN y las masacres de Aguas Blancas y Acteal. Además en los noventa comenzaron los asesinatos de mujeres en todo el país. En el presente la violencia se ha incorporado a la vida diaria a partir del inicio de la lucha frontal contra el narcotráfico promovida por el presidente panista Felipe Calderón que gobierna desde el año 2006. Esta guerra contra el narcotráfico, como forma de acabar con el crimen organizado, ha convertido al país en un campo de batalla donde diariamente son asesinados tanto delincuentes como ciudadanos inocentes, mujeres, niños y luchadores sociales, todos considerados como daños colaterales de dicha guerra.

Para fines de esta investigación separaré a las muertes violentas en dos grandes grupos: el primero comprende a las muertes que resultan de persecuciones políticas y el segundo a las que resultan de la violencia social, la corrupción y el mal manejo de la autoridad.

3.1. REPRESIÓN POLITICA: MASACRES Y ASESINATOS

Consideramos a la represión política como cualquier acción represiva del gobierno contra los ciudadanos, desde asesinatos múltiples, llamados masacres, como sucedió en Tlatelolco en 1968 o en Acteal en 1994, hasta los asesinatos selectivos de luchadores sociales, periodistas, jefes del narcotráfico o indígenas. También entrarían aquí todos los desaparecidos por las fuerzas tanto policiales como militares del gobierno.

3.1.1. Guerra sucia de los años sesenta y setenta: desapariciones y asesinatos

Durante el gobierno del Partido Revolucionario Institucional, la represión contra los luchadores sociales ha sido sostenida mediante lo que se llamó la "guerra sucia", pero también ha habido matanzas aisladas, tanto de estudiantes como de sindicalistas, obreros y campesinos. De todas ellas la que nos interesa es la matanza de estudiantes en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, puesto que es a partir de ella que se va a comenzar a construir la memoria todas las luchas contra el poder.

La matanza del 68 se inscribe en la lucha de los estudiantes universitarios por democratizar al país, una vez que el proyecto del partido revolucionario institucional comienza a fracasar. En 1958 había estallado la gran huelga ferrocarrilera y sus líderes, Demetrio Vallejo y Valentín Campa, estaban presos desde entonces. También en 1968 sucedían la guerra de Vietnam, el hambre en Biafra, el asesinato de Martin Luther King, el asesinato de Robert Kennedy, hermano de John F. Kennedy asesinado en 1963, la invasión de Praga por los tanques rusos, y las revueltas estudiantiles del mayo francés. Además proliferaba el movimiento hippie en Estados Unidos, el LSD y el rock and roll. En este contexto, el movimiento estudiantil mexicano era un movimiento más por la democracia y la libertad de pensamiento, en un país caracterizado por la censura, la represión y la desigualdad social. Un año antes habían asesinado al Che Guevara en Bolivia, y su retrato se había convertido en el emblema de los jóvenes que querían un mundo mejor. El movimiento estudiantil francés repudió al presidente Charles de Gaulle mientras que en México los estudiantes repudiaban al presidente del PRI, Díaz Ordaz y su gabinete, por la represión desatada contra estudiantes y obreros (www.revistadelauniveresidad.unam.mx). El movimiento estudiantil de 1968 mostró el

fracaso del gobierno priísta pero también mostró las posibilidades de la organización de la sociedad civil, su ingenio y su vitalidad, como pasaría en 1985 frente al terremoto que asoló la ciudad.

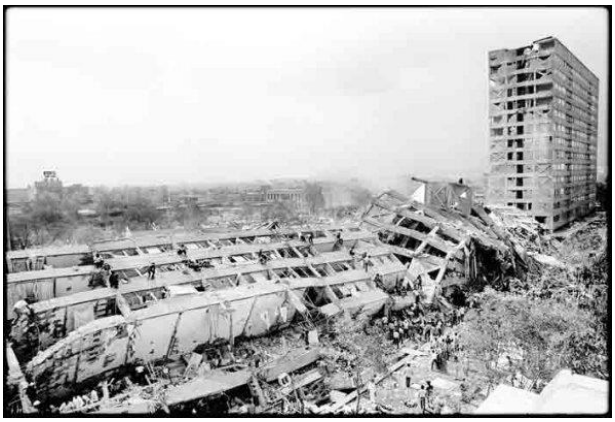
En la época prehispánica Tlatelolco ya era un barrio importante, con un centro ceremonial y el mercado más grande e importante de la región. En 1521 los españoles realizaron allí una gran matanza durante las guerras de conquista, destruyeron la pirámide del centro ceremonial y posteriormente levantaron un templo católico y un convento sobre sus ruinas.

Ruinas prehispánicas en Tlatelolco

En los años cincuenta de este siglo, el gobierno decidió rescatar las ruinas prehispánicas y crear una plaza como parte de un gran conjunto habitacional cuyo proyecto fue encargado al arquitecto funcionalista Mario Pani. La plaza quedó enmarcada por las ruinas de la época prehispánica, el convento con la iglesia colonial, y los edificios funcionalistas del conjunto habitacional; de ahí su nombre de Plaza de las Tres Culturas.

Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco

En 1985 un fuerte terremoto destruyó parte del conjunto, en especial el edificio Nuevo León que cayó en su totalidad, dejando cientos de muertos y heridos.



Edificio Nuevo León en Tlatelolco

El 2 de octubre de 1968 se congregaron unas diez mil personas en la explanada de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, para oír a los líderes del movimiento estudiantil que formaban parte del Consejo Nacional de Huelga, que hablarían desde el balcón del tercer piso del edificio Chihuahua. En la plaza había no sólo estudiantes sino también amas de casa, niños, habitantes de la Unidad Tlatelolco, periodistas, corresponsales, fotógrafos y curiosos. A las 6 de la tarde surgieron en el cielo tres luces de bengala y a partir de esa señal comenzó la masacre. (www.revistadelauniversidad.unam.mx)

El 2 de octubre en Tlatelolco

La represión

La represión contra los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, sigue siendo el parte aguas en la historia democrática de México y por lo tanto todos los reclamos de justicia se refieren a ella y la toman de referencia. Si bien todavía no se sabe cuántos murieron ese día, se calcula que fueron entre 200 y 300, y hasta la fecha los hechos no han sido esclarecidos ni los ejecutores de la violencia han sido juzgados. Esto hace que el evento permanezca como una herida abierta a la que se van superponiendo las que le siguen en el tiempo, y que la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco sea conocida en todo el mundo como el símbolo de la violencia de Estado de México. En la actualidad, la plaza funciona como un lugar de memoria de la masacre, y en cada aniversario de la misma se llena de estudiantes y simpatizantes que conmemoran el evento y recuerdan a las víctimas de la represión gubernamental mediante una misa y que posteriormente caminan hacia el Zócalo de la ciudad de México, que está a unos 5 kilómetros de allí.

3.1.2. Asesinatos de campesinos e indígenas: masacres de Aguas Blancas (1995) y Acteal (1997)

A partir de los ochenta el Estado no ha reprimido abiertamente a la población estudiantil, sindical o campesina, sin embargo, la represión política ha subsistido tomando otras modalidades, como los asesinatos selectivos a periodistas y luchadores sociales, o matanzas perpetradas por grupos parapoliciales que aparentemente no están ligados al gobierno. Una de estas masacres tuvo lugar el 28 de junio de 1995 en el vado de Aguas Blancas, mediante una emboscada de agentes de la Policía Motorizada y Judicial del estado de Guerrero en la que dispararon contra un grupo de campesinos que se dirigían a Atoyac de Álvarez, en la Costa Grande de Guerrero para participar en un mitin político de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS). Como resultado de esta masacre murieron 17 campesinos. También en los noventa un grupo paramilitar realizó otra masacre, esta vez contra los indígenas tzotziles pertenecientes a la organización Las Abejas, simpatizantes del EZLN, el 22 de diciembre de 1997, en la que murieron 16 niños, 20 mujeres y nueve hombres mientras se encontraban rezando en una iglesia de la comunidad de Acteal, municipio de Chenhaló, en los altos de Chiapas.

El obispo Samuel Ruiz en la homilía, Acteal

3.2. VIOLENCIA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS: FEMINICIDIOS, ASESINATOS Y ACCIDENTES DEBIDO A NEGLIGENCIA Y CORRUPCIÓN

Estas muertes violentas no son resultado directo de la violencia de Estado, sin embargo caben también en esta clasificación porque son indirectamente causadas por la corrupción, la desigualdad, la discriminación y la marginación, además de la impunidad que gozan los miembros del crimen organizado y los políticos que incurren en faltas, errores u omisiones.

3.2.1. Feminicidios en Chihuahua: Muertas de Juárez (1994-2010)

La ciudad fronteriza de Chihuahua, Ciudad Juárez, es el paradigma de la violencia como resultado de los excesos del poder unidos a los del narcotráfico y el machismo. Tanto la ciudad como sus alrededores podrían ser considerados como un gigantesco no-lugar (Augé, 2002), puesto que es un sitio donde se verifica circulación acelerada de personas y bienes, de medios de transporte y paso de mercancías, y en las últimas décadas se ha convertido en un espacio urbano de tránsito hacia Estados Unidos, por lo que la población en su mayoría no es originaria de allí, está a la espera de cruzar, y entonces no pretende permanecer sino emigrar. También la ciudad es sitio de paso para las maquiladoras que allí se instalan por algún tiempo, y que pueden desaparecer en cualquier momento. Estas maquiladoras emplean mano de obra barata, principalmente de mujeres jóvenes provenientes de todo el país, a las que se les impone jornadas extenuantes y mal pagadas, sin otorgarles ningún tipo de seguridad social y pueden ser expulsados también en cualquier momento. Y finalmente, existe otra población de extranjeros que llegan a gozar de los entretenimientos y vida nocturna, pero que regresa a sus lugares de origen

rápidamente después de hacer uso de la ciudad para la diversión y la trasgresión. Y además, si bien hay no-lugares que pertenecen a ramas muy productivas de las sociedades, como los aeropuertos, las estaciones de metro o ferrocarril, los estadios y los centros comerciales, la ciudad que nos interesa semeja un gran no-lugar especializado en actividades marginales e ilegales, como la prostitución, la industria pornográfica y el narcotráfico.

Otro fenómeno importante es que en los últimos años la ciudad creció de manera espectacular, concentrando más de la tercera parte de los habitantes del estado de Chihuahua, lo que impide que la ciudad conforme una comunidad con una identidad propia y objetivos comunes, por lo que hay un bajo nivel de integración social, a lo que se suman el machismo, la explotación, la desigualdad, el prejuicio, la ignorancia, y la corrupción, conformando un entorno propicio para la violencia y la impunidad. En este contexto, los asesinatos de mujeres que tienen lugar en la zona desde 1994, se han convertido en el símbolo del horror pero también de la injusticia, la impunidad y la indiferencia, y ya son tipificados como feminicidios. Entre 1993 y 2005 fueron asesinadas alrededor de quinientas jóvenes y unas cien de ellas fueron violadas antes de ser asesinadas de manera brutal. Para 2010 la cifra se ha elevado a más de mil.

Según Jane Caputi y Diana Rusell el feminicidio es la muerte de una mujer como resultado de un *continuum* de terror antifemenino que puede involucrar agresiones físicas o verbales, violación, abuso sexual, etc. (Caputi y Rusell, 1992: 15). Con esta definición se podía definir a todas las formas de violencia contra las mujeres como inherentes a “un sistema en el cual poder y masculinidad son sinónimos, e impregnan el ambiente social de misoginia, odio y desprecio por el cuerpo femenino y por los atributos asociados a la feminidad.” (Segato, 2007: 37) De esta manera se devela la dimensión política de todos los asesinatos de mujeres que resultan del control sobre la mujer en el contexto del control patriarcal. También con esta definición se plantea la noción de feminicidio como crímenes de odio, al mismo nivel de los odios racistas y homofóbicos, es decir, que deberían caracterizarse como genocidios puesto que se asesina a la mujer *genérica,* a la categoría de mujer, sólo por el hecho de pertenecer a ese grupo, por encima de sus características personales. Pensamos, con Segato, que estos crímenes son “crímenes corporativos y, más específicamente, son crímenes de segundo Estado, de Estado paralelo” (Segato,

2007: 47) y que, por lo tanto, se asemejan a los perpetrados por los regímenes totalitarios, es decir, que podrían catalogarse como violencia de Estado, en la que los asesinos tienen cuando menos cierta complicidad de los aparatos de poder con los mismos y por lo tanto gozan de total impunidad. El aparato de poder al que nos referimos está constituido, según Diana Washington, por "una cofradía de narcotraficantes, empresarios que lavaban dinero sucio, así como políticos y jefes corruptos de las fuerzas de seguridad" (Washington, 2007: 59). Esta autora considera, además, que hay un componente místico o religioso en los asesinatos de mujeres, en el sentido de verlos como sacrificios rituales, en los que juega un papel importante los símbolos de la muerte como la Santa Muerte o la idea del Paralelo 33 norte.[12] También la autora apunta que, según Trevor Ravenscroft, Hitler pensó en sus crímenes como ofrendas a los poderes sobrenaturales que le permitieron llegar al poder y que estaban modelados por el Super Hombre descrito por Friedrich Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra.* (Ravenscroft, 1973, citado en Washington, 2007: 59).

Este fenómeno es parte de un problema nacional, puesto que a todo lo largo del territorio aparecen mujeres y hombres asesinados diariamente, sin embargo el de Ciudad Juárez tomó relevancia gracias al trabajo de denuncia y memoria realizado por las madres de las asesinadas y por los organismos de derechos humanos, de tal manera que este caso de violencia ya es conocido internacionalmente como el de "Las Muertas de Juárez". Como las autoridades estatales y federales no han podido resolver los asesinatos, ni frenarlos, ni castigar a los culpables, las madres de las Muertas de Juárez son las depositarias de la necesidad de darles visibilidad y de luchar tanto por su memoria como por la justicia y el castigo a los perpetradores de estos crímenes.

Por último, al no existir sitios definidos donde hayan sucedido los asesinatos, podríamos tomar a la ciudad entera como un enorme *lugar de memoria* imaginario, en el que se hace imposible conservar cualquier tipo de huella. Los cuerpos aparecen sembrados en sitios que sólo tienen sentido para los grupos en pugna en la zona, y a los familiares de las víctimas sólo les queda marcar el lugar para poder realizar allí el trabajo de duelo.

---

[12] Según Diana Washington "hay quienes promueven la idea de que el paralelo 33 norte representa un anillo de energía y que se requieren de sacrificios humanos a toda hora para apropiarse y mantener el poder psíquico de esa energía" (Washington, 2007: 58), como lo promueve la película Conspiracy Theory, de 1997. Otra teoría dice que todos los centros de poder se encuentran cerca de dicho paralelo.

3.2.2. Muerte de jóvenes en la Discoteca News Divine (2008)

Por diferentes motivos, los jóvenes han sido víctimas de la escalada de violencia que vive el país desde hace unos años, sobretodo como resultado de la guerra contra el narcotráfico que los ha convertido en un grupo de riesgo debido a que se han vuelto tanto consumidores como traficantes menores. De esta manera, cualquier joven es sospechoso y un potencial peligro para la sociedad. Esta situación se verifica sobretodo en las ciudades del norte del país, en las que los jóvenes no tienen posibilidades laborales ni educativas, y recurren a la migración hacia Estados Unidos o a la participación en bandas de narcotráfico o de actividades delictivas.

En la ciudad de México no hay todavía un estado de violencia tan evidente como en las ciudades que son escenarios de la guerra al narcotráfico, sin embargo los jóvenes son también un problema para las autoridades porque acuden en mayor número a bares y "antros" donde les venden drogas y alcohol adulterado. Esto se verificó en la muerte accidental de varios jóvenes que asistían a una discoteca llamada News Divine, ubicada en Eduardo Molina casi esquina con Calle 312, en la colonia Nueva Atzacoalco, Delegación Gustavo A. Madero, donde se organizaban tardeadas para los jóvenes estudiantes de la zona. El día 20 de junio de 2008 asistieron a una tardeada más de 500 jóvenes. Los vecinos denunciaron que allí se vendía alcohol y drogas a menores de edad y la policía llegó al lugar a las 17:00 horas con más de 200 agentes que participaron en un operativo para desalojar las instalaciones. Cuando llegaron los policías, el DJ pidió a los asistentes que desalojaran el lugar. Los jóvenes intentaron salir rápidamente para no ser detenidos, pero afuera otros policías les impedían el paso, de tal manera que se formó un tumulto y muchos jóvenes que provocó la muerte de 9 jóvenes y 3 policías, por aplastamiento, asfixia y golpes.

3.2.3. Muerte de bebés en una guardería en Hermosillo, Sonora (2009)

El 5 de junio de 2009, el incendio en una bodega se propagó al edificio contiguo donde funcionaba una guardería subrogada del IMSS y causó el derrumbe de un falso plafón que cayó sobre los niños. El lugar carecía de salidas de emergencia y por lo tanto fue muy complicado para los maestros y cuidadores evacuar a los niños. Todo este conjunto de errores fatales causó la muerte de 49 niños y bebés por asfixia, intoxicación y

quemaduras. Otros 70 niños quedaron heridos por quemaduras. Hasta el momento ningún funcionario ha renunciado y ninguno ha sido culpado por el accidente.

3.2.4. Asesinato de jóvenes en Ciudad Juárez (2010)

En Ciudad Juárez la violencia por los enfrentamientos entre narcotraficantes y entre éstos con el ejército se ha intensificado en los últimos años, dando como resultado asesinatos y masacres cotidianamente. Últimamente, la peor tragedia que vivió la ciudad fue la masacre, sin motivo aparente, de quince jóvenes el 15 de enero de 2010 mientras asistían a una fiesta privada. Cuando el presidente Felipe Calderón fue notificado del hecho, dijo públicamente que se trataba de jóvenes narcotraficantes, sin tener pruebas para confirmarlo. También recientemente dos jóvenes estudiantes del TEC de Monterrey fueron asesinados y nadie responde por el crimen.

Las muertes violentas mencionadas en este capítulo provocan indignación y angustia en la sociedad, pero sobretodo en los familiares de las víctimas quienes, al no encontrar respuesta a sus demandas de justicia y reparación, recurren a diversas prácticas sociales para dar visibilidad a las mismas en el espacio público. El conjunto de estas prácticas y sus estrategias estéticas serán analizadas en el capítulo siguiente.

4. ESTRATEGIAS ESTÉTICAS DE PRÁCTICAS DE MEMORIA

En este capítulo analizaré algunas prácticas de duelo, resistencia y memoria en México en los últimos cuarenta años. Para ello las separo en tres grandes grupos: el primero está conformado por las marchas y manifestaciones callejeras que sirven para realizar el duelo colectivo y para exigir justicia. En México, las madres de las víctimas son las primeras en salir a la calle para dar visibilidad a la pérdida de sus hijos frente a la opinión pública, pedir justicia e interpelar a las autoridades sin miedo a las represalias. Por ello en un principio sus estrategias estéticas provienen de sus tradiciones de ritualización de la muerte y de su condición de mujeres y de madres. Posteriormente, a las madres se van uniendo otros familiares, simpatizantes y agrupaciones políticas, que van desplegando nuevas estrategias estéticas. El segundo grupo está conformado por las ofrendas, cruces o memoriales, tanto efímeros como permanentes, realizados por las madres, los familiares y

los simpatizantes. Finalmente, el tercer grupo lo componen los artistas y diseñadores que proponen obras para apoyar estas prácticas, mediante un arte relacional y participativo, creando a su vez nuevas formas de representar la memoria y de interpelar a la opinión pública.

4.1. MARCHAS Y MANIFESTACIONES

Como expuse en el capítulo 3, en México la represión política y la violencia social han cobrado ya muchas víctimas y sus familiares necesitan dar visibilidad a sus demandas de justicia y reparación. Una de las pocas maneras de que disponen para ello es la de salir a la calle y ocupar el espacio público. Por ello cada año se realizan marchas en diferentes lugares del país y en diferentes fechas, según el aniversario que quieran conmemorar. A estas marchas de conmemoración se han ido agregando otras nuevas como resultado de los hechos violentos que han sacudido al país en los últimos años.

Para el análisis estético de algunas formas de representación de la muerte, el dolor y la rabia, utilizaremos los conceptos de Mandoki sobre el impacto que tienen en el receptor los enunciados *léxicos, acústicos, escópicos* y *somáticos* de los enunciantes, mediante la constatación de la intensidad energética de los mismos en lo que se refiere a sus *proxémicas, cinéticas, fluxiones* y *enfáticas*.

4.1.1. Marchas del 2 de octubre

La marcha del 2 de octubre ya está instalada en el imaginario colectivo como una fecha importante de conmemoración, celebración y memoria, como una manera de traer al presente el tiempo pasado a partir del recuerdo de la matanza y de los abusos cometidos por el gobierno hace cuarenta años. Pero también esta marcha se ha convertido en una experiencia colectiva de un tiempo y un espacio compartidos por la masa en las que el espacio público se transforma en un lugar de solidaridad y empatía. En esta marcha participan numerosos contingentes que representan a escuelas, universidades, sindicatos, organizaciones sociales y políticas. Por ejemplo, en la marcha de 2005 se congregaron normalistas de El Mexe, Hidalgo, los de Ayotzinapa, Guerrero, y los de Tamazulapan, Oaxaca; Politécnicos de las diferentes escuelas; integrantes del Movimiento Autónomo

Zapatista, del Partido Comunista de México, del Comité Cerezo, del Frente Zapatista de Liberación Nacional, de la Universidad Autónoma Metropolitana; jóvenes anarquistas y padres de familia. (Avilés, 2005). En la marcha del 2007 asistieron, entre otros grupos, la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) y simpatizantes de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), debido a que el conflicto de Oaxaca estaba en su apogeo en ese año (www.aporrea.org, 2007).

Las marchas del 2 de octubre en la ciudad de México comienzan en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, que es el lugar donde sucedió la masacre de estudiantes, y terminan en el Zócalo del Centro Histórico. Algunos contingentes parten desde el monumento llamado Ángel de la Independencia, símbolo de la nacionalidad mexicana, y de allí caminan por la Avenida Reforma, que es símbolo de modernidad y una importante arteria del centro de la ciudad, siguen por la avenida Juárez y terminan también en el Zócalo, símbolo del poder en turno y al que se quiere desafiar simbólicamente.

Los manifestantes siempre mantienen un orden, se autorregulan para no permitir que los granaderos los repriman. Para ello es común que formen cadenas a los lados de la marcha, no permitiendo así que ésta se desborde ni que entren a los contingentes personas ajenas a la misma.

Marcha del 2 de octubre 2008, Av. Juárez

En las marchas del 2 del octubre podemos distinguir diferentes grupos con diferentes tipos de estrategias estéticas derivadas de sus pertenencias a grupos sociales o políticos, del tipo de demanda o de sus edades. El primer grupo que me interesa analizar es el de las madres de los desaparecidos y asesinados en los años sesenta y setenta, que demandan la aparición con vida de sus hijos y el castigo a los culpables. El caso más

conocido es el de Rosario Ibarra de Piedra, madre de un joven desaparecido en los años setenta y que se ha convertido en un bastión en la lucha contra la injusticia y la impunidad del gobierno, participando en la organización de madres ¡Eureka!, o en la arena política, como diputada de un partido de oposición.

Rosario Ibarra de Piedra hace cuarenta años y en la actualidad

En la marcha del 2 de octubre de 2008 Rosario Ibarra de Piedra y algunos otros padres de desaparecidos estuvieron parados en el cruce del Eje Central con Madero frente a unas mantas que pedían por los desaparecidos de la guerra sucia, hasta que pasaron todos los contingentes, y finalmente se trasladaron al Zócalo para el mitin.

ROPA NEGRA Y FOTOS DE LOS HIJOS	
Marcha del 2 de octubre 2008, Rosario Ibarra de Piedra	**Proxémica-acústica corta** con el silencio de las madres. **Cinética-acústica estática** y **enfática-acústica sin marcar**, puesto que permanecen en silencio. **Proxémica-somática corta** entre los padres y madres de desaparecidos, casi formando un solo cuerpo.

Otras madres, 2-10-2008

Enfática escópica marcada en la foto del hijo prendida en la solapa del saco negro. Sus familiares (también de negro) están muy cerca, con una **proxémica somática corta,** para formar como un bloque solidario con la madre. **Cinética-somática estática** en la actitud de estar haciendo guardia por su hijo. La madre muestra una **fluxión-somática cerrada** al tener el bolso pegado al cuerpo y las manos entrelazadas y apretadas fuertemente, además la mirada a lo lejos, como perdida, evidenciando gran melancolía.

MADRES	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 1. MADRES DE LOS DESAPARECIDOS EN LA GUERRA SUCIA

Las madres permanecen estáticas, comunicando así que ellas son inamovibles frente al paso del tiempo y al olvido. Al permanecer de pie y en silencio, con una *fluxión somática y acústica cerradas* (FS- y FA-), las madres muestran su soledad frente a la desaparición de sus hijos, pero al estar cerca de otras madres y con la misma vestimenta, con una proxémica-somática corta (PrSo+) entre todas ellas, muestran que su dolor ya no es individual ni solitario, sino que se suma al de otras madres y que entre todas pueden lograr más. Uno de los padres está vestido con sombrero de paja y jorongo, mostrando así su identidad de campesino mexicano; Rosario Ibarra de Piedra lleva la foto de su hijo cosida en su sweater negro, para enfatizar así su luto y su lealtad al hijo muerto; otra madre, vestida también de negro, lleva la foto de su hijo prendida en la solapa y hace guardia frente a las mantas con fotos de todos los desaparecidos. Hay una enfática-escópica marcada (EnEs+) en las fotos-retrato de los hijos que sirven para probar que

ellos existieron y ya no están, puesto que, como dice Barthes, los rostros fotografiados nos miran directo a los ojos, produciendo un efecto de verdad, de prueba de que esa persona existió. (Barthes, 1973) Ninguno de los presentes grita consignas ni canta. Si alguien se acerca a hacerles preguntas ellos las contestan y luego siguen paradas en silencio, como en una guardia de honor.

Además de las madres que están quietas y en silencio frente a las fotos de los hijos, hay manifestantes que marchan mientras cargan mantas o pancartas con fotos gritando consignas, para darles visibilidad en el espacio público, aunque no sean sus propios hijos. Un ejemplo de esto lo tenemos en los contingentes que marcharon el 2 de octubre de 2008, cargando mantas o pancartas con fotos de jóvenes desaparecidos en diversos eventos, como los asesinados en Ecuador, los asesinados en Tlatelolco o los desaparecidos durante la “guerra fría”.

FOTOS DE LOS JÓVENES DESAPARECIDOS	
 2 de octubre 2008	**Enfática-escópica marcada** en los rostros de los jóvenes masacrados en Ecuador. Hay una **proxémica-léxica corta** porque el texto corto y directo. Hay también una **proxémica-escópica corta** entre los rostros que son todos del mismo tamaño. La **cinética-escópica** es **estática** porque los que sostienen la manta están quietos. Son los que marchan quienes pasan a su lado y observan los rostros.
 2 de octubre 2008	**Enfática-léxica marcada** en la leyenda por medio de las letras en mayúscula de imprenta y trazo grueso. Hay una **fluxión-escópica abierta** por la complejidad de la manta, por la cantidad de activistas que la sostienen y la carga emotiva de todo el conjunto. **Cinética-somática estática** porque caminan muy lentamente, permitiendo que los observadores lean el texto y vean las fotos. También la **proxémica-léxica** es **corta** debido a que el texto es muy claro y directo.

NO SON SÓLO FOTOGRAFÍAS, SON SERES HUMANOS QUE LUCHABAN POR LA JUSTICIA Y LA LIBERTAD EN MÉXICO Y EL MAL GOBIERNO LOS SECUESTRÓ. ¡EUREKA!	El énfasis está puesto en mostrar que los que murieron eran luchadores sociales y víctimas de la represión estatal
Los líderes del movimiento estudiantil en la Marcha del 2 de octubre 2008	Los veteranos del 68 caminan todos juntos con las fotos, generando una **proxémica-somática corta** entre ellos y con los observadores. Las fotos no están pegadas a sus cuerpos puesto que los estudiantes muertos no son sus propios hijos. **Cinética-acústica es dinámica** y la **fluxión-acústica es abierta**, envolviendo tanto a los que cantan como a los espectadores.

FOTOS DE LAS VÍCTIMAS	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 2. ACTIVISTAS Y SIMPATIZANTES DE LOS DESAPARECIDOS

Hay una enfática-léxica marcada (EnL) en las consignas de lucha y resistencia, y una enfática-escópica marcada (EnEs+) en los rostros de los jóvenes asesinados. La fluxión-léxica, somática y escópica (FL+, FS+, FEs+) es abierta puesto que las fotos y los textos se dirigen a la opinión pública, se abren a los demás, intentan convertirse en herramientas de lucha y resistencia civil.

Los que portan las mantas o pancartas caminan siempre muy lentamente, con cinéticas-somáticas y escópicas casi estáticas (CS-) (CEs-), mostrando así respeto por los muertos y creando proxémicas cortas con los observadores pero también entre los que marchan. En estos casos, lo que vemos es que los manifestantes no están tan unidos a las fotos porque no son sus hijos los que murieron, pero están unidos con los otros

manifestantes al cargar juntos las mantas, al “poner el cuerpo”[13] para darle presencia y voz a los ausentes.

Si bien es muy importante el recuerdo de los caídos en la matanza de Tlatelolco, la mayor parte de los participantes asisten a la marcha para recordar al movimiento estudiantil del 68, por lo que se manifiestan con consignas, dibujos y símbolos que fueron utilizados durante el movimiento estudiantil del año 1968 y que representan los ideales y aspiraciones tanto de esa época como del presente.

IMÁGENES DE LOS LÍDERES REVOLUCIONARIOS

2-10-2008

2-10-2008

Cuando los rostros están juntos, la **enfática-escópica** es **sin-marcar,** porque todos tienen el mismo tamaño y color.
Como los rostros son ya símbolos conocidos de lucha por la libertad, crean una **proxémica-escópica corta** con los observadores y los que marchan.
Los revolucionarios mexicanos tienen una **enfática-escópica sin-marcar** puesto que sus rostros son tan importantes como las armas y las cananas. No están impresos sobre fondo rojo puesto que no eran comunistas.
La **cinética-somática** es **dinámica** porque todos marchan a paso firme.
Los que marchan están muy juntos, creando **proxémicas-somáticas cortas** entre ellos y con el público.
También gritan consignas y cantan canciones alusivas a la lucha estudiantil, mediante una **cinética-acústica dinámica,** con **enfáticas-acústicas marcadas** en las palabras más importantes, y estableciendo una **proxémica-acústica corta** con los demás.
Los que marchan irradian energía, mediante **fluxión-acústica abierta** y **fluxión-somática abierta.**

[13] Véase el texto de Aguerreberry, Flores y Kexel, 1996, “Las siluetas”, en Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo, comps., *El siluetazo*, 2008, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

2-10-2008

LOS LÍDERES	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica Somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 3. ACTIVISTAS DE LA MEMORIA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

El retrato del Che Guevara es el más utilizado, puesto que es el símbolo más emblemático de lucha por la libertad en todos los países del mundo. La imagen más conocida es la que resulta de la fotografía realizada por Korda, pintada en alto contraste. Generalmente aparece su rostro pintado sobre fondo rojo para relacionarlo con la ideología comunista. El Che puede simbolizar tanto la lucha armada como el pacifismo o la democracia, es un referente tanto para los que vivieron en los sesenta como para los jóvenes de hoy. También se utilizan los retratos de Lenin, Trotsky o Stalin, pintados en rojo, blanco y negro sobre las mantas y estandartes. Sus rostros son fácilmente reconocibles porque están pintados con gran economía de trazos y mostrando sus rasgos más distintivos. El color rojo es muy utilizado porque simboliza tanto al Partido Comunista como a la lucha popular, la sangre y la pasión. En México se utilizan además los retratos de Pancho Villa, Emiliano Zapata y el subcomandante Marcos, personajes nacionales que definen la identidad de los mexicanos que luchan por la justicia social. Los retratos de Villa

y Zapata se pintan generalmente de cuerpo entero para que se pueda apreciar las indumentarias y accesorios característicos de la Revolución Mexicana.

Las mantas con retratos de líderes revolucionarios crean con los espectadores una proxémica-escópica corta (PEs+) por ser imágenes tan conocidas y una fluxión-escópica abierta (FEs+) por la carga emotiva de los ideales tanto del marxismo como de la Revolución cubana y la Revolución Mexicana. No encontramos leyendas importantes en este tipo de mantas, puesto que todo el peso de la comunicación se lo dejan a los retratos de los revolucionarios que ya son símbolos reconocidos en cualquier parte y no necesitan entonces palabras para comunicar sus ideologías. Pero los manifestantes gritan consignas o cantan canciones de protesta al marchar con sus mantas en alto, creando una fluxión-acústica abierta (FA+) que envuelve al público presente y a quienes marchan. También la fluxión-somática (FS+) y (FEs+) escópica son abiertas, puesto que los manifestantes buscan comunicarse con los observadores al cantar y al marchar, no están cerrados como las madres que han perdido a sus hijos, sino abiertos y alegres al sentirse parte de un todo que lucha por los mismos ideales y que tiene las mismas identidades de resistencia. Algunas organizaciones de derechos humanos se identifican visualmente por los colores, siglas y símbolos, que les permiten ser reconocidos fácilmente en las marchas, acciones políticas e intervenciones callejeras.

SÍMBOLOS IDENTITARIOS	
1968 2008	La paloma herida, creada en el 68, tiene una **enfática-escópica marcada** en la sangre de la herida sobre el blanco puro de la paloma, con lo que comunica varios mensajes a la vez, uniendo el pasado con el presente.

 Marcha 2-10-2008, Av. Juárez, D.F.	F**luxión-escópica cerrada** porque hay escasez de elementos gráficos, y la **enfática** es **marcada** en lo **escópico** y lo **léxico** de las siglas, símbolos o eslóganes. La **cinética-somática** es **dinámica**.
 Marcha 2-10-2008, Av. Juárez, D.F.	El color negro distingue a la agrupación HIJOS. **Cinética-somática dinámica** y una **enfática-somática marcada** en su manera de cargar la manta, con determinación y energía. **Cinética-léxica dinámica. Proxémica-léxica corta.**

SÍMBOLOS	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	**L**
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	**E**
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	**SM**
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	**C**

Tabla 4. ACTIVISTAS DE ORGANIZACIONES POLITICAS Y DE DERECHOS HUMANOS

Muchos contingentes utilizan la imagen de la paloma de la paz herida, heredada del movimiento estudiantil del 68. Otros contingentes utilizan colores y símbolos identitarios para ser reconocidos fácilmente, como los campesinos de Atenco que piden libertad a los presos políticos encarcelados hace ya varios años y se identifican por el color rojo; los hijos de los desaparecidos en Argentina que viven en México se organizaron en una

agrupación llamada H.I.J.O.S. MÉXICO[14] y se distinguen por el color negro y las siglas HIJOS en color blanco. A través de estos símbolos identitarios provocan una proxémica-escópica corta (PEs+) con los observadores. Los manifestantes caminan lentamente pero con energía, con determinación, es decir, con una cinética-somática dinámica (C+) y una fluxión-somática abierta (FSo+). Además gritan consignas con una fluxión-acústica y léxica también abiertas (FA+ y FL+). Ello va a crear proxémicas cortas con los que observan pero también entre los que marchan (P+).

Vemos entonces que los que marchan en las manifestaciones callejeras representando a un partido, a una organización o una universidad, lo hacen de manera enérgica, alegre y ruidosa, llevando consigo una manta o pancarta que muestre las siglas de su organización, el rostro de su líder o el símbolo que identifica sus posturas ideológicas, para mostrar a la opinión pública sus marcas identitarias y la presencia de sus organizaciones en la calle. Es decir, los que marchan también "ponen el cuerpo" pero no para ocupar el lugar del muerto sino para ocupar el espacio público con sus reclamos y sus ideales.

Los jóvenes se preocupan más por mostrar sus identidades urbanas o estudiantiles que sus filiaciones políticas, a través del manejo estético de sus cuerpos o vestimentas. Algunos jóvenes utilizan sus cabelleras para expresar su inconformidad con el sistema, peinándose como punks o de manera carnavalesca. Otros jóvenes pintan símbolos en sus mejillas, a la manera de los fanáticos del fútbol que llevan los colores de la bandera de su país en sus rostros, utilizando entonces su cuerpo como pancarta. Esta práctica no era utilizada en el 68 pero ahora es muy popular entre los jóvenes.

[14] H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación que, con una visión particular de los Derechos Humanos, desde hace más de 10 años lucha contra la impunidad, por la reconstrucción de la historia sin mentiras, por la restitución de la identidad de los hermanos apropiados, por la reivindicación de la lucha de los padres y sus compañeros, y por la cárcel efectiva y perpetua para todos los genocidas de la última dictadura militar, sus cómplices, instigadores y beneficiarios. La organización existe en Argentina y en 16 ciudades del extranjero, y está integrada por hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados fuera y dentro del país durante la dictadura militar. También participan jóvenes que se sienten identificados como hijos de una historia de represión y resistencia..En México se agrupan bajo ese nombre los hijos de desaparecidos que se exiliaron en México en los años de la dictadura y permanecen en el país desde entonces, por lo que se interesan por la realidad social y política de México tanto como por la de Argentina.

PEINADOS Y MAQUILLAJES	
Marcha 2-10-2008, Av. Juárez, D.F.	**Enfática-escópica marcada** sobre las cabelleras. El peinado funciona como lo que Jakobson llama **función fática** puesto que nos interpela y nos atrae la atención para comunicarnos su mensaje. La **fluxión-escópica es cerrada** sobre un solo elemento: la cabellera punk. El cuerpo es aquí un soporte de signos que marcan identidades, pero la **proxémica-somática es larga** puesto que marca separación con los demás activistas. Todos cantan o gritan, con una **cinética-acústica dinámica.**
Marcha 2-10-2008, Av. Juárez, D.F.	**Enfática-escópica marcada** en las pinturas de las mejillas que funcionan como signos identitarios. La **fluxión-somática es abierta** porque los jóvenes irradian energía y también su **cinética-somática** es muy **dinámica** puesto que marchan a buen paso y mueven sus brazos.

PEINADOS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	**L**
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	**E**
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	**SM**
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	**C**

Tabla 5. SEÑAS IDENTITARIAS DE LOS JÓVENES ACTIVISTAS Y ESTUDIANTES

Los peinados punk, las gorras con visera, los dibujos en la cara, etc., marcan enfáticas-escópicas que comunican el mensaje de la pertenencia de manera clara y directa, sin necesidad de consignas, logotipos o canciones. La fluxión-escópica es cerrada

(FEs-) puesto que cada manifestante utiliza un solo elemento para llamar la atención, pero la fluxión-somática es abierta (FS+) porque los jóvenes irradian energía y determinación, al caminar con una cinética-somática dinámica (CS+) y al gritar consignas con una fluxión-acústica abierta y alegre (FA+).

Algunos contingentes marchan realizando rutinas circenses como acrobacias y malabarismos, creando un ambiente festivo y alegre como parte de la lucha por la construcción de la memoria. Los muñecos gigantes de papel maché representan a políticos, o a la Muerte. Cuando aparecen estos objetos en las marchas, introducen el humor (muchas veces se trata de humor negro) como una manera de crítica social y de construcción de nuevas identidades de resistencia.

HUMOR E IRONÍA	
Marcha 2-10-2008,Av. Juárez, D.F.	**Enfática-escópica marcada** en el gran cráneo del muñeco-calavera, que imita a los muñecos de papel-maché que utilizaban en los desfiles de la ciudad durante la colonia. **Proxémica-escópica corta** porque la calavera es un símbolo conocido de la muerte y la irreverencia a la misma.
Marcha 2 de octubre 2008	**Enfática-escópica marcada** en el cartel pegado sobre el muñeco que lo identifica como al expresidente Luis Echeverría y establece una **proxémica-escópica corta** mediante la ironía y el humor del texto. También el muñeco juega con la ironía de mostrarse como asesino y a la vez tener un rostro chistoso y amable.

YO ASESINÉ A ESTUDIANTES QUE ACUSÉ DE TERRORISTAS Y COMUNISTAS. **MI AMIGO CALDERÓN, MUY BIEN, SIGUES MI EJEMPLO.**	**Proxémica-léxica corta** mediante el lenguaje coloquial e irónico. **Enfática-léxica marcada** en el nombre de Calderón, que actualiza la lucha estudiantil a la situación política de hoy.
 Marcha del 2 de octubre 2008	**Cinética-somática dinámica y fluxión-somática abierta,** generando un ambiente alegre y festivo con una **cinética-escópica** también **dinámica.**
 Marcha del 2 de octubre 2008	**Enfática-escópica marcada** sobre la gran cabeza, creando una **proxémica-escópica corta** con los demás manifestantes.

CARNAVAL	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 6, LOS JÓVENES Y LA IRONÍA

En los artefactos realizados por los artistas callejeros hay una economía de elementos visuales, en una fluxión-léxica cerrada (FL-), para que el mensaje sea claramente comprendido. Por ejemplo, el ataúd con la leyenda EJÉRCITO pintada con letras blancas simboliza al personaje que los manifestantes quisieran ver muerto y enterrado. Los artefactos y muñecos que realizan los artistas callejeros tienen una enfática-escópica marcada (EnEs+) porque ponen el acento en algunas características del personaje que quieren representar, exagerándolas o minimizándolas, como en los muñecos que tienen las cabezas enormes. La calavera de papel maché es utilizada para mostrar la muerte de algún político odiado por todos. El vampiro representa a los políticos que chupan la sangre al pueblo y tiene un cartel con un texto irónico, mediante una fluxión-léxica abierta (FL+), una enfática-léxica marcada (EnL+) y una cinética-léxica dinámica (CL+), que crean a su vez una proxémica-léxica corta (PL+) con los que lo observan. Todos estos muñecos tienen también fluxiones-escópicas abiertas (FEs+) que crean proxémicas-escópicas cortas (PEs+) porque representan símbolos que todos conocen y comprenden.

Algunos contingentes de las marchas realizan actos cirqueros, con malabarismos, monociclos y zancos, generando un ambiente de carnaval. Aquí el cuerpo es lo más importante puesto que sirve para expresar la creatividad y la alegría de la juventud y del estudiantado. Esto lo vemos en que las cinéticas-somáticas son dinámicas (CS+), las fluxiones-somáticas son abiertas (FS+) y las enfáticas-somáticas son marcadas (EnS+) en los disfraces o movimientos corporales, creando entre todo esto unas proxémicas-somáticas cortas (PS+) con los observadores y entre los que marchan. En todas estas prácticas hay una fluxión-acústica abierta (FA+) y una cinética-acústica dinámica (CA+) en los cantos y consignas que comunican alegría y entusiasmo.

Las marchas del 2 de octubre incorporan entonces el carnaval y el humor para expresar sus demandas de justicia y equidad social. Esto deriva de las prácticas carnavalescas que se realizaban en México, desde la Colonia hasta nuestros días, del gusto mexicano por la fiesta popular callejera y de la necesidad de catarsis colectiva para expresar la inconformidad con las injusticias y arbitrariedades del partido en el poder. Pero sobretodo, vemos que los jóvenes mantienen la esperanza y la alegría de vivir, y la expresan con el cuerpo, bailando, moviéndose, cantando, y con el arte callejero y popular.

Esto se manifiesta en una cinética somática y escópica dinámica, y también en la fluxión abierta tanto en lo somático como en lo escópico.

En las marchas del 2 de octubre siempre encontramos un contingente formado por los líderes del movimiento estudiantil del 68, que en la actualidad tienen entre 60 y 70 años. Durante el mitin en Tlatelolco ellos estaban en el balcón del segundo piso edificio Chihuahua por lo que no fueron víctimas del tiroteo registrado sobre los manifestantes congregados en la explanada. Los militares los sorprendieron mientras ellos, desde el balcón, hablaban a la multitud con altavoces. Fueron reducidos a golpes y llevados al campo militar. Finalmente estuvieron detenidos en Lecumberri durante algunos años y posteriormente dejados en libertad. Como resultado de su posterior vida académica y política se han erigido en los testigos oficiales de los sucesos del 68. Sus testimonios aparecen en el museo Memorial del 68 y sus rostros son conocidos por todos. Algunos de ellos ya murieron y otros se encuentran mal de salud y no pueden marchar. Los que todavía están en condiciones de asistir a las marchas caminan de manera alegre y energética, cantando y gritando consignas. Si bien ellos no han perdido a sus hijos, fueron víctimas de la represión y ésta dejó marcas definitivas en sus vidas. Por ello intentan transmitir la memoria de esos sucesos y de sus repercusiones en la vida social y política del país, con todos los medios a su alcance.

FOTOS Y CAMISETAS	
Los veteranos del movimiento estudiantil, 2-10-2008	**Proxémica-somática muy corta** entre los veteranos y larga con respecto a los observadores que forman parte de ese grupo. **Cinética-somática dinámica** puesto que marchan alegres y con paso firme. **Enfática-escópica marcada** en las fotos de sus compañeros muertos.

Los veteranos con camisetas del 68, 2-10-2008

Proxémica-somática corta entre los veteranos. **Fluxión-somática y acústica abiertas,** al gritar y moverse desplegando energía. **Enfática-escópica marcada** en las palomas de la paz heridas, la bandera de México y las banderas en alto, también con la paloma. **Enfática-somática marcada** en los brazos extendidos de los veteranos.

VETERANOS	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 7. LOS VETERANOS Y SUS SIGNOS IDENTITARIOS

Los veteranos desfilan formando un bloque compacto, agarrados del brazo mostrando una proxémica-somática muy corta, platicando entre ellos y cantando consignas con una cinética-acústica dinámica (CA+). Todos se visten igual para mostrar sus identidades de grupo político, de generación y de pertenencia al movimiento estudiantil del 68. Hay una enfática-escópica muy marcada en la camiseta blanca con la paloma de la paz herida, símbolo del movimiento estudiantil del 68, que se ha convertido en su signo identitario. Cuando marchan llevan en alto fotos de los estudiantes desaparecidos. El conjunto de hombres mayores vestidos con la misma camiseta con la paloma sangrante y los estandartes con fotos de los muertos es impactante y provoca admiración y respeto. Ellos son el testimonio vivo de los sucesos del 68 y de que su lucha por un país mejor y más democrático sigue en pie.

Además de asistir a las marchas, en los días cercanos al 2 de octubre platican con los ciudadanos desde el monumento del 68 ubicado en la Plaza de las Tres Culturas, en

Tlatelolco, como veremos más adelante, en el punto 4.2.2. Allí contestan a las preguntas que les hacen los jóvenes, firman autógrafos y relatan los sucesos de que fueron testigos directos.

Vemos entonces que en estas marchas los estudiantes, los veteranos y los jóvenes despliegan gran cantidad de energía, alegría y humor, mientras que las madres de los jóvenes asesinados recurren a fluxiones cerradas y al color negro para representar su dolor. Sin embargo, todos coexisten en la misma marcha y, entre todos, conforman nuevas estéticas y nuevas identidades.

4.1.2. Marchas de las Madres de Juárez

En los últimos años se han realizado numerosas marchas pidiendo justicia por las Muertas de Juárez, encabezadas siempre por sus madres. Las primeras acciones realizadas por las madres y familiares de las asesinadas, a las que se unieron los organismos de derechos humanos y de lucha social que simpatizaban con su causa, fueron las marchas con el eslogan “NI UNA MÁS”, para señalar que exigían que las autoridades pusieran fin a los asesinatos. Estas marchas tuvieron lugar tanto en Chihuahua y Ciudad Juárez como en el Distrito Federal, y cuando el problema ya era conocido a nivel internacional se realizaron algunas en Estados Unidos y Europa. El 20 de noviembre del año 2001, un grupo de mujeres vestidas de negro se incorporó al tradicional desfile de la Revolución Mexicana llevando cada una un cartel rosa con una letra negra que, al unirse, formaban la frase “NI UNA MÁS”. Al terminar la marcha guardaron un minuto de silencio en memoria de las ocho mujeres recientemente asesinadas y aparecidas en un terreno algodonero. Posteriormente repartieron cientos de volantes con la información sobre los crímenes de las mujeres y la falta de acción de las autoridades. Esta fue la primera de las marchas del NI UNA MÁS [15] que tuvieron lugar tanto en Chihuahua y Ciudad Juárez como en el Distrito Federal, y cuando el problema ya era conocido a nivel internacional se realizaron algunas

[15] La Campaña "Ni una más" está integrada por las organizaciones: Mujeres Por México, Cosyddhac, Mujeres Barzonistas, Círculo de Estudios de Género, Grupo Feminista 8 de Marzo, Culturas Juveniles, A.C., Foro Nacional de Mujeres y Políticas de Población, Red Nacional de Abogadas Feministas, Barzón Federación, Grupo Promotor de Derechos Políticos de Las Ciudadanas, Secretaría de Las Mujeres del Frente Democrático Campesino, Promoción Política de La Mujer, Frente Zapatista, Vendedoras Ambulantes, Coordinadora Ciudadana, Movimiento Cívico de Izquierda Libertaria. Y en los últimos años han realizado una serie de acciones con la finalidad de contribuir a la sensibilización de la sociedad y como muestra de solidaridad. (www.mujeresdejuarez.com)

en Estados Unidos y Europa. Esta consigna comunicaba de manera sencilla y directa que las madres exigían que las autoridades pusieran fin a los asesinatos y designaba la lucha por la justicia y la memoria de las Muertas de Juárez. Está en modo imperativo, aunque sin verbo, puesto que podría ser NO QUEREMOS o NO PERMITIREMOS, o NO ACEPTAREMOS NI UNA MÀS GOLPEADA, VIOLADA, ASESINADA, etc., expresando así la orden a la sociedad de parar los crímenes. Además, al estar formulada en femenino, la frase remite al carácter singular de feminicidio.

Con el tiempo las Madres se organizaron para poder llevar a cabo las diversas tareas que debían realizar. La agrupación más importante se llamó “NUESTRAS HIJAS DE REGRESO A CASA”, y enunciaba la necesidad de que las jóvenes que trabajaban en las maquilas regresasen cada noche a sus casas con vida. También aquí el registro léxico está connotando una función performativa, es decir, la frase es al mismo tiempo un deseo y una orden, al mismo tiempo que muestra que las que demandan este deseo son las Madres y no cualquier organización política. Estas madres comenzaron a vestirse de negro para mostrar públicamente su dolor.

EL COLOR NEGRO	
Marcha por Muertas de Juárez	**Proxémica-escópica y acústica cortas** con la mujer campesina mexicana de luto y en silencio. **Fluxión-somática, acústica y escópica cerrada** en el dolor y la rabia. **Enfática-acústica sin marcar. Enfática-escópica marcada** en los vestidos y rebozos negros y **enfática-somática marcada** en sus cuerpos estáticos. **Cinética-somática, acústica y escópica estáticas,** como haciendo guardia por las hijas. **Fluxión-acústica es cerrada** puesto que permanecen en silencio.

VESTIDOS NEGROS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	**L**
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	**E**
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	**SM**
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	**C**

Tabla 8. LAS MADRES Y SUS SIGNOS DE DUELO

Los vestidos negros son el distintivo de las demandas por la justicia de las asesinadas en Juárez, y han sido utilizados en cada marcha y en cada intervención artística sobre el tema. El uso del negro en los funerales y entierros cristianos proviene de la asociación del color con el mal, el infierno, la oscuridad, lo misterioso y velado, con la noche y la muerte, pero además con la disolución, la separación y la tristeza. El color negro, por otra parte, tiene connotaciones de seriedad, nobleza, poder y rebelión, por ello las mujeres vestidas de negro no solamente evocan el luto por sus hijas sino también la lucha que llevan a cabo para que se haga justicia y el desafío a las autoridades.

Al color negro por el luto se agregan las simbologías de los ritos católicos y de la figura de la madre campesina sufriente, representada por una fluxión-somática, acústica y escópica cerradas en el dolor individual, por una enfática marcada en lo escópico de los vestidos y rebozos negros y en lo somático de sus cuerpos estáticos. Estas mujeres nos recuerdan a La Llorona, una madre que vive llorando por la pérdida de sus hijos. Esta leyenda existe en toda América Latina, y aunque en cada país toma otras formas, la pérdida de los hijos en circunstancias terribles es una constante. Pero también los vestidos negros nos recuerdan a las brujas que fueron perseguidas por el poder inquisitorial y quemadas por sus supuestos poderes mágicos. Esta connotación es acertada puesto que las madres de Juárez se están enfrentando también al poder al pedir justicia por sus hijas asesinadas. Algunos las comparan con Antígona, quien desafía al poder del rey para enterrar a su hermano, poniendo su interés familiar por encima del interés público, aun sabiendo las consecuencias de su acción. Finalmente, las Mujeres de Juárez vestidas de negro evocan también a las mujeres españolas católicas que guardaban luto durante toda

su vida, y que trajeron esas costumbres a México en la época colonial. Podríamos ver un eco de ellas en las mujeres de “La casa de Bernarda Alba”, obra de García Lorca, en la que retrata el luto por la muerte del padre y la injusticia de la situación de las mujeres.

Mujeres de Negro en Cd.Juárez

La Casa de Bernarda Alba

Frida Kahlo como La llorona

Además del color negro para significar el luto por sus hijas, las Madres han recurrido al color rosa mexicano para evidenciar aún más el carácter femenino de las víctimas de asesinato.

EL COLOR ROSA MEXICANO	
	Enfática-léxica marcada en la leyenda de grandes letras mayúsculas contra el feminicidio. Los rostros de las niñas contrastan con el fondo color rosa mexicano. **Fluxión-escópica abierta** porque las madres irradian energía e interpelan al público con sus miradas desafiantes. La **cinética-somática es estática** porque parecería que los rostros nos miran fijamente.
	Enfática-escópica marcada en la ropa rosa mexicano. **Enfática-acústica marcada** en los gritos de las mujeres que piden justicia. **Proxémica-acústica corta** entre ellas y los observadores. **Cinética-acústica dinámica** por los gritos y cantos con **enfáticas-léxicas marcadas** en ciertas palabras clave como Ni una más o Justicia para todos. **Fluxión-somática abierta** de las madres hacia los demás participantes y los observadores.

ROSA MEXICANO	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 9. LAS MADRES Y EL COLOR ROSA MEXICANO PARA SIMBOLIZAR A SUS HIJAS

El rosa es un color poético y femenino en casi todas las culturas del mundo. También es un color que connota optimismo, como cuando decimos “la vida en rosa”, y candidez e inocencia, como en “las mejillas sonrosadas”. Se asocia con las ilusiones y los milagros, con las vírgenes, con las fiestas de quince años. Pero con lo que más se lo asocia es con el mundo infantil, con la ternura, con lo pequeño. Es muy utilizado en los dulces y caramelos, y evoca la idea de lo empalagoso. Los jóvenes no lo utilizan en sus vestimentas por considerarlo un color infantil. Las novelas románticas son llamadas también “novelas rosa” y sus portadas siempre utilizan este color para ser identificadas fácilmente. En el catolicismo el rosa simboliza la felicidad y la alegría. También se lo utiliza para denotar a los partidos socialistas, que son más suaves en su ideología que el comunista, simbolizado a su vez por el color rojo[16]. Otro uso del color rosa es para denotar a la comunidad homosexual, a la que se identifica con un triángulo rosa con el vértice hacia abajo, que era el símbolo que utilizaban los nazis para identificar a los prisioneros acusados de homosexualidad. Ahora los homosexuales usan el símbolo resignificándolo con orgullo. También la cinta que representa al Día Mundial del Cáncer de Mama es de color rosa, porque la enfermedad ataca solamente a las mujeres, mientras que la cinta que representa al Sida es roja, puesto que es una enfermedad que ataca a todos.

Utilizar el color rosa para connotar a las Muertas de Juárez, transmite un mensaje muy claro de que ellas eran jovencitas inocentes, dulces, llenas de ilusiones, y que no se

[16] Cuando Francois Miterrand ganó las elecciones en Francia como representante del partido socialista, los carteles que lo escenificaban tenían una rosa sostenida por dos manos, como símbolo del socialismo.

merecían morir. Sin embargo, el rosa que se utiliza en los carteles y vestimentas durante las marchas no es el rosa pálido sino el fucsia[17] o rosa mexicano o hot pink, que es más intenso y se acerca más al magenta. Este color nos remite inmediatamente a lo mexicano, puesto que aparece en las artesanías mexicanas así como en los huipiles y rebozos de las campesinas. Es decir, nos traslada a un contexto de tradiciones pero también de pobreza y marginalidad, por lo tanto, el rosa mexicano como símbolo de las Muertas de Juárez connota a la juventud femenina, inocente y alegre, pero de escasos recursos y marginada.

En la moda el rosa mexicano muestra audacia, pero también puede ser utilizado para mostrar mexicanidad, como en el caso de la actriz Regina Orozco. En el diseño industrial el color rosa mexicano es utilizado como muestra de rebeldía e inconformismo y en la arquitectura sirve para enfatizar la apropiación de ese color por la alta cultura, sin embargo el rosa mexicano identifica siempre a las capas más desfavorecidas de la sociedad porque es allí donde lo encontramos con mayor profusión, en la ropa, en los objetos y en los accesorios.

La audacia en la moda

Lo mexicano

El diseño industrial

La arquitectura de Barragán

En otros países ya se utiliza el rosa mexicano para significar el fenómeno de las Muertas de Juárez, como en una instalación realizada en Estados Unidos en recuerdo de las Muertas de Juárez, se utilizó el color rosa mexicano para los corazones de San Valentino, dando como resultado una mezcla de tradiciones nacionales, la mexicana con la norteamericana, muy expresiva y convincente. (www.nuestrashijasderegresoacasa.org).

[17] El nombre *fucsia* proviene del apellido del científico Leonhart Fuchs que descubrió unas flores de ese color. El término en inglés *hot pink* designa una mujer femenina pero rebelde. (www.wikipedia.org).

Fiesta de San Valentín en USA

Además del color rosa mexicano, otra estrategia estética utilizada siempre por las Madres de Juárez es la de las fotos-retrato de sus hijas, colocadas en pancartas o colgadas del cuello, y recientemente han comenzado a llevarlas impresas en sus camisetas. La fotografía está muy ligada a la muerte y al pasado, a lo que ya no está y a su recuerdo, y restituye la presencia de lo ausente en quien la mira; es un índice de alguien, es una presencia que irrumpe en el tiempo y el espacio presentes y, por lo tanto, es una manera de luchar contra el olvido y la indiferencia. En las marchas de las Muertas de Juárez, las fotos son también símbolos identitarios que permiten a las madres dar un sentido a sus expresiones de dolor y rabia, al igual que lo hacen las Madres de Plaza de Mayo en Argentina y las madres de Eureka! en México.

LAS FOTOS DE LAS HIJAS	
	Enfática-escópica marcada en las fotos de las hijas y las consignas. **Proxémica-somática corta** entre las madres al marchar con los cuerpos muy juntos y al llevar los carteles entre varias de ellas. **Proxémica-escópica corta** entre las madres y sus hijas ausentes, al llevar sus fotos en el pecho. La ropa negra y los sombreros rosas comunican el problema social de las Muertas de Juárez. Todas las mujeres llevan algo color rosa mexicano para identificar su lucha. **Enfática-léxica-marcada** en el adjetivo DESAPARECIDA, que califica

 Marchas por las Muertas de Juárez	a la joven que se ve en la foto, provocando una **proxémica-léxica corta** con quien la ve. **Cinética-somática y cinética-acústica estáticas. Fluxión-acústica y somática cerradas** porque permanecen en silencio y muy serias.

FOTOS DE LAS HIJAS	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 10. MARCHAS DE MADRES DE JUÁREZ CON FOTOS DE LAS HIJAS

En las manifestaciones por las Muertas de Juárez, las madres generalmente están quietas y en silencio, con una fluxión léxica, acústica, somática y escópica cerradas, mostrando así que ellas están solas en su dolor de madres, sin embargo, al utilizar el mismo color y el mismo tipo de cartel con foto, mediante una proxémica somática y escópica corta entre ellas, muestran su solidaridad con todas las otras madres, y su voluntad de luchar como grupo y no de manera individual.

Los familiares, simpatizantes y activistas de las organizaciones que luchan por denunciar los crímenes y por mantener viva la memoria de las muertas utilizan también la estrategia estética de las fotos-retrato pero colocadas de manera grupal en mantas o pancartas y con fondo color rosa mexicano, para enfatizar el carácter de feminicidio que tienen esas muertes. Al unirse a otras madres y padres, muestran su voluntad de lucha y de crear lazos solidarios con la sociedad civil. Un ejemplo de esto lo vimos en la tabla 9, al mencionar la estrategia estética del color rosa mexicano.

Las madres y los familiares de las víctimas de Juárez recurren a menudo a la imagen de la cruz para poner en escena la memoria de las jóvenes asesinadas, debido a que es un símbolo muy poderoso de muerte y resurrección, de sufrimiento, de fe y esperanza.

CRUCES DE MADERA	
Marcha en Ciudad Juárez	**Enfática-escópica marcada** en las cruces y los rostros de las hijas. **Cinética-somática y escópica estáticas** puesto que las madres se mueven pesadamente y no mueven las cruces. **Enfática-somática marcada** en la mano con la cruz de cada madre. **Proxémica-escópica corta** con el símbolo de la cruz.
Marcha en Chihuahua	**Cinética-somática estática** porque marchan muy lentamente. **Enfática-escópica marcada** en las cruces rosas y los vestidos negros. **Proxémica-somática y acústica muy corta** entre las manifestantes puesto que están muy juntas y en silencio, encerradas en su dolor e indignación. También la **fluxión acústica** es **cerrada** porque marchan en silencio**,** marcando el dolor y el duelo colectivo.

Marcha en Ciudad Juárez, 2001

La p**roxémica- somática** es **corta** entre las madres porque todas caminan muy juntas, formando un solo cuerpo y con respecto a los observadores también porque nos transmiten su dolor de una manera clara y directa. Hay una **cinética-somática** casi **estática** porque marchan lentamente, y una **fluxión-somática cerrada** porque no miran al público, se encierran en su dolor. **Proxémica-léxica corta** en el "Ni una más" con la idea de no más muertas y **fluxión-léxica abierta** puesto que la frase tiene varios significados superpuestos

LAS CRUCES	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 11. MARCHAS CON CRUCES DE MADERA

Vemos que en todas estas prácticas de duelo y resistencia hay una enfática-escópica marcada en las cruces y las fotos de las hijas, creando una proxémica corta con la simbología del catolicismo. Las madres marchan muy lenta y pesadamente, con una cinética-somática estática que connota dolor y tristeza. Ellas están siempre muy juntas unas de otras, con una proméxica-somática corta (PS+) entre sus cuerpos y larga (PS-) con respecto a los demás. Pero sobretodo la fluxión es siempre cerrada (F-), en los registros acústico, escópico y somático, puesto que el dolor individual sobrepasa siempre al acto colectivo. En estos casos, la cruz de madera es siempre un objeto que materializa este dolor y lo hace público.

La cruz es, al igual que la foto, un objeto de utilería que se utiliza para simbolizar la muerte, el dolor, el sacrificio, pero también para mostrar una muerte en concreto, la del hijo o hija, como si el objeto de madera fuera un índice del cuerpo ausente, o el cuerpo mismo. También aquí vemos que la fluxión somática y escópica es cerrada en el dolor de

las madres pero abierta en lo léxico porque comunica la voluntad de lucha. Las cruces crean proxémicas cortas con los observadores puesto que todos conocen su significado y su simbolismo, pero sobretodo hay proxémica-escópica muy corta entre la cruz y quien la carga, como formando una sola unidad, mostrando así la estrecha relación entre la madre y su hijo muerto. Al marchar todas juntas, las madres crean proxémicas-somáticas muy cortas, mostrando la solidaridad que existe entre ellas, la unión en el dolor y la voluntad de lucha, pero también la unión en su fe católica, representada por la cruz de madera. En estas marchas vemos que la cinética-somática es casi estática puesto que las madres siempre caminan muy lentamente, con pesadez, como Jesús en el Vía Crucis, pero ellas se identifican con María cuyo hijo fue asesinado por los romanos.

En otra marcha, realizada en 2001 en Ciudad Juárez, se utilizó una sola cruz de tres metros de altura, elaborada con durmientes de las vías del tren por los trabajadores y sindicalizados del acero de Chihuahua, que era cargada por algunos de los manifestantes. Las mujeres de la marcha iban vestidas de negro con sombreros rosados, entonaron canciones en memoria de las víctimas y gritaron consignas en contra del gobernador Patricio Martínez. Cuando la marcha llegó al final del recorrido, un grupo de hombres y mujeres descargaron la enorme cruz y la colocaron en la Plaza Hidalgo, frente al Palacio de Gobierno del Estado, con un letrero con la leyenda de NI UNA MÁS en su parte superior, y con 260 clavos de durmiente por el número de muertas hasta el momento. A los pies de la cruz se instalaron un maniquí y unos objetos que representaban los restos encontrados en el momento de los hallazgos de las mujeres muertas: *brasieres*, zapatos, etc. También había etiquetas con los nombres de las víctimas, algunos de ellos con la leyenda “no identificadas”, adheridas a los clavos. También colocaron flores naranjas para representar una ofrenda típica del Día de los muertos[18].

[18] Ritual de duelo muy antiguo, resultado del sincretismo entre los rituales prehispánicos y las liturgias católicas traídas por los españoles durante la Colonia. Sus elementos estéticos más característicos son las flores de cempasúchil, las veladoras y las cruces. Los aztecas celebraban a los muertos en los meses de Julio y Agosto, por la culminación de la época de la cosecha del maíz, del fríjol y de la calabaza, que formaban parte de la ofrenda a la diosa Mictecacihuatl. Esta Diosa, reina de Chinahmictlan, era la guardiana del noveno nivel del infierno, llamado Mictlán. La tradición nace de la creencia de que, al morir, las personas pasan al reino de Mictlán, donde tienen que estar un tiempo para después ir al cielo o Tlalocan. Durante el viaje necesitan comida y agua para el camino; veladoras para alumbrarse; monedas, para pagar al balsero que los cruza por el río, y un palo espinoso para ahuyentar al diablo. Todos estos objetos se colocan en la tumba y en el altar de muertos, junto al copal y las flores de cempasúchil. Después de la conquista de los españoles esta tradición se fundió con la de Todos los Santos, celebrada el 1 de noviembre, dejándola casi

La cruz de clavos tuvo gran impacto en la población por su fuerza expresiva y simbólica. En esta marcha encontramos entonces varias de las estrategias estéticas ya mencionados, como las madres dolientes vestidas de negro que claman por sus hijas, las ofrendas del Día de muertos, la cruz cargada a lo largo de un recorrido simbolizando la pasión de Cristo y los clavos con los que se lo clavó a la cruz, que en este caso marcan el número de las muertas. Esta obra es una artesanía que recoge la imaginería católica y la popular, las tradiciones mexicanas y algunos elementos del arte moderno.

El 5 de febrero del año 2002, las activistas se reunieron frente a la "Cruz de Clavos", y le agregaron seis clavos más a los 260 que ya tenía, en representación de las mujeres que habían sido asesinadas recientemente. En junio de 2002 la cruz fue removida por órdenes superiores, con lo que quedó demostrado que su valor simbólico era muy poderoso y muy molesto tanto para el gobierno del estado de Chihuahua como para el poder policial. (www.nuestrashijasderegresoacasa.org)

En algunas marchas hay simpatizantes y activistas que prefieren realizar dramatizaciones del problema que quieren comunicar, disfrazándose de calaveras o de mujeres asesinadas, para lograr un mayor impacto emocional en los observadores y en los medios de comunicación. Es común entonces tirarse al piso para simular muertos, con pintura roja que simula la sangre de las heridas infligidas por los asesinos. En estos casos, los artistas callejeros o activistas representan al horror y la muerte de manera literal, sin estilizaciones o formas complejas de comunicación, para que el mensaje sea comprensible y de fácil recepción.

---

intacta por considerarla muy próxima a los ideales de la religión católica, puesto que se recordaba a las personas que abandonaron este mundo para pasar a otro. Actualmente la celebración de lo que hoy conocemos como "Día de Muertos" es una combinación entre las culturas prehispánicas, la influencia católica y las costumbres que se fueron adoptando a lo largo del tiempo, dependiendo de la época y el lugar.

DRAMATIZACIONES DE LA MUERTE	
 Performance en Ciudad Juárez	**Enfática-escópica marcada** en la sangre de las camisetas. **Proxémica-somática corta** entre las artistas que realizan el performance con el público que observa la escena, por medio de la acción de "poner el cuerpo" por las muertas. **Cinética-somática estática y cinética-escópica estática.**
 Marcha por las Muertas de Juárez	**Enfática-escópica marcada** en la máscara de calavera blanca y en la cruz con flores de colores. La **cinética-somática y acústica es estática** porque la mujer permanece parada en su lugar y en silencio.

ESCENIFICAR LA MUERTE	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 12. ESCENIFICACIONES DE LA MUERTE Y LA PASÍON

En las escenificaciones de los asesinatos de mujeres hay una enfática-escópica marcada (EnEs+) en la sangre simulada y en los símbolos de la muerte, como la calavera y las cruces. La máscara de calavera, que simboliza la muerte, sirve también para ocultar la identidad de la manifestante. Las manos se aferran a una cruz de madera con pintura

roja como sangre que chorrea. La cruz tiene flores de colores que simbolizan a las jóvenes asesinadas y a las ofrendas a los muertos. En la otra escenificación, las activistas se quedan quietas simulando estar muertas, o sosteniendo una cruz. No se trata de poner en escena una obra de teatro con una trama y un desenlace sino de mostrar el horror de la muerte violenta.

4.1.3. Marchas de denuncia de la violencia y la corrupción

Además de las marchas por el 68 y por las Muertas de Juárez ya expuestas, hay marchas para exigir justicia por otras muertes violentas más recientes, como las de los jóvenes muertos en la Discoteca News Divine, los bebés de la guardería ABC y las víctimas del ejército en su lucha contra el narcotráfico. En ellas se retoman algunos de los símbolos ya analizados, como el color negro, las fotos de los muertos y las cruces, agregando otros signos que identifiquen nuevas demandas de justicia frente a nuevas tragedias y frente a la ausencia de justicia para los afectados.

EL COLOR NEGRO Y EL LAZO BLANCO	
	Enfática-léxica marcada en la frase NEWS DIVINE A 1 AÑO DE SU MUERTE. Las madres tienen una **proxémica-somática corta** entre ellas y una **fluxión-somática abierta** hacia los que las observan. **Enfática somática marcada** en el gesto de sostener el cartel negro pegado al pecho. **Enfática-escópica marcada** en el color negro y la cinta blanca. **Proxémica-léxica corta** con los observadores que leen los carteles. **Fluxión-léxica abierta** porque el mensaje es emotivo. Las madres están quietas, con una **cinética-somática estática** que muestra su determinación de enfrentar a las autoridades**.**

COLOR NEGRO	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémicasomática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 13. EL COLOR NEGRO PARA OTRAS MADRES QUE PERDIERON A SUS HIJOS

En esta marcha por los jóvenes que murieron en la discoteca News Divine en 2008 todos los carteles son iguales para mostrar que las madres conforman un grupo homogéneo de lucha, y son de color negro para mostrar que ellas están de luto. Hay una enfática-escópica marcada (EnEs+) en los pequeños carteles con la cinta blanca pintada en ellos y una enfática-somática marcada (EnS+) en el gesto de sostener el cartelito como si sostuvieran a sus hijos ausentes. Las cinéticas son estáticas y las acústicas no son marcadas porque las madres permanecen quietas y en silencio. El lenguaje corporal de las madres indica que están determinadas a recibir una respuesta de las autoridades.

En las marchas por los bebés muertos en el incendio de la guardería ABC, las madres y los padres utilizan diversas estrategias estéticas para mostrar públicamente su dolor.

ROPA BLANCA Y FOTOS DE LOS BEBÉS

Madres de los bebés muertos en la Guardería ABC de Hermosillo

Enfática-escópica marcada en los rostros de los bebés muertos y en el color blanco y rosa pálido que simbolizan inocencia y pureza. **Cinética-somática dinámica** porque los padres marchan a paso rápido..
Proxémica-somática corta entre los que marchan. **Proxémica-escópica corta** entre los carteles con las fotos de los hijos muertos. **La enfática-acústica** es **sin-marcar** porque van en silencio.

LAS FOTOS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica Nsomática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 14. EL COLOR BLANCO EN MADRES QUE PERDIERON A SUS BEBÉS

Los padres y las madres de los niños muertos marchan vestidos de blanco y con las fotos de sus hijos pegadas en cartulinas blancas y rosas. Hay una enfática-escópica marcada en los rostros de los bebés muertos y en el color blanco y rosa pálido que simbolizan inocencia y pureza. Muchos de los participantes llevan flores o globos blancos en sus manos. Todos caminan en silencio, pero a buen paso, con determinación, esto se refleja en su cinética-somática que es dinámica (CS+). La proxémica-somática es corta entre ellos para mostrar su pertenencia al mismo grupo de perjudicados por la negligencia gubernamental y la impunidad de que gozan las autoridades y para mostrar a la opinión pública que todos forman un solo bloque que demanda lo mismo: justicia y reparación, mediante una fluxión-somática abierta (FS+), que irradia energía, y una enfática-somática marcada (EnS+) en los gestos de coraje de los padres y madres. Hay una proxémica-escópica corta entre los carteles con las fotos de los hijos muertos que sirve también para mostrar que todos los niños están juntos y fueron víctimas de lo mismo. La enfática-acústica es sin-marcar porque van en silencio.

Debido a que los familiares de los bebés muertos no encuentran respuesta de las autoridades, en algunas de sus marchas buscan formas de expresión que tengan eco en la opinión pública, como en esta manifestación en la que algunas madres escenificaron la tragedia vivida en el incendio disfrazándose de madres quemadas y llevando consigo bebés también quemados.

ESCENIFICACIONES

Marcha por los bebés muertos en el incendio de la Guardería ABC de Hermosillo, Sonora

¿QUIÉN PONE PRECIO A LA VIDA DE LOS NIÑOS QUEMADOS?

Enfática-escópica marcada en los muñecos quemados y en las caras con hollín de las manifestantes, que crean **proxémicas-escópicas cortas** con el público y la opinión publica. Las mujeres comunican una **fluxión-somática abierta**, **enfática-somática marcada** en los gestos de dolor e indignación. **Cinética-somática estática** porque las mujeres están paradas frente a alguna dependencia de gobierno. **Enfática-léxica marcada** en la última frase del cartel: EXIGIMOS JUSTICIA.

ESCENIFICAR	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 15. ESCENIFICACIONES DEL HORROR

En esta escenificación del horror se muestran bebés quemados y rostros de desesperación, creando así proxémicas cortas con los observadores para que éstos se emocionen y sientan empatía con el problema expuesto. El lenguaje corporal tiene una cinética-somática estática (CS-) y una enfática-somática marcada (EnS+) en los gestos de dolor, y finalmente la fluxión-somática es abierta (FS+) puesto que sus gestos y miradas se dirigen a los espectadores.

A raíz de la masacre de jóvenes en Ciudad Juárez, la población ha salido a manifestarse para mostrar su indignación contra la ocupación militar impuesta a la ciudad. En estas marchas los manifestantes cuentan con mayores recursos estéticos que los que tenían en las primeras marchas por las Muertas de Juárez, y se evidencia un mayor

manejo de las dramatizaciones, los colores y los artefactos. La manifestación llamada “Marcha de coraje, dolor y desagravio” se organizó en respuesta a los hechos violentos del 15 de enero de 2010, con el propósito pedir las renuncias del presidente Calderón, del gobernador de Chihuahua, José Reyes Baeza, y del edil José Reyes Ferriz. La marcha estuvo encabezada por Luz María Dávila madre de dos de los jóvenes *ejecutados* en Villas de Salvárcar. La marcha partió a las 10:30 horas locales del monumento a Juárez, donde se congregaron maestros, estudiantes, vecinos y familiares de las víctimas de la masacre del 31 de enero. Cuando la marcha llegó al puente Santa Fé algunos estudiantes disfrazados de militares representaron la matanza de los 15 jóvenes. A los que se disfrazaron de militares todos los demás les gritaron: ¡fuera, Ejército!

LOS COLORES NEGRO Y BLANCO	
 Marcha de coraje, dolor y desagravio, 13-2-2010 **JUSTIZIA escrito con z como JUÁREZ**	**Enfática-escópica marcada** en las ropas negras y en las máscaras blancas que sirven para ocultar la identidad de los activistas. **Enfática-léxica marcada** en las palabras JUSTIZIA escrito con Z como JUÁREZ, y en las dos palabras escritas en negro sobre la máscara: “crímenes” y “esclarecer”. Todo es negro, los vestidos y los carteles, como en las marchas de las Mujeres de negro, creando una **proxémica-escópica corta** con ellas.
 Marcha de Madres de Plaza de Mayo 1983	En una marcha en Buenos Aires de 1983, las Madres de Plaza de Mayo recurrieron también a la utilización de máscaras blancas en una acción de “poner el cuerpo” por un desaparecido.

Marcha de coraje, dolor y desagravio, 13-2-2010	La activista que muestra el cartel en alto tiene una **enfática-somática marcada** en su postura con los brazos extendidos para que su cartel sea visible por todos. La leyenda tiene una **enfática-léxica marcada** en la palabra NO, comunicando claramente el rechazo a los militares en ciudad Juárez. También la joven tiene una **enfática-escópica marcada** en su cara, con la bufanda negra (señal de luto) que le tapa la boca para no ser reconocida.
Marcha de coraje, dolor y desagravio, 13 -2-2010	Algunos de los manifestantes se vistieron como militares y los demás se tiraron al piso como cadáveres con una **cinética-somática estática**. Los que personifican a los militares tienen una **enfática-escópica marcada** sobre su vestimenta negra y sobre la ametralladora que carga uno de ellos. Los que se tiraron al suelo tienen una **proxémica-somática corta** entre ellos. **Enfática-acústica marcada** en el grito ¡Fuera ejército!

MÁSCARAS	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 16. MARCHAS EN JUÁREZ

Hay una enfática-escópica marcada (EnEs+) en las vestimentas negras, en los disfraces y en la utilería que comunican el dolor y el luto por los muertos, como las máscaras blancas, que se parecen mucho a las que utilizaron en Buenos Aires las Madres de Plaza de Mayo en la marcha de 1983 para simbolizar a los desaparecidos. La acción de ponerse la máscara simboliza que el manifestante pone su cuerpo por el desaparecido. En los carteles que llevan los manifestantes hay una enfática-léxica marcada en algunas

palabras como BASTA!, o JUSTIZIA JUÁREZ. Las proxémicas léxicas de estas consignas son cortas puesto que comunican los mensajes de manera clara y directa, acortando las distancias con los observadores. También las proxémicas-somáticas y escópicas son cortas entre los manifestantes puesto que están muy juntos y vestidos igual. Este tipo de manifestaciones son silenciosas, porque la fluxión acústica es cerrada y la enfática-acústica es no-marcada.

En la escenificación de la violencia de esta marcha se utilizaron ciertas estrategias estéticas, como disfrazarse, pintarse la cara, usar artefactos, etc. Los disfraces de militares eran muy realistas y convincentes. Los jóvenes que actuaban como muertos se tiraron al piso y se quedaron inmóviles, algunos llevaban carteles con el símbolo de la paz. De esta manera, el mensaje se comunicó rápidamente, y el público entendió que los juarenses no están de acuerdo con el plan de militarizar la región.

4.2. MEMORIALES Y MONUMENTOS

El segundo grupo de prácticas estéticas de memoria lo conforman las obras, tanto efímeros como permanentes, que realizan los familiares de las víctimas de la violencia de estado o algunas organizaciones políticas o de derechos humanos. A todas estas obras para el recuerdo las llamaré “memoriales” para distinguirlas de los “monumentos” que son obras de arte o arquitectura permanentes y monumentales que construyen los gobiernos.

A continuación analizaré los memoriales del 68, de las Muertas de Juárez, de Acteal, de Aguas Blancas y de los accidentes fatales.

4.2.1. Memorial para los caídos en la matanza de Tlatelolco

Además de las marchas del 2 de octubre, el recuerdo y la conmemoración de los estudiantes asesinados se realiza en torno a un monumento colocado en la Plaza de las Tres Culturas en 1993, que tiene forma de estela de piedra con algunos nombres de los caídos en el 68 grabados en ella y un extracto de un poema de Rosario Castellanos sobre la matanza.

Este memorial no ha sido promovido por el gobierno puesto que todavía no acepta sus culpas, sino por un grupo de veteranos del 68 que se lo encargó a un artista independiente y que disponía de poco presupuesto para la realización del mismo. Es por

ello que el monumento es de dimensiones reducidas y no se lo promociona como obra de arte urbano relevante ni es conocido por los ciudadanos o los turistas. Sin embargo, a pesar de ello hay una gran fuerza energética en el conjunto que forma dicho monumento con la explanada de la plaza, el edificio Chihuahua que la limita en un costado, las ruinas prehispánicas en el lado opuesto, la iglesia y el edificio ex–sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores donde ahora funciona el nuevo museo y archivo, que conforma un gran memorial cuya fuerza expresiva es mayor que la de cualquier monumento.

LOS NOMBRES EN LA PIEDRA

Monumento en la Plaza de las Tres Culturas en memoria de los caídos en la matanza del 2 de octubre de 1968

Enfática-escópica marcada en el friso superior en bajorrelieve, y enfática-léxica marcada en la palabra ADELANTE.
Debajo del bajorrelieve hay un texto grabado en la piedra, que dice
A LOS COMPAÑEROS CAÍDOS EL 2 DE OCTUBRE DE 1968 EN ESTA PLAZA,
y el listado de sus nombres y edades al momento de morir. La aliteración de los nombres produce una sensación de exceso y enormidad del horror. En la parte inferior del monumento se grabó un extracto de un poema de Rosario Castellanos sobre la matanza
¿QUIÉN? ¿QUIÉN ES? NADIE AL DÍA SIGUIENTE NADIE. LA PLAZA AMENECIÓ BARRIDA, LOS PERIÓDICOS DIERON COMO NOTICIA PRINCIPAL EL ESTADO DEL TIEMPO…

MEMORIAL	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 17. MONUMENTOS DEL 68 EN MÉXICO

En este monumento no se trató de estetizar el recuerdo de los muertos de una manera abstracta y conceptual, sino recurriendo a las figuras ya conocidas de la lápida funeraria prehispánica o católica, que son las que se utilizaron y utilizan en México para marcar las tumbas. Pero por su forma y proporciones se asemeja más a una estela de piedra prehispánica, como las que se encuentran en Yaachilán o Palenque, centros ceremoniales de la cultura maya del estado de Chiapas, que a una lápida de cementerio. En todo el frente de la piedra hay un texto grabado que expresa más el horror de la matanza que la cantidad de muertos, tomado de un poema de Rosario Castellanos. Más abajo se grabaron los nombres de varios de los estudiantes asesinados. A pesar de que faltan muchos nombres, el monumento transmite el horror de la masacre perpetrada por el gobierno de Díaz Ordaz. En la parte de arriba hay un bajorrelieve con tres palomas volando, con las fechas 1968-1993 arriba de ellas y la palabra ADELANTE por debajo de las mismas, y en el extremo inferior derecho las siglas CNH, del Consejo Nacional de Huelgo.

Aquí se significa la muerte de cientos de estudiantes por medio de algunos de sus nombres y edades grabados en la piedra. No se conocen los nombres de todos los estudiantes muertos y desaparecidos, por lo tanto no se ha buscado realizar un monumento que los contenga a todos, ni que deje un espacio libre para grabarlos cuando se los tenga, como sucede con el Monumento a los desaparecidos en el Parque de la Memoria de Buenos Aires. La léxica de las inscripciones en la piedra tiene una enfática marcada (EnLe+) en la leyenda superior y en la inferior, que están escritas con letra mayúscula de imprenta y entre signos de admiración. Entre ambas leyendas se encuentran los nombres de los estudiantes muertos y sus edades al morir, como un dato sin ninguna enfática marcada, es decir, no están inscritos para que sus familiares los recuerden allí, sino como parte de la información que contiene el monumento. En esto se diferencia de los monumentos como el mencionado Monumento a los desaparecidos, el Memorial de Vietnam y el Memorial de la Shoa, en los que los nombres son verdaderos índices de los desaparecidos. En lo que se refiere a la escópica del monumento, el conjunto de inscripciones y el friso superior crean una proxémica corta con los espectadores, porque son accesibles, de fácil comprensión, y comunican la indignación y la rabia de los veteranos del 68 de una manera clara y directa. La escala pequeña del

memorial hace que no nos remita a los monumentos fascistas, que se imponen sobre el tiempo y el espacio, congelando la memoria y una sola visión del pasado. En el caso de Tlatelolco, el memorial es más bien un mojón donde los veteranos dialogan con los ciudadanos, donde comienzan las marchas del 2 de octubre y donde se da también un diálogo entre el monumento y el lugar de memoria que es la plaza en la que está erguido.

TESTIMONIOS ORALES	
   Octubre 2008 en Tlatelolco	**Proxémica-somática corta** entre los veteranos y los ciudadanos que se le acercan. **Cinética-somática estática** porque todos están quietas y atentos a lo que él dice. **Proxémica-somática corta** con el monumento que enmarca la práctica de transmisión de la memoria del 68. Enfática-escópica marcada en las palomas de la paz heridas que portan los veteranos en sus camisetas. **Proxémica-acústica y léxica cortas** puesto que el diálogo con los veteranos es familiar y cercano. **Fluxión abierta en todos los registros** de los veteranos hacia los ciudadanos, transmitiendo su emoción por la historia y la lucha estudiantil.

MONUMENTO	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 18. MONUMENTOS DEL 68 EN MÉXICO

Cada año, en los días anteriores al aniversario de la matanza, los líderes veteranos del movimiento estudiantil del 68 se sientan en la escalinata de la estela y platican con los ciudadanos interesados en el tema, respondiendo sus preguntas y narrando los sucesos que ellos vivieron de manera apasionada. El hecho de que los veteranos se sienten a los pies del memorial que se encuentra en la Plaza de las Tres Culturas, sitio de la matanza, le da un mayor peso simbólico al intercambio con los veteranos del 68. Además de platicar con los visitantes, los veteranos firman autógrafos a quien se los pide, en un acto de transmisión directa de memoria. En octubre de 2008 le pedí al veterano Fausto Trejo que me dedicara un libro sobre el 68 y él escribió en la primera página: “Que el recuerdo de la historia le forje conciencia de lucha, por un mundo más digno de ser vivido”.

Los veteranos no hablan solamente del pasado sino también de la .realidad política del presente, y de esta manera, en un mismo lugar de memoria se tiene la posibilidad de recordar el pasado, aprender sobre él y darle nuevas significaciones en función del presente. Esta práctica social de memoria viva le confiere al monumento una nueva vitalidad y nuevos significados. El problema es que esta práctica de memoria no puede realizarse siempre, y que los líderes del 68 ya están llegando a los setenta años o más, y pronto no les será posible continuar atestiguando personalmente sobre los sucesos del 68.

Los veteranos del 68 se comunican con los visitantes de una manera íntima, con una proxémica corta en todos los registros y una fluxión abierta, transmitiendo sus experiencias y sus ideales con pasión y alegría. Este tipo de trabajo de memoria es muy efectivo y muy necesario, y complementa la trasmisión de memoria que realiza el museo Memorial del 68. Otra manera de mantener viva la memoria del 68 es mediante los blogs personales donde se discuten puntos de vista personales con total libertad, como

www.mexicodesgraciado.blogspot.com, en el que se registran 239 comentarios entre octubre 2007 y octubre 2009 sobre la matanza de Tlatelolco.

4.2.2. Cruces de madera para las Muertas de Juárez

En Ciudad Juárez no se ha erigido un monumento que recuerde a las jóvenes asesinadas. Sin embargo encontramos marcaciones del lugar donde se han encontrado sus cuerpos, que funcionan como memoriales para la conmemoración y los actos políticos. Esta práctica deriva de la costumbre de marcar con una cruz el lugar de una muerte por accidente, como en los bordes de las carreteras, o donde hubo un avionazo, o un desastre natural. La cruz lleva el nombre del fallecido y a un lado se ponen flores y veladoras. Esta costumbre también se verifica en los lugares donde ocurrieron matanzas o en donde aparecen cadáveres abandonados, como veremos a continuación.

CRUCES ROSAS	
 Cruces rosas para las jóvenes asesinadas 	Aliteración de cruces rosas que transmite el exceso de muertes, impactando en el espectador mediante una **enfática-escópica marcada** en los nombres de las jóvenes, escritos con letra manuscrita, creando una **proxémica-léxica corta.** Todo el conjunto posee una **fluxión-escópica abierta** puesto que irradia energía de resistencia, y crea una **proxémica-escópica corta** con los observadores, conmoviéndolos. La cinética-léxica del nombre es dinámica porque la letra es cursiva e inclinada, la **enfática-léxica es marcada** y la **fluxión-léxica es abierta.**
	Este tipo de memorial se convierte en lugar de prácticas de memoria y resistencia cuando es utilizado para actos de conmemoración de las muertas y de demanda de justicia. Las cruces rosas sirven de escenografía y las veladoras y flores muestran que las jóvenes son recordadas por sus familiares.

LAS CRUCES COMO TUMBAS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 19. LAS CRUCES DE MADERA PARA MARCAR LOS SITIOS DE LA MUERTE

En Ciudad Juárez no todas las jóvenes asesinadas pueden ser enterradas en cementerios puesto que la mayoría permanecen desaparecidas. Sin embargo, algunas veces aparecen sus cuerpos sin vida tirados en terrenos baldíos o en basureros en las afueras de la ciudad. En esos casos, las madres de las jóvenes asesinadas marcan el lugar donde encontraron sus cuerpos mediante cruces de madera pintadas de rosa mexicano que adornan con flores y carteles con los nombres de las jóvenes. Estos lugares sirven así no sólo para recordarlas y conmemorarlas sino también para realizar actividades de resistencia y memoria. Como vimos en el punto 4.1.2.b , las cruces son parte importante de la vida religiosa en México, como símbolo fundamental de la matriz religiosa católica, que significa la muerte, la resurrección, el dolor, el sufrimiento y el sacrificio, pero también de la matriz funeraria que utiliza la cruz para marcar una tumba. Por otra parte, las cruces de madera pintadas de rosa mexicano y con el nombre de la joven asesinada pintado de colores, provienen de una tradición mexicana de hacer de la muerte algo festivo y colorido, conjuntamente con las ofrendas que son parte de la tradición de honrar a los muertos y recordarlos de manera alegra, irreverente y festiva.

Las cruces de madera tienen una enfática-escópica y léxica marcadas siempre en el nombre del muerto y en las flores de colores que sus madres colocan en sus centros, creando así fluxiones-escópicas y léxicas abiertas, además de proxémicas cortas en lo léxico y en lo escópico, que comunican a la opinión pública la presencia de la muerte y el dolor de sus madres y familiares. Además, la aliteración de cruces comunica el tamaño del conflicto de la violencia social en Ciudad Juárez, puesto que los cadáveres siempre aparecen en grupo y no aislados, es decir, los móviles de sus asesinatos son semejantes, mostrando así que el problema es social y no particular de cada familia. La simbología de

la cruz, ya analizada, se repite en estos casos, pero además, los conjuntos de cruces se asemejan a las cruces del Gólgota, donde fue crucificado Jesús junto con otros proscriptos por la ley romana.

Otra manera de recordar a las jóvenes asesinadas es a través de sitios en la red de Internet como www.nuestrashijasderegresoacasa.org y www.mujeresdejuárez.com, en los que se colocan fotografías, debates, anuncios de eventos y de marchas, etc. El Internet es una nueva herramienta para la comunicación social, la información y el intercambio de ideas, que puede ser aprovechada por los movimientos sociales que no tienen cobertura en los medios masivos de comunicación. Es por esto que cada vez más se la utiliza para las prácticas de resistencia y de memoria alternas al poder, que permiten la libre circulación de ideas y la libertad de expresión, muchas veces limitada por los medios oficiales.

4.2.3. Ofrendas para las víctimas de accidentes fatales

FLORES, OFRENDAS Y CARTAS	
Discoteca News Divine	La **proxémica-escópica** es **corta** entre los elementos que conforman el memorial efímero: cartas a los jóvenes muertos, sus fotografías, flores y veladoras, creando una **fluxión-escópica abierta** que comunica el dolor de los familiares y amigos. La **proxémica-léxica** de los carteles es **corta** con los observadores y hay **enfáticas-léxicas marcadas** en ciertas frases o en los nombres de los jóvenes, creando también una **fluxión-léxica abierta** hacia los observadores. Las fotos **marcan enfáticas escópicas** que llaman la atención y conmueven a los que las ven.

OFRENDAS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 20.

Para recordar a los jóvenes muertos en la discoteca, los familiares y amigos pusieron ofrendas florales y cartas frente a las puertas del lugar. Este tipo de práctica de duelo y recuerdo no es una práctica exclusiva de México, sino de cualquier país donde sucede alguna tragedia colectiva, ya sea por accidente, atentado o desastre natural. Por ejemplo en París los vecinos colocaron flores, ofrendas y cartas en el lugar donde murió la princesa inglesa Diane, y en el Ground Zero, donde estuvieron en pie las Torres Gemelas, los neoyorquinos hicieron lo mismo. En el caso de la discoteca, el memorial efímero contaba con gran profusión de elementos, con una proxémica escópica muy corta entre todos ellos, creando un lugar con una gran carga energética y emotiva, con una fluxión abierta a los que se acercaran a rendir homenaje a los jóvenes muertos.

Por su parte, las madres de los niños muertos en el incendio de la Guardería ABC colocan cruces y globos blancos, veladoras y juguetes realizando así memoriales efímeros de gran poder comunicativo.

CRUCES BLANCAS

Todas las cruces son idénticas, para mostrar que todos los niños murieron por la misma causa. **Enfática-escópica marcada** en el retrato de Jesús y en el ataúd con ofrendas para los niños, como ositos de peluche y muñequitos. Pero también hay una enfática-escópica no-marcada en las cruces que son todas del mismo tamaño y color, mostrando que todos los bebés murieron juntos.
La imagen es semejante a las que vemos en el día de Muertos en los cementerios,

 Octubre 2009, Hermosillo	pero aquí todo es blanco porque los muertos son niños. **Proxémica-escópica corta** entre todas las crucecitas blancas y entre los muñequitos. **Fluxión escópica abierta** por la energía que generan las veladoras.
	Ofrenda realizada por los padres de los bebés muertos que consta de 49 carriolas con las fotos de cada uno de los bebés, un mural con fotos, veladoras de colores, papel picado, ofrendas, globos y flores. El conjunto es festivo y alegre con una **fluxión-escópica abierta,** aunque lo que se conmemora es triste. Hay una **enfática-escópica no marcada** en las veladoras y las fotos, porque todas tienen el mismo valor.

OFRENDAS	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 21. OFRENDAS A LOS BEBÉS MUERTOS EN EL INCENDIO

Estas formas de ritualizar la muerte crean memoriales efímeros de gran impacto visual que permiten a los afectados tramitar el duelo de manera colectiva y catártica, y crean además estéticas originales e identitarias de los grupos afectados. En este tipo de memorial efímero, lo importante es la sumatoria de ofrendas, cruces y veladoras para comunicar el horror de las tragedias masivas. En las ofrendas la cinética-escópica es estática puesto que aquí nada se mueve, todo debe permanecer quieto, en el lugar de la muerte y la injusticia. La enfática-escópica puesta en las fotos, cartas y cruces crea proxémicas cortas con los afectados pero también con los espectadores y la opinión

pública, así como una fluxión escópica abierta porque la energía del dolor, la rabia y la voluntad de lucha de los asistentes se expande hacia fuera. Estas ofrendas se asemejan mucho a las que se realizan en los cementerios en la noche del 1 de diciembre, en las que destacan las veladoras y las cruces de madera como en la siguiente imagen.

Otra forma de recordar a los muertos es mediante nuevas tecnologías que son baratas y están al alcance de todos. Al igual que las Madres de Juárez, las madres y padres de los bebés muertos aprovechan las posibilidades comunicativas del Internet para llamar la atención sobre la tragedia y sobre la falta de justicia y reparación del daño. Una forma de recordar a las víctimas fue la de subir videos caseros en los que muestran escenas de la vida de los niños, para recordarlos y compartir su dolor con todos los ciudadanos que se sientan concernidos por la tragedia. Lo interesante aquí es cómo se utilizan nuevas formas de expresión que crean a su vez nuevas maneras de comunicación ciudadana y nuevos foros de discusión e intercambios de ideas.

En estos videos no hay una estilización de la muerte ni del sufrimiento, solamente se suceden escenas de las cortas vidas de los niños, con música de fondo. Son fotos tomadas de los álbumes familiares y colocadas sin orden ni jerarquía, formando un video de corta duración que sirva de homenaje al hijo desaparecido y que pueda ser compartido por toda la población. Es interesante ver la cantidad de comentarios que se suben a la red, lamentando el hecho, alentando a los padres y vertiendo comentarios de crítica a las autoridades y a los políticos involucrados, así como de demanda de justicia. De esta manera, los ciudadanos pueden expresarse y construir memorias y nuevas identidades.

4.2.4. Monumentos para las víctimas de Aguas Blancas (1993) y Acteal (1997)

En los casos de la violencia contra los campesinos e indígenas, el gobierno no está interesado en recordar a las víctimas, por eso los monumentos son financiados por las comunidades o por algún organismo de derechos humanos. En Coyuca de Benítez, donde en 1993 asesinaron a varios campesinos en una emboscada, la comunidad levantó un pequeño monumento para recordar a las víctimas. Es una obra sin pretensiones artísticas, más tipo lápida que obra de arte, pero cumple su función de lugar de rememoración y actos políticos de resistencia. (www.wikimedia.org/wikipedia)

LOS NOMBRES GRABADOS EN EL MURO	
 28 de junio 2007	**Enfática-escópica marcada** en los nombres de los muertos grabados sobre la pared blanca. **Proxémica-somática larga** con respecto a los visitantes porque el monumento es pequeño y no comunica visualmente el horror. Sin embargo, ha sido el lugar privilegiado para la conmemoración y el recuerdo de los campesinos asesinados, así como de los mítines políticos de resistencia y memoria. Cada año se colocan ofrendas y flores, cruces y veladoras, y se convocan a las organizaciones campesinas para realizar actos políticos.

Monumento a los campesinos asesinados

28 de junio 2005

MONUMENTO	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 23. MONUMENTO EN AGUAS BLANCAS

Los indígenas de la comunidad Las abejas no han querido olvidar a las víctimas de la matanza ni han dejado de demandar castigo a los culpables. Para recordar a las víctimas han realizado un mural con fotografías enmarcadas y con sus nombres debajo de cada una de ellas.

Memorial de fotos de las víctimas (www.contralarepresion.files.wordpress.com)

También los comuneros han construido algunos recordatoriorios de madera, que colocan en su comunidad cada aniversario de la masacre. Aquí no encontramos una intención de representar la muerte sino simplemente recordar a los visitantes que la comunidad perdió a 45 de sus miembros de manera violenta.

1998, Momunentos de madera, Acteal

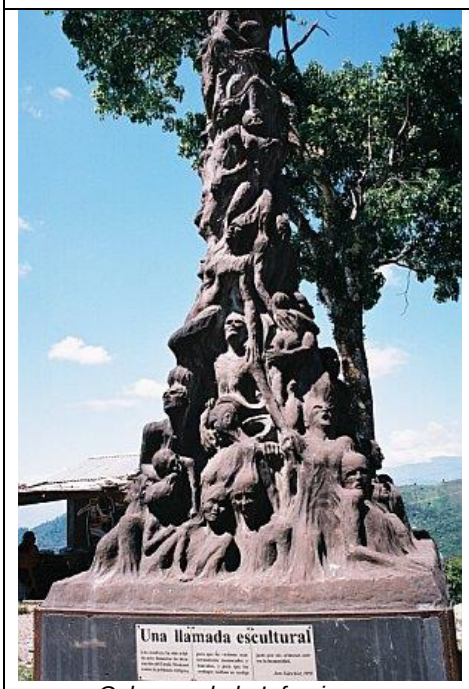
2003, Monumento de madera, Acteal

En el cementerio del lugar los comuneros colocaron cruces de madera pintadas de verde para recordar a cada uno de los pobladores asesinados.

El otro memorial existente en Acteal es la llamada Columna de la infamia, una escultura que el artista danés Jens Galschiot donó a la comunidad de Las Abejas en Acteal, en mayo de 1999. Desde entonces la escultura funciona como el lugar de memoria y de cohesión social para la comunidad.

16-5-99, colocación de la escultura (www.aidoh.com)

El 22 de diciembre de 2003, el artista envió a la comunidad la placa con el texto de la escultura escrito en idioma tzotzil. Él no pudo entregarla personalmente porque tiene prohibido el acceso al país desde que fue expulsado en 1999, cuando regaló la escultura a la comunidad Las abejas. Este monumento se ha convertido en el símbolo de la tragedia de Acteal y de la lucha de la comunidad por la paz y la justicia. Por ello lo han utilizado para el diseño de un logotipo para la asociación civil Las Abejas.

LOS CUERPOS DE BRONCE	
 *Columna de la Infamia* (coletilandia.blogspot.com)	La escultura provoca una **proxémica-somática corta** pues nos obliga a acercarnos a observar los cuerpos y a leer los textos. Estos cuerpos marcan una **cinética-escópica** y **somática dinámicas**, pues las figuras se mueven y los observadores se sienten obligados a moverse. Hay una **proxémica-escópica corta** entre todos los cuerpos que forman un solo volumen compacto. La enfática-escópica no es marcada puesto que todos los cuerpos tienen el mismo valor, y la **fluxión-escópica es abierta** ya que el conjunto de cuerpos irradia energía.

MONUMENTO	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 22. MONUMENTO COMO OBRA DE ARTE

Esta escultura no tiene los nombres de las víctimas grabados en ella puesto que pretende ser una obra universal que se emparente con otras esculturas similares colocadas en otros *lugares de memoria*[19] de otras masacres del mundo. De esa manera, los cuerpos retorcidos y colocados de manera superpuesta formando una especie de pirámide, no son los cuerpos de los indígenas tzotziles sino unos cuerpos anónimos. Hay una enfática-escópica marcada (EnEs+) en los cuerpos que se elevan unos sobre otros,

[19] Véase capítulo 1.5.1. d, donde hablo del concepto de lugar de memoria de Pierre Nora.

creando una cinética-escópica dinámica y una fluxión-escópica abierta que irradia energía. La escultura provoca una proxémica-somática corta pues nos obliga a acercarnos a observar los cuerpos y a leer los textos. Hay una proxémica-escópica corta entre todos los cuerpos que forman un solo volumen compacto. La enfática-escópica no es marcada puesto que todos los cuerpos tienen el mismo valor, y la fluxión-escópica es abierta ya que el conjunto de cuerpos irradia energía.

Tanto este monumento como el de Aguas Blancas son ejemplos de memorial que la comunidad reconoce como suyo y lo utiliza para realizar sus prácticas de duelo y memoria de las víctimas, así como para enfatizar sus identidades de resistencia contra los perpetradores y contra la impunidad de que gozan.

4.3. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE DENUNCIA

Algunos artistas apoyan a los familiares y a los activistas en sus luchas por la justicia de las víctimas de la violencia estatal, creando carteles, instalaciones, performances, conciertos, películas, documentales y puestas en escena. Otros realizan intervenciones callejeras, como los "escraches"[20]. Por últimos, otros artistas prefieren realizar obras concebidas para ser exhibidas en espacios cerrados como museos o galerías. Todos ellos crean obras que nos permean emocionalmente pero evitando que caigamos en la identificación fácil y transitoria. Entre los artistas mexicanos que realizan un arte comprometido con las luchas de resistencia, destacan Maya Goded, Betsabé Romero, Ilán Lieberman, Francis Alys, Claudia Bernal y muchos otros.[21]

---

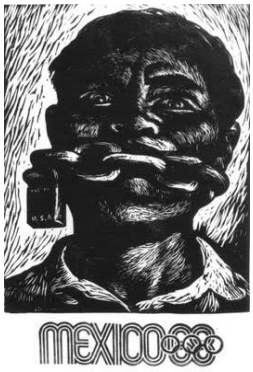
[20] *Escrachar* es una palabra tomada del lunfardo (lengua popular de la ciudad de Buenos Aires), que significa sacar a la luz algo que permanece oculto.

[21] Uno de los artistas mexicanos que se ha ocupado de crear arte de denuncia es Ilán Lieberman, quien realizó unas copias exactas, mediante un microscopio, de las fotocopias de las fotografías de algunos de los cien mil niños desaparecidos en los últimos años, publicadas en la sección de personas extraviadas del periódico Metro. El objetivo del artista fue mostrar el uso del retrato fotográfico como un índice de memoria, como una imagen de identificación, para hacernos reflexionar sobre el contraste entre la tragedia de la desaparición de un niño y la deshumanización de su rostro en los medio gráficos. Los retratos son muy pequeños y los espectadores deben recurrir al uso de lupas para poder apreciarlos, de esta manera ellos participan activamente en la recepción de la obra de arte, se involucran y se impresionan. Por eso este tipo de arte es llamado "arte relacional", un arte que intenta restablecer la relación entre la obra de arte y el público.

Otra artista mexicana, Betsabé Romero, en su exposición retrospectiva *Lágrimas Negras*, exhibió fotografías de lo que vio en el espejo retrovisor de un taxi cuando transitaba por los recorridos que realizan las jóvenes maquiladoras al ir a sus trabajos. Otra de sus obras se componía de muchos espejos retrovisores con rezos y plegarias de las jóvenes que recorren esos trayectos peligrosos en Ciudad Juárez.

4.3.1. Por el movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco

En los días previos al 2 de octubre muchos estudiantes desplegaron su creatividad para crear carteles que denunciaran la campaña gubernamental de mostrar al país en paz, en el que se podía llevar a cabo unas olimpiadas mundiales sin contratiempos. En las facultades se organizaron talleres donde los estudiantes realizaban grabados en linóleum con imágenes que mostraban la represión gubernamental y las mentiras de los medios de comunicación. Los símbolos que surgieron por parte de los estudiantes fueron las calaveras, la paloma de la paz de las Olimpiadas atravesada por una lanza ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada, los puños en alto, los retratos de Díaz Ordaz y los granaderos superpuestos, los tanques y los barrotes carcelarios exigiendo libertad para los presos políticos, féretros llamados Constitución, la imagen del Che Guevara con la leyenda: "Hasta la victoria siempre. (Monsiváis en www.lauderiasymas.blogspot.com,4.10.08). En su conjunto, la gráfica del 68 muestra el sentir generacional pero también una cultura de lucha democrática que se reconoce en esos símbolos hasta el día de hoy.

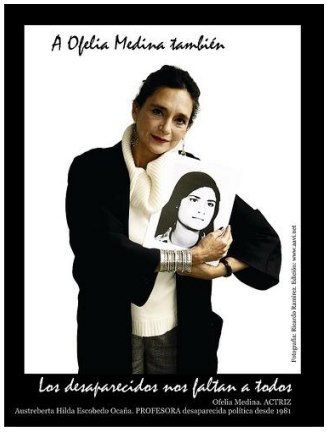


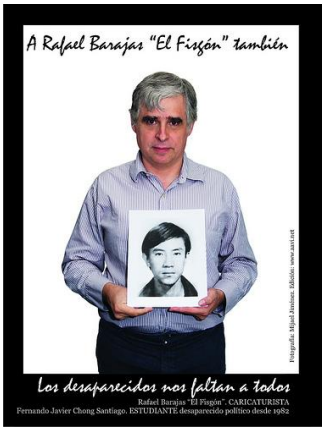
El cartel con el tanque fue muy utilizado durante los preparativos de las Olimpiadas de 1968, para simbolizar la violencia del Estado contra la población estudiantil y obrera durante las mismas. En la actualidad es un símbolo de la continuidad de la lucha por la democracia y contra el poder represivo del Estado. En las marchas del 2 de octubre siempre aparece en alguna manta o pancarta.

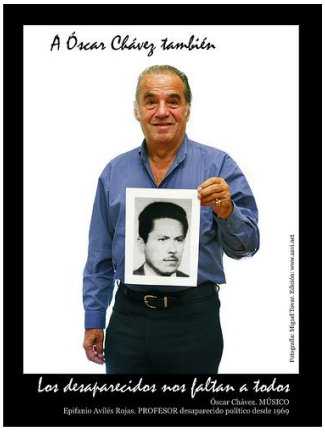
De esa manera la artista indagaba en la precariedad de sus vidas, siempre temerosas de que algo malo les ocurra, siempre mirando por el espejo retrovisor para estar alertas y preparadas.

Debido a que la matanza de Tlatelolco fue hace más de cuarenta años, los artistas ya no se han ocupado tanto del tema y apoyan más frecuentemente a las luchas por la justicia de los eventos de violencia de Estado y social más recientes y candentes. Sin embargo en el aniversario del 2 de octubre aparecen siempre nuevas formas de expresión artística y gráfica para la denuncia y la conmemoración, que incorporan nuevos símbolos y nuevas consignas. Este es el caso del siguiente cartel, similar a los de denuncia de los crímenes de Juárez, o del SIDA, pero con el lazo negro en lugar de rosa mexicano o rojo.

Recientemente, el 20 de marzo de 2010 por la agrupación H.I.J.O.S. México[22] realizó una campaña fotográfica para festejar sus diez años de trabajo, llamada *Los desaparecidos nos faltan a todos.* Con ella intentaba llamar la atención sobre el tema de las desapariciones involucrando a la sociedad.







[22] Las siglas HIJOS significan Hijos por la Justicia y contra el Olvido y el Silencio. El eslogan de esta agrupación (tanto de la argentina como de la mexicana) es "¡Los desaparecidos nos faltan a todos! Juicio y castigo a los culpables y sus cómplices. No perdonamos. No olvidamos. No nos reconciliamos. Los puntos básicos son: Juicio y Castigo a todos los genocidas u sus cómplices. Nulidad efectiva de las leyes de impunidad. Reivindicamos la lucha de nuestros padres y sus compañeros por un país justo, sin miserias ni exclusiones. Restitución de la identidad de nuestros hermanos apropiados. Libertad a los presos políticos y cese de las persecuciones a los luchadores populares. No a la llamada teoría de los dos demonios que iguala a un pueblo que resiste con el terrorismo de estado. Independencia institucional y partidaria. Reconstrucción del tejido social destruido por la dictadura. Horizontalidad y voluntad de consenso

Algunos artistas realizan pancartas gigantes que representan símbolos conocidos, como los revolucionarios mexicanos Villa y Zapata, para apoyar las marchas y manifestaciones callejeras. .

Otros proponen marcar los sitios del terror en el espacio urbano, como un modo alternativo de lo que Estela Schindel llama la “apropiación física y/o simbólica del espacio público” mediante prácticas colectivas de acción social que se traducen en “la renovación de los lenguajes estéticos y políticos”. (Schindel, 2009: 84) Este tipo de intervenciones artísticas en el espacio público se han realizado tanto en Europa como en algunos países de América Latina, por artistas que no se inscriben en la corriente de monumentalización de la memoria sino en la de los “antimonumentos”, que busca recordar el pasado con propuestas artísticas efímeras que impacten en la sensibilidad de los ciudadanos creando rupturas en la vida cotidiana o en el entorno urbano, que los lleven a reflexionar sobre las consecuencias de los genocidios en sus sociedades. Ejemplos de esto son las obras efímeras que realizaron artistas jóvenes alemanes en los años noventa, como Simon Attie quien proyectan imágenes del pasado sobre fachadas de la ciudad de Berlín, introduciendo el pasado en el presente, o Horst Hoheisel, quien resignifica monumentos e hitos urbanos, como la Puerta de Brandenburgo a la que superpone una imagen de la entrada de Auschwitz.[23]

[23] La intervención urbana efímera del artista alemán Simon Attie en 1991 consistió en la proyección sobre los muros de algunos edificios del barrio judío de Berlín, de fotografías de esas fachadas en los años 20 y 30, que ilustraban de alguna manera la vida judía antes del Genocidio nazi. Y durante el evento el artista fotografió las instalaciones, para poder exhibir posteriormente dichas fotos en galerías de arte y museos. Las imágenes quedaron fijas por un tiempo, de manera que su cinética escópica era estática, sin cambios, sin enfáticas y con una fluxión cerrada. Esto provocaba una sensación de quietud, melancolía y tristeza por el pasado irrecuperable. El proyecto del artista alemán Horst Hoheisel, “Arbeit macht frei”, intentaba mezclar las dos imágenes más famosas de la historia y la memoria de Alemania: la Puerta de Brandenburgo y la

Simon Attie, 1991, Berlín

Horst Hoheisel, 1997, Berlín

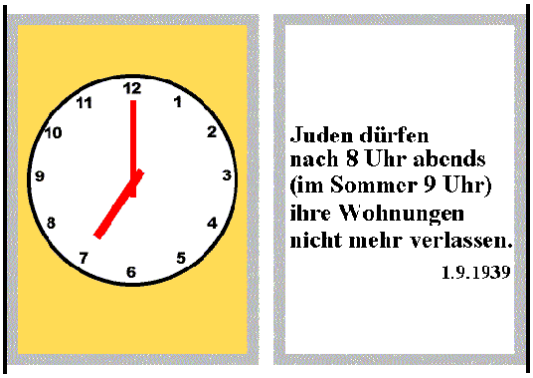
Estas proyecciones restituyeron una parte de la vida de la ciudad que ya muy pocos recuerdan, y enfrentaron a los espectadores con ese pasado borrado de la historia del país, instándolos a reflexionar sobre el vacío dejado por la expulsión y aniquilación de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Esta forma de superposición del pasado sobre el presente es muy utilizado por los artistas jóvenes que intentan recuperar el pasado extirpado de la memoria de manera violenta.

En la categoría de anti-monumentos también entran las intervenciones de tipo permanente, como las que realizaron en 1993 los artistas berlineses Renata Stih y Frieder Schnock en el barrio Bayersische Viertel de Berlín, consistente en ochenta carteles con las leyes contra los judíos escritas en ellos.[24] con el propósito de recordar que los judíos que vivieron allí fueron víctimas de las leyes antijudías y de la deportación a los campos de concentración y exterminio.

---

entrada a Auschwitz. El 27 de enero de 1997, Día de la memoria de Auschwitz, Hoheisel proyectó una diapositiva de la puerta de Auschwitz sobre el monumento. Esta intervención efímera fue de gran impacto visual y obligó a los paseantes a reflexionar sobre el nazismo y sus consecuencias. El artista utilizó el mismo recurso visual que había usado Simon Attie unos años antes, aunque esta vez sobreponiendo una fotografía a un símbolo nacional para resignificarlo y resemantizarlo. (Young, 2002)

[24] Los carteles tenían inscritas las leyes siguientes: “Los niños arios no deben jugar con los no-arios, 1938”, “En la plaza Bavaria los judíos sólo se pueden sentar en los bancos amarillos, 1939”, “Las líneas telefónicas de las casas de los judíos deben ser cortadas, 1940”, “Prohibición de emigración para los judíos, 1941”, entre otras. (Young, 2002)



Carteles viales en Berlín

El uso de carteles viales resignificados va a ser retomado en forma de "escrache" en Buenos Aires por los artistas callejeros que apoyan a los hijos de los desaparecidos en su búsqueda de justicia y contra el olvido

En México, la agrupación H.I.J.O.S MÉXICO también recurre a los escraches, para denunciar situaciones de impunidad de la realidad mexicana. En el año 2007 el grupo HIJOS MÉXICO realizó una intervención renombrando una calle llamada Luis Echeverría con el nombre del maestro guerrerense Epifanio Avilés, secuestrado por integrantes de fuerzas estatales en 1969. Otro escrache se realizó frente a la casa de Luis Echeverría Álvarez, colocando un cartel sobre su fachada que decía CASA DEL GENOCIDA. El 5 de octubre de 2008 en el pueblo de San Gregorio Atlapulco, en la delegación Xochimilco, cambiaron simbólicamente el nombre de la calle llamada Gustavo Díaz Ordaz, por el de 2 de octubre de 1968, y colocaron un mural de papeles blancos con ojos impresos debajo del cartel con el nombre de la calle rebautizada.

El sábado 9 de enero de 2010, Integrantes del Comité Eureka e HIJOS México se manifestaron –como lo hacen el primer sábado de mes desde octubre de 2008– en la sede de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) para demandar la presentación con vida de más de 500 desaparecidos políticos y que estos crímenes de lesa humanidad no queden impunes. En medio de la protesta, apareció *Melchor*, uno de los tres Reyes Magos, quien dijo que en este país es prácticamente imposible cumplir con el deseo de erradicar la impunidad. (La Jornada, Domingo 10 de enero de 2010, p. 10)

El sábado 6 de marzo de 2010, el comité Eureka y la organización Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) México, integrados por familiares de desaparecidos políticos, “certificaron“ a la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) como una entidad IMPU9000, en un juego de conceptos con la norma ISO9000, que certifica la calidad de agrupaciones orientadas a la producción de bienes o servicios. Los activistas consideran que el máximo tribunal del país ha colaborado para que los secuestros oficiales de cientos de personas sigan en la impunidad. El acto consistió en ocupar la reja del edificio con los mismos papeles con ojos que ya habían utilizado en otras intervenciones, y con retratos de los desaparecidos. (LaJornada, 8-2-10).

OJOS DE PAPEL	
	Enfática-escópica marcada en los ojos impresos en papelitos, en los rostros de los jóvenes desaparecidos y en los carteles de PROHIBIDO OLVIDAR y JUICIO Y CASTIGO, que crean **proxémicas-somáticas cortas** con los observadores.
	Proxémica-somática corta entre las madres y los cartelitos con ojos. **Proxémica-escópica corta** entre todos los papelitos para enfatizar el horror del exceso de muertes.

OJOS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 24. PRÁCTICAS DE MEMORIA POR LOS DESAPARECIDOS EN MEXICO

En esta práctica estética vemos que hay una enfática-escópica marcada en los ojos impresos en papelitos, en los rostros de los jóvenes desaparecidos y en los carteles de PROHIBIDO OLVIDAR y JUICIO Y CASTIGO, que crean proxémicas-somáticas cortas con los observadores.

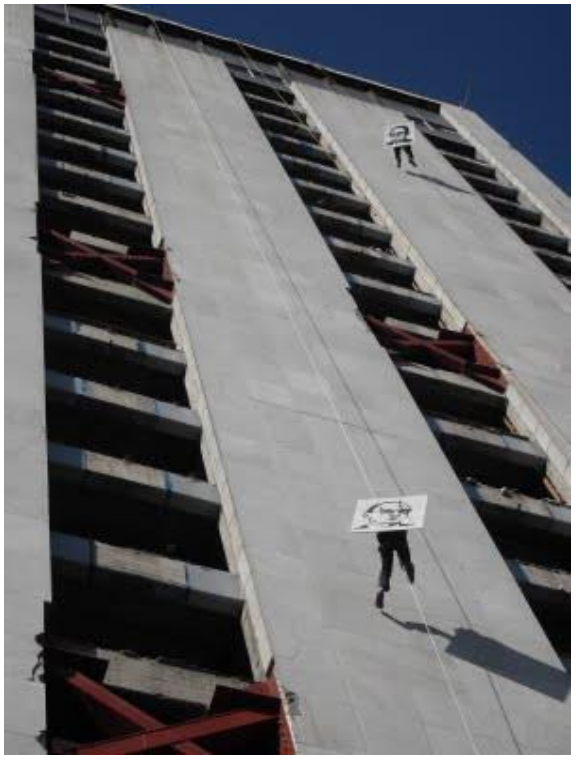
La puesta en escena de las fotos-retrato de las víctimas de la violencia de Estado ya la utilizan también en Colombia las autonombradas “mamitas de Soacha” y que son madres de los falsos-positivos asesinados. Ellas se han organizado en el grupo Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice) y cada miércoles instalan la “galería de la memoria”, frente a la céntrica Plaza Santander. Esta sería otra forma más de arte callejero

Plantón itinerante por la memoria de las víctimas de crímenes del Estado colombiano.
La imagen, en el parque Santander de Bogotá **Foto Daniel Asua**

Mediante esta práctica se realiza un memorial efímero e itinerante, de gran efectividad porque ya ha logrado llamar la atención de diversos organismos

internacionales así como han sensibilizado a los ciudadanos de Bogotá que caminan por esa banqueta y no pueden dejar de ver la enormidad del horror de la violencia estatal. .

También encontramos otro tipo de intervenciones callejeras, como la realizada el 2 de octubre de 2009, para conmemorar la matanza de Tlatelolco, por los artistas visuales Enrique Jezik de Argentina y Redas Dirzys de Lituania quienes escalaron el exterior del edificio de Relaciones Exteriores, donde actualmente se encuentra el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, con la ayuda de la Asociación de Montañismo de la UNAM, cargando en sus espaldas unas tablas con la imagen de Días Ordaz y Echeverría como los represores del movimiento del 68. En la Plaza de las Tres Culturas se encontraban los contingentes que partían de allí hacia el Zócalo capitalino para realizar la marcha del 2 de octubre. Según el director del CCUT, Sergio Raúl Arroyo, las expresiones artísticas son necesarias para compensar la ausencia de información sobre los sucesos del pasado, exigir justicia y transmitir a las nuevas generaciones de estudiantes la importancia de reflexionar sobre la historia de México. (Christian E. Mendoza, www.3bp.blogspot.com, 3-10-09)



Tlatelolco, 2-10-09

4.3.2. Por las Muertas de Juárez

En varias ocasiones, las agrupaciones de lucha por las Muertas de Juárez han pedido a los artistas mexicanos que se involucren en el trabajo de memoria, mediante la realización de películas, obras plásticas, programas de radio y televisión, libros, reportajes, instalaciones, performances, sitios de Internet, carteles, obras de teatro, fotografías, murales, poesías, etc. [25]. Por ejemplo, los integrantes de la organización "Ni una más" piensan que es necesario que "los artistas se comprometan socialmente con la problemática de Ciudad Juárez y que el arte cumpla su función social: informar para formar, informar para inconformar, informar para transformar"(www.mujeresdejuarez.com). Sin embargo, un sector de la población piensa que esta reciente proliferación de productos artísticos en torno a las Muertas de Juárez podría causar la trivialización del feminicidio en lugar de la concientización masiva y la erradicación de la impunidad. Cuando las madres son apoyadas por artistas para la puesta en estética de la memoria aparecen las formas estilizadas y conceptuales, así como los recursos artísticos de gran impacto visual, que complementan las retóricas puramente femeninas y maternales, dándoles mayor visibilidad en el espacio público.

Algunos artistas trabajan por su cuenta, otros apoyan a las agrupaciones de familiares y otros trabajan por encargo de autoridades municipales o estatales que quieren mostrar al público su preocupación por el tema. Sin embargo todas las acciones tienen poco impacto en la población y no logran romper la barrera de la indiferencia que estos temas provocan en la misma. Sobre todo en los últimos años la violencia que vive el país ha orillado a la gente a aislarse en sus hogares, centros de trabajo o de consumo. (Villareal, 2004) También la crisis económica ha favorecido el individualismo, alejando a la gente de la posibilidad de solidarizarse con otros problemas que no les toquen

---

[25] En lo que respecta a la denuncia escrita, cada año aparece una nueva publicación sobre el tema, entre los que se puede mencionar los siguientes: *El silencio que la voz de todas quiebra*, de Rohry Benítez, Adriana Candia, et al. (Chihuahua: Ediciones del Azar, 1999); *Las muertas de Juárez*, de Víctor Ronquillo (México: Planeta, 1999), y *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez (Barcelona: Anagrama, 2002).

También hay gran cantidad de artículos que han sido publicados sobre el tema, escritos por periodistas y analistas como Margo Glantz, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Sergio Aguayo y José Pérez Espino. Por otra parte, el reportaje "La cruz de Juárez" (2003) de Radio Universidad de Guadalajara ganó el Premio otorgado por la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI).

En música, en el año 2002, el compositor Alejandro Lerner compuso el tema "De mariposa a cruz", dedicada a las mujeres que han sido asesinadas en Ciudad Juárez, el cual, con producción de él mismo, fue interpretado por Alejandra Guzmán, Juanes, El Tri y La Ley, entre otros. (Villarreal, 2004)

directamente. Por otra parte, los intentos de dar visibilidad al dolor y la muerte chocan con la banalización del mal a la que está sometida la población mediante la televisión, que los expone cotidianamente a la violencia en sus formas más atroces, como la transmisión televisiva “en vivo” de guerras, de actos criminales y de infinidad de formas de crueldad y tratos humillantes, y todas estas imágenes, repetidas al infinito, nos insensibilizan y favorecen el olvido casi instantáneo de los horrores presenciados. Por este motivo, cualquier manifestación que intente dar visibilidad a los feminicidios de Juárez, debe, ante todo, franquear esta barrera de indiferencia generalizada.

Una de las instalaciones/performance más interesantes de las que se han realizado para denunciar los asesinatos de jóvenes fue la de Claudia Bernal en el Zócalo de la Ciudad de México del 24 al 25 de noviembre del 2002, titulada “Monumento a Ciudad Juárez: Sólo las que mueren de muerte violenta van directamente a uno de los paraísos”, compuesta por 300 vasijas de barro colocadas sobre el piso en forma de espiral, con el nombre de mujeres asesinadas desde 1993 hasta la fecha.

VASIJAS DE BARRO Y VESTIDOS NEGROS	
Performance en el Zócalo	**Enfática-escópica maracada** en los vestidos negros y los mantos negros sobre sus cabezas. **Enfática-somática marcada** en el acto de sostener la vasija, y **proxémica-somática corta** entre todas las mujeres para comunicar la unión y solidaridad entre ellas. **Cinética-somática estática** porque caminan muy lentamente y con una **fluxión-somática** cerrada en su dolor pero abierta a la emoción de los observadores. **Enfática-escópica marcada** en cada vasija que contiene una tortilla y el nombre de una joven asesinada. **Proxémica-escópica corta** con los símbolos de la cultura mexicana como el barro y el maíz.

INSTALACIÓN	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 25. PERFORMANCES DE DENUNCIA

Estas vasijas representaban tanto unas urnas funerarios prehispánicas como las vasijas donde cocinan las mujeres campesinas mexicanas. El primer día la artista pidió al público que colocara tortillas de maíz sobre cada una de ellas, semejando las ofrendas de muertos en las que se coloca la comida preferida del familiar muerto sobre su tumba. Esto también podría leerse como la tortilla que ella comería o prepararía para su familia si estuviera viva. La artista pretendía así denunciar la violencia contra las mujeres en general y el horror de los feminicidios. El segundo día las mujeres marcharon por las calles del Centro histórico vestidas de negro y cargando las pequeñas urnas de barro en sus manos. La marcha era encabezada por las madres de las asesinadas o desaparecidas. Al llegar al Zócalo entregaron las urnas a la artista y ella las colocó en espiral. “Lo maravilloso fue que esta instalación se integró tan bien a su contexto que la gente empezó a colocar veladoras adentro de las urnas y a dejar zapatos, tristeza y furia. El público se la apropió”, expresó la artista plástica Mónica Mayer. (www.replica21.com).

Las Mujeres de negro se movían lentamente y en silencio, con cinéticas estáticas y fluxiones cerradas, con proxémicas cortas entre las mujeres y sus vasijas y entre ellas y el público. Los nombres en las vasijas creaban enfáticas escópicas marcadas, y posteriormente, cuando esas vasijas fueron depositadas en la explanada del Zócalo formando un espiral, la enfática escópica fue marcada en las tortillas que pusieron sobre cada una de ellas, como en una ofrenda de Día de Muertos. Aquí se mezclan las matrices familiares cuya figura principal es la madre, con la matriz nacional, que toma del campesino su imagen del sacrificio y la resistencia. La tortilla de maíz simboliza la cultura

nacional, y la vasija de barro, símbolo de la mujer campesina que cocina, se convierte en el símbolo de la muerte, al volverse semejante a una urna funeraria.

Los performances que buscan representar artísticamente el dolor y la muerte, recurren a imágenes como la carne desgarrada, la sangre y el dolor físico. (www.chashama.org)[26] En este tipo de performance para sensibilizar al público sobre el horror de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, las artistas utilizan el cuerpo como herramienta de comunicación estética. Al igual que las madres en las marchas, las artistas "ponen el cuerpo" y así ocupan el lugar de la muerta o la que va a morir, dándole un lugar en el espacio y una voz para expresarse y comunicar su ausencia.

LA SANGRE Y LAS HERIDAS	
 Performance por las Muertas de Juárez	**Enfática-escópica marcada** en las manchas de sangre de la actriz, **y proxémica-somática corta** con el dolor y la muerte. **Cinética-somática estática y cinética-acústica también estática.** **Fluxión-somática cerrada** en el cuerpo herido de la mujer con los ojos cerrados por su asesino.

[26] Otros performances son: *De la mañana a la noche* (2002), de Pancho López y Libertad Díaz, en las estaciones del metro Guerrero, Pino Suárez y Centro Médico, en la que enterraban en el piso cientos de lápices ante el asombro de los transeúntes; *Somos las que ya no somos* (2003), de Cristina Michaus con el grupo Conjuro Teatro. El Movimiento Cultural Techo Blanco, colectivo multidisciplinario de creadores, coordinado por la actriz Vanesa Bauche, difunde información sobre los feminicidios, presentando documentales, conferencias, exposiciones pictóricas y obras de teatro. En la Delegación Cuauhtémoc del Distrito Federal se convocó a un maratón cultural llamado "Arte por la vida. No más muertas en Juárez", que tuvo lugar en el Parque México, en el cual participaron artistas e intelectuales como Cristina Michaus y Germán Dehesa, entre otros. (www.mujeresdejuarez.com)

 "Mientras dormíamos (el caso Juárez)", performance de Lorena Wolffer.	**Enfática-escópica marcada** en las heridas dibujadas con el plumón negro. **Fluxión-somática abierta** hacia el público que observa el performance.

PERFORMANCES	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 26. PERFORMANCES CON EL CUERPO

En estos performances hay una enfática-escópica muy marcada en las heridas, la sangre y el dolor, graficadas con el color rojo y con rayas negras de plumón. La cinética en estos casos es estática puesto que las artistas están quietas, mostrando las heridas o tiradas en el suelo como muertas y la fluxión somática y escópica es abierta al comunicar abiertamente el dolor y el horror de los asesinatos. Este tipo de performances impactan fuertemente en la sensibilidad de quienes los observa y los mueve internamente para tomar conciencia de lo que está sucediendo con las mujeres de Juárez y de otros lugares del país.

También se han puesto en escena numerosas obras de danza y teatro[27] para denunciar los feminicidios, como la coreografía "Ni una más", de Rossana Filomarino, que

[27]En teatro sobresale la puesta en escena de Humberto Robles, "Mujeres de arena", en la que cuatro actrices y un músico-cronista, sentados en cinco banquillos, relataban testimonios verídicos de mujeres que han padecido de alguna forma el feminicidio de Juárez. "Mujeres de polvo (testimonios de mujeres en Ciudad Juárez)", de Laura de Ita y dirección de Humberto Robles, es un proyecto que nació del colectivo

se acompañaba de una exposición de fotografías y una mesa de debate sobre las Muertas de Juárez.

EL CUERPO Y LA DANZA	
 Coreografía Ni una más, de Rosana Filomarino	**Enfática-escópica marcada** en las manos extendidas de las bailarinas y sus gestos de rabia y dolor. **Proxémica-somática corta** por los gestos de las bailarinas, su mirada hacia el público y sus manos tendidas. **Fluxión-somática abierta** en las bailarinas que interpelan al público con sus cuerpos y sus manos. **Proxémica-somática** y **escópica cortas** entre ellas y el público.
 Coreografía Ni una más, de Rosana Filomarino	La matriz religiosa se superpone a la matriz familiar. La escena es una copia del fresco del muralista mexicano Manuel Rodríguez Lozano. **Enfática-escópica marcada** en la mujer muerta desnuda, y **enfática-somática marcada** en la postura de la madre que sostiene a su hija muerta, como María con Jesús al bajarlo de la cruz.

DANZA	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 27. DANZA DE DENUNCIA

Movimiento Cultural Techo Blanco (MCTB) y de la ONG *Nuestras hijas de regreso a casa*, como un intento más de romper el silencio y de informar a la sociedad lo que está ocurriendo en Ciudad Juárez.

Otras obras de teatro sobre el tema son: “Estrellas enterradas”, de Antonio Zúñiga y dirección de Rocío Belmont; “Rumor de viento”, de Norma Barrosa; “Hotel Juárez”, de Víctor Hugo Rascón Banda; “Los trazos del cierzo”, de Alan Aguilar y dirección de Dana Aguilar; “Mujeres de Ciudad Juárez” de la actriz Cristina Michaus, en la que, a través de un monólogo, la actriz recorre pasajes vitales de las vidas de distintas mujeres: la madre que recuerda a su niña desaparecida; la joven enterrada en medio del desierto de Juárez que narra cómo le arrancaron los pezones a mordidas; la diputada que le dice al deudo que hace lo que puede para ayudarla pero “aquí en el DF la burocracia es tan lenta...”

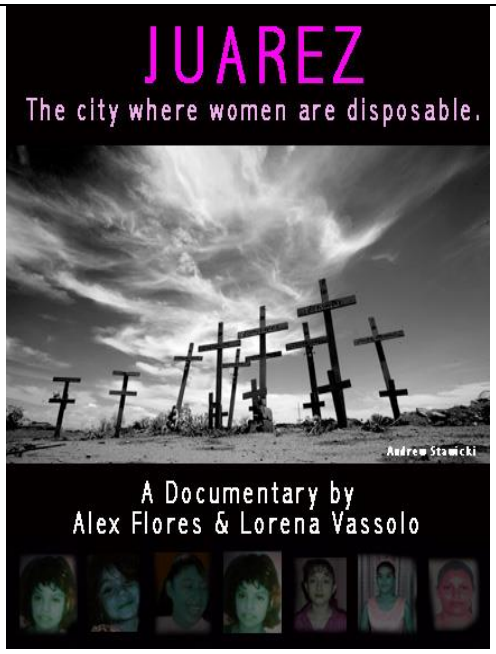
En esta coreografía vemos que las bailarinas están vestidas de negro, para significar a las madres de luto por sus hijas pero también al símbolo de lucha que utilizan tanto las madres de las Muertas de Juárez como las activistas que las apoyan, apelando a las representaciones de la Virgen María, de la Llorona y de Antígona, como se vio en el capítulo 3. Por esto, la enfática escópica y somática está marcada en los vestidos negros, en las manos tendidas hacia el público y en las posturas de dolor de una madre que llora a su hijo o hija muerto. Las madres de negro recuerdan también a un coro griego que lamenta las tragedias provocadas por los dioses o a las mujeres de luto en La casa de Bernarda Alba. Todas estas imágenes se asocian con el drama arquetípico de la madre que llora por la pérdida de sus hijos y que enfrenta sin miedo al poder que se los arrebata. La proxémica-somática y escópica, entonces, es muy corta entre las madres que lloran, pero también entre ellas y el público puesto que, al representar arquetipos conocidos por todos, la comprensión y empatía es muy profunda. Esto también sucede en la escena de la madre que llora a su hija muerta en sus brazos, que se asocia con la imagen de la Virgen llorando a Jesús cuando lo bajan de la cruz, y que imita a un fresco de Manuel Rodríguez Lozano[28]., muy conocido en la cultura mexicana. La madre que llora con su rebozo cubriéndole la cabeza, es también una imagen arquetípica de la mujer campesina mexicana que sufre en silencio su condición de pobreza y marginación. En estas escenas la matriz religiosa católica, la matriz familiar mexicana y la matriz artística se funden en una sola y nos tocan las fibras más íntimas y dolorosas.

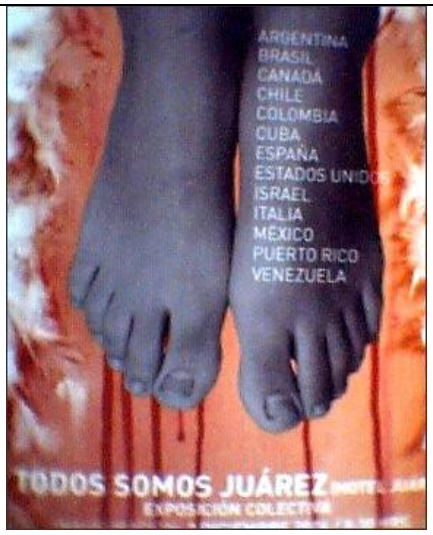
Por su parte, un gran número de artistas plásticos, diseñadores gráficos y caricaturistas han colaborado con la lucha que llevan a cabo las Madres de Juárez, realizando carteles que denuncian los asesinatos de las jóvenes y la falta de justicia, y para esto casi siempre recurren al color rosa mexicano o rojo y a los elementos que simbolizan la mujer y el mundo femenino: el útero, corazones, zapatos de tacón, lápices labiales, muñecas, etc., o a imágenes de cruces, calaveras, sangre, etc., para graficar el feminicidio y la violencia de que son objeto las mujeres.

[28] El artista expresó: “el contacto con ese mundo descarnado, en el que se vive realmente más allá del bien y del mal, me llevó a adentrarme en la pasión que ha sido la idea central de mi vida: el conocimiento de mi pueblo hasta el máximo extremo”. De manera que esta Piedad no solamente expresa la pasión de Cristo sino también las injusticias infligidas al pueblo mexicano.

Los diseñadores o artistas que realizan carteles sobre el problema de Ciudad Juárez, intentan impactar al observador mediante la realización de fotografías que muestren la ausencia de los desaparecidos y el vacío que dejaron en sus familias.

CONSIGNAS Y SÍMBOLOS	
	Enfática-léxica marcada en la frase ¡Ni una más! y **enfática-escópica marcada** en la imagen del cuadro de Lozano de la madre con el hijo muerto con un paisaje de fondo del desierto de Chihuahua.
Nuestras hijas de regreso a casa a.c. Logotipo de la asociación NHRC	**Enfática-escópica marcada** en el corazón-casa que simboliza al hogar y a la madre que espera a la hija con la puerta de la casa abierta para ella. El color rosa mexicano representa a las Muertas de Juárez. Hay una **cinética-léxica dinámica** por la posición de las letras del cartel, que rodean al corazón como cobijándolo, produciendo una **proxémica-léxica corta** entre el mensaje que quiere transmitir y el receptor del mismo.
	El registro léxico está compuesto por dos frases de función conativa y las letras están en color rosa mexicano para denotar que se trata de las Muertas de Juárez. **Enfática-escópica marcada** en la cinta negra que remite a las campañas contra el Sida y contra el cáncer de seno, en este caso nos remite a una campaña contra la muerte violenta y al luto por las jóvenes asesinadas. Las letras cursivas denotan una escritura personal y emotiva, con una **cinética-léxica dinámica** que es como un grito.
	El **registro escópico** está compuesto por una aliteración de lápices labiales como metonimia de las jóvenes asesinadas, uno de los cuales está suplantado por una bala con el número 290, que es la cantidad de muertes. En este caso no se usó el color rosa mexicano sino el rojo porque lo que importa acá es la sangre derramada y los lápices labiales que ellas usaban con coquetería y ya no podrán usar más.

CRUCES ROSA MEXICANO	
	Enfática-escópica marcada en la cruz negra y en la frase también negra, contrastando con el fondo rosa. La cruz parece trazada a mano, como si la hubiera dibujado un niño, creando **proxémica-escópica corta** con el espectador. **Cinética-escópica y léxica dinámicas** porque la frase tiene muchos significados y la cruz parece moverse.
	El color negro muestra el luto por las muertes. **Enfática-escópica marcada** en el caramelo que connota a las muertas, por lo dulces y por el color rosa mexicano. La cruz tiene una **cinética-escópica estática** pero las líneas del caramelo se mueven, por ello la **cinética-escópica es dinámica**. .
	**Enfática-escópica marcada** en tres puntos focales: la palabra JUAREZ color rosa mexicano, las cruces de madera que se asemejan al Gólgota y las fotos de las niñas asesinadas que, al estar colocadas en hilera, se asemejan a las mantas con fotos que cargan en las marchas. El fondo es negro, como en el cartel anterior. El cielo es amenazante y las cruces nos interpelan con su presencia muda en el desierto.

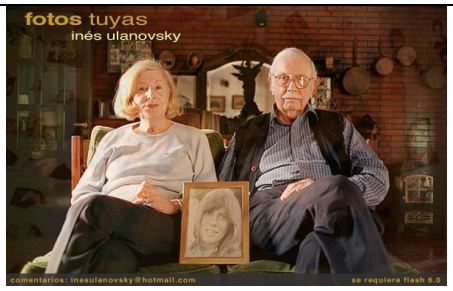
LOS CUERPOS LASTIMADOS	
	**Enfática-escópica marcada** en los pies morenos sangrantes de una niña muerta. **Proxémica corta** con el espectador mediante el recurso de los pies inocentes, la sangre y las plumas que cayeron de sus alas de ángel. La leyenda TODOS SOMOS JUÁREZ es igual a la de TODOS SOMOS JUDÍOS ALEMANES de mayo del 68 en París, connotando que el problema de Ciudad Juárez nos afecta a todos.
	Enfática-escópica marcada en el centro del cartel donde hay cuerpo de una mujer torturada, asesinada y abandonada, con una **enfática-léxica marcada** en la leyenda LAS MUERTAS DE JUÁREZ en color rosa mexicano.

CARTELES	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 28. CARTELES DE DENUNCIA

Los carteles y logotipos sirven para comunicar el problema de las Muertas de Juárez de manera directa y clara. Con pocos elementos gráficos y escritos, se transmite el mensaje del horror de los asesinatos, de la voluntad de detenerlos y de que no se repiten,

de la necesidad de actuar para lograr estos cometidos, etc. Todos ellos apelan al color rosa mexicano y al negro para significar a las jóvenes asesinadas y al luto por sus muertes. Estos recursos provienen de las estrategias estéticas desplegadas en las marchas callejeras por las Madres de Juárez y las Mujeres de Negro y generan proxémicas léxicas y escópicas cortas con los observadores que ya las conocen. Tanto en lo léxico como en lo escópico, las cinéticas son dinámicas, las enfáticas marcadas y las fluxiones abiertas, creando así mensajes claros y fáciles de comprender, que permean la sensibilidad de quien los recibe.

FOTOGRAFIAS DEL VACÍO Y LA AUSENCIA	
 Fotografía de Maya Goded, Cd. Juárez	**Enfática-escópica marcada** en la foto enmarcada de la hija junto a su madre. A su lado, la madre llora su pérdida en una **proxémica-somática corta** con la foto de la hija. **Cinética-somática estática** de la madre que llora y una **fluxión-somática cerrada** en su dolor al no mirar a la cámara y sonarse la nariz, como protegiéndose de la mirada de la fotógrafa.
 Fotografía de Inés Ulanovsky, Argentina	Un trabajo fotográfico similar realizado en Argentina. Al igual que en la foto de Goded, los padres tienen una **enfática-somática marcada** en la posición sentada, como esperando que regrese su hijo, y **fluxión-somática cerrada** en su dolor pero abierta a comunicarlo a los observadores.
 Fotografía de Mayra Martel, México *Jazmín Chavarría, 21 años. Desapareció el 20-2- 2007*	**Enfática-escópica marcada** en los objetos de la recámara de la joven desaparecida. **Proxémica-escópica corta** con la ausencia de la joven. **Cinética-escópica estática** porque todos los objetos están quietos, como esperando el regreso de la joven.

FOTOGRAFÍA	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémicasomática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 29. FOTOGRAFÍAS DE DENUNCIA

Maya Goded realizó una serie de fotografías de las madres de las jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez, en las que posan junto a las fotos de sus hijas. Esta obra, llamada “Justicia para Nuestras Hijas” fue realizada en 2004, partiendo de entrevistas a las madres de las asesinadas en las que la fotógrafa pudo realizar una serie de fotografías de sus casas, sus familias, sus entornos y su dolor. En las fotos se ve a las madres realizando los recorridos que hacían sus hijas para ir a trabajar a las maquiladoras, y en los que fueron secuestradas. Las madres muestran los retratos de sus hijas para evocarlas y recordarlas, haciendo evidente el vacío que han dejado en sus vidas al ser asesinadas. En Argentina varios artistas han realizado obras fotográficas similares, como las de Inés Ulanosky, Marcelo Brodsky o Germani. Por su parte, la artista de Chihuahua Mayra Martell, nacida en 1979, realizó recientemente un trabajo fotográfico sobre las Muertas de Juárez. *Retrato utópico de la identidad,* en el que aborda la invisibilidad de las jóvenes desaparecidas de Ciudad Juárez, fotografiando las pocas pertenencias que dejaron. Las fotografías artísticas analizadas tienen en común la búsqueda de la representación de la ausencia y el vacío dejado por los desaparecidos en sus familias, en sus recámaras y en el entorno de sus vidas. Tanto sus padres, sus hijos y hasta los objetos de sus recámaras quedan como testigos mudos de lo que ya no está, de lo que fue arrancado por la violencia de su lugar. Por ello todos los fotógrafos recurren a fotografiar a esos testigos y al vacío que los habita, a la ausencia con la que conviven diariamente. En estas fotografías entonces, hay siempre una enfática-escópica y somática marcada en el vacío, y una fluxión-somática y escópica cerrada en el dolor de sus familiares.

5. ESTRATEGIAS ESTÉTICAS ESTATALES DE MEMORIA

Hemos visto anteriormente que en los años noventa muchos gobiernos financiaron museos de memoria diseñados por arquitectos renombrados, que concibieron propuestas novedosas e interesantes para albergar exhibiciones que mostraran sucesos dolorosos de los pasados recientes, como el genocidio de los judíos en Europa, la guerra de Vietnam, las dictaduras latinoamericanas, etc. En México el gobierno aún no ha reconocido su responsabilidad en las matanzas de estudiantes del 68 y el 71, o de campesinos en los noventa, ni las desapariciones durante la guerra sucia de los años setenta, por lo tanto no promueve ningún tipo de obra de memoria para recordar a esos muertos. Es por esto que todo el peso de la transmisión de la memoria ha recaído en la sociedad civil, quien debe ocuparse de mantener vivo el recuerdo de los muertos y desaparecidos con sus propios recursos y estrategias de resistencia que, como se vio en el capítulo anterior, dan como resultado estéticas locales de gran riqueza y poder comunicativo. Sin embargo, recientemente se inauguró un museo de memoria del movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco, que constituye un primer intento de romper esta situación de olvido e indiferencia. A continuación analizaré los efectos de la comunicación estética en dicho museo.

5.1. MUSEOS DE MEMORIA

5.1.1. Estrategias de comunicación estética en algunos museos de memoria

Como ya mencioné anteriormente, en los últimos veinte años se construyeron numerosos museos de memoria, de entre todos ellos me interesa analizar brevemente los siguientes: el Museo Judío de Berlín, el Memorial de la Shoa de Paris y el Museo de la Memoria de la Escuela Mecánica de la Armada, porque los considero ejemplos relevantes de transmisión de memoria, que pueden servir de base para el análisis del Museo del 68 en México.

El Museo Judío de Berlín se construyó expresamente para albergar la exhibición de la vida judía en la ciudad hasta que desapareció casi por completo como resultado del exterminio de los judíos berlineses. El arquitecto Daniel Liberskind concibió, 1989, un edificio con un planteo arquitectónico deconstructivista y conceptual, con una planta en forma quebrada, evocando a una estrella de David quebrada, simbolizando el quiebre de la historia judía y alemana. La forma quebrada de la planta arquitectónica simboliza una

estrella de David deconstruida y sus puntas se dirigen a sitios donde vivieron personajes relevantes para la historia de la ciudad, como von Kleist, Heine, Mies van der Rohe, Walter Benjamin y Arnold Schönberg. Según la clasificación de Montaner de las tipologías de museos[29], éste corresponde al tipo 5, el museo que se anuda sobre sí mismo.

Maqueta del museo vista de arriba

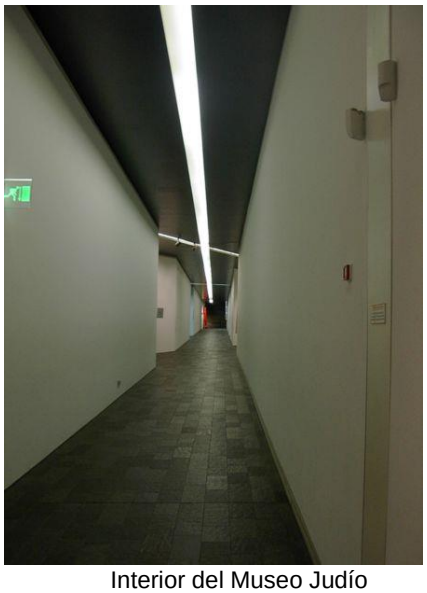
El exterior del museo se compone de fachadas de zinc con aberturas estrechas de formas diversas, que parecen haber sido cortadas con un escalpelo con el propósito de dejar pasar la luz natural pero también de desestabilizar al observador. Para el especialista en memoriales James Young "el edificio está concebido en torno a la ausencia de sentido de la historia, y a la ausencia de un pueblo que habría dado sentido a su historia" (Young, 2000, 179) Según las palabras del propio arquitecto, la concepción formal y funcional del museo se basó en tres ideas generadoras, que serían:

> …primero, la imposibilidad de entender la historia de Berlín sin entender la enorme contribución intelectual, económica y cultural de sus ciudadanos judíos; segundo, la necesidad de integrar el significado del Holocausto, tanto física como espiritualmente, en la conciencia y la memoria de la ciudad de Berlín: tercero, que sólo conociendo e incorporando esta desaparición y vacío en la vida judía berlinesa, podrá la historia de Berlín y de Europa tener un futuro humanista. (Libeskind, 1999: 15)

Libeskind concibe la historia horizontal como los hechos de la historia, mientras que la historia vertical está representada por momentos de luz y de oscuridad. Esta concepción de la historia es lo que el edificio intenta representar mediante una organización espacial que se caracteriza por intersecciones y estrechamientos de pasillos que se conectan entre sí. A lo largo de estos pasillos zigzagueantes se abren seis vacíos que pueden ser interpretados como referencias a la ópera incompleta *Moisés y Aarón* de Arnold

[29] Véase capítulo 1.6.1.5.

Schönberg o como el vacío dejado por los judíos en la ciudad. Estos espacios vacíos constituyen entonces el concepto generador del museo, pero a la vez no forman parte de él. Finalmente, el visitante llega a un lugar que representa el vacío de vacíos, formado por un espacio cerrado y agobiante que representa el fin de la vida judía del viejo Berlín, como resultado de los *pogroms* y a los edictos antisemitas, hasta la total eliminación de los judíos de la población berlinesa. Por esto, en la Torre del Holocausto no hay nada que ver, es un espacio de reflexión que simboliza un vacío que nunca desaparecerá de la ciudad. Entonces, las formas del museo representan la herida en la historia de Alemania y la imposibilidad de sanarla.



Interior del Museo Judío

La torre del Holocausto

En la actualidad, el interior del museo contiene diversas exhibiciones que sirven para mostrar al público la vida judía en Berlín hasta su desaparición, que desafortunadamente opacan la expresividad que tenían los espacios interiores vacíos antes de la colocación de dichas muestras.

El otro museo de memoria de los judíos que me interesa mencionar es el Memorial de la Shoa[30] de Paris que está alojado en un edificio que no es protagónico, como en el

[30] Shoa significa catástrofe en hebreo

caso anterior, sino simplemente del tipo “caja contenedor”[31], y da mayor importancia a las actividades que se realizan en sus espacios tanto interiores como exteriores.

Museo Memorial de la Shoa en Paris

En los diferentes salones del edificio encontramos un centro de enseñanza multimedia con películas, documentales, archivos radiofónicos y musicales, y sitios de Internet para adultos y para niños; una librería y cafetería; una sala para exposiciones temporales y una sala de Nombres, donde se puede investigar sobre los deportados y aportar información sobre familiares desaparecidos; una cripta como tumba simbólica de los judíos muertos sin sepultura; una biblioteca para investigadores. En la sala de exposición permanente se exhiben fotos, textos, manuscritos, artículos periodísticos, películas y objetos diversos que muestran los antecedentes del antisemitismo en Europa, la persecución de los judíos y finalmente la deportación, además hay testimonios audiovisuales de los franceses que ayudaron a algunos de ellos a esconderse, salvando sus vidas. Si comparamos esta exposición con la del museo Memorial del 68, vemos que la de la Shoa está ordenada de tal manera que arriba están las fotografías, que arriba están las fotos, debajo de ellas sus explicaciones, y más abajo los documentos de la época. Todo está organizado en cuadros ordenados, y las fotos tienen el mismo espacio que los textos explicativos. En la exposición de Tlatelolco, por el contrario, las fotos se superponen con los mapas y el desorden confunde al espectador, además no hay textos explicativos ni pies de fotos.

[31] Véase capítulo 1.6.1.5

Memorial de la Shoa

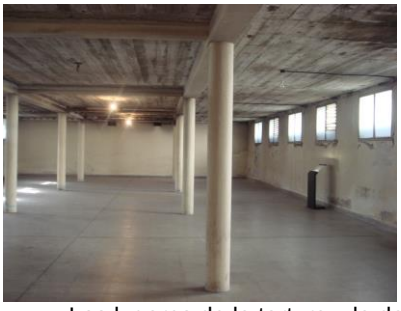
Museo de Tlatelolco

Pero lo más interesante de este museo es que impulsa actividades pedagógicas para grupos escolares, como entrevistas con testigos sobrevivientes y talleres educativos para alumnos y para maestros, guías de museos, etc., de tal manera que el lugar funciona como un centro de transmisión de memoria, cultura e historia. Es un modelo de museo donde la exhibición se enriquece día a día con la investigación y la difusión de la información, pero sobretodo con la participación de los sobrevivientes y los jóvenes. Este museo-centro cultural tiene características muy similares a las del museo Memorial del 68, de México, en el sentido de que exhibe material escrito, fotográfico, gráfico y audiovisual sobre un período de la historia del país; tiene también un archivo y una biblioteca, y funciona como un centro cultural en el que se imparten cursos, conferencias y películas sobre el tema de la represión en México y en el mundo. Sin embargo, como veremos más adelante, no incluye un archivo sobre las víctimas de la represión estatal con sus nombres, fotos e historias de vida, porque parecería que, en México, las víctimas no tienen nombre ni ocupan un lugar en la historia del país.

Por último, y como ejemplo de museo de memoria de las víctimas de las dictaduras militares sudamericanas de los años setenta, me interesa mencionar al Museo de la Memoria de Buenos Aires, inaugurado en el año 2006 en las instalaciones de la Escuela Mecánica de la Armada, con el fin de recordar los abusos cometidos por la dictadura militar argentina en ese lugar que funcionó como centro clandestino de detención y tortura de más de cinco mil desaparecidos. Este museo propone otra manera de conocer la historia pasada y aprender de ella: todo el edificio donde funcionaba este centro está vacío, no hay objetos exhibidos ni fotografías, solamente hay espacios vacíos, testigos

mudos del horror que allí se vivió. Tenemos entonces un museo que es además un “lugar de memoria” cargado de energía y con gran densidad simbólica. Es por esto que el edificio no puede ser remodelado ni remozado, ya que él mismo es un testimonio del pasado que se ha convertido en un símbolo conocido en todo el mundo de la represión estatal y de los abusos de poder de los regímenes totalitarios.

El museo visto desde la calle

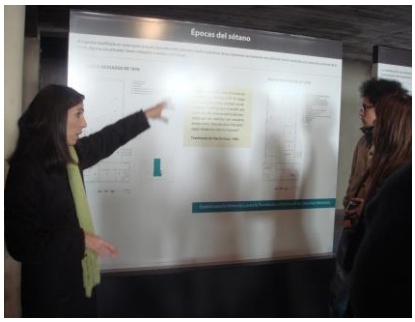


Los lugares de la tortura y la detención ilegal (2008)

Para visitar el museo es necesario hacer una cita para una visita guiada. Los guías son investigadores que trabajan en el centro de investigación Memoria viva y, a medida que aparece nueva información la agregan a la que transmiten a los visitantes. La experiencia museística se da mediante la interacción del visitante con el guía que va explicando lo que sucedía en cada salón, y con los demás visitantes que hacen preguntas y agregan comentarios. En los salones hay grandes paneles con textos explicativos del funcionamiento del centro y con extractos de testimonios de los detenidos que sobrevivieron.

En este museo vacío lo más importante es la relación que se establece entre el guía y los visitantes, y el diálogo entre todos para reflexionar sobre lo ocurrido y sus repercusiones en el presente. En un museo tradicional se colocarían en los salones objetos utilizados en la tortura, objetos personales de los detenidos, objetos de uso diario y el mobiliario original del edificio, además de testimonios, fotos y audiovisuales; sin embargo, la forma en que se resolvió la museografía es más interesante aún que la tradicional. El visitante toma conciencia del horror que se vivió en esos salones sin necesidad de una escenografía literal. Y el hecho de estar allí dialogando con los demás visitantes, produce el contraste necesario con los que estuvieron en el mismo sitio con los ojos vendados, las muñecas y los tobillos encadenados y la prohibición de comunicarse con los demás. También es interesante para el visitante tomar conciencia de que allí

adentro se torturaba a los detenidos y afuera la ciudad seguía su vida sin contacto alguno con lo que allí sucedía. Esto hace que el edifico se haya convertido además en un símbolo de la impunidad de que gozaron las prácticas represivas clandestinas de los militares. Cuando la visita se hace en otoño o en invierno los visitantes sienten frío durante todo el recorrido de los salones, de esta manera se acentúa la experiencia estética de sentir en carne propia el frío que pudieron tener los detenidos, que además estaban siempre mal vestidos y mal alimentados.



La guía explicando

Un visitante participando

Otro visitante interviene

Como ya se mencionó, el museo está concebido como espacios vacíos que se cargan de sentido al ser visitados y al producirse el diálogo entre los visitantes y los guías. La interacción no se da entonces entre el visitante y los objetos exhibidos, sino entre todos los visitantes y el guía de la visita. Todas las estrategias estéticas del museo están dirigidas a provocar la reflexión y la interacción entre los participantes de la visita, para que, al terminarla, ya no sean los mismos puesto que su visión del mundo ya no será la misma. En cada visita, el museo será distinto, según sean los intereses y experiencias de vida de los visitantes. La visita será entonces como un ritual de pasaje en el que se experimenta algo nuevo y en el que el participante se enfrenta consigo mismo.

El concepto de museo vacío se utilizó anteriormente en el Museo Judío de Berlín. El manejo de los espacios, materiales y perspectivas que desarrolló el arquitecto Daniel Libeskind en su propuesta arquitectónica, expresaba claramente el vacío dejado por los judíos en la ciudad. Sin embargo, la necesidad de relatar la historia y de transmitir información al visitante obligaron a los curadores a montar exhibiciones didácticas y accesibles para el gran público que acude de manera masiva al museo, desvirtuando la intención de comunicación estética del arquitecto.

A partir de estos breves análisis de diferentes ejemplos de museos de memoria, vemos lo siguiente: en el caso del Museo Judío se ha apostado por un edificio impactante que atrae a los visitantes y a los turistas por sus cualidades formales y conceptuales, además la exhibición de material fotográfico y documental está muy bien cuidada y logra también impactar en el público. Es por esto que se ha convertido en uno de los museos de memoria más conocido y visitado.

En el Museo de la Memoria de la ESMA no se exhibe material histórico pero el visitante vive una experiencia movilizadora a través de la interacción con el guía y con el grupo con el que realiza la visita. El edificio funciona entonces como contenedor de la experiencia de memoria y no como protagonista de la misma. En este caso el museo nos obliga a pensar no solamente en el pasado sino también en las repercusiones de éste en el presente. En este museo no se ha colocado un memorial en recuerdo a los desaparecidos de la dictadura porque éste ya existe a unos metros de distancia, en el Parque de la Memoria de la costanera norte. Aquí el recuerdo a los desaparecidos se realiza mediante la investigación y divulgación de lo sucedido a los mismos durante la dictadura.

Finalmente, el museo de la Shoa es, como el Museo de la Memoria de la ESMA, un centro de información y divulgación del conocimiento, que funciona también como centro cultural y de aprendizaje. Este museo tiene también un memorial con nombres y con fotos de los desaparecidos. Por esto pensamos que este museo es semejante al de Tlatelolco, y que en este último faltaría construir un memorial semejante al del Memorial de la Shoa para que sirva verdaderamente como homenaje a las víctimas del 68. Otra diferencia entre estos dos últimos museos es que en el de la Shoa se imparten conferencias sobre el tema de la memoria del genocidio judío, se realizan talleres con los alumnos y se invita a sobrevivientes a dar su testimonio, además en la librería se venden libros para adultos y para niños sobre ese tema, así como películas y discos.

5.1.2. Museo Memorial del 68 en Tlatelolco

En el año 2007 el jefe de gobierno de la ciudad de México, Marcelo Ebrard, junto con la UNAM, crearon un museo de memoria sobre el tema del movimiento estudiantil del 68, con la intención de apoyar la construcción de memorias y la transmisión de las mismas a las nuevas generaciones.

El museo se ubicó frente a la Plaza de las Tres Culturas, en la planta baja de un edificio diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez que, por más de cuarenta años fue sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Desde hace unos años la secretaría se trasladó a otra sede en la Avenida Juárez y el edificio fue cedido a la UNAM para convertirlo en el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco (CCUT) que, además del museo alberga una importante colección de arte mexicano donada por Andrés Blastein, una unidad de docencia para clases de computación e inglés, y otra de seminarios en donde se realizan conferencias y congresos. Según Poniatowska:

> "Es de toda justicia que Tlatelolco, ese espacio en el que cayeron universitarios y politécnicos pertenezca hoy a la Universidad. Es de toda justicia recordar al rector Javier Barros Sierra. Es de toda justicia señalar a los responsables. En esta explanada hubo una matanza, esclarecer los hechos es el mejor homenaje que podemos rendir a los muertos y desaparecidos. ¡Qué gran vergüenza mirar la plaza día tras día sin saber cuántos ni quiénes eran! La tarea le corresponde a todo México, a cada quien desde su lugar. Es nuestro legado a los universitarios para que el crimen de Estado en el que participaron todas las instituciones no quede impune. Si no lo logramos seguirán los criminales corrompiendo a nuestro país". (Poniatowska, 2008)

Este museo era necesario para mostrar la historia del movimiento estudiantil de los años sesenta y setenta en México, así como el panorama internacional en el que surgió y se desarrolló. También se trata de mostrar las repercusiones del mismo en la vida política y social de México y el horror de la violencia estatal ejercida contra los jóvenes estudiantes y los ciudadanos. En sus tres salones se exhiben unas cuatro mil imágenes en forma de fotografías, videos, grabados, manifiestos, volantes y obra gráfica. Además hay un archivo con material fonográfico original de la época que consta de discursos, entrevistas, testimonios, grabaciones in situ, comerciales, música, programas de radio, provenientes de Radio UNAM y de colecciones públicas y privadas. También hay películas, noticieros, documentales y programas de televisión pertenecientes a la Filmoteca de la UNAM, Canal 11, Clío, Televisa, de Julio Pliego y de Óscar Menéndez

Además de transmitir la memoria del movimiento estudiantil y de la matanza de estudiantes, el CCUT pretende funcionar como un centro cultural para la zona norte de la ciudad de México, mediante la presentación de eventos culturales y artísticos, como presentaciones de libros, conferencias, obras de danza y teatro, y cursos de idiomas y de cómputo.(www.centroculturaltlatelolco.unam.mx) De esta manera, la memoria del

movimiento estudiantil del 68 intentaría servir de base para repensar el presente, enriquecerlo y tender puentes hacia el futuro.

El museo está pensado para transmitir la memoria a las nuevas generaciones de ciudadanos que no vivieron directamente los sucesos y se interesan por conocerlos, pero sobre todo a los estudiantes para que conozcan el pasado de manera lúdica y amena. La exhibición de este museo se distribuye en cuatro salas: la primera relata los antecedentes históricos, entre 1958 y 1968, del movimiento estudiantil del 68 en México y en el mundo. La segunda sala, ubicada en el sótano, muestra los sucesos relacionados con la matanza del 2 de octubre del 68, desde el 26 de julio hasta el 4 de diciembre cuando acaba la huelga. La tercera sala se destina a las exposiciones temporales y la cuarta es una sala de consulta e investigación. La exhibición está concebida principalmente para las nuevas generaciones de ciudadanos que no vivieron directamente los sucesos y se interesan por conocerlos, pero sobretodo los estudiantes, para que conozcan el pasado de manera lúdica y amena. A continuación haré un análisis de la comunicación estética de la exhibición, así como de su recepción.

5.1.2.1. La comunicación estética: análisis octádico de la exhibición del museo

Sala 1. Antecedentes históricos del movimiento estudiantil

La primera sala está dedicada a los antecedentes del movimiento estudiantil del 68 en México. Cada año, desde 1958 hasta 1968, está representado por una foto de gran tamaño y debajo de ella un conjunto de textos con los acontecimientos más relevantes.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS	
1962, 1963, 1964	La simplificación de la historia produce una **proxémica-escópica corta** con los visitantes. La iluminación directa y controlada produce una **enfática-escópica marcada** en los carteles y una **proxémica-somática corta** con los visitantes al obligarlos a acercarse mucho y a concentrarse más en lo que observan. **Enfática-escópica sin marcar** en las fotografías debido a que los colores son tenues, como deslavados, dificultando la comprensión de la imagen por una**. Fluxión-escópica abierta** debido a la profusión de elementos visuales que confunde un poco.

 1966, 1967, 1968	Los textos informativos sobre los eventos del año crean **proxémicas-léxicas cortas** con los observadores por ser muy sencillos y de fácil comprensión y **cinéticas-léxicas dinámicas** puesto que pareciera que los carteles se mueven. No hay **enfáticas-léxicas marcadas** en algunos textos, todos tienen la misma importancia.

SALA 1	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 30. MUSEO DEL 68. CONTEXTO HISTÓRICO.

La exposición de los antecedentes históricos tiene enfáticas-escópicas marcadas (EnEs+) en las fotografías más representativas de cada año para comunicar de manera clara y directa los hechos más relevantes de esos años, puesto que se supone que el público no lee tanto la información escrita sino más bien está acostumbrado a lo visual. Por ello toda la sala apuesta a lo gráfico por sobre lo textual y los carteles informativos que están colocados debajo de las fotos son pequeños y difíciles de leer. Pero las imágenes están deslavadas, mal iluminadas y colocadas muy arriba en los muros, dificultando su recepción. Los alumnos de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco que visitaron el museo y respondieron luego a cuestionarios sobre su experiencia museística, opinaron en su mayoría que esta sala estaba mal iluminada y que los textos los aburrían.

En esta sala también encontramos un área dedicada a las manifestaciones culturales y artísticas de la época, como la música pop, los hippies, la psicodelia, etc. También hay un muro tapizado totalmente con carteles de gráfica popular realizados durante el movimiento estudiantil del 68.

MANIFESTACIONES CULTURALES	
 Invasión mundial de los hippies	**Enfática-escópica marcada** en la fotografía de John Lennon y Yoko Ono pidiendo por la paz, porque la imagen es de mayor tamaño que las otras. Todas las imágenes muestran jóvenes hippies en Estados Unidos. El cartel dice INVASIÓN MUDIAL DE LOS HIPPIES, para mostrar que en México llegó la influencia hippie a los jóvenes mexicanos.
 Gráfica popular	La suma desordenada de carteles del 68 crea una **cinética-escópica dinámica. Proxémica-somática corta** porque hay que acercarse mucho a los carteles. **Enfática-escópica marcada** en algunos carteles por la iluminación, pero **sin marcar** en la colocación de los carteles. Los que están arriba no se alcanzan a ver.

SALA 1	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 31. MUSEO DEL 68. CONTEXTO CULTURAL.

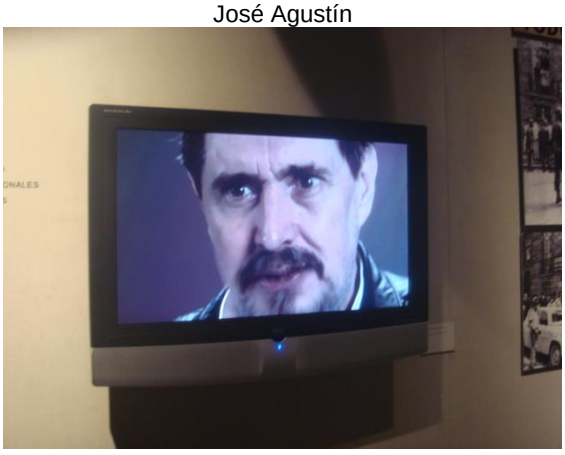
En esta exhibición se nota una clara intención de mostrar a la cultura hippie y rockera americana como el contexto que propició el descontento juvenil y su rebeldía contra los padres en México, que expresaron en marchas y movilizaciones estudiantiles, y

no como el resultado del fracaso de las políticas económicas y sociales del gobierno priísta en el poder y de las políticas represivas del mismo gobierno contra su población. Los carteles no se pueden apreciar bien por falta de iluminación y porque muchos están colocados a gran altura. Los alumnos del grupo de enfoque opinaron en su mayoría que era difícil ver los carteles de arriba y que estaban mal iluminados.

La información exhibida se complementa con audiovisuales que presentan entrevistas a estudiantes, maestros, escritores, artistas y músicos que estudiaban o trabajaban en aquéllos años y nos hablan de sus experiencias. Algunos de los que salen en los videos son: Mario Lavista, Arnaldo Cohen, José Luis Cuevas, Alfredo Joskovich, José Agustín, Carlos Monsiváis, entre otros.

LOS TESTIMONIOS ORALES

José Agustín



Los videos con testimonios de veteranos del movimiento estudiantil crean una **proxémica-escópica corta** entre ellos y los espectadores. Los que testimonian crean una **proxémica-léxica corta** porque hablan de manera clara y sencilla, con **cinéticas-léxicas y somáticas dinámicas**.
Proxémica-somática corta con los espectadores, al hablar de manera sincera, tranquila, con una **cinética-somática dinámica**, y **fluxión-acústica, somática y léxica abiertas**.
La **enfática-escópica es marcada** en los rostros de los que hablan.
En lo **acústico, la cinética es dinámica**, pero la **enfática es sin-marcar** debido a que el audio no es bueno. **Proxémica-acústica corta** porque hay que acercarse para escuchar.

VIDEOS	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 32. MUSEO DEL 68. VIDEOS.

Los entrevistados hablan mirando a la cámara, no nos miran a nosotros, los visitantes, de esa manera no nos sentimos muy involucrados con sus narraciones, si bien logran captar la atención de los observadores porque lo que dicen es interesante y porque narran hechos que ellos han vivido y conocen bien. Además, al contar sus experiencias se emocionan mucho, crean una fluxión somática, léxica y acústica abierta, que involucra al oyente y lo envuelve. La enfática-acústica es sin-marcar porque el sonido de las bocinas es muy bajo, y solamente es posible oír si uno se para directamente debajo de cada bocina, dificultando de esta manera el aprovechamiento del material. Los jóvenes que visitan la sala se aburren rápidamente y pierden el interés por la dificultad de oír bien los videos. Hay entonces un contraste entre la emoción proyectada por los testigos y la manera en que recibimos su testimonio. Los testimonios son muy interesantes y nos dan un panorama de la vida cultural de la época, sin embargo los jóvenes que los observan se aburren rápidamente.

Por otra parte, es evidente la ausencia de testimonios de otros protagonistas del drama, como sobrevivientes, familiares de los asesinados, políticos de la época, periodistas, militares, policías, etc. Parecería que solamente los intelectuales, académicos o artistas tienen voz para narrar los hechos con autoridad. Sería interesante y enriquecedor para el visitante contar con un espectro más amplio de testimonios y puntos de vista diversos sobre los acontecimientos.

Sala 2. La matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco

En la segunda sala, ubicada en el sótano del museo, se muestran los sucesos más importantes del movimiento estudiantil y las represiones de que fue objeto, desde el 26 de julio hasta el 4 de diciembre de 1968, mediante grandes paneles con mapas de la ciudad

de México donde se marcan los recorridos de las manifestaciones y con fotos de los enfrentamientos con la policía. También hay documentos, libros y periódicos de los días del conflicto.

LA MATANZA

27 de agosto 1968

Enfática-escópica marcado en cada fotografía que ilustra una parte del proceso hacia el desastre del día 2 de octubre. Las letras pequeñas obligan al espectador a acercarse mucho, en una **proxémica-léxica y somática cortas** entre lo exhibido y el espectador. Los mapas con los recorridos realizados por los estudiantes día por día son interesantes e ilustrativos. Sin embargo están mal iluminados y no se leen con facilidad. **Enfática-escópica marcada** en los recorridos y en las fotos que ilustran los sucesos del día.

SALA 2	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 33. MUSEO DEL 68. EL CONFLICTO

Aquí encontramos otra vez una primacía de lo visual sobre lo léxico: toda la historia del 2 de octubre está contada de manera gráfica, por medio de mapas y fotos, y los textos son pequeños y difíciles de leer. Hay gran dinamismo en la forma en que están colocadas las fotos y los mapas, sin embargo esto confunde un poco al observador. Los alumnos del grupo de enfoque dijeron en su mayoría que esta sala les dio información que no tenían previamente, aunque les aburrió un poco, prefiriendo las películas como medio para comprender la historia de esos días.

Más adelante hay exhibiciones de los sucesos del 2 de octubre, con fotografías de los jóvenes detenidos en el edificio Chihuahua de Tlatelolco, de los mismos jóvenes ya

presos en Lecumberri agarrándose de los barrotes de la celda y de algunas escenas de la cárcel. Las fotos son pequeñas y están mal iluminadas. Nos informan de lo sucedido y por lo tanto cumplen la función referencial, pero también la conativa puesto que nos interpelan y nos emocionan. Todas las fotos están colocadas de manera más ordenada que en la sala anterior, lo que permite una lectura más clara de la información.

FOTOGRAFÍAS DEL 2 DE OCTUBRE

2 de octubre 1968

Los presos en Lecumberri

Las fotos en blanco y negro nos conectan con el pasado, cuando no era tan común utilizar fotos a color, y nos muestran los hechos de manera objetiva, periodística.
El formato de las fotos es pequeño, creando una **proxémica-somática corta** entre las fotos y el espectador debido a que debemos acercarnos bastante para apreciar los detalles de las fotos. **Enfática-escópica marcada** en los estudiantes detenidos por los policías. La **cinética-escópica es dinámica** en las fotos de las detenciones y estática en las fotos de la cárcel donde los jóvenes permanecen quietos tras las rejas.

SALA 2	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	C	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	M	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 34. MUSEO DEL 68. LOS PRESOS POLÍTICOS.

Las imágenes son impactantes, aunque de un tamaño pequeño y no tienen pie de foto. No hay suficiente explicación sobre las detenciones, los jóvenes que fueron encarcelados, y los jóvenes asesinados. Tampoco se habla de los responsables de la matanza ni de la ausencia de justicia en los cuarenta años pasados desde la misma.

En el centro de la sala se ha colocado una instalación realizada poco después de la matanza por el artista plástico Víctor Muñoz, que consta de ropa y un bolso de mujer tirados en el piso, como si fueran objetos perdidos durante la matanza. El artista formó parte del grupo Proceso Pentágono en los años sesenta y setenta, grupo que proclamaba la necesidad del arte como denuncia política y social.

Instalación de Víctor Muñoz

Sala 3. Exhibiciones temporales

Esta sala se encuentra al final del recorrido del sótano y allí se instalan muestras temporales por algunos meses. La primera exhibición que se montó en este lugar fue de material representativo de la cultura de los años sesenta que se describe a continuación.

a) Panorama cultural de México en los años sesenta (2008)

En esta exposición temporal se exhibían obras artísticas y culturales realizadas en México en los años sesenta y setenta, que fueron influidas de alguna manera por el movimiento estudiantil de 1968. La exhibición se organizaba alrededor de cinco ejes temáticos: la música, la literatura, la fotografía, el cine y las artes plásticas, para mostrar cómo los

artistas se distanciaron del Estado, creando un arte político y un arte callejero, que servirían a su vez de antecedentes a las manifestaciones artísticas de las marchas analizadas en los puntos 4.1. y 4.3.

OBJETOS Y VIDEOS	
 Discos de protesta y folklore latinoamericano	Conjunto de tapas de discos de los años sesenta y setenta en América Latina. La **enfática-escópica** es **no marcada** puesto que todas las tapas tienen el mismo valor en la exhibición. **Proxémica-escópica corta** entre todas las tapas de discos**,** y **una fluxión-escópica abierta** por la profusión de estas tapas en un lugar reducido**.**
 Música y bailes de los años sesenta	La pantalla es muy grande y llama la atención del público que se acerca a ver y a escuchar a los músicjos de los años sesenta. Esto genera una **proxémica-somática corta** y una **fluxión-escópica** y **acústica abiertas.**
 Diseño gráfico	**Enfáticas-escópicas sin-marcar** porque todos los elementos exhibidos tienen tamaños semejantes y están mal iluminados. La **proxémica-somática es corta** puesto que debemos acercarnos para apreciar lo exhibido.

SALA 3	LÉXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA	Proxémica – léxica		Proxémica - acústica		Proxémica –somática		Proxémica –escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética – léxica		Cinética – acústica		Cinética – somática		Cinética – escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática – léxica		Enfática – acústica		Enfática – somática		Enfática – escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión – léxica		Fluxión – acústica		Fluxión – somática		Fluxión – escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 35. MUSEO DEL 68. PANORAMA CULTURA

En esta sala sucede lo mismo que en las anteriores: el material visual y acústico no alcanza a impactar en el observador debido al descuido con que está exhibido. Los carteles de la época están mal iluminados, y colocados sin orden ni jerarquías, sin textos que expliquen lo que sucedía en esos años en la cultura contestataria y alternativa. La enfática escópica más marcada es la de la gran pantalla de video donde se muestran conjuntos musicales de la época, y esto es lo más atractivo para los visitantes.

b) La Primavera de Praga. Exposición fotográfica de Josef Koudelka (2009)

La segunda exhibición temporal estaba compuesta por fotografías tomadas por Josef Koudelka durante los sucesos de la invasión de Praga por los soviéticos en 1968. Estas fotografías son en blanco y negro, lo que les confiere gran dramatismo, y todos están colocadas dentro del mismo formato. De esta manera hay un orden muy claro y muy agradable a la vista. Si bien la sala está oscura, la iluminación de las fotografías es muy buena y permite apreciarlas sin hacer esfuerzos.

FOTOGRAFÍAS DE PRAGA	
Josef Koudelka, 3.4.09, La Jornada	**Enfática-escópica sin marcar** porque todos los formatos son del mismo tamaño. **Fluxión-escópica abierta** mediante imágenes en blanco y negro**.** Están bien iluminadas y no tienen textos explicativos.

Las imágenes nos dan la medida de lo sucedido sin necesidad de explicación escrita. Solamente hay un texto al inicio de la exposición que nos ubica en el momento histórico y en el trabajo del fotógrafo. El visitante sale con la impresión de haber comprendido perfectamente lo que vio y de haber aprendido algo nuevo.

Sala 4. Espacio para consulta e investigación

La visita termina en un gran salón donde es posible encontrar información impresa en periódicos de la época, material de archivo escrito y audiovisual, y algunos programas de computación interactivos para aprender más sobre la época y los sucesos históricos. De esta manera, los interesados pueden quedarse y completar su información, tan deficiente en las salas del museo. Desde la sala de consulta es posible ver la plaza de las Tres Culturas a través de unos enormes ventanales. De esa manera, los que investigan tienen frente a sus ojos el lugar donde sucedieron los hechos y sentir así la carga energética del lugar, y por lo tanto su densidad simbólica[32].

El museo del 68 es del tipo de *caja contenedor*[33] puesto que encierra el conocimiento entre sus muros y lo va desvelando en la medida en que se recorren sus salas (Montaner, 2003). La exhibición está determinada por los espacios existentes y no hay posibilidad de alteraciones. El recorrido que los visitantes hacen en las tres salas es del tipo de laberinto circular porque el visitante busca la respuesta a una sola pregunta y hay una sola salida.[34] (Zavala, 1993) En este caso, queremos saber cómo se dieron las

[32] Véase el artículo de Katya Mandoki 1998, “Sites of Symbolic Density: A Relativistic Approach to Experienced Space", publicado en *Philosophies of Place III,* pp. 73-95, editada por Andrew Light, Rowman & Littlefield, New York.

[33] Véase el capítulo 1.6.1.5. sobre los tipos de museos propuestos por Josep Maria Montaner.

[34] Véase el capítulo 1.6.1.5. sobre los tipos de recorrido propuestos por Lauro Zavala

condiciones para la matanza de estudiantes y sus consecuencias en el país en el presente, pero sobretodo, quiénes fueron los responsables y si se hizo justicia o no. La transmisión de la memoria se da en los registros escópico y léxico mediante la comunicación de los hechos históricos a través del material gráfico y en el registro acústico mediante los videos de los veteranos del movimiento estudiantil colocados en los rincones de las salas.

La exhibición de material escrito y fotográfico es de tipo escolar, con superposición de textos y fotos, con *dispositio* y *elocutio* dirigidos al *ethos*. Los textos escritos tienen como objetivo enseñar los antecedentes históricos del movimiento estudiantil, sin emoción, mediante una exposición de los datos didáctica, informativa, descriptiva, de función referencial, conativa y poética, con códigos verbales y no verbales. Sin embargo, en la segunda sala las fotos de los detenidos nos llevan al terreno del *pathos* y nos conmueven por las injusticias cometidas.

El edificio donde se ubicó el museo ya existía y no requirió el trabajo creativo de arquitectos de moda. Al no tener mayor interés arquitectónico, no integra el circuito internacional de los museos contemporáneos diseñados por arquitectos renombrados, como sucedió con museos como el Guggenheim de Bilbao, el Museo Judío de Berlín, el del Holocausto de Washington, y muchos otros. Por su parte, la exhibición no llega a profundizar en el tema de la represión y la responsabilidad estatal en la misma. Además no tiene una promoción suficiente, por lo que la afluencia de visitantes es baja.

5.1.2.2. La recepción estética del museo: análisis cualitativo con estudiantes

Con el objetivo de tener elementos para contrastar la información del análisis estético realizado en el capítulo anterior, en mayo de 2010 llevé a un grupo de alumnos al museo Memorial del 68 y posteriormente les pedí que me expresaran sus impresiones de la visita. El grupo estaba compuesto por veinte alumnos del tronco común de las carreras de arquitectura, diseño gráfico, diseño industrial y planeación urbana de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, con edades entre 18 y 24 años. Después de recorrer el museo opinaron sobre las características de la exhibición en lo que corresponde a la museografía, la iluminación, la legibilidad, etc.

a) Cuestionario a 17 alumnos de las carreras de diseño de la UAM-X

1. ¿Tenías información previa sobre el movimiento estudiantil del 68 y sobre la matanza?
   Sí: 16
   No: 1

2. ¿De dónde la tomaste?
   Película Rojo amanecer: 5
   Otras películas o documentales: Discovery chanel 1
   Testimonios directos: 1
   Estudio en la preparatoria: 6
   Entrevistas leídas o televisadas: 2
   Libro *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska: 1

3. ¿Te impactó la exposición?
   Mucho: 12

4. ¿Aprendiste algo sobre esos sucesos?
   Sobre cómo comenzó: 5
   El por qué de las cosas: 3
   La represión estatal, los granaderos: 5
   Las consecuencias del movimiento estudiantil en las Olimpiadas: 1
   El descontento de los jóvenes: 2
   Contexto mundial: 2
   Contexto nacional del 68: 1
   La mentira de los medios, la corrupción: 2
   La desigualdad, miedo al pueblo por parte del gobierno: 3
   La injusticia: 8
   Ya sabía todo: 3
   Censurado: 2
   El fin no justifica los medios: 4

5. ¿Te hizo reflexionar sobre el pasado, el presente, el futuro? ¿Te hizo reflexionar sobre la democracia, la represión, los derechos humanos?
   Ahora hay mayor libertad de expresión: 3
   El gobierno es cobarde, mató gente inocente: 4
   Si te enfrentas al gobierno te puede ir mal: 2
   Pudo haberse evitado: 8
   Hay que luchar por los ideales: 6
   Hay indiferencia frente a los movimientos sociales: 3
   El gobierno y los medios siguen manipulando a la opinión pública: 6
   Sigue habiendo represión, como en Oaxaca: 2
   Sigue habiendo corrupción e injusticia: 2

6. ¿Te parece que podemos aprender del pasado?
   Todos dicen sí.

RESULTADOS GLOBALES	si	poca	no
información previa	16		1
impacto emocional	12	1	4
aprendizaje	14	3	
reflexión a partir de lo visto	17		
aprendió del pasado	17		

Tabla 36. CUESTIONARIO

La mitad de los veinte alumnos encuestados dijeron que ya tenían información previa sobre el conflicto estudiantil y la matanza de Tlatelolco, 6 de ellos la adquirieron en la preparatoria, 5 a través de la película Rojo Amanecer, 1 por una película de Discovery Chanel y otro por el libro de Elena Poniatowska de 1971, *La noche de Tlatelolco*. A un poco más de la mitad del grupo les impactó la exhibición y al resto no. Los que más les impactó fueron los documentales y los testimonios audiovisuales. El setenta por ciento siente que aprendió cosas nuevas gracias a la visita al museo, complementando lo que ya sabían o respondiendo algunas dudas que tenían en torno a las causas del descontento estudiantil (5), la magnitud de la represión estatal (5), las consecuencias del movimiento estudiantil en la situación política del momento (1) o el contexto mundial y nacional de la época (2). Todos ellos consideran que la exhibición los hizo reflexionar sobre diversos temas, como la manipulación de los medios masivos de comunicación (2), la corrupción del gobierno (2), la injusticia (3), la libertad de expresión (3), la responsabilidad del gobierno en la matanza (4). Y finalmente muy pocos de ellos reflexionaron en torno al presente, a la luz de lo que aprendieron del 68 durante la visita al museo, considerando que ahora hay mayor libertad de expresión que entonces, que sigue habiendo represión contra los movimientos sociales y que la sociedad es indiferente a ellos, que el gobierno y los medios siguen manipulando a la opinión pública, y que sigue habiendo injusticia y corrupción del gobierno. Los alumnos que no sabían nada previamente a la visita no sienten que comprendieron el contenido de la exposición y se aburrieron.

b) Reporte sobre la visita al museo de alumnos de diseño de la UAM-X

Alumno 1.
No entiende por dónde comenzar la visita porque de un lado están las fotos y del otro un video.
Las imágenes y los textos la confunden y saturan, perdiendo el interés.
Le parece que estaba todo amontonado.
Los videos no se oían bien y había demasiados.

Los carteles pegados al piso no se ven bien, pasan desapercibidos.
Los periódicos en las vitrinas no les llaman la atención.
Es mucha información para ella.
Le gustó la pared con propaganda política y la música de la época.
Los videos parecen censurados, no se oyen bien por el audio de la otra sala.
Desorienta que la expo continúe en el sótano.
Las fotos de los detenidos no le dicen nada.

Alumno 2.
Es bueno ver los antecedentes del 2 de octubre con muchas imágenes, no sólo textos.
Los videos con testimonios son interesantes aunque el audio es malo.
Las fotos de la sala temporal son muy buenas.

Alumno 3.
La exposición parece incompleta o censurada.
Los audiovisuales son confusos por las dos pantallas que proyectan dos escenas diferentes al mismo tiempo y eso distrae y confunde. El audio es malo, se escucha lo de las otras pantallas.
Los textos en los muros son muy extensos.
La distribución de la exhibición es buena.
Pocas imágenes de los sucesos del 2 de octubre.

Alumno 4.
La exhibición, nos ubica en el contexto histórico mundial del 68. Está bien armada y es muy completa pero es demasiado larga.
Los videos son amenos y ligeros, pero son demasiados y no da ganas de oír todos.
Está bien ambientado con música, fotos y panfletos.
Los textos del piso pasan desapercibidos.
No sabe cuándo termina la exposición y por dónde salir.
Falta iluminación sobre los textos
Los videos del sótano no se oyen bien.
Es bueno que haya asientos frente a estos videos porque uno se cansa.
No entendió bien cómo comenzó el conflicto estudiantil
Siente que es poco objetivo, amarillista.
Lo bueno es que hay mucha información gráfica, así no se cansa leyendo.
Algunos carteles hechos por artistas están pegados muy arriba y no se pueden leer.

Alumno 5.
No tiene suficiente información sobre el 68.
Le gustaron los videos con testimonios de los que lo vivieron.
Le gustaron los carteles con las imágenes de Zapata, Morelos, el Che, Fidel Castro.
En las salas hacía mucho frío.

Alumno 6.
Le gusta que los antecedentes se exhiban de manera sintetizada.
No le gustó que en el año 68 se mencione el movimiento estudiantil como un hecho más.

Las pantallas planas con testimonios de los veteranos están bien pero hay que ponerse debajo de la bocina para escuchar bien y hace que el recorrido se vuelva muy lento y aburrido.
Los videos del sótano no le gustaron, le aburrieron. No se oía bien por los otros videos.
Falta orden en el recorrido y no encontraba la salida.
Le gustaron las pantallas interactivas de la última sala aunque no están bien pensadas.
La exhibición le dice las cosas a medias, no le da un panorama general, no le enseña.
Le gustaría ver testimonios de los militares.

Alumno 7.
Las imágenes correspondientes a los años anteriores al 68 no se ven bien ni impactan por la baja saturación de los colores.
En los videos del sótano no se oye bien porque se superpone el sonido de otras pantallas.
La pared con carteles del 68 está muy buena.
Los antecedentes del 68 están bien expuestos.
Pero falta hablar más sobre los orígenes del conflicto en México.
La instalación artística está buena.
Está bien que haya muchos medios diferentes: audio, video, textos e imágenes.
La exposición debe servir para tomar conciencia de los problemas sociales del país, para dejar el egoísmo y el individualismo de lado.

Alumno 8.
Las imágenes de los años anteriores al 68 están muy buenas.
La información está bien, no aburre, aunque es demasiada.
La iluminación de las imágenes y los textos es mala.
Es bueno que pongan canciones de la época.
La pared con carteles está demasiado saturada aunque bien iluminada.
No le gustó que haya una exposición temporal sin separación de la del 68.
Es buena idea que haya una sala de investigación.

Alumno 9.
Los videos en pantallas planas no se oyen bien y uno se distrae.
La sala que reproduce una cárcel con fotos de los detenidos no tiene explicaciones.
La expo temporal es más clara y con mejores imágenes, logrando mayor impacto en el espectador.

Alumno 10.
Las salas de video están bien y son cómodas.
La exhibición es un poco confusa y enredada.
Falta iluminación en los letreros.
Falta información para entender bien lo que pasó. .

Alumno 11.
Es bueno poner los hechos más relevantes de cada año pero los carteles son confusos.
No entendió nada de la información, le pareció muy repetitivo.
La sala como cárcel no tiene información y no entendió de qué se trata.

Gracias a las películas pudo entender algo, aunque no mucho. Sigue sin entender quiénes fueron los culpables.

Alumno 12.
Los videos del sótano son buenos.
Falta iluminación.

Alumno 13.
Los cartelitos del principio son confusos, no están ordenados.
El recorrido es confuso.
Los videos son interesantes.
Faltan testimonios de militares, policías, vecinos, etc.
La iluminación es escasa.
La información escrita aburre.
Algunas imágenes son crueles.
No conocía la historia del 68.
Es bueno que haya sala de investigación y multimedia.

Alumno 14.
Los testimonios de los veteranos complementan la información de las paredes.
Perdía el hilo de la historia al pasar de una sala a otra.
Alumno 15.
La primera sala da una idea de lo que sucedía en esa época.
Los videos confunden.

Alumno 16.
Los sucesos del 68 sirven de inspiración para los jóvenes de hoy.
El gobierno no ha aceptado su culpa aunque todos lo sabemos. No se ha castigado a los culpables y se sigue reprimiendo a los movimientos sociales. Por eso el 2 de octubre no se olvida.
La exposición es buena para entender lo que sucedió. El diseño gráfico es bueno.
Podría complementarse con más material.
Faltan las fotos de los que murieron.

Alumno 17.
Falta orden en las ideas
Los carteles son confusos
Falta pie de foto en algunas imágenes y no se entiende el mensaje.
No se utilizan adecuadamente las imágenes
La línea de tiempo es confusa
Los videos repiten la información escrita y no la refuerzan.
Si no se tiene información previa no se entiende bien lo que pasó en México.
Los espacios están desaprovechados.
La acústica es mala, los videos no se oyen bien.
Parece que hay censura
Falta luz. No se aprovecha la luz natural.

EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA VISITA	bueno, interesante	Confuso, aburrido, largo
SALA 1. CONTEXTO MUNDIAL		
TEXTOS	6	9
IMÁGENES	5	5
VIDEOS PANTALLA PLANA audio	4	9
ILUMINACIÓN	2	6
CARTELES DEL 68	5	1
SALA 2. MEXICO		
ORIGEN DEL CONFLICTO		2
MOVIMIENTO ESTUDIANTIL	1	2
VIDEOS DOS PANTALLAS audio	2	5
VIDEOS DOS PANTALLAS imagen	4	3
AMBIENTACIÓN	3	
INSTALACIÓN ARTÍSTICA	1	
MEMORIAL		3
SALA 3. TEMPORAL		
EXHIBICION	2	
SALA 4. CONSULTA		
MATERIAL DE CONSULTA	3	2
GENERALIDADES DEL MUSEO		
ORGANIZACIÓN DEL MUSEO		13
MOBILIARIO	2	
EXPOSICIÓN EN GENERAL	3	4

Tabla 37. REPORTE DE VISITA AL MUSEO

La mayoría de los estudiantes interrogados piensa que la exhibición está confusa, no saben dónde comienza ni termina, les desconcierta que no esté bien señalizado el recorrido y que la sala de exhibiciones temporales no esté separada de las anteriores. A la mayoría de los alumnos le gustó la primera sala para conocer los antecedentes del 68, pero siete de ellos coincidieron en que la información está desordenada, los textos son largos y confusos y la iluminación es escasa. Los testimonios de los líderes del 68 son interesantes para 4 de ellos pero la mayoría piensa que no se oyen bien debido al bajo volumen de las bocinas y a que hay que pararse justo debajo de las mismas para poder oír. Los carteles y volantes realizados en el 68 y pegados en un muro alto les resultaron atractivos e interesantes a 5 de ellos, pero algunos se lamentaron de que los que están colocados muy arriba no se veían bien.

En la segunda sala dedicada a los sucesos de julio a octubre de 1968 les pareció que no queda claro los orígenes del conflicto ni la naturaleza del movimiento estudiantil a cuatro de ellos. Las películas que pasan en las pantallas de video colocadas de a dos les parecen interesantes a algunos, aunque piensan que las pantallas colocadas de a dos confunden y distraen. Lo que más les distrajo fue el audio, se oía más el de la otra sala

que el que estaban intentando comprender. Lo que sí les gustó fue que en esas salas hubiera sillones para sentarse mientras veían los videos, aunque algunos expresaron que al sentarse tan cómodamente sintieron sueño. Solamente un alumno habló favorablemente de la instalación artística de Víctor Muñoz. Solamente 3 alumnos mencionaron la sala que representa una celda con fotos de los detenidos, y coincidieron en que no les gustó porque falta información escrita sobre el tema.

La sala de exhibiciones temporales les gustó mucho, porque las fotos son grandes e impactantes. La sala de consulta les pareció importante para completar la información recibida, aunque algunos se quejaron de que el material no era muy bueno. A la mayoría de los alumnos le pareció que el museo está mal organizado, pero a todos les gustó haber hecho la visita. Parecería que los jóvenes se aburren fácilmente si la información no está expuesta de forma atractiva e impactante. Prefieren ver videos, películas, fotos y carteles que leer textos informativos. Casi todos coinciden en que falta información sobre el conflicto entre los estudiantes y el gobierno, testimonios de los vecinos, jóvenes, familiares de los muertos, etc. También falta información sobre los culpables y sus testimonios. Por último, falta un archivo con información sobre los que murieron, sus nombres, ocupaciones, edades, y sus fotografías. Pero también falta una sala que muestre las repercusiones de la matanza en los años subsiguientes y en el presente, los cambios políticos, sociales y económicos derivados de la globalización económica y de la revolución tecnológica, del neoliberalismo y de la transición democrática de los años 2000 hasta la fecha.

A partir de las conclusiones a las que llegaron los alumnos interrogados y del análisis estético realizado anteriormente, vemos que el museo Memorial del 68 no logra impactar estéticamente a todos los visitantes para que vivan una experiencia estética que los transforme y los haga reflexionar sobre el pasado y sobre el presente. Únicamente los que saben algo antes de ir al museo pueden comprender la exhibición y ampliar sus conocimientos con los videos y las películas, los que no saben nada no logran interesarse por el tema debido al bajo impacto de la comunicación estética de la museografía. Al final de la visita queda la impresión de que los protagonistas principales en la exhibición del museo son los veteranos del 68, es decir, los líderes que condujeron el movimiento estudiantil quienes, en su mayoría, fueron detenidos y encarcelados en Lecumberri y

ahora son prominentes intelectuales o académicos. Esto es así porque, como hemos visto, aparecen en grandes pantallas exponiendo sus experiencias y su visión de los hechos, que es la más conocida y la que se ha oficializado.

A partir de estos análisis de museos ejemplares de memoria, y del análisis estético y cualitativo realizado en el museo Memorial del 68, podríamos concluir que el Memorial del 68 tiene serias deficiencias tanto en la curaduría como en los elementos que lo componen. Los alumnos que lo visitaron coincidieron en que la exhibición está mal iluminada y mal organizada, los videos no se oyen bien y el material exhibido no es suficiente para comprender cabalmente los hechos, sus causas y sus consecuencias. En lo que respecta a los elementos que lo componen, vemos que, siguiendo el ejemplo del Memorial de la Shoa, debería incluir en sus instalaciones una librería y cafetería, una biblioteca, un archivo con información sobre los muertos y desaparecidos en la matanza de Tlatelolco y una biblioteca para investigadores. Además habría que incluir actividades de transmisión de los conocimientos de los sobrevivientes como conferencias y talleres y, finalmente, un memorial con fotos de los asesinados, con sus nombres y edades al momento de la matanza. Todo esto sería bueno incluirlo para que el museo funcione como un verdadero centro de recuerdo, de transmisión de la memoria y de creación de conocimientos.

5.2. MEMORIALES OFICIALES

Como vimos en el punto 4.2., los familiares de los muertos realizan memoriales efímeros para recordarlos (4.2.2., 4.2.3. y 4.2.4) y, en algunos casos, colocan un pequeño monumento en el lugar de la matanza (4.2.1. y 4.2.5.). El gobierno no ha construido todavía memoriales oficiales para las víctimas de la violencia estatal, por lo tanto sólo podemos imaginar cómo deberían ser dichos monumentos cuando se construyan. Para ello analizaré algunas de las estrategias estéticas más utilizadas en el diseño de este tipo de obras de memoria. Además analizaré un pequeño memorial que forma parte de la exhibición del museo Memorial del 68 en Tlatelolco y que, si bien tiene muchas fallas, es un intento de incorporar a los jóvenes del movimiento estudiantil a la historia reciente del país.

5.2.1. Estrategias estéticas de algunos memoriales

Los artistas o los arquitectos que diseñan memoriales y monumentos para el recuerdo de víctimas de violencia, generalmente recurren a metáforas y símbolos de gran efectividad, como el muro quebrado, en zig-zag o interrumpido, para simbolizar el quiebre de la historia como resultado de las muertes masivas, como en los casos del Memorial de Vietnam, en Washington, .el Monumento de los desaparecidos en Buenos Aires, el Memorial de la Shoa en Paris, entre otros.

Monumento a los Desaparecidos

Memorial de Vietnam

En estos memoriales también se recurre a la inscripción de los nombres de los desaparecidos en los muros quebrados, como una manera de dar a sus familiares un lugar para el duelo y el recuerdo, puesto que sus cuerpos no han sido encontrados y enterrados dignamente, y como una manera de darles un espacio en la historia del país, puesto que, como dice Estela Schindel en un ensayo sobre los lugares del recuerdo::

> la existencia de un lugar central del recuerdo que reúna a todos los nombres de los caídos resulta fundamental, tanto como reconocimiento público hacia las víctimas como para el homenaje individual de sus allegados. Al mismo tiempo los nombres –como marca ineludible de identidad- ayudan a restablecer la dignidad a las víctimas así como a dar una dimensión más humana a las cifras abstractas. (Schindel, 2009: 77)

Monumento a los desaparecidos, Bs.As.

Memorial de Vietnam, Washington

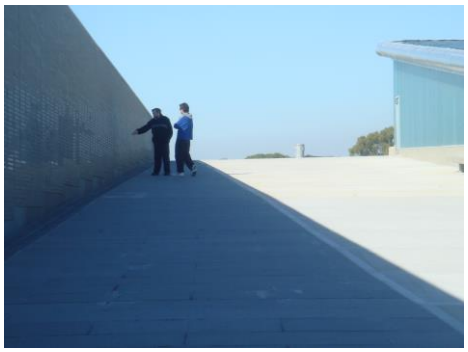
Memorial de la Shoa en Paris

Todo esto proviene de la estética de la matriz funeraria (Mandoki, 2006b) reinterpretada por los artistas encargados de realizar estas obras. En todos estos monumentos, lo que predomina es el color gris o negro de las piedras que recubren los muros y los nombres grabados en las mismas, dando como resultado monumentos que comunican al visitante tristeza, melancolía y desolación. En el Monumento a los Desaparecidos, además, el color oscuro de las piedras de pórfido se confunde con el gris del río de la Plata y provoca más tristeza, si eso es posible.

Monumento a los Desaparecidos

Los visitantes que acuden a este tipo de memoriales, muchas veces buscan a un familiar en los muros y, cuando lo encuentran, calcan su nombre o lo tocan, le toman fotos o le dejan flores y recuerdos. Esto sucede en el Memorial de Vietnam, en el Monumento a los Desaparecidos de Buenos Aires, en el Memorial de la Shoa de Paris y en algunos otros similares.

Memorial de Vietnam en Washington



Monumento a los Desaparecidos en Bs.As.

Memorial de la Shoa

Estos memoriales no sólo son visitados por familiares de los desaparecidos sino también por ciudadanos o turistas que quieren conocer el lugar. También es común ver allí a autoridades que presiden actos conmemorativos y a organismos de derechos humanos o de activistas que utilizan el lugar para sus conmemoraciones y actividades de resistencia y memoria. Finalmente, los maestros los utilizan para enseñar a sus alumnos el deber de recordar y de aprender del pasado, para así tomar conciencia de la necesidad de impedir que esas situaciones se repitan en el futuro.

Alumnos en el memorial de la Shoa

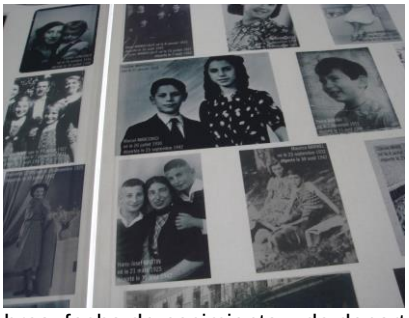
Algunas veces los familiares realizan un memorial con sus recursos, como en el de la comunidad Las Abejas de Acteal[35] colgando cuadros con las fotos de los asesinados. En los memoriales y monumentos oficiales no se acostumbra colocar fotos, puesto que sería muy difícil protegerlas de la lluvia y el sol, los robos, etc. Solamente en el Parque de la Memoria de Buenos Aires encontramos un mural de fotos realizado con una gran manta impermeable, que no está fijo en el lugar y es posible quitarlo cuando se necesita.

[35] Véase capítulo 4, punto 4.2.5.

Parque de la Memoria en Bs.As

Esta estrategia estética deriva de la matriz familiar de pegar fotos en un álbum para recordar a los seres queridos y transmitir sus memorias a las nuevas generaciones de la familia. Cuando las fotos son colocadas una al lado de la otra, por cientos, se produce una enfática escópica no marcada, en la que todos los retratos tienen el mismo peso porque son del mismo tamaño y del mismo color y comunican así la enormidad de la matanza. Pero también los murales de fotos-retrato nos muestran que sus rostros quedaron fijados para siempre, observándonos, haciéndonos partícipes del quiebre de sus vidas, mediante una proxémica escópica corta que nos obliga a establecer un contacto directo con ellos, no como un número de muertos sino como personas reales.

Los murales de fotos son un recurso muy utilizado en los museos de memoria, para complementar la información recibida en las exhibiciones, y para darles un rostro a los desaparecidos. Los encontramos en muchos museos de memoria del genocidio de los judíos, como el de la Shoa de Paris y el de Yad Vasem en Jerusalén, como un complemento de las exhibiciones históricas y de sus archivos y bibliotecas.



Fotos de los niños deportados, con nombres, fecha de nacimiento y de deportación

Yad Vashem, Jerusalén

5.2.2. Mural de fotos en el museo Memorial del 68

En el punto 4.2.1., vimos que para conmemorar a los caídos en la matanza del 68, hay un monumento pequeño erigido en la plaza de las Tres Culturas. Como fue financiado por el Comité de Huelga del 68 no lo considero un memorial oficial. Por otra parte, en el museo Memorial del 68 analizado en el punto 5.1.1. vimos que no se ha habilitado una sala dedicada al recuerdo de los caídos (como sucede en los museos de memoria del genocidio judío mencionados en el punto 5.2.1.). De esta manera, se deja de lado a los muertos y heridos, condenándolos al olvido. Para ellos no se ha construido un memorial que los recuerde ni que les dé un rostro y una identidad, una historia y un lugar. Sin embargo, en el museo, casi al final del recorrido, hay una pequeña sala para recordar a los jóvenes detenidos el 2 de octubre de 1968, mediante un mural de fotografías de algunos de ellos tomadas cuando eran fichados en la policía y colocadas formando una franja que recorre todo el salón, iluminada desde atrás, lo que le imprime mayor dramatismo. Este pequeño memorial de fotografías se parece al del Memorial de la Shoa, puesto que está organizado en una sala cerrada y de este modo las fotos nos envuelven y nos obligan a mirarlas.

Sala de fotografías de los niños franceses deportados, Memorial de la Shoa

.

Mural de fotografías de los jóvenes detenidos en Tlatelolco

Enfática-escópica no-marcada de los cuerpos parados uno junto a otro. **Cinética-somática estática** en los cuerpos en posición de firme, pero **dinámica** con respecto al observador, creada por la repetición de los cuerpos parados contra una pared. **Proxémica-somática corta** entre los detenidos y **larga** con respecto a los observadores. **Fluxión-somática cerrada** porque los jóvenes están encerrados en su miedo y dolor. **Enfática-somática marcada** en sus posiciones de firme.

MEMORIAL	**LÉXICA**		**ACÚSTICA**		**SOMÁTICA**		**ESCÓPICA**	
PROXÉMICA	Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
corta/larga	**C**	L	C	L	C	L	C	L
CINÉTICA	Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
dinámica/estática	**D**	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA	Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
marcada/sin m.	**M**	SM	M	SM	M	SM	M	SM
FLUXIÓN	Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
abierta/cerrada	**A**	C	A	C	A	C	A	C

Tabla 38. MURAL DE FOTOS EN TLATELOLC

En las fotografías del Memorial del 68 los jóvenes detenidos posan frente a las cámaras en alguna oficina de la policía o del ejército, en posición de firmes, con una cinética-somática estática y una proxémica somática corta entre ellos pero larga con respecto a nosotros, los observadores, puesto que están encerrados en su miedo y su angustia. Todo esto nos comunica que los jóvenes acaban de ser detenidos tras una persecución en la Plaza de las Tres Culturas o en los pasillos del edificio Chihuahua, y que acaban de llegar al lugar donde les tomaron la foto. De esta manera, los vemos en un momento aterrador, desnudados por la cámara y por los ojos de sus captores, mostrándonos su indefensión y su vulnerabilidad. Sin embargo, faltan sus nombres, edades y escuelas, faltan textos que nos den su identidad y les devuelvan su humanidad y su dignidad.

6. MÚLTIPLES SENTIDOS DE LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS DE RESISTENCIA Y MEMORIA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS EN MÉXICO

6.1. EL MANEJO DE LAS IMÁGENES EN LOS MEDIOS

En la actualidad la violencia y la muerte violenta exceden nuestra capacidad de asimilación. Los medios de comunicación masiva exponen las imágenes de la muerte y el horror en la pantalla televisiva, en las fotografías que imprimen en los periódicos y en las fotografías y videos que suben a la red de Internet. Estas imágenes se exhiben generalmente para informar a la sociedad de las muertes violentas, sus causas y consecuencias. Además, para mostrar el horror y sufrimiento que acarrean en sus familiares se muestran las imágenes de los entierros, la rabia y el dolor que los embarga, y finalmente las marchas que dichos familiares organizan.

Este exceso de imágenes del horror y del sufrimiento es lo que provoca una saturación mediática que nos abruma y nos lleva, según críticos como Susan Sontag (2003) o Didi-Huberman (2008) a un estado de anestesia y de insensibilidad frente a lo que vemos. Pero sobretodo, estos críticos piensan que el exceso de imágenes nos convierte en consumidores acríticos y en cómplices tanto de la violencia como de sus ejecutores. Además, dentro del espectro de imágenes de violencia a mostrar, los medios priorizan a las que no vulneran su legitimidad, inundando a los ciudadanos con imágenes algunos eventos y ocultando las imágenes de asesinatos políticos o de los errores que cometen a diario las fuerzas militares. De tal modo que los medios sirven primordialmente para crear una cultura de violencia que mantenga a la sociedad sumida en un miedo paralizador y en la insensibilidad frente al sufrimiento ajeno.

Las representaciones del sufrimiento han estado presentes en toda la historia del arte. En la antigüedad, el sufrimiento más digno de ser reproducido era el que resultaba de la ira de los dioses o de los gobernantes, como en la lucha del Laoconte contra la serpiente, en Grecia, o en las versiones de la Pasión de Cristo y de la Piedad, y las ejecuciones de mártires cristianos, durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, que producían sentimientos de admiración o servían de instrucción y ejemplo para la población. También se representó otro tipo de sufrimiento, el de los cuerpos desnudos y lacerados, como en las obras que describían las torturas del infierno, las escenas de decapitaciones, como la de Holofernes o Juan Bautista, o las masacres bíblicas, que

satisfacían la necesidad humana de observar escenas de dolor y sufrimiento. Sin embargo, si bien todas estas obras nos comunican el horror, podemos tolerarlo mejor que al horror que nos presenta una fotografía de un soldado real mutilado en una guerra real, puesto que esa imagen nos provocará además de espanto, vergüenza. Solamente los médicos pueden ver estos sufrimientos sin alterarse puesto que pueden hacer también algo para aliviarlo. (Sontag, 2003)

Los artistas y fotógrafos que se interesan por representar el horror de la guerra, buscan con sus imágenes impactar en la sensibilidad de los observadores, para que, al igual que el médico, realicen acciones tendientes a mitigar el sufrimiento de los demás, a detener las guerras o las prácticas represivas y abusivas de los soldados. Los primeros en realizar imágenes que representaban los horrores de la guerra fueron Jacques Callot en 1633, en Francia, y Francisco Goya, en 1810 en España. Pero para fines del siglo XIX, con el desarrollo de la fotografía y, poco tiempo después, con la aparición de la cámara fotográfica portátil, quienes querían denunciar las atrocidades de las guerras se desplazaban a los campos de batalla para fotografiarlas y enviarlas a los medios de comunicación. Así nació el fotoperiodismo y los ciudadanos pudieron enterarse de los horrores de la guerra desde la comodidad de sus sillones. Imágenes como la de los niños corriendo quemados por el NAPALM en Vietnam dieron la vuelta al mundo y contribuyeron a la terminación de la guerra, porque ya nadie podía ser insensible al horror de la misma. Sin embargo, a partir de la guerra de los Balcanes, en los años noventa, la televisión se convirtió en el medio privilegiado de comunicación del sufrimiento, mostrando imágenes en tiempo real y a toda hora de las atrocidades cometidas por ambos bandos del conflicto. Lo mismo sucedió con el ataque a las Torres Gemelas, cuyas imágenes fueron mostradas repetitivamente durante varios días hasta llegar al total vaciamiento de su contenido y a la banalización del suceso, de sus causas y de sus consecuencias..

El exceso de imágenes del horror que provoca la banalización de la violencia oculta el hecho de que al mismo tiempo se escamotean a los consumidores otras imágenes que no convienen a los intereses del Estado o de los poderes económicos, evitando así que los receptores puedan reflexionar sobre lo que ven de manera informada e inteligente. Esto resulta más evidente en México, donde la violencia no se ejerce en guerras entabladas contra poblaciones de países lejanos, sino contra la misma población y, en la

mayor parte de los casos, contra los sectores más vulnerables de misma. En estos casos, no solamente se escatiman las imágenes de la muerte sino también las de los familiares de las víctimas que salen a la calle a demandar justicia. El problema que se plantea entonces no es tanto la necesidad de ver imágenes del sufrimiento ajeno para conmovernos y simpatizar con los que sufren, sino el uso que hagamos de esas imágenes para la reflexión y la realización de acciones que sirvan para cambiar las condiciones políticas y económicas que hacen posibles esas atrocidades, esas injusticias y esa impunidad. Para que, como los médicos, la posibilidad de observar el sufrimiento nos dé la posibilidad también de mitigarlo.

6.2. LAS IMÁGENES DEL DOLOR Y LAS IMÁGENES DE RESISTENCIA

El análisis de las diversas formas de tramitación de la muerte y el duelo en los últimos años en México nos muestra que hay ciertas constantes en la representación estética de esas prácticas, según el grupo de donde surgen y se desarrolla: entonces hablaríamos de estéticas de resistencia y memoria maternales, ciudadanas y artísticas, que conforman la estética de la memoria en el país en la actualidad. Por otra parte, las propuestas gubernamentales para la conmemoración y la transmisión de las memorias analizadas nos muestran un cierto rezago con respecto a otros países donde el tema de la memoria y la reparación de las heridas sociales ha sido debatido más a fondo y ha sido resuelto de mejor manera.

6.2.1. Estéticas maternas de duelo y resistencia

A partir de los análisis realizados en el capítulo 4, podemos ver que, en México, quienes primero salen a la calle cuando matan a sus hijos son las madres, puesto que generalmente no poseen otros medios para hacerse oír. Ellas irrumpen en el espacio público como madres, no como miembros de partidos políticos ni de organizaciones sociales, aunque con el tiempo comienzan a organizarse para crear redes de lucha y solidaridad. Es por esto que originalmente sus estrategias estéticas provienen de su condición de mujeres y de madres, de sus identidades religiosas y de sus ritualizaciones tradicionales de la muerte y el luto, como las cruces, las ofrendas, los vestidos negros, etc.

a) De la matriz familiar: el vestuario y las fotografías

El vestuario es el primer elemento de comunicación, el primero que impresiona al público y conlleva una sensación visual de profunda significación. En las marchas del 2 de octubre las madres mexicanas se visten de color negro para mostrar a la opinión pública que viven de luto por la muerte de sus hijos. Pero no es solamente la vestimenta negra la que nos comunica su dolor sino, sobre todo, su lenguaje somático. Hemos visto que algunas de las madres que perdieron a sus hijos hace más de cuarenta años continúan haciéndose presentes en las marchas (Tabla 1). Pero ellas no caminan con los demás contingentes (CS--) ni gritan consignas (EnA--), sino que se quedan quietas frente a las mantas con fotos de los desaparecidos, como haciendo guardia, mostrando que están encerradas en su dolor y en su nostalgia (FS-). Sin embargo, el hecho de participar en las marchas nos muestra su voluntad de comunicar a los demás su dolor, para que se transforme en resistencia al poder y al olvido (PS+).

Estas madres se han organizado en torno a la organización *Comité ¡Eureka!*, fundada por Rosario Ibarra de Piedra, madre de un joven desaparecido en los años setenta, para buscar a sus hijos y pedir justicia, y con el pasar de los años se han ido solidarizando con otras madres que también perdieron a sus hijos en otras circunstancias violentas. Todas ellas se visten de negro y muestran siempre las fotos de sus hijos.

Las madres de las Muertas de Juárez también se visten de negro (Tabla 7) pero con rebozos en las cabezas (EnEs+), identificándose (PEs+) así con la mujer de bajos recursos del campo o de los pueblos mexicanos. También ellas se manifiestan en silencio (PA+) para mostrar que, por su condición de mujer, no tiene acceso a la política. Sin embargo, vemos que con el tiempo, estas mismas mujeres comienzan a adquirir conciencia, seguridad y valor para interpelar a las autoridades con demandas pedidas a los gritos.

Así como los vestidos negros representan visualmente el luto por sus hijas, el color rosa mexicano simboliza a las jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez, mostrando con ello su singularidad, distinguiéndolas de todas las otras mujeres asesinadas en el país en los últimos años y que, en algunos estados como el de México, superan en número a las de Juárez pero sus madres no se han unido para luchar por su memoria y por la justicia. En la

medida en que las mujeres de otros estados comiencen a organizarse y a luchar por sus hijas, es probable que se apropien de este color y de los símbolos ya conocidos de las Muertas de Juárez.

El color rosa mexicano se utiliza en las marchas, como símbolo de lucha. En estos casos los participantes de las marchas no son solamente las madres sino también los familiares, amigos y simpatizantes, los organismos de derechos humanos y las organizaciones no-gubernamentales creadas por las madres para apoyarlas en cuestiones legales, administrativas, educativas, etc. (ver Tabla 8) Todos ellos caminan (CS+) llevando mantas de color rosa mexicano, generalmente con fotos de los rostros de las jóvenes asesinadas o desaparecidas, mostrándolas en conjunto, como parte de un fenómeno colectivo llamado feminicidio. Por ello en estas marchas las muertas son de todos y todas tienen el mismo valor. Esto lo vemos en las mantas con rostros que llevan entre varias mujeres, con fotos de las niñas y un letrero que dice MARCHA/PROCESIÓN CONTRA EL FEMINICIDIO EN C.J. y arriba dice PORQUE SOMOS LA MISMA LUCHA (EnLe+). De esta manera, tanto en lo léxico como en lo escópico y lo somático (FlSo+), nos comunican que las madres están unidas en la lucha contra el feminicidio, convirtiendo una procesión fúnebre por la muerte de sus hijas en una manifestación política con gritos y consignas (FA+), y rebasando así su condición de madres para convertirse en ciudadanas con conciencia social. Es así como ellas pasan de la matriz familiar cuya imagen preponderante es la madre[36], hasta convertirse en protagonistas de la matriz política, puesto que participan en política por oposición al orden establecido, tomando a la política, junto con Rancière, como lo que hacen los ciudadanos y no las instituciones.

Otra práctica estética que proviene de la matriz familiar es la de mostrar públicamente las fotos de sus hijos desaparecidos. Las madres organizadas en el comité Eureka! llevan siempre los retratos de sus hijos pegados a sus cuerpos (EnS+), de esa manera ellas ocupan el espacio público con la presencia-ausencia de sus hijos. Las Madres de Juárez también se cuelgan las fotos de sus hijas del cuello o las imprimen en sus camisetas (EnEs+) (Tabla 9) mostrando a la opinión pública su dolor y su voluntad de ocupar el espacio público con su memoria (PEs+). Estas escenas comunican estéticamente que, por un lado las madres son una con sus hijas desaparecidas, pero

[36] Véase el capítulo 1.7.3, donde se habla de las matrices según Katya Mandoki

también que son muchas al unirse con las otras madres y las otras hijas. Esto se logra mediante la unificación de las fotos, los colores y los símbolos (como la cruz). De esta manera la comunicación estética adquiere gran fuerza e impacta emocionalmente en el observador (PEs+).

Las fotos provienen de la matriz familiar porque las madres acostumbran generalmente pegar fotos de sus hijos en los álbumes familiares. Esta costumbre, que duró como un siglo, se está perdiendo porque ahora las fotografías son digitales y se almacenan en las computadoras. Sin embargo, las madres que muestran las fotos de sus hijos en el espacio público, las sacaron de los álbumes y las ampliaron o las imprimieron en sus camisetas. De esta manera, llevan sus estéticas familiares al terreno de la política y la participación ciudadana.

También vemos que las fotos de los hijos asesinados sirven para darles presencia en el espacio público, impactar a la opinión pública e interpelar al gobierno, mostrando lo que ya no está y la injusticia de esa ausencia. Las fotos crean proxémicas cortas con los observadores, porque nos conmueven y nos movilizan. En estas marchas las madres permanecen estáticas y en silencio, generando una fluxión cerrada que nos atrae a su dolor. Sin embargo, la fluxión-léxica es abierta puesto que las consignas de los carteles interpelan al público presente, al gobierno y a la opinión pública, mostrando la determinación de las madres de salir de su dolor y convertirlo en lucha, resistencia y solidaridad. De esa manera, en estas marchas, las estrategias estéticas de las madres comunican la voluntad de actuar en la arena política del país.

Podríamos comparar las estrategias estéticas de las madres mexicanas con las de las Madres de Plaza de Mayo de Argentina, que llevan más de treinta años pidiendo la aparición con vida de sus hijos. Desde que comenzaron a manifestarse hasta el momento actual, han ido cimentando sus vínculos de solidaridad entre ellas y con la sociedad, al punto de convertirse en una organización con cierto peso en las decisiones políticas del gobierno y con autoridad moral para manifestarse sobre las mismas. Además ellas son conocidas en el mundo entero por sus señas identitarias: los pañuelos blancos anudados en sus cabezas, utilizados tanto en las rondas que realizan cada jueves a las 15:30 hs

como en las marchas y manifestaciones del 24 de marzo en el aniversario del golpe militar de 1976.

Ronda de un jueves de mayo 2005

Plaza de Mayo

Frente a la Escuela Mecánica de la Armada

Las Madres de Plaza de Mayo siempre llevaron las fotos de sus hijos desaparecidos en todas las manifestaciones a las que asistieron. También los ciudadanos que marchan cada 24 de marzo desde el Congreso hasta la Plaza de Mayo en la ciudad de Buenos Aires, llevan fotos pero formando una cinta continua, porque en esas marchas los muertos son de todos. Este evento ya es conocido mundialmente y ha permitido la creación de identidades de resistencia, de vínculos sociales y de solidaridad muy importantes.

Las Madres en la Plaza de Mayo

Las marchas del 24 de marzo

b) De la matriz religiosa: cruces y ofrendas

En las marchas de denuncia de esas muertes, las Madres también buscan símbolos conocidos de los rituales católicos, de las procesiones religiosas y de los entierros, así como de la imaginería católica de las cruces y la prehispánica de las ofrendas de muertos. (Tabla 10) Las cruces de madera con flores de colores son ya un símbolo conocido de las

jóvenes asesinadas. Cuando las madres caminan lentamente (CiSo-) con las cruces en la mano (EnEs+), nos comunican estéticamente no sólo su dolor sino también la idea de que se trata de sacrificios, como el que realizó Jesús al ser crucificado. Esto lo vemos más claramente todavía en la procesión que realizaron en Chihuahua con la llamada Cruz de clavos, que escenificaba la pasión de Cristo pero los clavos simbolizaban también a las jóvenes asesinadas. Lo interesante es ver cómo utilizan la simbología católica de sacrificio, dolor y resignación, pero convirtiéndola en símbolos de lucha y resistencia.

c) Nuevas identidades de resistencia

Hemos visto también que, después de tantos años de buscar que se haga justicia y se castigue a los culpables de la muerte de sus hijos, las madres comienzan a adquirir nuevas identidades. Al acudir a abogados, jueces, partidos políticos y organizaciones de derechos humanos se han involucrado en cuestiones legales y políticas. De esta manera han comenzado a entender las redes de corrupción que envuelven a los funcionarios tanto estatales como federales, y han comenzado a involucrarse en los problemas reales de la política y la impartición de justicia. En estos procesos han ido cambiando de actitud, desde la madre doliente que llora por la muerte de su hijo o hija, hasta la madre combativa y reflexiva que interpela a las autoridades y busca la justicia no solamente para sus propios hijos sino para todas las víctimas. Más recientemente, vemos que las Madres de Juárez han ido aprendiendo a organizarse y a luchar, como se puede apreciar en películas como *Bajo Juárez*, donde las Madres de Juárez van adquiriendo conocimientos y seguridad a lo largo de los años de búsqueda de sus hijas, y finalmente llegan a entrevistarse con el presidente Fox y con su esposa Marta, encarándolos sin miedo y con la frente en alto. En estos casos, las madres recurren a ciertas estrategias estéticas diferentes a las que utilizan cuando marchan con las fotos de sus hijas muertas, mostrándose enérgicas, con una fluxión somática y acústica abiertas, interpelando a las autoridades directamente, sin miedo, y mostrando públicamente su voluntad de luchar por la justicia y de darle un sentido a la muerte de sus hijos.

En los últimos años, las madres de Juárez han ido incorporando, en sus reclamos, a otras víctimas de injusticias tanto de México como de otros países, puesto que al invocar la memoria de sus propias hijas descubren que sus demandas deben unirse a las de otras

madres para tener un carácter más inclusivo y universal. Por ejemplo, en una marcha por las Muertas de Juárez la consigna que se gritaba era "¡Todas son nuestras hijas, todas son nuestras muertas! ¡Cuerpo de mujer, peligro de muerte!", puesto que los asesinatos de mujeres tienen lugar en casi todos los estados del país, aunque los de Ciudad Juárez sean los más conocidos. En esa marcha estuvo presente Laura Bonaparte[37] en representación de las Madres de Plaza de Mayo de Argentina, con su pañuelo blanco, símbolo identitario de la lucha contra las desapariciones. Al regresar a su país expresó lo siguiente (www.nuestrashijasderegresoacasa.com):

> Estuve en Ciudad Juárez y es horripilante el silencio de las autoridades. Esta lucha, igual que todas las que tienen que ver con los derechos humanos, es política. Es terrible que volvamos a ver desaparecidos en nuestros países, que no podamos avanzar. Damos un paso y pretenden que retrocedamos dos. Pero nuestros hijos no desaparecieron en vano, gracias a ellos la sociedad latinoamericana se ha dado cuenta que si no salimos a la calle, sobre todo las mujeres, a defender a nuestras familias, nuestros ideales, no hay esperanza posible.

También en los últimos años, nuevas matanzas y accidentes han llevado a otras madres, padres y familiares a salir a la calle a demandar justicia y a realizar el duelo colectivo. Por ejemplo, los familiares y amigos de las víctimas de la discoteca News Divine demandan el castigo a los culpables del abuso de poder de los policías capitalinos, pero hasta la fecha no han visto resultados. Por ello, sus rituales de duelo colectivo toman la forma de movilizaciones políticas, al igual que sucede con otros accidentes fatales que están sucediendo en el país. De esta manera, sectores de la sociedad que viven al margen de la realidad política, comienzan a interesarse por la misma y a tomar conciencia de su lugar y responsabilidad como ciudadanos en un sistema democrático.

Otro caso importante es el de las madres de los jóvenes estudiantes masacrados en Ciudad Juárez el 31 de enero del año 2010. Ellas encabezaron marchas que tuvieron como resultado que el presidente Felipe Calderón Hinojosa viajara a Ciudad Juárez para hablar con la población. En un acto al que compareció con secretarios de Estado y a las autoridades locales, la señora Luz María Dávila, madre de dos de los jóvenes asesinados, los increpó exigiéndoles que se haga justicia y se castigue a los culpables de la masacre.

[37] Laura Bonaparte ha perdido a toda su familia en los años setenta: su marido, sus dos hijas con sus maridos y su hijo con su esposa, y desde entonces ha demandado la aparición con vida de los mismos.

Posteriormente, junto con otras cinco señoras, le dio la espalda al presidente cuando comenzó a hablar ante un grupo de representantes de la sociedad civil. La foto de esta escena salió en la primera plana de los periódicos. La señora le dijo al presidente que se había equivocado al señalar que los jóvenes asesinados eran pandilleros, y que ella quería justicia. Además señaló que deben dimitir el Presidente, el gobernador y el alcalde porque no han encontrado a los culpables de la masacre y finalmente le gritó al presidente: ¡asesino, renuncia!

Pocos minutos después su hermana también interpeló al presidente y anunció: "vamos a luchar juntos contra la injusticia, cueste lo que cueste. Ya sabemos que mis sobrinos no regresan, pero los políticos inútiles y corruptos con sus policías y Ejército deben salir". En el grupo de mujeres estaba Olga Esparza, madre de una joven desaparecida en Ciudad Juárez, y perteneciente a la organización *Nuestras Hijas de Regreso a Casa,* evidenciando con su presencia la creciente politización de las madres que han perdido a sus hijos como resultado de la violencia, la corrupción y la impunidad características de los altos mandos.

Estos ejemplos nos muestran la manera en que las madres comienzan a crear identidades de resistencia que, partiendo de la matriz familiar, se vuelcan a la matriz de Estado por oposición a la misma, buscando nuevas maneras de introducirse en la arena política y jurídica del país. Además transforman los símbolos religiosos, como la cruz y la veladora, en símbolos de lucha y resistencia contra el poder y la impunidad.

Algo semejante ocurrió en Argentina cuando las Madres de Plaza de Mayo comenzaron a caminar alrededor de la Pirámide de Mayo cada jueves por la tarde, con las fotos de sus hijos desaparecidos en alto, y al paso de los años fueron convirtiendo su dolor en resistencia al poder y en solidaridad con otras causas injustas.

En los primeros años de la dictadura

En el año 2005

Actualmente las prácticas de resistencia y memoria de las Madres mexicanas y las de las Madres de Plaza de Mayo se transportan a otros lugares del país y del mundo. Esto demuestra que si bien un lugar de memoria y las prácticas que en él se realizan son locales y limitados a un único espacio, sus significados pueden alcanzar escalas globales y de carácter universal, dando sentidos a otras luchas a través de procesos de identificación y reconocimiento. También vemos que los sentidos del lugar y las prácticas de la memoria siempre quedan abiertos a nuevas interpretaciones y resignificaciones.

6.2.2. Estéticas ciudadanas de resistencia y memoria

En el capítulo 4.1., hemos visto que los participantes de las manifestaciones en México ocupan el espacio público y, algunas veces, marchan de manera festiva y alegre, a pesar de que lo que se conmemora son sucesos trágicos. De esta manera crean un carnaval, llenan de cuerpos el vacío dejado por los asesinados, crean una utopía, la emoción de la igualdad y fraternidad, sin clases sociales, todos del mismo lado, contra un enemigo común, ocupando y resignificando el espacio público que está siendo ocupado cada vez más por el automóvil, la inseguridad, la incomunicación, el celular y el Internet, la policía y, recientemente, los militares. Las marchas y mítines, las instalaciones, los performances y las obras de arte de memoria analizadas en el capítulo 4, participan de la vida urbana, creando nuevas maneras de vincular el pasado con el presente, y nuevas maneras de pensar el futuro.

Los protagonistas del drama que se escenifica en las calles son los familiares de los desaparecidos, a los que se unen los simpatizantes, los partidos políticos y las organizaciones de derechos humanos. El destinatario de los mensajes, por su parte, es la opinión pública, el gobierno y sus instituciones, que no están presentes en los eventos. También hay un público que es el ciudadano que pasa por allí y se queda observando, además de los fotógrafos, los policías que cuidan el orden de las marchas, y los simpatizantes que se quedan fuera pero la apoyan con su presencia. También vemos que en las dramatizaciones de la memoria, los actores son a la vez el público de su propia obra, puesto que ritualizan el duelo de manera colectiva y catártica, y al mismo tiempo ven a los otros y reciben sus mensajes.

En las marchas analizadas vimos que es posible gritar como se gritaba anteriormente en las calles, los teatros, los cines. Actualmente sólo en la cancha de fútbol es posible vivir experiencias semejantes a las de las marchas, sin embargo, en la cancha una mitad quiere ganarle a la otra mitad, aplastarla, humillarla. Por el contrario, en las marchas analizadas, de alguna manera todos quieren lo mismo, simplemente afirmar una idea, crear una sola identidad colectiva. Por eso, en las marchas no se discute, todos están de acuerdo en lo fundamental, todos se fusionan en una sola idea: marchar, ocupar la calle, mostrarse y sentir a los otros. Los cuerpos se acercan tanto que crean contacto humano, y el contacto produce emoción, empatía. Las marchas posibilitan experiencias estéticas divertidas y hedonistas, liberadoras de las normas y las jerarquías de valores preestablecidos socialmente. Con estas marchas y manifestaciones, entonces, nos oponemos al olvido que es el baluarte de la Modernidad, mediante la memoria, la invención, la creación de símbolos y la resignificación del espacio público moderno.

Como se vio en el capítulo 4, tanto en las marchas del 2 de octubre que se realizan desde hace cuarenta años, como en las de las Muertas de Juárez, los participantes despliegan estrategias estéticas propias que se han ido estableciendo con el tiempo y que muchas de ellas ya son conocidas en el mundo entero. Pero también los participantes de las marchas van incorporando elementos nuevos que les dan identidad, como pintarse la cara (EnEs+) que es un recurso que utilizan los espectadores de los partidos de fútbol, o peinarse y vestirse de acuerdo a identidades urbanas como los *punks*, los *skas* o los *darketos*. (Tabla 5) Esto es así porque los jóvenes que se manifiestan en las marchas

pertenecen a diversos grupos sociales y culturales de las grandes ciudades, y ya no podemos hablar entonces de una sola identidad como estudiantes, sino de varias: se es estudiante pero también se es habitante de una colonia popular con una identidad específica (PS-) y además se apoya a la identidad estudiantil emanada del 68. Todos estos jóvenes además gritan consignas y cantan canciones que los representan (FA+) mostrando así sus filiaciones ideológicas comunes a pesar de sus adhesiones a diferentes grupos sociales.

Pero sobretodo vemos que los jóvenes buscan contrarrestar la tragedia de las muertes a través de prácticas estéticas de fiesta y carnaval. Es por esto que en las marchas mexicanas del 2 de octubre se recurre, sobretodo, a la ironía y al juego de palabras, a lo caricaturesco y grotesco, la picardía y la broma. Se produce así una estética local de lo grotesco y de la deformidad (EnEs+), que se expresa en carteles, muñecos, música, gritos, máscaras y caricaturas, que dan cuenta del humor, la creatividad y el ingenio de los manifestantes al exagerar o ridiculizar a políticos, represores o personajes públicos (PEs+). (Tabla 6). Los carteles y consignas que utilizan en estos casos son de fácil comprensión (PL+) y las semejanzas con los personajes representados son evidentes. Estos manifestantes crean energía festiva (FS+) y dinámica (CE+)

En el punto 4.1.1., se vio claramente que los contingentes que representan organizaciones políticas recurren a las imágenes de los héroes revolucionarios, tanto nacionales como internacionales. Sus rostros se pintan de manera estilizada y por ello es fácil identificarlos. (Tabla 3) Pero además esos rostros tienen una gran carga energética (PEs+) puesto que representan ideales de lucha popular y revolucionaria que trasciende a los partidos y a las generaciones que los enarbolan. En estos casos el color rojo es de gran importancia puesto que significa la revolución comunista y por lo tanto los ideales del marxismo.

Los estudiantes no solamente se solidarizan con los que murieron en el 68 sino que apoyan cualquier otra causa de injusticia y violencia, como la de los presos de Atenco, los desaparecidos de Argentina, los asesinados en Ecuador y en Oaxaca, entre otros. Por eso vemos que los contingentes representan diversos conflictos de diferentes grupos sociales y culturales, y todos conviven armoniosamente. (Tabla 4)

En las marchas se vive lo lúdico, el placer de hacer algo sin obligación, la fiesta de la interrupción de lo cotidiano, de un tiempo y un espacio únicos y diferentes. Las marchas tienen un orden propio y elementos estéticos como la tensión, el equilibrio, el balanceo, la alternancia, la armonía y el encadenamiento. Pero al llegar a destino las marchas se vuelven más serias, todos se quedan quietos y expectantes, todos escuchan a los oradores como en las ceremonias religiosas. En las concentraciones en las plazas los que marchaban se convierten en el público de los oradores.

Las representaciones de la memoria de los jóvenes y los partidos políticos en México tienden a multiplicar las figuras y los recursos visuales de manera lo más literal posible, con el propósito de que la comunicación del mensaje sea rápida y que produzca un fuerte impacto en el espectador, por lo que encontramos aquí todo un repertorio de estrategias estéticas que provienen de la cultura popular tradicional, para que sean de fácil comprensión y de fácil identificación, creando así nuevas identidades de resistencia que se adhieren a las ya existentes.

6.2.3. Estéticas artísticas de denuncia

Los artistas que se interesan por apoyar las luchas de memoria, intentan realizar un arte que introduzca el disenso en los discursos establecidos por los medios de comunicación masiva, con el objetivo de interpelar al otro, de llamarlo a la reflexión y a la acción. Para lograr representar la violencia y el horror, muchas veces recurren en sus obras a las figuras de la herida y la sangre. Una herida es un corte que se hace en la carne, de manera superficial o profunda; para que la herida sane hay que coserla uniendo las dos partes; con el tiempo la herida cierra y el tejido cicatriza. Si la herida no cerrara, siempre estaría sangrando y doliendo, posteriormente se infectaría y finalmente el herido moriría de septicemia. Entonces, al menos en el cuerpo humano, las heridas deben suturarse, sanar y cicatrizar. Por eso es que las figuras de las heridas que sangran y que no cierran son tan utilizadas para significar las heridas sociales resultado de la violencia y la injusticia. En las heridas sociales, una forma de sutura sería el castigo ejemplar a los perpetradores. También sería importante para sanar las heridas la construcción de monumentos y memoriales, por eso los familiares de las víctimas demandan a los gobiernos la construcción de dichas obras.

En el punto 4.3.2., vimos que muchos artistas participan de la denuncia de la injusticia en Ciudad Juárez y en todo el país, mediante escenificaciones del horror que toman la forma artística de performances, instalaciones, danza o teatro; otros artistas elaboran carteles de denuncia y algunos pocos artistas realizan obras concebidas para ser exhibidas en espacios cerrados como museos o galerías, como instalaciones, fotografías y obras de artes plásticas. En los carteles por las Muertes de Juárez vimos una tendencia a representar las muertes violentas con cruces, colores negro y rosa mexicano, fotos de las jóvenes asesinadas, y sangre (4.3.2. c). En las marchas del 2 de octubre el emblema de la lucha contra la represión gubernamental es la paloma de la paz herida realizada por un artista mexicano, que sigue sangrando desde los años sesenta hasta el presente puesto que todavía no se ha hecho justicia (4.3.1.). También en los performances vimos una tendencia a representar las heridas, la sangre y los rituales funerarios (4.3.2.).

De estos ejemplos se desprende que la metáfora recurrente es la de las heridas que no cierran y que no permiten que la sociedad sane y restablezca su normalidad. Esto se mezcla con la imaginería católica en la que la herida que le hacen los soldados a Jesús cuando está clavado en la cruz sangra sin cesar, hasta que él muere. Por ello encontramos en México la mezcla de la sangre con la cruz, representando no solamente la muerte sino también el sacrificio de los inocentes.

Estas imágenes no son utilizadas en otras culturas, como la argentina, en la que las Madres de Plaza de Mayo recurren a los pañuelos blancos anudados como símbolo de su lucha, y no a la sangre ni a los símbolos funerarios de la religión católica. En las culturas de memoria de Europa tampoco encontramos estos símbolos puesto que la memoria se construye allí de manera estilizada y abstracta, a través de la representación artística de la ausencia y del vacío, no de los cuerpos heridos o sin vida, creando así representaciones estéticas de la memoria más intelectualizadas y más alejadas del sentir popular. Por todo esto podemos decir entonces que la estética de la memoria en México posee lenguajes y símbolos, tomados de la matriz religiosa católica, que le son propios y que no se utilizan en otras culturas donde también se construyen estéticas de memoria.

6.3. LA NECESIDAD DE CONSERVAR LA MEMORIA: MUSEOS Y MEMORIALES

En los países de Europa el pasado condiciona el presente y el futuro, por lo tanto la memoria se trabaja en las escuelas, en los museos y en las calles[38]. En América Latina esto no es así, las ciudades borran las trazas de su historia día a día; las ruinas no se preservan; los lugares de memoria se destruyen y las calles cambian de nombre. En este sentido, América Latina está más cerca de los Estados Unidos, donde el presente está desligado del pasado, donde se vive más hacia el futuro, sin ataduras. Sin embargo allí las cosas están cambiando: durante su campaña presidencial el candidato Barack Obama apeló a la historia y al vínculo con las ideas de los padres fundadores de la patria, así como a la Declaración de Independencia de 1776. De esta manera, Obama se ganó la confianza de los electores al recurrir al pasado como fuente de inspiración para el presente. En los países del Cono Sur se reactivan los juicios a militares y se promulgan nuevas leyes para facilitar la búsqueda de bebés apropiados por los mismos; en Bolivia el presidente Morales recurre a la tradición histórica para apoyar sus políticas. Todo esto nos demuestra que el pasado puede servir como fuente de aprendizaje y de proyección hacia el futuro.

Sin embargo en México la concepción del tiempo es diferente, la relación con el pasado también. El pasado se vive como algo que, afortunadamente, ya pasó, y mejor no acordarse. Si el pasado fue terrible, se piensa que pudo haber sido peor, y entonces es mejor agradecer lo que hay. Como dice la canción de Juan Gabriel: “Ya lo pasado, pasado, no me interesa…ya olvidé…” De esta manera se vive una amnesia autoimpuesta que no tiene que ver con la amnesia producto de la cultura posmoderna que se mencionó anteriormente. Los arquitectos participan de este proceso al permitir que se borren las huellas del pasado, se cambien de lugar los monumentos que servían de hitos urbanos, se demuelan edificios antiguos, o se construya otros sin tomar en cuenta el entorno

[38] Los siguientes son algunos ejemplos: en las ciudades francesas hay placas metálicas ubicadas en los frentes de las casas explicando la historia del lugar y quién murió allí por alguna causa patriótica. También están marcados los lugares donde vivieron personajes importantes del arte y la cultura, la política y la resistencia. En España se está revisando la historia de la Guerra Civil y recuperando la memoria de las víctimas. En Alemania se está recuperando la historia de los judíos que vivieron en el país y murieron en los campos de exterminio. En Rusia se revisa la historia de la Segunda Guerra Mundial y de las purgas estalinistas y se pide perdón…

construido. Por esto los museos de historia en México no son un tema prioritario y la mayoría están cayendo en el abandono.

Por otra parte al gobierno mexicano no le interesa construir museos o monumentos a la memoria de las víctimas de la violencia de estado puesto que no ha reconocido todavía su participación en la misma. Hemos visto que el único monumento del 68 que existe en el lugar de la matanza es el que realizaron los veteranos en el año 1993 y que no forma parte de la corriente de monumentos contemporáneos de memoria ni del circuito internacional del mundo del arte. En lo que respecta a los museos para transmitir la memoria del pasado, los gobiernos mexicanos no consideran que sean necesarios para sus gestiones. Por ello el único museo hasta ahora que transmite la memoria del 68 es el que habilitó el gobierno de oposición de la ciudad de México.

En los países en que el tema de la memoria ha tomado importancia debido a la presión de sus sociedades, los gobiernos han financiado monumentos o museos para transmitir mensajes de *mea culpa* y de su voluntad de lograr la paz social. Los destinatarios de estos mensajes son principalmente otros gobiernos, el turismo internacional y el grupo social que pidió las obras, entre el que se cuentan tanto las víctimas como los simpatizantes. En estos casos, las obras son concebidas por arquitectos y artistas reconocidos que proponen diseños audaces y “a la moda”. De esta manera, los gobiernos se lucen con obras que pasan a formar parte del escaparate internacional de arte y arquitectura de vanguardia.

El memorial y el museo sirven para transmitir el pasado y comprender mejor el presente, pero también sirven para revitalizar las calles y plazas, cargarlas de sentido y resignificarlas, llenando de vida los vacíos que dejaron los desaparecidos y recuperando el espacio público para la solidaridad, la convivencia y el esparcimiento.

6.4. FUNCIÓN SOCIAL DE LA COMUNICACIÓN ESTÉTICA DE LA MEMORIA

Como ya vimos a lo largo de la investigación, en las prácticas de memoria hay diversos actores y diversas formas de actuar, según quiénes sean los sujetos y quiénes los destinatarios de los mensajes que quieran transmitir.

	MATRIZ FAMILIAR Y MATRIZ ESTUDIANTIL ESTÉTICAS DE RESISTENCIA	MATRIZ ESTATAL Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN ESTÉTICAS OFICIALES
SUJETOS	Familiares de las víctimas Grupos de derechos humanos Organizaciones políticas Artistas simpatizantes Ciudadanos simpatizantes Estudiantes	Gobierno Partidos políticos Medios de comunicación masiva
PÚBLICO	Gobierno La opinión pública nacional e internacional Turistas	Víctimas y familiares La opinión pública nacional e internacional Turistas
ESTRATEGIAS ESTÉTICAS	**Monumentos efímeros** materiales orgánicos; colores fuertes, vivos, contrastados: negro, blanco, rosa mexicano, etc. **Marchas de duelo con** vestidos negros, cruces rosas, ofrendas, velas **Marchas y manifestaciones** fotos, imágenes, logotipos gritos, consignas, cantos **Arte callejero** música, teatro, acrobacia, bailes, obra gráfica, performances, instalaciones	**Monumentos permanentes y Museos** materiales inorgánicos; colores tenues, tristes: Fotografías, gráficos, textos, nombres, videos.
CONTENIDO DEL MENSAJE	Los familiares de las víctimas exigen visibilidad, justicia y reparaciones por sus muertos.	El Estado reconoce sus errores e intenta repararlos mediante la construcción de monumentos o museos. El Estado afirma que no repetirá sus errores.
FUNCIÓN DEL MENSAJE	Rescate de la memoria de los muertos, visibilidad del drama en el espacio público, duelo colectivo, demanda de justicia Creación de vínculos sociales Recuperación del espacio público para la resistencia, la memoria y la esperanza.	Enseñanza de la historia. Aprendizaje del pasado. Arrepentimiento por los errores
COMUNICACIÓN ESTÉTICA	Apela al sentimiento y la emoción desde la matriz familiar, estudiantil y política.	Apela a la razón y el intelecto desde la matriz estatal y artística
ÁMBITO DE LAS OBRAS	Lo privado irrumpe en la calle, la plaza y el espacio público.	El espacio público para el recuerdo colectivo
RESULTADO	Realización del duelo colectivo. Visibilidad nacional e internacional de los asesinados o desaparecidos. Visibilidad de las demandas de sus familiares y simpatizantes. Construcción de símbolos e identidades. Resignificación del espacio público	Transmisión de la memoria Enseñanza de la historia Expiación de culpas del gobierno Presencia de la memoria en el espacio público. Construcción de explicaciones del pasado acordes con la ideología oficial

Tabla 39

Los sujetos protagonistas del drama de la violencia de Estado son los familiares de los desaparecidos y asesinados, que realizan marchas a las que se unen los simpatizantes, los partidos políticos y las organizaciones de derechos humanos. Pero también las marchas sirven para la recuperación de la calle y las plazas públicas para la convivencia, la resistencia y la solidaridad. El público al que dirigen sus mensajes es el gobierno y sus instituciones que no están presentes en los eventos, la opinión pública y los medios masivos de comunicación, utilizando todos los registros de la estética para dar visibilidad a sus demandas. También hay un público que es el ciudadano que pasa por allí y se queda observando, los fotógrafos, los policías que cuidan el orden de las marchas, y los simpatizantes que se quedan fuera de la marcha pero la apoyan con su presencia. Pero también vemos que en las dramatizaciones de la memoria, los sujetos son a la vez el público de su propia obra, puesto que ritualizan el duelo de manera colectiva y catártica, y al mismo tiempo contemplan la obra y reciben su mensaje. Cuando lo memorial trata de un monumento o museo, y no de un movimiento social, la aproximación de éste con la dramatización puede parecer más lejana. Sin embargo podemos despejar aquí también estrategias que tienen que ver con el teatro. Si bien no se trata de un espectáculo en un momento particular, estos espacios, destinados a persistir en un tiempo continuo, son concebidos como puestas en estética y los visitantes se ven llevados a actuar dentro de las mismas. Asistimos de esta manera a una inversión: el público es ahora el actor, y el actor inicial (el arquitecto o artista) se convierte en un dramaturgo-demiurgo en sentido metafórico. El público camina entonces por lugares determinados, observa obras de arte, experimenta sensaciones espaciales, etc., y todas estas acciones lo llevan a vivir experiencias estéticas que devienen en experiencias mnemónicas y de aprendizaje y reflexión. Cuando el agente o promotor de la memoria es el gobierno, éste realiza obras para transmitir mensajes de *mea culpa* y de su voluntad de lograr la paz social, y sus destinatarios son principalmente otros gobiernos, el turismo internacional y el grupo social que pidió las obras, entre el que se cuentan tanto las víctimas como los simpatizantes. En estos casos, las obras serán concebidas por arquitectos y artistas reconocidos, proponiendo diseños audaces y “a la moda”. De esta manera, los gobiernos capitalizan las obras de memoria para formar parte del escaparate internacional de arte y arquitectura de vanguardia.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he pasado revista a las diferentes manifestaciones estéticas de las prácticas colectivas de memoria ligadas con la violencia de Estado en México, para encontrar en ellas las diversas estrategias estéticas utilizadas para impactar en la opinión pública y para crear vínculos sociales e identidades de resistencia y de memoria. Para ello, en un primer momento, expuse la problemática de estudio y la perspectiva desde la cual abordé este trabajo, así como algunas preguntas que me planteaba en relación con el tema y que me sirvieron como guías para mi investigación. También dejé planteadas algunas preguntas que decidí no abordar en el trabajo y dejar para trabajos ulteriores, puesto que el tema de la memoria y de sus representaciones es muy vasto y muy candente, sobre todo a la luz de la violencia creciente que se vive en el país. Como objetivos de la investigación me propuse analizar las prácticas de resistencia y memoria de México porque encontré que ellas conforman a su vez lenguajes estéticos específicos, únicos y originales que se diferencian notablemente de las culturas globales de la memoria, sobre todo las creadas a partir del tema de la memoria del Holocausto y del tema de los desaparecidos en América del Sur.

Para contextualizar mis análisis me pareció importante exponer brevemente los conceptos de memoria colectiva, de trauma histórico y de la necesidad de la elaboración del duelo, llevados a cabo principalmente mediante rituales de duelo que se realizan en los lugares donde sucedieron los hechos dolorosos o en memoriales, monumentos y museos creados expresamente para la transmisión de la memoria. También expuse algunas concepciones de la Estética tradicional y de la Estética de la vida cotidiana, que es la que me interesaba utilizar como marco teórico y conceptual. El marco metodológico lo integré con los estudios de Jakobson sobre la comunicación y con el modelo semioestético de Mandoki para analizar y categorizar las estrategias estéticas de la comunicación.

En el capítulo 2 expuse los elementos que constituyen la nueva cultura de la memoria, que derivan principalmente de la violencia de Estado de la segunda mitad del siglo XX, por un lado, y de la globalización de la cultura y de los medios masivos de comunicación, por el otro. Ante estos fenómenos, algunos sectores de las poblaciones han reaccionado volcándose a la revaloración del pasado, de las tradiciones y de las

identidades locales y subalternas, en las que las prácticas de resistencia y de memoria y juegan un papel de gran importancia.

En el capítulo 3 intenté categorizar las diferentes formas de violencia que se dan en México desde los años sesenta hasta la fecha. Encontré dos grandes grupos de muertes violentas: unas que resultan de la represión política del Estado a través de sus cuerpos policiales y militares, así como de algunos grupos parapoliciales o paramilitares; y otro grupo conformado por las muertes violentas que resultan de la violencia organizada, el narcotráfico, por un lado, y los errores gubernamentales, corrupciones y complicidades que llevan a las muertes accidentales y a la imposibilidad de fincar responsabilidades y de hacer justicia a las víctimas.

Esta primera parte intenta construir un contexto desde el cual analizar las diversas maneras en que los familiares y simpatizantes de las víctimas intentan elaborar el duelo mediante ritualizaciones y representaciones estéticas del dolor y la angustia, así como para reclamar justicia y dar visibilidad a sus demandas en el espacio público. Para ello propuse, en el capítulo 4, un análisis estético de las diversas prácticas de resistencia y memoria, categorizándolas en tres grandes grupos: las marchas y manifestaciones, los memoriales y monumentos y las prácticas artísticas de denuncia. Los ejemplos que escogí para cada grupo responden a los tipos de muertes violentas descritos en el capítulo 3. De esta forma, para las marchas y manifestaciones escogí la del 2 de octubre que conmemora no sólo la matanza de estudiantes del 68 sino también muchas otras muertes producto de la violencia de Estado. También analicé las marchas por las Muertas de Juárez que se realizan desde hace ya más de quince años y tienen estrategias estéticas diferentes a las de la del 2 de octubre, y finalmente las marchas que se realizan en los aniversarios de algunos eventos trágicos como la muerte de jóvenes por un error de la policía o la muerte de bebés por la negligencia de las autoridades del IMSS. En dichas marchas se retoman algunos elementos utilizados en las mencionadas anteriormente, puesto que ya se están construyendo estéticas conocidas y compartidas por todos para representar la muerte violenta y la demanda de justicia. El segundo grupo corresponde a los memoriales y monumentos que realizan los grupos afectados por las muertes violentas, como el monumento del 68 propuesto por veteranos del movimiento estudiantil, las cruces de madera que realizan las madres de las Muertas de Juárez, las ofrendas que

colocan los padres y madres de los jóvenes y bebés muertos violentamente, y los monumentos propuestos por las comunidades para conmemorar a los muertos en masacres perpetradas por grupos parapoliciales. Finalmente el tercer grupo comprende a las manifestaciones artísticas de denuncia de los abusos de poder y la violencia de Estado. A la marcha del 2 de octubre de 2008 asistí y tomé fotos, escuché los gritos, las consignas y las canciones y observé tanto a los participantes como a los observadores. A las otras manifestaciones no asistí, solamente las aprecié mediante fotos, artículos periodísticos y comentarios sobre las mismas en Internet.

En este capítulo intenté aplicar el modelo semioestético de Mandoki expuesto en el punto 1.6.2.2. para abarcar todos los registros de la comunicación estética, y creo que me funcionó muy bien. Al ser una propuesta novedosa, esta herramienta de análisis tendría que ser utilizada por más investigadores para afinarla y perfeccionarla. En mi caso, el modelo me permitió desmenuzar los elementos que conforman las estrategias estéticas de las prácticas de memoria y de sus representaciones simbólicas, pero también a descubrir en qué elementos estaba puesto el énfasis del enunciante, cómo estaba manejada la energía y qué sensaciones de proximidad o alejamiento creaba con ella.

En el capítulo 5 realicé otro análisis semioestético de las obras de memoria propuestas por el gobierno. Para el caso del Museo Memorial del 68 realicé varias visitas y tomé fotos, observé las exhibiciones y a los visitantes, también fui con alumnos de las carreras de diseño de la UAM Xochimilco y posteriormente les pedí que contestaran unos cuestionarios para medir el impacto que tuvo la exposición en sus sensibilidades. Así pude comprender que los jóvenes estudiantes ya conocen un poco la historia del 68, principalmente por películas y libros sobre el tema, pero que la visita al museo no les enriqueció lo que ya sabían, ni les dejó claro las causas de la represión, los nombres de los responsables ni las repercusiones de la misma en el momento actual.

También expuse algunos ejemplos de museos de memoria que visité anteriormente, como el Mueso Judío de Berlín en 2002, el Museo de la Memoria en Buenos Aires, en 2008 y el Memorial de la Shoa de París en 2009, para encontrar sus aciertos y sus defectos y compararlos con los del Museo Memorial del 68. Finalmente, busqué memoriales oficiales pero no encontré más que un ejemplo, el mural de fotos en el Museo

Memorial del 68, y lo comparé con los murales de fotos de otros museos de memoria, como el Memorial de la Shoa de Paris y el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

En el capítulo 6 reflexioné en torno al manejo de los medios de las imágenes del dolor, la muerte y la violencia, y al manejo que hacen de los símbolos y signos para representar la muerte las madres de las víctimas, los activistas y simpatizantes y los artistas que se comprometen con la denuncia de los abusos del poder y la impunidad de las autoridades. Estos tres grupos crean entonces lo que llamé estéticas maternas de duelo y resistencia, estéticas ciudadanas de resistencia y estéticas artísticas de denuncia. Y entre todas conforman la estética de la memoria en el México actual. Por su parte, el gobierno crea obras para la conmemoración y la transmisión de la memoria, con lenguajes diferentes y con impactos diferentes sobre la población. De esta manera, las estéticas que provienen de las matrices familiar y ciudadana se contraponen a las estéticas que provienen de la matriz estatal y de los medios oficiales de comunicación, y sus funciones sociales son totalmente diferentes.

Para concluir mi trabajo puedo afirmar que los análisis de la comunicación estética con el modelo de Katya Mandoki, que evidencia cómo la comunicación se lleva a cabo en el plano de lo sensible y de los afectos, me permitieron poner de manifiesto diferencias y similitudes en distintos niveles que tienen traducciones y efectos estéticos distintos, que podemos desglosar a modo de recapitulación.

Como ya vimos anteriormente, en los ochentas el boom memorial llevó a los Estados de Europa y los países de América del Sur, principalmente, a crear políticas de memoria que se materializaron en diversos museos, monumentos y memoriales, realizados en su mayoría en los años noventa. Estas obras tienen una estética abstracta, minimalista, conceptual o deconstructivista, reflejo de los repertorios formales de los profesionales del arte y la arquitectura de elite. Son obras que emergen de lo público para interpretar el sentir colectivo y comunican la memoria a través de un lenguaje estético estilizado que recurre a metáforas de la herida o el quiebre de la historia, y a imágenes como el muro con nombres o las tumbas y las fotos. Además estas formas de memorialización tienden a lo monumental y permanente, con materiales como la piedra y el acero.

En México, sin embargo, este fenómeno no se dio puesto que no ha habido una guerra o dictadura en los últimos decenios, y porque el Estado no reconoce su responsabilidad en las muertes y desapariciones resultantes de sus políticas represivas. Es por ello que no hay una preocupación tan extendida por la memoria colectiva y que no se puede hablar propiamente de una cultura memorial estatal en la medida en la solamente hemos encontrado el Museo Memorial del 68, que no pretende llamar la atención de los medios ni constituirse en un museo que pertenezca al circuito internacional de museos de memoria. En cuanto al material exhibido vimos que es deficiente y está mal organizado. Sin embargo, es interesante la propuesta de hacer del lugar un centro cultural donde se muestren obras tanto artísticas como fílmicas sobre la violencia de Estado, y que se impulsen ciclos de conferencias y talleres sobre esos temas. Faltaría equipar al museo con cafés, biblioteca, y algunas tiendas, para que el lugar tenga mayor vitalidad. De esta forma se lograría que funcione como un verdadero lugar de encuentro y convivencia, a donde llegaran no solamente los jóvenes sino también los veteranos, las madres, las abuelas, las organizaciones de derechos humanos, y los ancianos, para que todos ellos pudieran reflexionar sobre los temas que nos preocupan, como el futuro, las migraciones, los estragos del narcotráfico, la violencia, el odio, la intolerancia, la exclusión, el racismo, la desigualdad, la multiculturalidad, la integración de los indígenas, la libertad y la tolerancia y otros más. Habría que buscar también la manera de integrar al monumento del 68 con el museo, puesto que actualmente no hay una conexión entre ambos.

Esta ausencia de participación estatal en la construcción de la memoria, nos lleva a la existencia de las prácticas colectivas de individuos, que vuelcan el dolor personal en la esfera pública constituyéndose en grupos identificables por una misma demanda. Nacen así las estrategias de resistencia, con un lenguaje propio e identitario. Dentro de los sujetos que realizan prácticas de memoria vimos que encontré tres grupos: el de las madres (como las de las Muertas de Juárez, las de la guardería ABC, las del 68, etc.), el de los jóvenes y activistas (que realizan las marchas del 2 de Octubre) y el de los artistas (que realizan los performances, los carteles, y otras formas artísticas para los grupos resistentes).

Todos ellos expresan la ausencia y el dolor por medio de un lenguaje estético más literal y figurativo, con prácticas efímeras, como las marchas y las ofrendas, y materiales

orgánicos, coloridos y perecederos. Estas prácticas de duelo tienen una gran carga emotiva, femenina y materna. De esta manera surgen estéticas concretas y personalizadas, individualizadas y locales, vernáculas, populares y espontáneas que emerge de abajo hacia arriba, que pretende volcarse del duelo privado al espacio público que complementa a la primera y ayuda a crear identidades de resistencia. Este lenguaje estético crea, a partir de la negación oficial, identidades de resistencia colectiva y visibilidad en el espacio público. El lenguaje estético de los jóvenes y activistas, que se identifican con las víctimas, es, por su parte, festivo, irónico y carnavalesco, creando identidades ideológicas que retoman causas y luchas pasadas y vinculándolas con el presente. Por último, los artistas, que a pesar de no tener ninguna relación directa con las víctimas, elaboran estrategias estéticas marcadas por una visibilidad mucho más notoria y una estilización más grande quedándose sin embargo en un lenguaje local al retomar las estrategias estéticas de los otros dos grupos. Podríamos decir que a medida que la lucha toma un giro más político y menos directamente ligado con un duelo propio, la estética de resistencia se modifica, pasando por el abanico que lleva del dolor, la indignación y la rabia a la ironía. También es evidente que el manejo de la ironía y el sarcasmo es muy refinado y de gran riqueza en los ejemplos analizados.

Aquí cabrían también los monumentos realizados por artistas locales, como el de Aguas Blancas, y los carteles, cruces y ofrendas que realizan las madres, los indígenas y los campesinos, que se diferencian notablemente de los monumentos de Alemania o Argentina, entre otros, mencionados anteriormente. También el monumento de Tlatelolco, realizado por un artista local, que no tiene pretensiones artísticas sino simplemente servir de lugar de recuerdo y conmemoración de la masacre. Ambos monumentos cobran vida cuando sirven para los eventos políticos de resistencia y memoria.

De esta manera, podríamos decir que el arte público oficial de representación de la memoria es parte de la cultura hegemónica, del arte culto y elitista, mientras que el arte público que representa visualmente a la memoria de los ciudadanos es un arte popular, de la cultura periférica, de resistencia y de identidades subalternas. Ambos constituyen dos vertientes opuestas pero no antagónicas de la necesidad de unir el pasado con el presente y el futuro. Entre ambos extremos encontramos las obras de los artistas comprometidos con la memoria, que recogen tanto elementos estéticos de la cultura artística elitista como

de la cultura popular y maternal. Esto lo vimos cuando analicé los carteles por las Muertas de Juárez, las escenificaciones de las Muertas de Juárez, de los bebés muertos y de la violencia de los militares en Ciudad Juárez. Los artistas no pueden realizar obras abstractas o conceptuales puesto que el público al que se dirigen necesita comprender los problemas que se exponen sin intermediaciones, de manera directa y clara. En esto se diferencian de los artistas alemanes que realizan anti-monumentos, pero se aproximan a los artistas argentinos que realizan escraches e instalaciones por los desaparecidos.

En un contexto de la cultura de la memoria globalizado, donde las prácticas estéticas se hacen eco y tejen un lenguaje complejo de símbolos y signos, el caso de México es singular. En efecto me parece que si bien hay cosas que participan de este lenguaje y del duelo de las víctimas en general, la cultura estética de la memoria y la resistencia busca sus raíces en un fondo propiamente mexicano de la cultura popular, católica y mestiza. La diferencia entre las Madres de Juárez y las de la Plaza de Mayo en Argentina, por ejemplo, muestra bien esta singularidad estética mexicana, donde el dolor, la sangre, el color, la cruz, las flores, las veladoras, etc., toman un papel preponderante. Así, el estudio y el análisis de estas prácticas estéticas tiene que partir a la vez de un marco teórico válido para la estetización de la memoria, pero también de una real comprensión de la cultura mexicana y de sus lenguajes propios, a fin de poder abarcarlo en su complejidad y riqueza.

Por otro lado, las Madres de Plaza de Mayo y las Madres de Juárez, las de la Guardería y las de los jóvenes que asesinan impunemente tanto los narcotraficantes como los encargados del orden, tienen en común que al salir a la calle y al enfrentarse a las autoridades, han creado nuevas identidades de resistencia y se han colocado en un nuevo espacio de participación social. De esta manera, las madres hacen de la política la práctica del disenso, como decía Rancière, creando así nuevos vínculos sociales y rompiendo la indiferencia que caracteriza cada vez más al ciudadano.

Estas madres demandan justicia para que se castigue a los represores y a su vez promueve prácticas sociales de memoria que sirven para dar visibilidad a sus demandas y que recurren a las manifestaciones estéticas como apoyo de las mismas. El gobierno, por su parte, tiene el deber no solamente de hacer justicia y condenar a los culpables, sino también de hacer justicia a las demandas de construcción de memoriales y museos,

incorporando en ellos los símbolos y signos de la cultura de memoria popular de gran riqueza cultural y artística. De esta manera, no solamente se cerrarían las heridas del pasado sino que también se lograría construir una cultura estética de memoria autóctona y tolerante.

Por último, en los análisis realizados pude ver que quienes ocupan el espacio público para sus prácticas de duelo y resistencia, no solamente representan el dolor y el sufrimiento mediante los rituales de duelo caracterizados por el color negro, las fotos, las cruces, las veladoras y las ofrendas; sino también utilizan el color rosa mexicano y el blanco, las flores de colores, los muñecos, los disfraces y los cantos, que representa la vida y la esperanza porque apuesta a transformar el dolor en convivencia, solidaridad y alegría, mostrándonos la perspectiva de un país más justo y más democrático, más habitable y más amable, convirtiendo entonces las estéticas de muerte en estéticas de vida y esperanza. De esta manera, la suma de ambas manifestaciones, las de la muerte y las de la vida, conforman las estéticas de resistencia y de memoria en México en la actualidad, que reflejan a su vez las nuevas formas de acción social y la vitalidad de la cultura estética del país.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Acha, Juan, 1997, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán.

2. Amigo, Roberto, 1987, “Imágenes contra la impunidad. Las Madres de Plaza de Mayo y las acciones estéticas de praxis política, (1984-1985)”, en *Razón y Revolución*, n. 3, invierno 1997, Buenos Aires.

3. Augé, Marc, [1992] 2002, *Los no lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Madrid, Gedisa.

4. _____, 2008, *Où est passé l’avenir?,* Paris, Editions du Panama.

5. Bajtín, Mijail, 1987, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* Barcelona, Alianza Editorial..

6. Barthes, Roland, 1973, *L’obvie et l’obtus,* Paris. Seuil Ed.

7. Bauman, Zygmunt, 2006, *Miedo líquido*, Madrid, Editorial Paidós.

8. Bensoussan, Georges, 1999, “Quelle politique de la mémoire?”, *Espaces & Bibliothèques,* Paris, Actes.

9. Berger y Luckmann, (1968) 2006, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

10. Bergson, Henri, 2006, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, citado en Paul Ricoeur, 2004, *La memoria, la historia y el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica.

11. Blair, Elsa, 2003, *Muertes violentas. La teatralización del exceso,* Medellín, Editorial Universitaria de Antioquía.

12. Butler, Judith, 2006, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

13. Caputi, Jane y Rusell, Diana, 1992, “Femicide. Speaking the Unspeakable”, en http://www.dianarusell.com/femicide.html

14. Casey, Edgard, 1987, *Remembering. A phenomenological study*, citado en Ricoeur, Paul, 2004, *La memoria, la historia y el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica.

15. Castells, Manuel, 1980, *La era de la información.* Economía, sociedad y cultura, Vol. III, México, Editorial Siglo XXI.

16. Cejka, Jan, 1995, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, México, Editorial Gustavo Gili.

17. Connerton, Paul, 1989, *How Societies remember*, USA, Cambridge University Press.

18. De Certau, Michel, 2000, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, México, Editorial de la Universidad Iberoamericana.

19. Devalle, Susana. B. C., comp., 2000, *Poder y cultura de la violencia,* México, El Colegio de México.

20. Dewey, John, [1934] 1987, *Art as experience*, New York, Perigee Dorothy.

21. Didi-Huberman, Georges, 2000, *Devant le temps,* Paris, Les Editions de Minuit.

22. _____, 2008, “La emoción no dice « yo ». Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en Alfredo Jaar, 2008, *La política de las imágenes,* Santiago de Chile, Editorial Metales pesados.

23. Fazio, Carlos, 2000, “Guerra sucia y para militarización de los conflictos en Colombia y México”, en Kurnizky, Horst, comp., *Globalización de la violencia*, 2000, México, Colibrí.

24. Feher, Ferenc, 1981, “La nécessité et l’irréformabilité de l’esthétique”, en *Essais sur les formes et leurs significations,* Paris, Médiations.

25. Fernández Christlieb*,* Pablo, 1999*, La afectividad colectiva,* Taurus, México, Alfaguara.

26. Fillieule, Olivier, 1997, *Stratégies de la rue*, Paris, Presse de Science Po.

27. _____ et Tartakowsky, Danielle, 2008, *La manifestation*, , Paris, Presses de Sciences Po.

28. Freud, Sigmund, (1915) 1996, “Duelo y melancolía”, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

29. Giménez, Gilberto, 1992, “La identidad social o el retorno del sujeto en sociología”, en *Versión*. *Estudios de comunicación y política*, núm. 2, abril 1992, UAM-Xochimilco

30. Gray, John, 1998, *Falso Amanecer. Los engaños del capitalismo global*, Barcelona, Editorial Paidós.

31. Halbwachs, Maurice, [1952], 1992, *On collective memory,* Chicago, The University of Chicago Press.

32. _____, [1925], (1994), *Les Cadres Sociaux de la mémoire*, Paris, Ed. Albin Michel.

33. Hottois, Gilbert, 1997, *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad,* España, Cátedra.

34. Husserl, Edmund, 1985, *Meditaciones Cartesianas*, México, Fondo de cultura económica, citado en Ricoeur, Paul,

35. Huyssens, Andreas, 2002, *En busca del futuro perdido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

36. Ibelings, Hans, 1998: *Supermodernismo, Arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

37. Jelin, Elizabeth, 2005, *Marcas territoriales de la memoria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

38. Jiménez, Marc, 1997, *Qu'est-ce que l'esthétique?,* Paris, Folio essais.

39. Libeskind, Daniel, 1999, *Jewish Museum Berlin,* Alemania, G+B Arts International.

40. Mandoki, Katya, 1998, "Sites of Symbolic Density: A Relativistic Approach to Experienced Space", publicado en *Philosophies of Place III,* pp. 73-95, New York, Rowman & Littlefield.

41. _____, 2006a, *Estética cotidiana y juegos de a cultura*, *Prosaica uno*, México, Editorial Siglo XXI.

42. _____, 2006b, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, *Prosaica dos*, México, Editorial Siglo XXI.

43. _____, 2007, *La construcción estética del Estado y la identidad nacional*, *Prosaica tres,* México, Editorial Siglo XXI,

44. Martínez de la Escalera, Ana María (coordinadora), 2008, *Estrategias de resistencia,* México, UNAM.

45. Merleau-Ponty, 1964, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard.

46. Montaner, Josep Maria, 2003, *Museos para el siglo XXI,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

47. Nora, Pierre, 1984, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

48. Pérez Enríquez, María Isabel, 2008, *Estrategias de resistencia y las mujeres de los municipios autónomos de los Altos de Chiapas, en* Martínez de la Escalera, Ana María (coordinadora), 2008, *Estrategias de resistencia,* México, UNAM.

49. Poniatowska, Elena, "1968 abrió un porvenir", *Revista de la UNAM*, nueva época, número 56, octubre 2008.

50. Rancière, Jacques, 1996, *El desacuerdo. Política y filosofía,* Buenos Aires, Nueva Visión.

51. Rapoport, Amos, 1982, *Aspectos humanos de la forma urbana*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

52. Ravencroft, Trevor, 1973, *The Spear of Destiny*, Samuel Weiser, York, Mass. Citado en Washington Valdés, Diana, 2007, "Ciudad Juárez y la cultura del sacrificio", del libro *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos,* de Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar (coordinadoras), México, UNAM.

53. Rector, Mónica, 1984, *Carnaval,* México, Fondo de Cultura Económica.

54. Ricoeur, Paul, 1987, *Tiempo y narración III,* Madrid, Cristiandad.

55. _____, 2004, *La memoria, la historia y el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica.

56. Ruiz Harrell, Rafael, 2000, "Violencia contra el Estado de Derecho", en Kurniztky, Horst, comp., 2000, Globalización de la violencia, México, Colibrí.

57. Scarduelli, Pietro., 1988, *Dioses, espíritus, ancestros, elementos para la comprensión de los sistemas rituales,* México, Fondo de Cultura Económica.

58. Schindel, Estela, 2009, *Revista de Política y Cultura*, primavera 2009, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

59. Sontag, Susan, 2003, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.

60. Subirats, Eduardo, 2000, "Violencia y civilización", en Kurniztky, Horst, comp., 2000, *Globalización de la violencia*, México, Colibrí.

61. Villareal, Héctor, "El Feminicidio en Ciudad Juárez y la Impotencia del Arte", http://www.zonar.tv/press/ciudadjuarez.htm

62. Washington Valdés, Diana, 2007, "Ciudad Juárez y la cultura del sacrificio", del libro *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos,* de Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar (coordinadoras), México, UNAM.

63. Young, James, 1993, *The texture of Memory*. *Holocaust Memorials and Meaning*, USA, Yale University Press.

64. _____, 2002, *At Memory's Edge*, USA, Yale University Press.

65. Zavala, Lauro et al., 1993, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México, UNAM.

SITIOS DE INTERNET

www.aporrea.org, 2007

www.chashama.org

www.wikipedia.org

www.memoriaviva.org

www.joanvicentcanto.com

www.mujeresdejuarez.com

www.fundaciónespacioparalamemoria.org.ar

www.memoriaabierta.org

www.nuestrashijasderegresoacasa.org

www.replica21.com

www.centroculturaltlatelolco.unam.mx

.www.revistadelauniveresidad.unam.mx

www.lauderiasymas.blogspot.com