

Año 06 · Núm. 12 · enero - junio 2022

Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Año 06 · Núm. 12 · enero - junio 2022

*G*raffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ
RECTORA

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO
SECRETARIO GENERAL

LUIS ANTONIO LUCIO VENEGAS
DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁNGEL XOLOCOTZI YAÑEZ
DIRECTOR

JOSÉ GABRIEL MONTES SOSA
SECRETARIO ACADÉMICO

RICARDO A. GIBU SHIMABUKURO
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y
ESTUDIOS DE POSGRADO

MÓNICA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

CLAUDIA IVONE VÁZQUEZ VALERDI
COORDINADORA DE EVENTOS Y DIFUSIÓN ACADÉMICA

ARACELI TOLERO OLIVAR
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

CINTILLO LEGAL

Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Año 06, Número 12, enero-junio 2022. Es una publicación semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://graffylia.buap.mx>. Editora responsable: María Guadalupe Huerta Morales, graffylia.ffyl@correo.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2021-092715015200-203. ISSN: EN TRÁMITE. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la buap, Dra. Araceli Toledo Olivar, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, enero de 2022.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Esta difusión no cobra a sus autores por publicar sus artículos. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la difusión sin previa autorización de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Portada: Remendar... me, 2020
Autor: Dora Gema Serrano

DIRECTORIO

DIRECTORA DE LA REVISTA
**MARÍA GUADALUPE HUERTA
MORALES**

SECRETARIO
DAVID VALDEZ VÉLEZ

COORDINADORA DEL NÚMERO
MARÍA EMILIA ISMAEL SIMENTAL

COORDINADOR EDITORIAL
DAVID VALDEZ VÉLEZ

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO
**MARIJOSE GONZÁLEZ RUIZ
MARÍA MONSERRATH CABRERA**

CORTÉS
MARÍA FERNANDA GONZÁLEZ VÁZQUEZ

ASISTENCIA EDITORIAL
DISEÑO
**MARA EDNA SERRANO ACUÑA
JOSÉ LUIS AVELINO OTERO**

MAQUETACIÓN
DULCE MARÍA AVENDAÑO VARGAS

COMITÉ EDITORIAL

**JUAN CARLOS CANALES FERNÁNDEZ
ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ
ALEJANDRA GÁMEZ ESPINOSA
RICARDO A. GIBU SHIMABUKURO
ALEJANDRO PALMA CASTRO
ALEJANDRO RAMÍREZ LAMBARRY
ALICIA RAMÍREZ OLIVARES**

COMITÉ EDITORIAL CIENTÍFICO

JUAN CARLOS AYALA BARRÓN
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA)

PAMELA COLOMBO
(ESCUELA DE ESTUDIOS SUPERIORES EN CIENCIAS SOCIALES, PARÍS)

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA AGUILAR
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

ERNESTO LICONA VALENCIA
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

JOSEFINA MANJARREZ ROSAS
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

LILIANA MOLINA
(UNIVERSIDAD DE ANTIQUIA, COLOMBIA)

LILIAN PAOLA OVALLE
(UNIVERSIDAD DE BAJA CALIFORNIA)

ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO
(CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, MADRID)

RUBÉN SÁNCHEZ MUÑOZ
(UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA)

STEFANO SANTASILIA
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ)

KARLA VILLASEÑOR PALMA
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

INDICE

PRESENTACIÓN

- Graffylia Número 12
Desde las grietas: instituciones culturales desobedientes 6
María Emilia Ismael Simental

ESTUDIO

- Disobedient Archive 8
Bryan Gienza
- Los museos decoloniales y la restitución de restos humanos a grupos indígenas 25
Fatima Lucero Fruto Cárdenas
- Los círculos de mujeres. Prácticas estéticas decoloniales y ecofeministas 36
Luz Areli Hernández Escobar
- Vendedoras ambulantes y costureras:
creadoras para la historiografía feminista del cine mexicano 48
Enrique Moreno Ceballos

GALERÍA

- Una mirada al arte texti con Sandra Reyes* 57
Dora Gema Serrano Castillo
- Obra de Sandra Reyes 60

ESTUDIO

- La Galería de Arte Contemporáneo y Diseño de Puebla: cultura, política y viceversa 63
Isabel Fraile Martín
- Política, universidad y movimientos sociales:
los orígenes de la Escuela Popular de Arte en Puebla 76
Jesús Márquez Carrillo y Alberto López Cuenca

RESEÑAS

- Movimientos sociales contemporáneos. El movimiento Antorchista Nacional. 88
Florentino Sarmiento Tepoxtécatl

- CONVOCATORIA 90

Desde las grietas: instituciones culturales desobedientes

María Emilia Ismael Simental¹

El presente número de *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, reúne una serie de trabajos desde el estudio de las instituciones del arte y la cultura. Los casos presentados exploran particularmente procesos de gestión de la cultura desde las fisuras del quehacer institucional formal, oficial o normalizado. Es decir, proyectos culturales que lograron, en algún momento o aún están en el intento de operar desde los intersticios de las formas institucionales de corriente principal. Instituciones efímeras, instituciones espontáneas, instituciones emergentes, instituciones al margen, instituciones disidentes, instituciones desobedientes, instituciones rebeldes, no-instituciones, son conceptos que capturan el amplio espectro de los casos que se buscan dilucidar en los siguientes textos. Algunos de ellos revisan trayectorias de instituciones tradicionales como el museo en momentos de autocritica y en un intento por hacerse cargo de sus legados sociopolíticos. Otros abordan formas de organización de las prácticas artísticas que emergen y se diseminan fuera de un marco institucional, al tiempo que producen estructuras reconocibles y reproductibles de socialización, de sentido, y de transmisión de conocimiento sensible. Finalmente, se incluyen propuestas de proyectos que piensan la institucionalidad de la cultura de cara a los retos de nuestra contemporaneidad. El ejercicio de edición parte de un reconocimiento situado desde las condiciones institucionales de la ciudad de Puebla, donde la misma *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, se articula para navegar también por reflexiones sobre aquellas estructuras de la gestión del conocimiento y las prácticas culturales de las que participamos a nivel global. El número tiene tanto el objetivo de registrar historias institucionales hasta ahora no contadas, como el de incentivar a la especulación propositiva de otras formas de hacer institución con la cultura.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-4353-899X, maria.ismael@correo.buap.mx

ESTUDIO

DESOBEDIENTE ARCHIVE

Archivo Desobediente

Bryan Giemza¹

ABSTRACT

Current discussions of ecocentric governance, earth law, and environmental and wellbeing economics, offer a sweeping critique of the goods obtained by neoliberal capitalism's scarcity and self-interest, and suggest other paths leading to degrowth, sustainability, resilience, and anti-fragility. These concepts, in turn, speak to post-custodial ramifications touching on every aspect of the archival endeavor, from design to preservation agendas. This article revisits concepts delineated in an earlier published piece that considers community archives as an archival "tool" and commons. I interrogate the notion of the tragedy of the commons, pointing to both its limitations and benefits within an archival context, and apply Wendell Berry's criteria for tools to community archives, the concept of the black box, and conventional archives.

By applying a set of theoretical standards for evaluating archival tools, I point to the misalignment of contemporary archival principles and purpose in time of climate emergency. I issue an urgent call to address how, like society at large, archives--which *should* offer the model par-excellence of resilience and provide a reservoir of survival knowledge in time of climate mitigation--are failing to devolve their design and methods in the face of black swan events. By destabilizing the major earth systems, we have set the stage for mass extinctions and called into question a future of geopolitical resilience. Accordingly, archives should be on a footing to address these realities and to create a living treasury of community and earth knowledge geared to create resilience in the face of convergent political and environmental crises—a new sort of living archive.

Keywords: Archive, Black Box, Environmental Crises, Tragedy of the commons.

RESUMEN

Las discusiones actuales sobre políticas ecocéntricas, ley de las tierras, y la economía ambiental y del bienestar, ofrecen una crítica radical hacia los bienes obtenidos desde la escasez y el interés propio del capitalismo neoliberal y sugieren vías alternativas que conducen al decrecimiento, la sostenibilidad, la resiliencia y la lucha contra la vulnerabilidad. Estos conceptos, a su vez, dan cuenta de las ramificaciones posteriores a la época de conciencia y que afectan todos los aspectos del trabajo archivístico, desde el diseño hasta las agendas de preservación. Este artículo revisa los conceptos bosquejados en

¹ Texas Tech University, Texas, USA, ORCID iD 0000-0001-8962-1126. bgiemza@ttu.edu

un artículo publicado anteriormente, que concibe los archivos comunitarios como una "herramienta" de archivo y de bien común. Así mismo, cuestiono la noción de "tragedia de los comunes" donde señalo tanto sus limitaciones como sus beneficios dentro de un contexto archivístico y aplico los criterios de herramientas de Wendell Berry a los archivos comunitarios, el concepto de caja negra y los archivos convencionales.

Al aplicar un conjunto estandarizado de teorías para evaluar herramientas de archivo señalo la divergencia de los principios y propósitos archivísticos contemporáneos en los tiempos de emergencia climática. Lanzo un llamado urgente para abordar cómo, al igual que la sociedad en general, los archivos deberían ofrecer un modelo de resiliencia y proporcionar reservas de conocimiento para la supervivencia en tiempos que necesitan regulación climática, no logran devolver su diseño y métodos de cara a los eventos del cisne negro. Al desestabilizar los principales sistemas terrestres, hemos preparado el escenario para extinciones masivas, poniendo en peligro un futuro de resiliencia geopolítica. En consecuencia, los archivos deben estar en condiciones de abordar estas realidades y crear un tesoro vivo de conocimiento de la comunidad y la tierra orientado a crear resiliencia frente a las crisis políticas y ambientales convergentes: una nueva alternativa de archivo.

Palabras clave: archivo, caja negra, crisis ambientales, tragedia de los comunes.

INTRODUCTION

My name is Ozymandias, King of Kings;
Look on my Works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.

PERCY BYSSHE SHELLEY

Let's begin, like so many of our metanarratives do, in the garden—a word of exquisite ambiguity, evoking the Edenic original. Eden, with typical Aramaic placename playfulness, blends the idea of a plain with a fruitful place—a fruited plain—perhaps in its original locus a semiarid one, quite far removed from the English gardens of King James's imagination. In the walling-off of the garden from wild places we understand at once the western turn of mind that produces landscapes, fears wastelands and wilderness, and lays waste in the name of making civilization and, it is said, for the sake of drawing order from chaos. Contrast the hedges of the garden with indigenous and commons-based agricultural system that often bend toward permaculture, "gardens" where the boundary between natural ecosystems and agriculture is blurred or nonexistent.

Image 1. *Paceable Kindom of the Branch* [Mediumóleo sobre lienzo]

Source: Hicks, E. (1826) Reynolda House.

British philosopher Anthony Flew's well-known "invisible garden" metaphor from *Reason and Responsibility* (1968) is often hailed as making a case for atheism:

Once upon a time two explorers came upon a clearing in the jungle. In the clearing were growing many flowers and many weeds. One explorer says, "Some gardener must tend this plot." So they pitch their tents and set a watch. No gardener is ever seen. "But perhaps he is an invisible gardener." So they set up a barbed-wire fence. They electrify it. They patrol with bloodhounds. (For they remember how H. G. Wells' *The Invisible Man* could be both smelt and touched though he could not be seen.) But no shrieks ever suggest that some intruder has received a shock. No movements of the wire ever betray an invisible climber. The bloodhounds never give cry. Yet still the Believer is not convinced. "But there is a gardener, invisible, intangible, insensible to electric shocks, a gardener who has no scent and makes no sound, a gardener who comes secretly to look after the garden which he loves." At last the Skeptic despairs, "But what remains of your original assertion? Just how does what you call an invisible, intangible, eternally elusive gardener differ from an imaginary gardener or even from no gardener at all?" (The Dartmouth Apologia (s/f)).

A community garden, which arises on a common, aspires to be tended by a team of community gardeners. What is curated is the garden itself, which has a character of its own that cannot be ascribed to any prime or single actor. Is this different to a conventional archive? Perhaps it depends on perspective, and whether one stands within the enclosure, or outside of it. In *Letonica*, I earlier wrote,

Suppose, for the sake of argument, that all sides agree to the notion that the archive is indeed an organic, living garden. Holders of this worldview are more

likely to envision a community garden in which property rights are diffuse, and the right of access the highest priority.... Two questions that might be put to all archivists, then, are: what kind of garden are you tending? And how does your garden grow? Assuming that archives are a commons—whether your model is of the courtyard or the township—neither side is free of the obligation to consider what environmentalists commonly call “the tragedy of the commons.” When a resource is freely available to all, the incentive to stewardship can be diminished in turn (Giemza, 2017 p. 32).

But as Dirk Philipsen observes, there is more to the notion, and “[t]he tragedy lies not in the commons, but in the private. It is the private that produces violence, destruction and exclusion. Standing on its head thousands of years of cultural wisdom, the idea of the private variously separates, exploits and exhausts those living under its cold operating logic (D. Philipsen).” (Unpublished paper, email to the author). The community archive refutes the tragedy of the commons, since it establishes and nurtures a kind of commons within the archival landscape and resists privatization. Even university archives that afford good public access are most often, in a sense, private, since they are inexorably beholden to the story that power tells about it itself. Indeed, they resemble the “invisible gardener,” since wittingly or no, their ring-fence curation is largely invisible to the public, unexplained, and calculated to give an impression of orderly containment and the permanence of a higher power.

Flew would say it does not matter who tends the garden, and that’s the point. But who tends the garden is precisely the matter at stake, the difference between a community garden and, say, a Texas cotton ranch ringed with purple-painted fenceposts, tacitly warning those who enter that they risk injury to life or limb or criminal trespass (how fitting that the royal color is used to this purpose) (Dowell, 2014)². Children, the visually impaired, the colorblind, and many other living things cannot read a purple fencepost, and few users can see a conventional archive’s invisible fencing, often emplaced by well-intentioned curators.

In answer to Flew’s critique, let us answer a story with another story and turn to what I’ll call the parable of the Mad Irishman (think of the Irishman who giddily declares in *Braveheart*, “It’s my island”). In the classic telling of the joke, an Irishman, a Scotsman, and an Englishman enter a contest in which they must each build the best possible sheep pen from the same set of materials.

The Scot makes a good run at building a tidy and frugal pen, which the judge dutifully inspects and determines to have a capacity of ten sheep. The Englishman fares even better at stretching out his design, with all of the kit neatly hewn and in its place. The judge rules that it could hold at least twenty sheep, making him the contest’s frontrunner.

So the party continues on to see what the Irishman built. They find him taking his ease under a tree. Around him is his pen, such as it is—he has taken the lumber and roughed in a shaped like a triangle, scarcely big enough for him to take a nap inside.

The judge, surprised, says, “This is your pen? It would barely hold a single sheep.”

² Texas is one of several states to legalize purple paint blazing in lieu of posting “no trespassing” signs, under the argument that it is cheaper, more durable, and more expedient than signposting. I know cyclists who have been harassed and threatened for passing through “purple” ranches on public roads.

"But I'm not in the pen," replies the Irishman cocking his hat, smiling, and sweeping his hand. "Youse are in my pen."

The joke lays bare the futility of the archival enterprise, as timeless as Bing Crosby's "Don't Fence Me In." Whether a fence purposes to fence in or out is truly a matter of positionality; by fencing me out, you might be fencing me in, and vice versa. For the Irishman on the road, which he is happy to share, the ranch owner is trespassing on his property, as the world he owns begins on either side of the purple fence. Archives are defined by their collecting scope; the problem is the slipperiness of scope, since the placement of the fencing raises the paradox of the Irish fence, not to mention the Zeno's paradox of archival pursuit and the impossibility of reaching the desired quarry. Archivists like to adopt an agnostic stance toward the disposition of property as between multiple possible "good" archival homes, emphasizing instead that wholeness, convenience to researchers, and long-term preservation prospects are what matters, with the last factor accorded the most weight. To the objection that scope is a fiction of boundary, a common response is "sampling"—traditional curators should collect across affiliated areas equally. But of course the archive at once starts running out of the building, which is a small pen for so many sheep, or sheep bones. Would it not be more sensible to fashion an Irish sheep pen archive and to say, *What you seek is out there, and living and evolving—go find and observe it if you want to be a good shepherd.*

The immediate resistance is that such an approach would be a form of ahistoricism. But there's an obvious rebuttal: what if all the important history is written in life? This is a serious suggestion. Beyond its salience in oral tradition, history is writ in biology. In an evolutionary sense, we (human beings) are records of survival information enmeshed in experiments in transference and a larger computational experiment called Being Human. The human story writ large is the sum of that information, of the living and what lives in us interacting with each other and other living things within earth systems through time. The information density of DNA contains millions of generations and historical turns (and even forty genes shared in common with all living things), and of course biocomputing (and biological computing) have been pursued as offshoots of nanotechnology because computing technology is merely imitative of biological computational systems (e.g., the brains of animals), which derive their energy ultimately from solar energy. Thus biocomputing summons a digitally crude approximation of what happens at the cellular level in living organisms. (Keep this in mind when we look at Wendell Berry's criteria for tools later.) GMOs and CRISPR are, I suppose, a way of life-writing through a dark lens. Looked at from a different perspective, conventional archives are an effort to round up the rudiments of intangible cultural heritage—which, tellingly, is transmitted by the living. The business of an archive, grimly, is pinning butterflies to velvet and lamenting the fading of their wings. If you would seek, like Yeats, true monuments to unageing intellect, accompany the sages "standing in God's holy fire/As in the gold mosaic of a wall," and follow instead the procession of living things "into the artifice of eternity."

Biological interdependencies within earth systems mean that what is written in the body is related to, collated to, and legible only within the larger set of all biodocumentation, which is to say, all living things. If the ultimate goal of an archive is to preserve as much information as possible for as long as possible, then, as the Irishman might say, the world is your archive, which

contains its own metanarrative in the form of the paleontological record. And if we qualify this with "useful information" or "useful knowledge," we have the utilitarian problem of the fence, and perhaps a first principle: from the standpoint of our species, useful knowledge is that which allows us to persist with mutually assured wellbeing in the places where we dwell with one another, in common with other living things, within the larger web of life.

It is not at all clear that the modern archive agrees with this mission. On the contrary, it too often seems hostile to it. It isn't even clear if the modern conventional archive—*by conception*—can serve this principle, even when it makes course adjustments (in more pointed academic parlance, when it *changes the narrative*), because it is most often retooled to institutional, not human, survival, and subservient to the fantasies of endurance that are the fever dream of every unsustainable culture.

Put differently, *endurance is not enough*. The paradox of modern archival institutionalism is that the pursuit of permanence—underpinned by the presumed value of mere persistence—becomes a driver of fragility. Instead of endurance, we should be attuned to antifragility. The concept, as explained by Nassim Nicholas Taleb in his much-discussed 2014 book by that title (*Antifragile: Things That Gain from Disorder*), is that we conflate endurance with antifragility. It is one thing for your coffee cup not to shatter when it falls to the floor; it is another for it to gain strength from the fall. Another related concept is resilience, which is understandably gaining currency as we prepare for an era of mitigation and harm reduction in the face of climate-related disasters. The post-custodial archive might accept the notion that certain forms of cultural knowledge are best preserved outside of a conventional archive. In this understanding lies the potential of removing fencing, shoring up commons, and shifting from an endurance mindset to antifragile thinking.

In a piece for *south*, I noted moreover that the state's zeal for active exclusion by expunging the marginalized from the record can lead, counterintuitively, to archival traces that preserve them in the negative space—the sidewalk shadows that testify to the detonation at Hiroshima (Giemza, 2015). In destruction, the signatures of the effaced. On that level, even the most carefully curated archives are likely to subvert their assumed charters. The archive is disobedient unto itself, insofar as even the conventional archive frequently contains, in the negative space of documentation, signs of the marginalized and undocumented. The modern nation-state's desire for control and self-propagation often leaves a record of atrocity (e.g., surviving Stasi documents), just as economic imperative sometimes generates a record of the exploited (e.g., plantation ledgers documenting the enslaved). I cite the examples of "confessions" and correspondence from the Caste War of Yucatan that led to linguistic and cultural survivals of the very sort the state hoped to efface. Even when truth does not out, life does, through its intrinsic desire to persist; it is the only thing that can become more organized from the natural world and thus all that we know of negentropy—reverse entropy, in short—even if life is (as W.B. Yeats would say) "chained to a dying animal" and therefore subject ultimately to entropy. The true desire of an archive, then, if it would resist entropy, is to observe the negentropy of the living and to preserve the living record as far as possible. It is the confusion of property with the living commons that turns the archive into an alabaster chamber.

Similarly, the economic and legal records surrounding property and per-

sonhood often leave a strong image of the excluded Irishman, around which the archive, driven by its paradoxical instinct for erasure, has molded itself. From the standpoint of archive-creators, it might help to have a dash of the Mad Irish mentality—*I'm not a part of the archive—everyone else is*—so I had better start collecting! (Or as Emily Dickinson would say, *Who are you? I'm nobody!*) So it goes with the beautiful futility of the archival enterprise. No matter how ambitious the capture, the exclusion zone eventually manifests itself. Unless the archive would cohere, inhere, coincide, coinhabit with life on our planet.

Strategies of sustainability and resilience, then, and more broadly, of antifragility, hold self-attesting, intrinsic value to archival enterprise. Given the growing body of analysis suggesting that societies are subject to principles of scaling, and that local problems demand local solutions, I would suggest that the community archive has something to teach us about the living vessel best suited to our times. Researchers Robert D. Putnam and Shaylyn Romney point to a century-long cycle in US experience delineated by the I-we-I phenomenon: the brazen cupidity of the American Gilded Age and Great Depression collapse followed by the grassroots retrenchment of the (selectively) Progressive era going into mid-twentieth century, which soon enough faded into the Me-decades and fragmentation marking the present moment, as well as the global rise of authoritarian "strong-man" leaders (Putnam, 2020). To make this case they sifted through both qualitative and quantitative data from the archival record, ranging from the personal (writings concerning the apparently irretrievable depravity of the monopoly years) to election records documenting trends in partisan tendencies and ticket-splitting. These accidents of survival may indeed tell us something important about the present disorder, from the birds that once filled the pages of children's books to their disappearance in the living world (I will come to this later).

The reading of the evidence must be selective, as always, but the legibility of the record is often an unintended consequence of the breadth of its scope, not necessarily its intention. I raise the point merely to observe that I am not advocating for a Living Archive that is compiled exclusively of what is conventionally known as natural history—though this is extremely important. It should be acknowledged at the start that a living archive must be fashioned through some complementarity of unities: ecological-intangible cultural heritage-tangible cultural heritage. A traditional archive is not a canary in a coal mine. The health of a society cannot be judged by archives that are scintillatingly replete until the moment of collapse, whereupon they signify nothing but a great sound and fury.

Even if we could conjure up a living archive of some description—unwalled, and focused on the living world not merely as it pertains to our uses, one that takes stock of the most important information about living things, including, incidentally, humans—we would find the basis for its "holdings" much depleted. In 2014 the World Wildlife Fund warned that populations of the invertebrates they monitor had declined by half in the space of four decades (Carrington, 2014). A 2020 follow up census was even more bleak: "Globally, monitored population sizes of mammals, fish, birds, reptiles, and amphibians have declined an average of 68% between 1970 and 2016." "The findings are clear," the report sums up. "Our relationship with nature is broken." And humankind is unambiguously to blame. Whether we are truly in the Anthropocene, or a sixth

extinction are matters of purely academic concern. By contrast, from 1974 to 1996—roughly the first two decades of the time period—the books and bound serials added to US academic libraries grew by about 80% (no correlation or causation inferred here—just a comparison) (Office of Educational Research and Improvement, 2001). Imagine a zoo in which 70% of the animals disappeared and an enormous bookstore was instead erected in their place; would it be regarded as a good steward of conservation? Or an archive that involuntarily lost 70% of its holdings since 1970. While archives have gone about their business of preservation this past half century, the living record has crashed, and the living garden has been relentlessly trampled. Perhaps one reason why archives have been so good at growing themselves is that they hold the media on which a fragile and unsustainable culture feeds itself—including those indigestible bones that are accidents of survival.

Can we accept the antinomy of soaring archival holdings in an age of mass extinction? While "history" was being safeguarded, the world that sustains it was immeasurably impoverished. Could it be because we document primarily what we fashion according to our own image? And are we prepared for an overhaul of our systems of knowledge production and circulation that environmental governance will call for? Continuing the metaphor of community archive as a resistant part of the commons-and-living-garden, we might ask, are archives always fated to be measured by the hole in their doughnut, the space carved out of the wildlands, until the wildlands are no longer? In the Hegelian sense, is a community archive "antithetical" to the conventional archive, or actually its synthesis, and thus as close as we will come to seeing the New Archive? (As I have already implied, it would seem the New Archive defines its scope principally in terms of its ability to sustain human life and wellbeing, and with it, the living record inscribed in biodiversity.) Or do community archives suffer from the exclusion paradox, too? If an archive is built to document power's zone of silence, does it still have a void in its middle?

As in so many areas, I do not have answers, but these are not merely rhetorical questions. An entire generation of archival invention will be devoted to addressing them—if we do. Recent headlines provide another example of archival futility in the face of biology and disrupted earth systems as catastrophic feedback loops open, portending mass extinctions. What is an archive to do as such an eschatology bears down? Record it, apparently, some say, in an "indestructible" black box archive. Jim Curtis, creative director at Clemenger BBDO, explained to an Australian Broadcasting Corporation reporter, "The idea is if the Earth does crash as a result of climate change, this indestructible recording device will be there for whoever's left to learn from that" (Kilvert, 2021). The function of a black box presupposes that it can be located and subsequently rendered legible, which requires both translation and context.

Consider, Ozymandias, how well monuments of bygone civilizations have fared in this regard. A sphinx will do as well as a black box as a khipu. If the climate emergency leads to human extinction—a real possibility—there will be no one to receive and interpret the warning message in a bottle. Whether we are in a Holocene extinction event is a matter of purely academic debate. While it is being debated, we are speeding extinction; by the time feedback loops open and systems collapse, resisting the lost record of planetary impoverishment will be too late. The paleontological record is admirably well equipped to record extinctions, as we know from the fossil record, for which a

black box archive can only be a pale horseman riding point, an act of hubris akin to sending a golden record of human voices into the vastness of space. We had better hope that whatever is greater than us must love us.

We might instead devote our attention to the preservation of the living archive, without which, there is no archive. This, then, is a call to avoid the redundancy of the black box; the flooding of an archive in New Orleans is all we need to know of the black box, and likewise, the vanity of the archival enterprise on a planet in which humans have destabilized major earth systems, and consequently, any hope of geopolitical resilience. In reality, collapsed civilizations are self-embalming, creating necropolises that are holographic, self-validating black boxes, whether as the scorched, bare shelves of Alexandria, or in the undisturbed form of Malaysian Airlines Flight 370 resting undiscovered in a trench of the Indian Sea. Paleontologists can surmise theories of collapse based on the physical record of the earth-as-an-archive. When it comes to human societies, the earth-as-archive offers clues to historic collapse, within the bounds of expert conjecture—and occasionally even falsifiable hypothesis—most often pointing to human inability to stave off an environmental or political calamity or both. Landfills, both in scale and scope, are the finest archives that American civilization has to offer, and likely to be far more durable than the middens of yore, if anyone is around to admire them.

A black box archive of the Tasmanian kind strikes me as primarily a self-authenticating artifact of human hubris. *While the world was on fire we built this as a protest. We were right.* Is this different to the variants of the classic and irrefutable tombstone ditty ("As you are now/so once was I/as I am now so you shall be/Prepare to die and follow me"—to which the traditional wag's reply is, "To follow you I'm not content/Until I know which way you went!"). If I am correct about durable, authentic archives being living archives, the closest things we have to actual black box archives have emerged only from thinnest margins of mere survival. We start with the desire not to repeat atrocities, for example, in the Hiroshima Peace Memorial Museum. Herewith, a larger peace memorial: we could examine the remains of the living archive of the Century of Thanatopsis, currently expiring, as part of Black Box earth: the levels of radioactive isotopes in the soil and atmosphere and seas where human inventions have altered ecology and evolution, the spunky dogs of Chernobyl and their displaced human counterparts (Baraniuk, 2021). Or my friend from County Donegal in Ireland who, along with many others in her country, developed a rare cancer at an early age in a part of the world where the Chernobyl fallout clouds collected, swirled, were concentrated, and rained to earth. Her body is a black box. So is my friend whose body, as she has written, is a Confederate monument, and unlike the fragments of Richmond, Virginia's Monument Avenue, still standing (Randall, 2020).

Perhaps we might pause to consider how monuments of colonialism are being taken down globally even as we flirt with global catastrophe by attempting to violently control nature and thwart natural laws. In 2021 the Mayor of Mexico City, Claudia Sheinbaum, announced that "the Columbus statue that once gazed down on Mexico City's main boulevard will be replaced with a precolonial Indigenous figure — notably, a woman." *The Guardian* reported in 2021 on the nearly seventy monuments to slave traders and colonialists taken down across the UK in the wake of Black Lives Matter (Mohdin et al,

2021). How does resistance to monument itself signify cultural fragility and/or antifragility?

Black box archives only speak of final moments if they have a witness. Again, I am not suggesting that the biochemical record is all we need to know of the human past. Rather, I am urging that conventional, inanimate archives not focused on perpetuating the good of life are a bonfire of vanities, useful primarily for glimpsing, retrospectively, the ravages of entropy and human fantasies of civilization-supra-nature. Should we not set their ilk aside in time of crisis, when invention is needful, and hardly anyone over thirty is to be trusted to move with appropriate urgency?

A new, living archive would start with the supposition that *natural* history and human history are entwined. Such an archive contains knowledge of remedy and ecocentric governance instructive for creating a body of earth law, containing rubrics and systems of valuation that are not exclusively gauged by utility to human life and property. By way of definition, Herman Greene writes in Chapter 16 of *Earth Law: Emerging Ecocentric Law, A Guide for Practitioners*, "Earth law encompasses all legal structures and mechanisms that protect, stabilize, and restore the functional interdependency of Earth's life and life-support systems. Ecocentric or ecological governance (the two terms are used interchangeably) is an essential part of Earth law." (Zelle et al, 2022, p. 105). In 2008 Ecuador amended its constitution to confer inherent rights on nature and standing for any person to observe those rights before public bodies. In 2010, Bolivia enshrined the rights of nature within its system of constitutional jurisprudence. Many nations and treaties acknowledge the rights of nature and nonhuman life, and the list is growing and finding incremental affirmation in court precedents and amendments, as when the UK recently approved a series of reforms, including a landmark bill formally recognizing that animals are sentient beings with attendant rights (Harvey, 2021). Indeed, indigenous cosmologies around the world suggest that legal personhood inheres in nature, as has been meaningfully affirmed, for example, in New Zealand (Luck, s/f).

It is not hard to draw parallels to the ethos of community archives, which favor a post-custodial setting. Contemporary archives are tacitly informed by the notion that humans have custody over nature, and this extends to the positions that nonhuman living things and intangible cultural heritage can become archival chattels. While community archives are geared toward promoting social justice and reconciliation and preventing the institutional usurpation of the curation and representation of community commons, it might be pointed out that this archival consideration has not been extended to the rights of nature. Consistent with Maori belief, Mount Taranaki in New Zealand has been conferred legal personhood. Talk about a living archive! Archives have been interested in the special considerations that attend indigenous history, but what have archives done to preserve those wellsprings? Can the informed consent of indigenous leaders and communities overcome the problem that a colonial archive murders to dissect/preserve?

As community archives have addressed themselves to antiracism and themes of restorative justice, it seems appropriate to look into, as a colleague of mine suggested, "the analogy between racist justifications for exploiting other humans and speciesist justifications for exploiting other sentient species".

H. sapiens relies on notions of race to explain why some humans can't think, don't feel (at least like "we" do), lack moral judgment, produce nothing of any account, and may therefore be treated, like the rest of the brute creation, as labor-saving resources. But is racism a by-product of speciesism? Or did we come to gain an inkling of awareness about speciesism when we finally learned how to look analytically at how and why racism was invented and perpetrated? (W. Andrews, comunicación personal, 14 de diciembre de 2021).

The contested system of humans-as-chattels remains, to an astonishing degree, subterranean within US archives. Artificial intelligence, combing through collections-as-data, has introduced new possibilities for surfacing, for example, the legal history of civil rights, or the relationships of enslaved persons through plantation record. There is undeniably great urgency, if not primacy, in efforts to redress racism and its toll on humanity, and I am not suggesting a hierarchy of value or mutual exclusivity here, but rather, a complementary relationship. This genuine *recovery*, valuable beyond compare, might be rendered naught unless it is broadened to understand the underpinnings of speciesism, and its erasures—and indeed the importance of understanding governance as a complex system far more expansive than government.

As Bruce Jennings urges in his 2016 book, *Ecological Governance: Toward a New Social Contract with the Earth*, an attendant new social contract is needful, one that distinguishes governance from government, as governance encompasses more than government, and extends to economic, religious and cultural institutions, including intangible cultural heritage. Mere survival is often mistaken as a signifier for a civilization's superiority when, in reality, the race is not to the swift (cf. Jared Diamond's guns-germs-steel argument). Yet if it is unaccompanied by a living archive, overmastering the artifact serves, paradoxically, as a means of erasure. A perfect inscription of the Mayan codex, if we had one, would be a mere fetish, subject to discard if it presented an inconvenient cultural pattern (and of course Diego De Landa, that avatar of imperial history, ultimately did rule to destroy, a mistake we perpetuate, often unwittingly, in our own time, with the western turn of mind that insists that capture is per se salvific).

In the grand age of fossil fuels, it was reasonably foreseeable that we should have been using them to create better energy sources and to wean ourselves from them. What did the archives say? The mechanisms of climate change have been understood by scientists for 150 years; climate models have been crudely and surprisingly accurate for fifty, with no supercomputing required; and thirty years ago we knew perfectly well why it made sense, in terms of return on effort, to transition promptly from them during the golden hour of carbon reduction (Cornwall, 2019). The records of history's failure to instruct are neatly arrayed on archive shelves, perhaps in part because they were unexamined as much as disputed, and perhaps because archives have been attuned to documenting the rule of death, more so than life.

What is reasonably foreseeable now? For the moment, a sputtering effort to record a dysfunctional culture instead of reforming it, chasing a global digital culture complex enough to give rise to Artificial Stupidity in the form of divisive manipulation and eco-political black swan events. Mass extinctions, displacement. New York, and Venice, and Mexico City (which floods and yet

runs out of water) and Insert-Your-Coastal-City-Here as New Atlantis. Things stripped of their cultural referents in which meaning itself collapses in lockstep with the furling roll of species.

Table 1. Contrasts/complementarities (not necessarily opposites)

Traditional archive	Community/living archive
<i>Curated necropolis</i> (holds for tangible cultural history and archeological record)	<i>Living conversation</i>
Walled garden	Community garden
The invisible gardener	The visible gardener
The invisible fence	No fence
Consolidation	Localization
Monopolizing	Self-devolving
From monoculture to Big Ag	Permaculture
Entropic	Negentropic for as long as we are
What survived	Survival
Conservation of things	Preservation of living things
Landfill	Landfall – what now?
Waiting for extinction	Waiting for speciation
Acquisition as a means to an end	Reconciliation
System-dependent	Earth-system dependent, thus antifragile and resilient
Lawgiver	Restorative justice, ecojustice and ecological governance

Fuente. Elaboración propia con base en Igartúa (1987).

An archive of the unliving does such injury to eternity as poet William Blake's "robin Red breast in a Cage" that quizzically "Puts all Heaven in a Rage"; even "A Dove house fill'd with Doves & Pigeons/Shudders Hell thro' all its regions," while "A dog starv'd at his Masters Gate/Predicts the ruin of the State." The forsythia that blooms, in January, around the archival heart of the District of Columbia, testifies to human folly and archival futility as the time cycle itself collapses, with winter season marching inexorably to abridgement and collapse (Patel, 2021). So I lament in time with Walt Whitman's old lyric,

*When January lilacs last in the dooryard bloom'd,
And split the cherry blossom with ice in deathless summer,
I mourn'd, and yet shall mourn with never-returning spring.*

* * *

Who can see the typical modern US archive, with its humming systems of temperature regulation, its advanced technologies for probing artifacts and revealing long-withheld historical footprints and palimpsests, its burgeoning staff of specialists driving to work, and not marvel at this essential vanity: the very thing that is meant to endure is visibly and obviously tied to the thousand fragile strings of delicate petrochemical and other frayed, overtaxed "civilizational" dependencies. Who cannot see the proposed Black Box archive in remote Tasmania, designed to record planetary destruction via climate change, for what it is, a vanity of vanities, with a vanishingly short and redundant charter, since (as every archivist knows) technological media obsolescence and legibility are endlessly accelerating? (Kilvert, 2021). Why are archivists not sounding the loudest alarms about these vulnerabilities, risible to outside eyes? Could it be that they have lost sight of their survival superpowers, gradually inured and conditioned as institutional insiders to submit to the creeping faux-professionalization, top-heavy administrative bloat, and self-perpetuating credentialism of the academic institutions they inhabit? Have we lost all sense of disobedience? Where are the archivists on the frontlines of climate advocacy, the most essential work of any long-term agenda of preservation?

In such a configuration, the archive is nothing but the fetishized crown of empire that has the farthest to fall when she topples. In the belief that it was built for endurance, it exalted glory from behind colonial spectacles colored by visions of self-perpetuating order and continual growth, and thus cheated eternity. In *Scale*, complexity scientist Geoffrey West observes how, remarkably, everything from the bodies of animals to corporations are subject to certain scaling rules. Companies, for example, "tend to become more and more unidimensional, driven partially by market forces but also by the inevitable ossification of the top-down administrative and bureaucratic needs perceived as necessary for operating a traditional company in the modern era. Change, adaptation, and reinvention become increasingly difficult to effect, especially as the external socioeconomic clock is continually accelerating and conditions change at a faster and faster rate." One might observe the same of academic institutions and many archives, which means that scaling up introduces fragility and confounds aspirations to antifragility.

By contrast, West notes that cities "become increasingly multidimensional as they grow in size. Indeed, in stark contrast to almost all companies, the diversity of cities, as measured by the number of different kinds of jobs and businesses that comprise their economic landscape, continually and systematically increases in a predictable with increasing city size." Cities, too, suffer from the effects of entropy, and notwithstanding the Eternal City, it is not difficult to furnish examples of collapsed cities. However, West is gesturing specifically to the sources of urban resilience and how cities sustain themselves, and asks, Is there a maximum size to cities? Or an optimum size? From the standpoint of archives, by erasing archival walls and blending the archive into the commons of a city, do we gain additional antifragility?

In common with West, other commentators are pointing to the limitations imposed by the "laws" of ecology, including Rob Dunn in his *A Natural History of the Future*:

Some of the laws of biological nature are laws of ecology. The most useful of these are universal. These biological laws of nature, like the laws of physics, allow us to make predictions. However, as physicists have pointed out, they are more limited than the laws of physics because they only apply to the tiny corner of the universe in which life is known to exist. Still, given that any story that involves us also involves life, they are universal relative to any world we might experience. Knowing about these laws helps us understand the future into which we are—arms flailing, coal burning, and full speed ahead—hurling ourselves (Dunn, 2022).

Dunn offers as an example a terrifying experiment in which Harvard scientists deliberately created a petri dish with increasingly high levels of antibiotic. "The experiment," Dunn writes, "mimicked the way we use antibiotics to control disease-causing bacteria in our bodies. It mimicked the way we use herbicides to control weeds in our lawn. It mimicked each of the ways we try to hold back nature each time it flows into our lives."

The law of natural selection would predict that so long as genetic variation could emerge, via mutation, the bacteria should eventually be able to evolve resistance to the antibiotics. But it might take years or longer. It might take so long that the bacteria would run out of food before they evolved the ability to spread into the columns with antibiotics, the columns filled with wolves.

It didn't take years. It took 10 or 12 days.

So what? As Dunn points out, "An understanding of the law of natural selection is key to human health and well-being and, frankly, to the survival of our species." And he goes on to cite "other biological laws of nature with similar consequences," like the species-area law, which "governs how many species live on a particular island or habitat as a function of its size." (It turns out to be useful for predicting extinctions, too.) Then there is the law of corridors that "governs which species will move in the future as climate changes, and how." And the law of escape, which "describes the ways in which species thrive when they escape their pests and parasites"—a topic of increasing relevance to humanity in time of climate change, if the speciesism can be forgiven.

If archives have considered the consequences of these laws as part of their endurance strategies, or their duty to foreground them as repositories of preservation, I see little evidence of it. But once again, I would suggest the primacy of playing by the laws of ecology if archives wish to endure. An archive that is as complex as a microchip always calls for a chip-reader, consigning itself to accelerating obsolescence, and pointing to a garish fenceline: a culture that is unsustainably complicated is doomed to become, in its ruination, its necro-archive (geared to thanatopsography). Complex systems become unstable and subject to black swan events, and this includes complex societies and their archives. If we seriously purposed to create an archive "for the ages" it would be integrated as far as possible into earth systems that are minimally dependent on human energy inputs, and reliant as far as possible on renewable energy. In the end, those archives need endure only for as long as the species unless we have enough hubris to believe that we offer an object lesson to other lifeforms that may come; instead of preserving the great bust, we should be intent on gathering the timeless graffiti-impulse

of our vandalistic species. *Observe all ye who wander by, as you are now so once was I...*

One might protest that the Tasmanian black box aspires to record the action and inaction of world leaders to provide a record of culpability. This seems prudent to preserve, though its meaning will be contingent on whatever form of social organization persists in the wake of the climate emergency, and whether enough of Nuremberg remains to hold court. But compare the black box conception of the archive to what happened in Canada's Wanuskewin Heritage Park in 2019, where, after the reintroduction of bison to their ancient grounds, the traffic of browsing animals exposed four 1,000-year-old indigenous rock carvings (Selkirk, 2021). The rock, inscribed by understanding of ancient ecological patterns, remains a legible signifier despite cultural erasure with genocidal intent. It announces, "Bison liked it here. We're not sure why. Or maybe we are—it doesn't matter. This pattern is so predictable that we can depend on them to unearth evidence of their own being, and our dependence on them. Observe this sign, which requires no language." In this living and minimally intrusive archive we find not just a record of life, but life itself, and a signifier that has endured without electricity or human maintenance.

Archives are inescapably and irrevocably little more than the material signature of intangible cultural heritage, which, history shows, is the living endurance of human orders. Kwesi Daniels, assistant professor and head of the Architecture Department at Tuskegee University, in Alabama, recently explained how his community partnership focused on historical preservation surfaced some unusual architectural features in the home of a civil rights leader, including sturdy poured foundations, reinforced brickwork, and cement firebreaks. Initially a perplexity, the community stories surfaced the reality, the bedrock of the overengineering: this was a house built by local hands to resist the arson and dynamite of domestic terrorists, a house built for the preservation of life in a culture of hostility³.

We can document the entire planet with bioinformatics—the science of collecting and analyzing complex biological data include genetic codes, per Oxford's definition—but without animation and without living narrative, that record is dead and useless. The sum is demonstrably greater than the whole—indeed, it requires the whole, and how would the information begin to approach the animated record?

Acknowledging human division through racism to be a bar to our survival, I have been deeply devoted to the sort of community archives that, for instance, reveal the living legacies of racism within a new garden for narrative. In *south* I wrote,

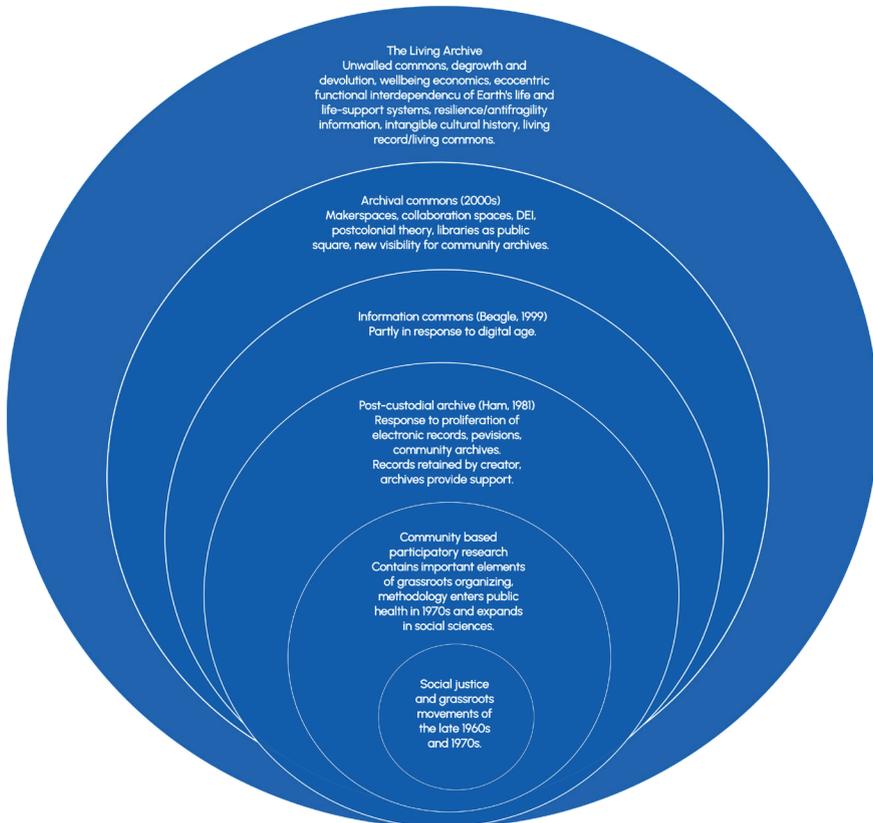
Suppose the archive—the deep archive—is more than a monument to necropolis. Suppose it's alive. Suppose that it is a way to see the gears of the machine. Suppose that the deepest capacity of the archive isn't for preserving the story that imperium tells about itself, but for thorny truth and reconciliation (Giemza, 2015).

Acknowledging that such archives are living archives, attuned to human survival often in opposition to *imperium*, I hold them up now as an instructive model. Acknowledging that old archives often perpetuate the image of a

³ Webinar, Legacies of American Slavery, University of Sewanee Roberson Project, 26 Sept 2021.

zero-sum society, we look for a model attuned not to the limited good but to the greater good. Acknowledging that the climate emergency imperils their work and all of us, I offer this updated manifesto that would position the living archive as a tool for perpetuating and creating resilience.

Tabla 2. The Living Archive



LOS MUSEOS DECOLONIALES Y LA RESTITUCIÓN DE RESTOS HUMANOS A GRUPOS INDÍGENAS

Decolonial Museums and the Return of Human Remains to Indigenous Groups

Fátima Lucero Frausto Cárdenas¹

RESUMEN

El artículo analiza las prácticas de restitución de restos humanos por los museos decoloniales, tomando como ejemplo el Museo de La Plata y el primer caso registrado de una solicitud de restitución en Argentina (1973). Este análisis evidencia el largo proceso que implica una resolución de este tipo: arduos procesos de actualización internos (catalogación de colecciones, modificación de dispositivos museográficos, discursos curatoriales, etc.) y externos (modificación de códigos legales de orden nacional e internacional). Se argumenta que las solicitudes de restitución aumentarán considerablemente en los próximos años y, ante esto, nos cuestionamos si los museos estarán preparados para atenderlas.

Palabras Clave: museos decoloniales, restitución, restos humanos, indígenas.

ABSTRACT

The text analyzes the practices of restitution of human remains from decolonial museums, taking as an example the Museum of La Plata and the first recorded case of a request for restitution in Argentina (1973). This analysis shows the lengthy process involved in such a resolution: arduous internal updating processes (cataloguing collections, modifying museum arrangements, curatorial discourses, etc.) and external (modifying national and international legal codes). It is argued that the number of requests for restitution will increase significantly in the coming years, and we therefore question whether museums are prepared to respond to them.

Key Words: *Decolonial Museum, Restitution, Human Remains, Indigenous Peoples.*

¹ Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España, ORCID iD 0000-0002-7097-1844. fatima.frausto.c@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El pasado como temporalidad histórica está en constante transformación. Tal parece que la frase "lo pasado, pasado" en el campo de la memoria histórica no siempre aplica, y es que las perspectivas respecto al pasado sí cambian y lo hacen constantemente, cuando este se hace visible en el presente, a través de los dispositivos que activan la memoria. En este plano se encuentran los vestigios arqueológicos, los restos o bienes históricos, los monumentos y todos aquellos elementos que se conservan como testimonios valiosos de la cultura material de las sociedades del pasado. No obstante, la selección de estos objetos como elementos patrimoniales se realiza desde una perspectiva hegemónica sobre el pasado desde el presente, dejando al margen otras concepciones, que, aunque estén íntimamente ligadas a los restos materiales, suelen omitirse en un determinado contexto histórico debido a que provienen de grupos subalternos.

Un ejemplo de este proceso lo encontramos en las colecciones de restos humanos, principalmente indígenas, resguardadas en los museos de antropología, arqueología e historia natural, que se conformaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde los restos humanos vistos como "objetos de estudio" para las ciencias en formación, engrosaron las colecciones científicas de laboratorios y museos. En un inicio, los restos humanos fueron exhibidos en vitrinas y salas de exposición y, en un momento determinado, cuando los museos transformaron sus objetivos por una función educativa y de difusión, algunos restos humanos pasaron a las bodegas, fuera de la vista de los visitantes.

Durante la década de los setenta, los pueblos indígenas realizaron las primeras solicitudes de restitución de restos humanos. Estas se efectuaron aunadas a la aprobación internacional de los derechos humanos, el reconocimiento de los pueblos indígenas y el reconocimiento de los procesos de injusticia, exterminio y explotación, derivados de los procesos de colonización, expansión de la cultura occidental y un modelo económico neoliberal, impulsando nuevas posturas y reclamos acerca de la deuda histórica sostenida con los grupos indígenas. Esta premisa resuena cada vez con mayor fuerza, ya sea en discursos oficiales, políticos, académicos, activistas o indígenas. La continuidad de estas demandas/ peticiones ha logrado la aplicación de acciones legales que, en los últimos 50 años, han reformulado la figura legal de estos grupos subalternos a través del reconocimiento de los derechos humanos y del papel desigual que se les ha otorgado a lo largo de la historia.

El objetivo de este artículo es analizar los elementos que han propiciado cambios en las prácticas de algunos museos a favor de un paradigma de restitución y decolonialidad. Nuestras preguntas guía son: ¿Están los museos preparados para ello? ¿Qué implicaciones tienen estas demandas desde América Latina? y ¿Cómo se implementarán estas demandas en el ámbito internacional? Como metodología recurrimos a un análisis historiográfico sobre la primera solicitud de restitución (1973) realizada al Museo de La Plata en Argentina, con el propósito de indagar en qué medida este museo está abriendo nuevos canales de debate y de regulación para la implementación futura de nuevas demandas.

El artículo se conforma en cuatro apartados: el primero está dedicado a los marcos conceptuales involucrados en los procesos de restitución; el segundo explora la patrimonialización de los restos humanos: objetos

científicos, objetos patrimoniales y objetos de disputa; el tercero aborda la experiencia práctica a partir de un ejemplo de restitución realizado por el Museo de La Plata; y, finalmente, el cuarto nos invita a reflexionar sobre cómo la restitución de restos humanos en museos podría implicar un ejercicio de reparación histórica para los pueblos indígenas.

LOS MARCOS CONCEPTUALES DETRÁS DE LA RESTITUCIÓN DE RESTOS HUMANOS EN MUSEOS

Los procesos de restitución de restos humanos son sumamente complejos y responden a una serie de prácticas, reflexiones y acciones de personas, grupos sociales, instituciones y marcos legales, que buscan reivindicar una serie de memorias dolorosas y desplazadas por sucesos históricos, propiciadas por discriminación racial y serias violaciones a los derechos humanos. Para entender el contexto en el que surgen estos procesos recurriremos a los rastros del colonialismo en América Latina (AL), vigentes a través de la colonialidad que sostiene un modelo cultural universal y aspiracional (Quijano, 1992).

Anibal Quijano señala la existencia de una colonialidad del poder (CP) identificándola como "uno de los elementos constitutivos del patrón global del poder capitalista", fundamentando que es "la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas de la existencia cotidiana y a escala social" (2014, p. 93). Los cuatro puntos primordiales de la CP son:

1. Colonialidad del ser (ontológica), implica una imagen o visión disminuida de la humanidad del otro (biológica y cultural);
2. Colonialidad del saber (epistemológica), garantiza el conocimiento europeo como el verídico, a través de sus universidades como superiores;
3. Colonialidad del valer (axiológica), usurpación de la universalidad axiológica (civilización vs. barbarie);
- y 4. Colonialidad del hacer (praxeológico), normalización a través de las prácticas personales e institucionales (Quijano, 2014, p. 93).

Una parte fundamental de la implantación de la CP es la importación de modelos (praxeológicos y epistemológicos) institucionales, entre ellos el museo, que se define como:

una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (Consejo Internacional de Museos, 2007).

Las prácticas e instituciones heredadas de la colonialidad como los museos fundamentaron los Estados nacionales como una soberanía cultural con identidad propia. Para ello, la diferenciación cultural y racial desde un enfoque hegemónico-occidental fue indispensable y científicamente justificable en los museos que, a través de objetos y restos humanos, producto de la colonización en otras áreas del planeta, presentaban al otro (colonizado) como inferior, incluso inhumano. A pesar de que estas prácticas se fueron despla-

zando del área expositiva, los museos siguen conservando y fomentando aspectos estructurales diversos de la colonialidad y su praxis institucional, por lo que son cuestionados constantemente (ICCROM, 2020).

Desde otra perspectiva, las reflexiones decoloniales apelan a una decolonización estética. En palabras de Pedro Pablo Gómez ésta es "una parte constitutiva y no derivada de la colonialidad del poder" e implica la postulación, no sólo de una estética, sino de varias estéticas, sin posicionar a la estética occidental como única y hegemónica (González Vásquez *et al.*, 2016, p. 126-127). El propósito es generar un espacio en el que "las estéticas conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y transestéticos" y, lo más importante, la estética decolonial no está reducida al arte ni al mundo de lo sensible como si se tratara de una disciplina, ya que "involucra todos los campos de la experiencia humana: pensar, sentir, hacer y crear" (Ibid., 2016, p. 126-127).

La decolonización de las instituciones culturales, entre ellas el museo, favorecerían la difusión de otros testimonios, los que han sido callados y los que siguen vigentes, pero invisibilizados. Por tanto, las prácticas de restitución a pueblos indígenas representan un ejercicio de decolonialidad estética, ya que su análisis se centra en evidenciar la operación de la estética como una norma que define el canon occidental de aquello que no lo es, normalizando una "clasificación ontológica y la des-humanización de otros seres humanos" (Ibid., 2016, p.126-127).

No obstante, no debemos confundir la decolonización estética con las acciones que intentan incluir las manifestaciones artísticas excluidas en los espacios ya instituidos, bajo los mismos criterios y normas de la colonialidad. Es preciso señalar que el museo descolonial debe reconocer su papel en la formación del "sujeto ideal normativo", lo que implica la caracterización del "humano moderno, universal y ausente ante la pluralidad del mundo" (Vázquez, 2018, p. 49). Asimismo, debemos ser conscientes de que en el museo no sólo circulan obras, también prácticas simbólicas y estéticas (Lobeto, 2020) que propician conflictos sociales debido a su implementación en relaciones de poder asimétricas. Un ejemplo de ello es analizar al museo desde el concepto de "zonas de contacto", acuñado por Mary Louis Pratt, haciendo referencia a los espacios de encuentro en los que las personas histórica y geográficamente separadas entran en contacto a través de relaciones desiguales, coercitivas y conflictivas (2010, p. 27). El museo decolonial, por tanto, debe abordar y debatir el proceso colonial que representa en sí mismo, replantearse de cara al futuro. La pregunta es: ¿cómo hacerlo? Carvallo opta por un museo decolonial que aplique una lógica de parásito, es decir, usar la institución para restituir el discurso de la colonialidad (Duncan, 2021). Mignolo, por su parte, apuesta por la autogestión y el autoconocimiento desde la comunidad, plasmadas en propuestas como la del museo comunitario y el ecomuseo, espacios que son usados por la comunidad y no al contrario (Ibid., 2021).

Desde esta perspectiva la restitución de restos humanos a pueblos indígenas ha permitido a los museos entrar en una dinámica decolonial que va más allá de la modificación del contenido (discurso curatorial, museografía, colección). Los restos humanos implican dos aspectos sumamente susceptibles. Primero, son un claro ejemplo de patrimonio disonante, haciendo referencia a los bienes patrimoniales que representan una historia de la que

existen narrativas distintas, narrativas que cambian en el tiempo y que por lo tanto se convierten en obsoletas o "disonantes". Dichas narrativas reflejan una carencia de consenso social sobre cómo interpretar el pasado y sus dispositivos, por ello, la valoración de las herencias del pasado es conflictiva (Tunbridge y Ashworth, 1996). Segundo, desde el campo de la museología el International Council of Museums (icom) a través de su código deontológico reconoce a los restos humanos como "materiales culturales delicados", lo que implica un compromiso especial con su conservación, tratamiento respetuoso, y el cumplimiento constante de normas profesionales, así como los intereses y creencias de las comunidades o grupos étnicos o religiosos a los que pertenecen (icom, 2017, p. 10).

La restitución, asunto principal de este texto, se define como la devolución de objetos robados u obtenidos ilícitamente, según lo establecido en las leyes internacionales y convenciones establecidas por la UNESCO en 1954 y 1970 (Endere, 2000). Otros conceptos que hacen referencia a procesos similares son: "repatriación de restos indígenas" (Lazzari, 2011). Sin embargo, se debe establecer una clara diferencia entre "restitución" y "repatriación", ya que esta última corresponde a los objetos que fueron obtenidos legalmente, según los acuerdos internacionales, y que han sido reclamados por sus propietarios tradicionales o sus descendientes (Simpson 1994 en Endere, 2000). Asimismo sucede con los términos "retorno", "vuelta", "reparación histórica", "acto de justicia" (Lazzari, 2011) y, finalmente, la "reinhumación", que alude al destino que se les va a dar a los restos humanos una vez recuperados" (Endere, 2000, p. 6).

LA PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS RESTOS HUMANOS Y SU TRATAMIENTO COMO OBJETOS CIENTÍFICOS

La objetivación de los indígenas como producto de la colonialidad del poder es, en gran medida, lo que ha generado las condiciones para que sus restos sean deshumanizados y tratados como objetos de interés científico. Las disciplinas surgidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX consideraban que "los grupos indígenas contemporáneos constituían fósiles vivientes que representaban los estadios más primitivos de la evolución humana" (Endere, 2011, p. 201). Estos estudios científicos fungieron como herramientas que ayudaron en el proceso de la catalogación del otro y la justificación de una superioridad occidental, que incluso justificó políticas nacionalistas de exterminio.

La intervención de los Estados nacionales a través del "discurso patrimonial autorizado", es decir, "un proceso de construcción de patrimonio, y de regulación y gobierno de los significados políticos y culturales del pasado" (Smith, 2011, p. 46), propició la caracterización de ciertos restos humanos como patrimonio nacional y, por consecuencia, propiedad del Estado. Esto facilitó y justificó asimismo la forma violenta en la que los pueblos indígenas fueron despojados de su historia, su cultura, su territorio y forma de vida.

LOS RESTOS HUMANOS COMO OBJETOS PATRIMONIALES

Las narrativas de lo nacional propiciaron una serie de despojos hacia los pueblos indígenas en un afán por patrimonializar objetos, territorios y restos

humanos, que en gran medida conformaron los acervos necesarios para sustentar la riqueza cultural y patrimonial de la nación. El estado a través de sus dispositivos institucionales y sus marcos jurídicos objetivaron lo indígena presentándolo como patrimonio nacional (Williams, 2013).

Es preciso señalar que las legislaciones nacionales respecto a patrimonio cultural deberían estar siempre en concordancia con el respeto de los derechos humanos, ya que en estos procesos existen temas de mayor envergadura como formas de vida y aspectos culturales de los pueblos indígenas que siempre han estado bajo la inspección e intervención del Estado. Verdesio señala acertadamente que no se trata de abordar las restituciones de restos humanos desde una confrontación entre ciencia o religión, conocimiento o superstición, sino desde un enfoque de grupos sociales que tienen reconocidos sus derechos humanos y aquellos que no (2011). Esto provoca que en los debates entre los grupos involucrados se suela perder el objetivo primordial de las restituciones.

Es muy posible que, a raíz del aumento en las demandas de restitución, surjan algunas acciones que no favorezcan el proceso, por ejemplo, que los museos opten por mantener las colecciones en los almacenes; primero, por la falta de información que tienen sobre estas y, segundo, para evitar involucrarse en algún proceso de restitución. Recordemos que son instituciones que, aún como instrumentos de la colonialidad del poder, carecen de recursos económicos. Cualquiera que sea el caso, se estaría retrocediendo en ambos sentidos, por lo que la apertura de los museos es necesaria para que actores de otros ámbitos (universidades, ONG, etc.) puedan acceder, estudiar y conocer las colecciones.

LOS RESTOS HUMANOS COMO OBJETOS DE DISPUTA

Los primeros procesos de restitución aparecen en la década de los ochenta y noventa del siglo xx, marcando el inicio en la resignificación de los restos humanos como objetos de disputa. En la década de los ochenta las comunidades indígenas de Estados Unidos de América (EUA), Australia y Nueva Zelanda, cuestionaron a los arqueólogos respecto al tratamiento que daban en las excavaciones a sus sitios sagrados y a los cuerpos de los ancestros de otras culturas (Podgorny y Politis, 1990). Estos sucesos están vinculados con los conflictos surgidos a partir de la presencia de arqueólogos y antropólogos en las comunidades indígenas como parte de sus estudios de campo, en los que los indígenas eran vistos como "objeto de estudio".

En 1986 se llevó a cabo el Primer Congreso Mundial de Arqueología realizado en Southampton, Reino Unido, en el que se abordaron algunos aspectos. No obstante, fue hasta 1989, en el primer Inter-Congreso del World Archeological Congress (WAC), en la ciudad de Vermillion, EUA, que, a consecuencia de los reclamos de los pueblos indígenas, se produjo un acuerdo sobre ética profesional que ha influido en los debates sobre el uso científico de restos humanos (Turnbull, 2014). Entre los sucesos posteriores influenciados por ambos congresos se encuentran los siguientes: la devolución de un esqueleto de un aborigen australiano que permanecía en la *London Medical School*, desde aproximadamente cien años atrás, en calidad de colección de estudio y el reentierro de restos humanos en *Wounded Knee*, cerca de Vermillion Estados Unidos, con una ceremonia a la que asistieron

arqueólogos, políticos y representantes indígenas, bajo rituales Sioux y Semiole, la ceremonia fue transmitida por televisión a todo el país. Por último, la *Smithsonian Institution* anunció el cambio de política respecto a sus colecciones de esqueletos de los indios americanos, señalando que serían devueltas a los "legítimos descendientes", es decir, a las comunidades indígenas modernas (Podgorny y Politis, 1990).

Entre los sucesos relevantes de la década de 1990 respecto a la restitución de restos humanos, está la promulgación de la Ley de Protección y Reparación de Tumbas Nativas Americanas (NAGPRA) en EUA, cuyo objetivo era terminar con el tratamiento desigual recibido por los indígenas por parte de diversos sectores de la sociedad dominante, como: burócratas del Estado, el ejército y los científicos (Verdesio, 2011).

LOS PROCESOS DE RESTITUCIÓN DE RESTOS HUMANOS EN AMÉRICA LATINA. EL MUSEO DE LA PLATA EN ARGENTINA

En América Latina los procesos de restitución han estado liderados por los países del cono sur, en específico Argentina. Diversos son los reclamos que han sido atendidos en dicho país, sin embargo, nos centraremos en el primer registro que se tiene de una solicitud de restitución, en 1973. Esto con la finalidad de evidenciar el largo proceso que implica una resolución de este tipo, así como las medidas que ha implementado el Museo de La Plata, convirtiéndose en un referente obligado en la región sobre restituciones.

El Museo de la Plata fue inaugurado el 19 de noviembre de 1888, y actualmente pertenece a la Facultad de Ciencias Naturales y al Museo de la Universidad Nacional de la Plata. Sus primeras colecciones fueron donadas por el naturalista Francisco Pascasio Moreno (explorador, coleccionista y político argentino), quien fue fundador y primer director del museo. El incremento de sus acervos fue producto de viajes de exploración y campaña realizados por técnicos e investigadores, y de compras, donaciones e intercambios con otras instituciones. Actualmente el museo cuenta con un acervo de 4 millones de piezas y ejemplares de patrimonio natural y cultural, la mayoría procedentes de Argentina y otros países sudamericanos (Museo de La Plata, 2021).

En 1973 se efectuó un reclamo al Museo de La Plata, solicitando la devolución de los cráneos de los caciques Gerenal (Gherenal), Calfucura y Chipitruz, así como de Indio Brujo, la demanda fue efectuada por el historiador de Trenque Lauquen, José Mayo. El argumento era que "los caciques que habían luchado contra el Estado nacional debían ser considerados héroes [nacionales] al igual que San Martín y Villegas" (Podgorny y Politis, 1990, p. 76). Este primer intento no tuvo éxito y en gran medida se debía a que el solicitante no era heredero directo o integrante de la comunidad indígena Mapuche Tehelque. Nuevamente en 1989 el reclamo se repitió, por parte del cacique Lorenzo Cejas Pincén y descendiente del cacique Vicente Catrenao Pincén, argumentando que "los cráneos resguardados por el museo representaban trofeos de guerra de la Nación" (Redacción, 2021). Sin embargo, debido a que su petición incluía además "los restos de Panguitruz Gner (Mariano Rosas), Indio Brujo, Chipitruz y Calfucurá" (Redacción, 2021), la solicitud fue denegada.

El incremento en las demandas de restitución realizadas en Argentina propició que en 1994 la Constitución de la República concediera a los pueblos

indígenas el "estatus de preexistente a la conformación del Estado", reconociendo con ello una serie de derechos que hasta entonces se les habían negado (Verdesio, 2011). La actualización en la legislación ocasionó a su vez la primera restitución de restos humanos realizada por el Museo de La Plata. Dichos restos fueron los del cacique tehuelche Modesto Inacayal, quien falleció en el Museo de La Plata en 1888, después de estar en dicho sitio por algunos años como objeto de estudio del antropólogo alemán Hermann Ten Kate (Endere, 2011). La entrega de los restos se realizó al Consejo Indígena Mapuche-Tehuelche de la provincia de Chubut, el 19 de abril de 1994, Día del Aborigen Americano y se inhumaron en Tecka, Chubut (Museo de La Plata, 2021).

A inicios del siglo XXI hubo nuevas modificaciones legales. En 2001 la Ley No. 25.517 señaló que "los restos mortales aborígenes, cualquiera fuera su característica étnica, que formen parte de museos y/o colecciones públicas y privadas, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades que lo reclamen" (Verdesio, 2011). El trabajo legal continúa, no obstante, existen tropiezos; una prueba de ello es la Ley de patrimonio No. 25.743 de 2003, que contradice a la mencionada anteriormente, al declarar: "todo lugar donde existen restos humanos de fauna o flora fósiles y restos humanos o de industria humana, de épocas geológicas anteriores a la presente" será declarado como patrimonio nacional (Ibid., 2011, p. 2).

Tomando en consideración estos procesos legales y retomando el proceso de solicitud de la restitución de los cráneos de los caciques Gherenal (Gherenal), Calfucura y Chipitruz, así como de Indio Brujo, denegados por segunda ocasión en 1989, hubo un tercer intento en 2016. En esta ocasión, la comunidad Mapuche Tehuelche Cacique Pincén, de Trenque Lauquen, solicitó al Museo de la Plata que les entregara en custodia los restos de los caciques Gherenal (Gherenal), Indio Brujo, Gervasio Chipitruz y Manuel Guerra, logrando la restitución el 10 de octubre de 2016 (Museo de La Plata, 2021; Redacción, 2021).

Hasta aquí sólo hemos dado un vistazo a los procesos implicados en la restitución de restos humanos en Argentina, donde los debates y conflictos al respecto siguen vigentes. El Museo de La Plata ha tenido que implementar nuevas prácticas para hacer efectivas las restituciones. Un ejemplo de ello es la colaboración con el Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (GUIAS), que desde 2006 ha ayudado con la organización y reordenamiento de los restos humanos que conforman las colecciones (Endere, 2011). En ese mismo año el Museo retiró de las salas de exhibición "todos los restos humanos de origen americano", acciones que han influido de manera directa en los 16 procesos de restitución efectuados por el museo durante el período 1994-2020; de estos sólo uno se encuentra en proceso de aprobación (Museo de La Plata, 2021).

LA RESTITUCIÓN DE RESTOS HUMANOS COMO PROCESOS DE REPARACIÓN HISTÓRICA

La restitución de restos humanos a pueblos indígenas (como un proceso de reparación histórica) implica reconocer los restos humanos como actores con una carga simbólica y no como objetos patrimoniales. Los actos de restitución, a su vez, desencadenan procesos políticos que evidencian las relaciones

desiguales de poder y colonialismo que han enfrentado históricamente estos grupos. Curtoni y Chaparro consideran que los monumentos producto de las restituciones construyen lugares de identidad y memoria, por lo que estos se convierten en "cronotopos etnopolíticos activos" que reflejan el posicionamiento geopolítico de las comunidades, que, a su vez, desencadenan una complejidad múltiple debido a la presencia de diferentes escalas temporales (2011, p. 4). Es decir, los actos de restitución y su implicación política y simbólica propician una ventana de reinterpretación de los sucesos del pasado desde el presente, dejando en evidencia los rezagos de la colonialidad a través de actos decoloniales.

El debate entre académicos se fundamenta tanto a favor y en contra. Por una parte, están los argumentos a favor que señalan, en las restituciones, un ejercicio de derechos que a los pueblos indígenas se les ha negado históricamente, cuando se habla de disponer y decidir sobre los restos de sus ancestros rememorados a partir de su tradición y prácticas sociales y culturales. Por otra parte, los argumentos en contra dudan de las prácticas de restitución señalándolas como creencias ridículas o supersticiones (Verdesio, 2011).

No obstante, el mayor impacto que tienen las restituciones es la presencia política de los pueblos indígenas. Una comunidad no es la misma antes y después de un proceso de restitución de restos humanos. La difusión en los medios y el empoderamiento que se otorga a la colectividad como grupo político influyen en las decisiones del Estado; ya se evidencia una mayor atención por parte del Estado a las comunidades solicitantes. Un ejemplo de ello es el caso del retorno de los restos del cacique Inakayal, primera restitución legal en Argentina realizada el 19 de abril de 1994, que requirió el traslado de los restos en un avión de la Fuerza Aérea, en compañía de las autoridades y recibiendo honores militares, antes de ser entregados a la comunidad (Endere, 2011). Curtoni y Chaparro afirman:

las restituciones son vistas como logros políticos para los grupos indígenas y puntos de inflexión para reafirmar derechos, reclamar territorios, cohesionar y fortalecer al interior de las comunidades, perfilar identidades y pertenencias sociales y pensar horizontes posibles (2011, p. 5).

REFLEXIONES FINALES

Como hemos señalado, la complejidad de los procesos de restitución radica en la interacción conflictiva entre grupos sociales con diferencias estructurales de poder. Estos procesos suelen concluir en un acuerdo político que involucra universidades, museos, activistas, ONG, pueblos y comunidades indígenas, comunidades científicas e instituciones nacionales e internacionales, que, en conjunto, ante una serie de posturas distintas respecto a la restitución, terminan modificando lineamientos jurídicos. En el transcurso de la restitución también es necesario analizar qué papel toman los actores involucrados. Lazzari ha identificado que generalmente se toman tres posiciones al respecto: "los que reclaman, los que son interpelados por el reclamo y los que se posicionan como aliados de alguna de las partes o como árbitros" (2011, p. 1).

Tomar posicionamientos neutros, a favor o en contra, nos hace reflexionar sobre aquello que "restituyen los actos de restitución"; y es que, más allá de la recuperación de los restos humanos a sus herederos, son las acciones

del pasado (diacrónicas o sincrónicas), que podrían considerar terminadas, las que mayor impacto tienen en todos los involucrados. Deconstruir las restituciones de restos humanos representa evidenciar las prácticas que implicaron violencia política (Arenas, 2011). La temporalidad es importante en estos procesos porque nos habla de lo difícil que es socialmente crear un acuerdo que rompa los esquemas y propicie una reestructuración de la realidad más equitativa.

Respecto al futuro de las prácticas de restitución, considero que el aumento de solicitudes continuará e incluso incrementará. Curtoni y Chaparro señalan dos lógicas para que esto suceda, primero, porque "representan expresiones reparadoras con sentido patrimonialista útiles para redimir algo de la conciencia histórico-política del Estado" y, segundo, "porque constituyen parte del 'canje' cedido por los sectores hegemónicos a cambio de la tierra" (Curtoni y Chaparro, 2011). Esta proyección nos hace pensar en lo mucho que falta trabajar la restitución desde la legislación internacional. Si bien se han efectuado restituciones entre instituciones de distintos países, el aumento en la solicitud de restos humanos y también de bienes culturales debería marcar una línea de trabajo obligado en los museos europeos con colecciones de estas características.

América Latina en el proceso de decolonización de museos es al mismo tiempo un ejemplo y un laboratorio de prácticas decoloniales. La heterogeneidad social y cultural obliga a experimentar nuevas metodologías que atiendan las necesidades más apremiantes de la región, considerada una de las más desiguales del planeta. Considero que el aumento en las solicitudes de restitución se debe a que su éxito no está en sólo lograr la restitución, sino en el camino que se ha seguido para ello y cómo repercute posteriormente en la reconfiguración identitaria y política de los pueblos indígenas.

Finalmente queremos hacer una invitación para reflexionar e imaginar cómo sería atender en el futuro a los procesos de restitución: como actos políticos de un determinado momento histórico con inicio y fin; como una práctica museística más, institucionalizada y con protocolos semejantes a la apertura de una exposición; o, tal vez, como un proceso de renovación cultural e institucional que implique un cambio en la gestión de los museos, no sólo en las colecciones y su restitución, sino también en la conservación y la curaduría, abriendo espacios para todas esas historias "otras" que no han sido contadas.

REFERENCIAS

- Arenas, P. (2011). Ahora Damiana es Krygi. Restitución de restos a la comunidad aché de Ypetimi. Paraguay. *Corpus, Vol 1, No 1*. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.894>
- Curtoni, R. P., y Chaparro, M. G. (2011). Políticas de reparación: Reclamación y reentierro de restos indígenas. El caso de Gregorio Yancamil. *Corpus, Vol 1, No 1*. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.931>
- Dunkan, V. (2021, junio 3). La deuda colonial de los museos Una conversación con Walter Mignolo y Francisco Carballo. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/la-deuda-colonial-de-los-museos-una-conversacion-con-walter-mignolo-y-francisco-carballo/>
- Endere, M. L. (2000). Patrimonios en disputa: Acervos nacionales, investigación arqueológica y reclamos étnicos sobre restos humanos. *Trabajos de Prehistoria*, 57(1), 5-17. <https://doi.org/10.3989/tp.2000.v57.il.258>
- Endere, M. L. (2011). Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos

- ordenada por ley. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1). <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/937>
- González Vásquez, A., Ferreira Zacarías, G., y Gómez Moreno, P. P. G. (2016). "Estética(s) decolonial(es)": Entrevista a Pedro Pablo Gómez. *Estudios artísticos*, 2(2), 120-131.
- ICCROM. (2020, mayo 8). *Debate temático: Descolonización del patrimonio*. <https://www.iccrom.org/es/news/debate-temático-descolonización-del-patrimonio>
- ICOM. (2007). *Definición de museo*. *International Council of Museums*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- ICOM. (2017). Código de Deontología del ICOM para los museos. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>
- Lazzari, A. (2011). Reclamos, restituciones y repatriaciones de restos humanos indígenas: Cuerpos muertos, identidades, cosmologías, políticas y justicia. *Corpus. Vol 1, No 1*. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.962>
- Lobeto, C. (2020). "Liberar" la estética. Una mirada decolonial del Museo Afrobrasil. *Hermeneutic*, 18, 137-155.
- Universidad Nacional de La Plata. (2021). *Museo de La Plata*. <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/museo>
- Podgorny, I., y Politis, G. (1990). ¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la conquista del desierto. *Arqueología contemporánea*, 3, 73-79.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En A. Quijano, *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (p. 287-327). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/ejel-7.pdf>
- Redacción. (2021). *Cacique Gerenal, el regreso*. La Arena. <https://www.laarena.com.ar/caldenia/2021-2-7-15-10-0-cacique-gerenal-el-regreso>
- Smith, L. (2011). El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 12, 39-63. <https://doi.org/10.7440/antipodal2.2011.04>
- Tunbridge, J. E., y Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant heritage: The management of the past as a resource in conflict*. J. Wiley.
- Turnbull, P. (2014). Vermillion Accord on Human Remains (1989) (Legislation). En C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* (p. 7615-7617). Springer New York. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2_2007
- Vázquez, R. (diciembre 2018). El Museo, Decolonialidad y el Fin de la Contemporaneidad. *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, 9, 46-61.
- Verdesio, G. (2011). Entre las visiones patrimonialistas y los derechos humanos: Reflexiones sobre restitución y repatriación en Argentina y Uruguay. *Corpus, Vol 1, No 1*. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.989>
- Williams, V. I. (octubre 2013). Patrimonio nacional. Poblaciones indígenas y patrimonio intangible. *Nuevo mundo mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.65998>

LOS CÍRCULOS DE MUJERES: PRÁCTICAS ESTÉTICAS DECOLONIALES Y ECOFEMINISTAS

Women's circles: decolonial and ecofeminist aesthetic practices

Luz Areli Hernández Escobar¹

RESUMEN

La crisis ecológica actual demanda el compromiso del cuidado mutuo entre los seres humanos y ecosistemas. Los círculos de mujeres, expresan su compromiso a través de prácticas estéticas decoloniales y ecofeministas que están creando formas de liberación de la aesthesis humana. La sanación de las relaciones de interdependencia y ecodependencia es un objetivo que comparten los diferentes círculos. El presente texto explora como el ecofeminismo y la decolonialidad se unen en los círculos de mujeres en México, las subjetividades acerca de lo que significa ser mujer y la naturaleza están siendo reconfiguradas por las mujeres a través de prácticas estéticas.

Palabras clave: ecología, feminismo, decolonialidad, cuerpo, espiritualidades.

ABSTRACT

The current ecological crisis demands a commitment to mutual care between human beings and ecosystems. The women's circles express their commitment through decolonial and ecofeminist aesthetic practices that are creating forms of liberation from human aesthesis. The healing of relationships of interdependence and ecodependence is an objective shared by different circles. This text explores how ecofeminism and decoloniality come together in women's circles in Mexico, subjectivities about what it means to be a woman and nature are being reconfigured by women through aesthetic practices.

Keywords: Ecology, Feminism, Decoloniality, Body, Spiritualities.

INTRODUCCIÓN

La situación ecológica actual está en un punto sin retorno, la humanidad ha puesto en peligro su propia existencia y la naturaleza está en crisis. El ser

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-7071-3757, areliescobar91@gmail.com.

humano es ecodependiente e interdependiente, por tanto altamente vulnerable al entorno "para ello sólo necesitamos observar tanto los vínculos dependientes que tenemos con la naturaleza, sus ecosistemas, sus recursos y su condición finita, así como observar nuestra relación dependiente con los seres humanos y nuestros cuerpos vulnerables" (Soto, 2017, p. 86). En este sentido, las mujeres han asumido el cuidado de los humanos y ecosistemas, principalmente en respuesta por su condición biológica gestante y también porque culturalmente han sido delegadas a ser cuidadoras de la vida.

Lo anterior es discutido por el movimiento ecofeminista que reconoce al capitalismo y el patriarcado como sistemas de dominación sobre la naturaleza y los cuerpos de las mujeres, ambos con raíces en los procesos de colonización (Mies y Shiva, 1993 y De Souza, 2018). Es por ello que para las mujeres que habitan en territorios marcados históricamente por la colonización, ha sido necesario organizarse y reunirse para defender sus cuerpos y territorios.

En este sentido, estudiamos a los círculos de mujeres en México como prácticas estéticas decoloniales y ecofeministas, por ser espacios en los que surgen y se recrean otras narrativas, por y para mujeres que se identifican con los movimientos ecologista, feminista y/o decolonial. Nuestro caso de estudio es el colectivo "Cihuatlampa desAprendiendo entre mujeres" que se formó en el 2015 en el estado de Tlaxcala y que ha sido pionero en realizar círculos de mujeres ecofeministas itinerantes al interior del estado.²

Nuestro análisis comienza por la descripción de la teoría decolonial y su propuesta para liberar la *aesthesis* es decir, la forma en que percibimos la realidad y nuestra relación con ella desarrollada principalmente por el autor Enrique Dussel en su texto *Siete hipótesis* para una estética de la liberación y por los autores Walter D. Mignolo y Pedro P. Gómez en *Estéticas Decoloniales*. Posteriormente, se desarrolla una breve historia del ecofeminismo y sus diferentes expresiones según su lugar de origen, hasta llegar a América Latina y los círculos de mujeres en México. En específico, el caso de Cihuatlampa desAprendiendo entre mujeres para elaborar una reflexión en torno a lo que consideramos es una propuesta ecofeminista decolonial. Finalmente, se comparten algunas conclusiones para abordar en futuros análisis con temáticas similares.

DECOLONIALIDAD PARA LIBERAR LOS CUERPOS Y TERRITORIOS

El concepto de prácticas estéticas decoloniales es desarrollado por el grupo Modernidad/Colonialidad que surgió a partir de 1998 con teóricos como Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, entre otros. Sus investigaciones señalan que la colonialidad del poder es la forma invisible en que se mueve el carácter epistémico de la modernidad que dio origen al capitalismo. Legitimando relaciones de opresión a partir de 1492, la colonialidad operó a través de una matriz que

se refiere a las diferentes formas de articulación del trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas bajo la determinación del mercado capitalista mundial y de criterios de clasificación como la raza,

² <https://www.facebook.com/colectivacihuatlampa>

el género, la etnia, el espacio, el tiempo, la religión, el lenguaje, el arte, las sensibilidades, el gusto, entre otros (Gómez, 2016, p. 125).

La colonialidad del poder creó una "teoestética" (Gómez, 2015) que desplazó las simbologías espirituales de los territorios colonizados por imágenes franciscanas dirigidas a los indígenas y distribuyó imágenes del barroco a diferentes etnias que componían la sociedad colonial, dichas variaciones del arte europeo complementaron el proyecto económico-político de la colonización. La configuración de la matriz colonial del poder en los siglos XVI y XVII, se fortaleció con la evangelización a través del arte y la estética, que "fueron instrumentos de colonización de subjetividades" (Gómez y Mignolo, 2012, p. 12).

En el 2008, la filósofa decolonial feminista María Lugones señaló que la colonialidad del poder ha creado un sistema de género colonial-moderno que se basa en el dominio del sexo, trabajo, autoridad colectiva y subjetividad/intersubjetividad, así como sus recursos y productos (p.78). La autora "ha mostrado que no existe el patriarcado antes de la colonización, y que el patriarcado colonial se generalizó, entre otros aspectos, como una ventaja que se le da al hombre colonizado respecto a la mujer colonizada" (Gómez, 2010, p. 34). En la modernidad los cuerpos son valorados según la identificación binaria de género. Los cuerpos de las mujeres se han asociado simbólicamente con la naturaleza como territorios para invadir, expropiar, explotar y oprimir. Los argumentos patriarcales han subordinado a las mujeres para despojarlas de su autonomía, "el cuerpo femenino está social e históricamente colonizado" (Valdés, 2017, p. 52).

La racialización de los cuerpos ha provocado mayores desventajas y abusos para la "mujer de color", un término utilizado por M. Lugones (2008) para referirse a una coalición orgánica entre "mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras; cherokees, puertorriqueñas, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género" (p. 78) que fueron consideradas animales en el sentido profundo de ser "seres sin género" es decir, marcadas sexualmente como hembras pero sin las características de la femineidad (p. 95). La colonialidad del imaginario sexual funciona como detonador y narrativa subjetiva del abuso a los cuerpos de las mujeres de color.

La colonización se extendió hasta el intento por exterminar las prácticas basadas en el conocimiento del cuerpo femenino como la partería y la curación ejercidas por mujeres que fueron perseguidas por la iglesia y la inquisición, esto fue un genocidio de mujeres extendido por todo el mundo. Específicamente, en América con "la persecución y desplazamiento de la curandera de pueblo, se expropió a las mujeres de un patrimonio de saber empírico, saberes femeninos del uso de las hierbas y los remedios curativos, que habían sido transmitidos de generación en generación" (Valdés, 2017, p. 34) con el objetivo de posicionar un sistema médico religioso, colonial y patriarcal que limitó la autonomía de la mujeres sobre sus cuerpos.

En este sentido, la decolonialidad del cuerpo es necesaria para la liberación de la *aesthesis*³ que de acuerdo con Enrique Dussel (2018) se puede comprender como la forma en que la subjetividad humana se apertura ante la realidad, es una facultad que comprende cognitivamente y desea, la

3 'Estética' en griego

reconoce como voluntad de vida emotiva e intelectual (p.2). El autor propone usar palabras claves del griego como *aesthesis* (estética en castellano) hasta encontrar la palabra equivalente en cada cultura vigente.

Los autores P. Gómez y W. Mignolo (2012) sostienen que la liberación de la *aesthesis* es posible a través de prácticas artísticas y estéticas decoloniales que deben comenzar por evidenciar la herida colonial para que sea posible sanarla y contribuir a la construcción de lo propio (p. 12). Detallan que estas prácticas no se limitan al ámbito artístico, sino que

se dan dentro y fuera de los espacios y las instituciones del campo del arte; pueden ser consideradas como el abanico de formas que, en determinadas circunstancias propias de un régimen de colonialidad, adquiere el senti-pensar humano en la creación de modos de existencia y de ser en el mundo (Mignolo, 2012, p. 17).

En relación a lo expuesto y apelando a la propuesta de Mignolo para encontrar una palabra equivalente a *aesthesis*, proponemos utilizar el término *senti-pensar* que ha sido utilizado por el antropólogo Arturo Escobar autor del libro *Sentipensar con la tierra Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, en el cual describe al proceso de *sentipensar* con el territorio como la implicación de pensar desde el corazón y desde la mente (Escobar, 2014, p. 15) para comprender los territorios desde sus propias ontologías, lo que supone un proceso decolonial. Dicho término fue popularizado por el sociólogo Orlando Fals Borda que se inspiró en los pescadores de la costa colombiana conocidos como *hombres-hicotea*, que combinan "la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad" (Moncayo, 2015, p.10). Con base a lo anterior, consideramos al proceso de *sentipensar* como la unión entre los procesos de percepción y cognición que son inseparables. En otras palabras, las prácticas estéticas decoloniales tienen la capacidad de liberar el *senti-pensar* humano. Así, en el movimiento ecofeminista encontramos líneas de acción que han colaborado en la liberación del *senti-pensar* en torno a los cuerpos de mujeres y la relación de los humanos con la naturaleza.

LOS ECOFEMINISMOS: MUJERES EN LA DEFENSA POR EL TERRITORIO/CUERPO

El ecofeminismo es la unión del ecologismo y el feminismo, se centra en la defensa del cuerpo de las mujeres y la naturaleza, profundizando en el análisis de la relación histórica entre ambas. El concepto de ecofeminismo fue utilizado por primera vez en 1974 por Françoise D'Eaubonne, en un artículo donde la autora relaciona los derechos sexuales y de reproducción de la mujer con los límites biofísicos del planeta, la sobrepoblación y la sociedad consumista (Soto, 2017, p.92). Estudia las relaciones entre las mujeres y la naturaleza en diferentes dimensiones históricas, conceptuales, teóricas, empíricas, religiosas, epistemológicas y políticas. Reconoce a las mujeres como las primeras en emprender la lucha por la defensa del territorio y del cuerpo, su organización política ha hecho posible el reconocimiento de los derechos sexuales y reproductivos, el derecho a la tierra y a la libre autodeterminación de los pueblos, por mencionar algunos.

Los ecofeminismos apuntan que la condición biológica y la construcción cultural de los cuerpos gestantes de las mujeres han sido utilizados como

justificación para que sean delegadas al cuidado de los descendientes en los espacios de crianza. Por una parte, esto permitió que desarrollaran un vínculo de identificación con la naturaleza con el objetivo de preservar la vida humana. Mediante el conocimiento empírico de los ecosistemas se comprendió la interdependencia y ecodependencia entre seres vivos humanos, no humanos y la naturaleza. La defensa de los ecosistemas ha representado una prioridad para las mujeres al cargo de los cuidados para la vida.

Como el caso de las mujeres Chipko ('abrazar' en Hindi) de India en la década de los 70's que lograron frenar la tala masiva de árboles en los bosques del Himalaya para proteger a sus comunidades. Abrazaron a los árboles para evitar que los talaran, aun contra la voluntad de sus maridos que desconocían los vínculos entre el bosque y la subsistencia (Soto, 2017, p.99). Ellas son reconocidas como pioneras del ecofeminismo clásico o esencialista, cuya principal exponente es la física y filósofa Vandana Shiva defensora de la soberanía alimentaria.

La autora menciona que las bases organizativas del movimiento Chipko fueron creadas por Sarala Behn seguidora cercana de Gandhi y su movimiento de la no violencia durante el movimiento independentista (Shiva, 1995, p.115-120). Esto muestra que el origen de este ecofeminismo se remonta a la unión de tres movimientos: ecologista, pacifista y feminista. Es llamado esencialista porque considera que las mujeres y la naturaleza comparten una esencia femenina, con características como la fertilidad y mayor capacidad que el hombre para cuidar la vida.

En la década de los 90's surge un ecofeminismo constructivista o crítico que hace una revisión epistemológica del pensamiento binario que creó divisiones entre naturaleza/cultura, mujer/hombre, femenino/masculino, cuerpo/mente, etc. La filósofa argentina Alicia Puleo (2017) apunta que se "insiste en el carácter construido, histórico, de esas diferencias entre hombres y mujeres, en lo que respecta al cuidado de la naturaleza y la actitud de relación con los otros y con lo Otro" (Puleo, 2017, p.3). Esta división es analizada también por M. Lugones desde la perspectiva del feminismo decolonial, bajo el nombre de sistema de género colonial-moderno que se mencionó líneas atrás. Ambas coinciden en la necesidad de analizar la dimensión cultural del binarismo de género como forma de dominio.

Para A. Puleo el ecofeminismo constructivista promueve el encuentro entre los diversos ecofeminismos y plantea la importancia de establecer un diálogo intercultural entre mujeres. Porque ser mujer no significa lo mismo en todas partes y la relación de la mujer con la naturaleza no es igual para ninguna. La autora reconoce que es importante también incluir a los hombres, ya que "no son las mujeres las encargadas de salvar el mundo, a pesar de que muchas de ellas se hayan organizado para salvar sus tierras o visibilizar la crisis ecológico-social planetaria" (Soto, 2017, p. 94).

Es relevante que en los ecofeminismo de América Latina, están presentes las mujeres religiosas que trabajaban en sectores populares (Ress, 2010, p.113). Esta labor ha sido realizada por las teólogas Elsa Tamez, en México, e Ivone Gebara, en Brasil. Ambas han aportado a la teología feminista de la liberación cuestionando el papel de la mujer en la religión y dan origen a lo que ha sido denominado ecofeminismo holístico que se consolidó como una propuesta político espiritual para las mujeres teólogas a finales del siglo xx y principios del XXI (Valdés, 2017, p.85). La corriente ecofeminista del Sur tiene

como tema central la cuestión social de la pobreza ligada al desarrollo destructor de la naturaleza. Conserva, en cambio, el impulso espiritual de las clásicas. Pero las fuentes de su espiritualidad serán las tradicionales, más cercanas al sentir de los pueblos pobres desde (y para) los que se teoriza, aunque reinterpretadas e incluso, en el caso del cristianismo criticadas y reconstruidas para despojarlas de androcentrismo y antropocentrismo. (Puleo, 2005, p.11)

Los ecofeminismos del Sur insisten en retomar la dimensión sagrada de la naturaleza que se asocia con el cuerpo de las mujeres, es un esfuerzo por recuperar y recrear una espiritualidad femenina, basada en el concepto de la Diosa⁴ que, incluye figuras femeninas de imaginarios espirituales premodernos distintas a los arquetipos coloniales como la virgen y la santa que han sido utilizados para la dominación de los cuerpos femeninos. Para la investigadora Gisela Valdés "el movimiento cultural/espiritual de la Diosa es un caleidoscopio de prácticas rituales y estilos de vida en donde se entrelazan la ancestralidad con lo contemporáneo, lo occidental con lo oriental" (2017, p.73). Conserva la creencia basada en las cosmogonías de los pueblos no coloniales de que existe un principio sagrado femenino que une a todos los seres vivos de la naturaleza,⁵ a través de un tejido que es conocido como la red de la vida.

Actualmente las distintas versiones del ecofeminismo tienen en común la premisa de que la vida en la naturaleza solo es posible mediante el cuidado mutuo que es responsabilidad de todos los seres humanos sin distinción de género. La filósofa A. Puleo lo denominó la ética del cuidado universal que incluye a los ecosistemas, animales humanos y no humanos. Por su parte, la socióloga M. Mies le llamó perspectiva de subsistencia que se enfoca en el desarrollo de estrategias para la integración social al interior de las comunidades, en armonía con la naturaleza, con el objetivo de recuperar la confianza, la autosuficiencia y la subsistencia volviéndose más independientes económica, social y ecológicamente de los poderes mercantiles externos. Sin distinción de latitud geográfica o temporal, para las ecofeministas son importantes tanto el cuerpo como el territorio. Reconocen que no hay cuerpo sin territorio y por lo tanto la gestión del territorio deviene en las corporalidades de los seres vivos que lo habitan.

LOS CÍRCULOS DE MUJERES, EL CASO DE CIHUATLAMPÁ DESAPRENDIENDO ENTRE MUJERES

Los círculos de mujeres son la expresión de un movimiento cultural feminista y espiritual que ha tomado relevancia en los últimos veinte años en Europa, América y Australia. En México, a partir de la década de los 90's comienzan a formarse para que en 2016 se incremente en número. Cada círculo es

4 De acuerdo la antropóloga G. Valdés este concepto engloba el más amplio espectro de espiritualidades femeninas. Sostiene que a finales del siglo xx "cuando se unieron diferentes luchas políticas a las prácticas religiosas y espirituales, las mujeres crearon una nueva filosofía y dieron paso a un nuevo discurso para expresar una cosmovisión femenina/feminista. Los discursos, los símbolos, los mitos, las prácticas y las creencias de este nuevo paradigma convergen en lo que podría llamarse 'La cultura de la Diosa'".

5 "Muchas tribus indígenas americanas 'piensan que la fuerza primaria en el universo era femenina [...] Para las tribus ginecráticas, la Mujer está en el centro [...]'" (Lugones, 2008, p. 89).

diferente, su organización y propósito corresponden a las necesidades de sus integrantes, pero todos tienen en común la reflexión acerca de lo que significa ser mujer, centrándose en el cuerpo femenino y su relación con el ambiente.

Las investigaciones académicas en torno a los círculos de mujeres son muy recientes y acotadas, sin embargo, destacan tres autoras mexicanas; Gisela Váldez y María Del Rosario Ramírez, con investigaciones situadas en Guadalajara, y Ana María Navarro en Aguascalientes. En su investigación, la antropóloga mexicana G. Valdés (2017), ubica a los círculos de mujeres ecofeministas de Guadalajara, México dentro del concepto de comunidades ecosociales. Los círculos de mujeres reflejan el principio de no-jerarquía que establece una organización basada en la horizontalidad y la construcción colectiva de saberes, se consideran comunidades por su carácter de apoyo mutuo y por crear relaciones con otros círculos o formas similares de organización femeninas. Su carácter ecosocial se refleja en la postura crítica que toman, en el cuidado de los ecosistemas. Desde la perspectiva antropológica, los círculos de mujeres también han sido estudiados como formas de espiritualidad femenina, que de acuerdo con la investigadora mexicana Ma. Ramírez, se construyen basándose en la

igualdad de condiciones entre las propias mujeres y el desarrollo de una reflexividad que implique la transformación de la historia de vida de cada una y reconozca el potencial transformador del colectivo. En este sentido, los círculos tienen un componente político y emocional anclado también con los ejercicios de apropiación corporal. La consigna "este cuerpo es mío" adquiere sentido gracias a ejercicios de autocuidado, de reapropiación corporal a través de pedagogías feministas, ejercicios de (re)conocimiento del goce sexual y de los procesos hormonales – particularmente de la menstruación. (Ramírez, 2018, p.152)

Así, estos círculos promueven prácticas ecológicas como la ginecología natural basada en la medicina tradicional de los pueblos y el uso de la copa menstrual, recuperando la noción de la ciclicidad femenina en relación a los ciclos lunares y las estaciones de la naturaleza. De manera que buscan decolonizar los cuerpos para liberar su sentipensar en torno a ellos a través de prácticas alternativas basadas en el autoconocimiento y saberes transmitidos entre mujeres. Es relevante señalar que los círculos de mujeres se adaptan a las condiciones sociales que exigen una mayor interacción con el mundo digital. Al respecto la investigadora Ana M. Navarro (2019) dice que "la posibilidad de tender redes, presenciales y virtuales (unas ligadas o no a las otras) es fundamental en los proyectos de los círculos de mujeres" (p.13). Las plataformas virtuales, redes sociales y aplicaciones de comunicación instantánea sirven para la organización de los mismos, también para la difusión de materiales digitales sobre los temas que se abordan en las reuniones. Esto ha facilitado el conocimiento de diferentes líneas discursivas entre los círculos de mujeres para encontrar puntos en común. Dichas redes digitales también funcionan como circuitos de difusión del arte ecofeminista y decolonial.

Nuestro caso de estudio es una organización horizontal de mujeres que se asumen como una "colectiva" autogestiva y ecofeminista que surgió en el 2015 en el estado de Tlaxcala, México con el nombre de: Cihuatlampa desAprendiendo entre mujeres. Está conformada por siete mujeres diversas

(seis mexicanas y una uruguaya) que se desenvuelven en distintas áreas como psicología, antropología, nutrición, docencia, activismo, autogestión, trabajo social, educación sexual y reproductiva, maternidad, artes y género. Proviene de diferentes contextos y coinciden en la importancia de cuestionar el sistema cultural que oprime y limita el desarrollo de las mujeres. Asumen el feminismo como forma de vida, postura política y herramienta de reflexión acerca del sistema patriarcal, la heteronormatividad y el orden social ya establecido. Quieren resignificar los prejuicios sobre los diferentes feminismos y las feministas (Cihuatlampa, 2018).⁶

La antropóloga Natalia Zamudio – integrante del colectivo – nos explicó en entrevista que eligieron la palabra Cihuatlampa en alusión “al rumbo poniente, lugar por el que se oculta el sol que en la antigua cosmovisión Anahuaca es el que acompañaban las mujeres, se consideraba el rumbo de las guerreras que eran mujeres que morían en el parto, el nombre nos hizo pensar en la fuerza de las mujeres como guerreras que se acompañan.” (entrevista personal, 1 de octubre del 2021) Lo anterior refleja una forma de senti-pensarse con el territorio, que de acuerdo con Escobar (2014, p. 15) supone tomar en cuenta la ontología del mismo, en este caso tomando el nombre de Cihuatlampa proveniente del Anáhuac que es el nombre previo a la colonización del continente americano.

Respecto a la articulación virtual, en la página de Facebook del colectivo se anuncian los eventos que ofrecen, principalmente círculos de mujeres, talleres (de autodefensa, desmitificación del amor romántico, lenguaje incluyente, derechos de las mujeres, nutrición, placer, masculinidades, lactancia materna, herbolaria, economía solidaria) y ciclos de cine con temáticas feministas. Además de ofrecer esporádicamente, entre otras actividades, ceremonias, danza y temazcales⁷, relacionados a la espiritualidad de la diosa (ya mencionada con anterioridad). Por ejemplo, en el 2019 convocaron al primer encuentro de amor y amistad entre mujeres en Tlaxcala con diferentes áreas que fueron arte, salud, círculos de reflexión, círculos de brujas y niños. Dichas actividades son consideradas prácticas estéticas decoloniales en el sentido de que promueven la liberación del senti-pensar de las mujeres de color a través de diferentes dinámicas que van desde lo racional hasta lo espiritual.

Uno de los principales objetivos del colectivo es la creación de una generación anual en su escuela de formación feminista que aborde temas como el sistema sexo-género, feminismos vs. Feminidad, anatomía sexual, apropiación del cuerpo, alternativas ecológicas al ciclo menstrual, autoexamen ginecológico, salud sexual, anticonceptivos, interrupción legal del embarazo, patriarcado y heteropatriarcado, heteronormatividad, trata de personas, tipos de violencia, relaciones entre mujeres, sororidad, redes de apoyo y autonomía e intercambio de saberes como el temazcal. Para facilitar estas sesiones, también invitan a otras mujeres que no pertenecen al colectivo, pero trabajan sobre las mismas líneas temáticas. Dichos temas sirven para hacer visible la herida colonial y facilitar la construcción de lo propio a través de la reflexión participativa para crear otras formas de relacionarse consigo

⁶ Extraído de un documento informativo que fue facilitado por el colectivo.

⁷ Estas prácticas tienen como propósito la conexión entre las mujeres y la naturaleza, son reconocidas como expresiones de la neomexicanidad que conservan algunos símbolos y dinámicas del pensamiento Anahuaca (mesoamericano).

mismas, entre ellas y con el mundo. Esto representa, de acuerdo con P. Gómez y W. Mignolo una forma de sanar la herida y liberar la *aesthesis*.

Observamos que las actividades iniciales del colectivo corresponden a los modelos de círculos de mujeres ecofeministas con una perspectiva decolonial, evidenciado en la variedad de sus propuestas de corte ecofeminista crítico y holístico, además de reflexionar en torno al género y la sexualidad desde una postura feminista decolonial, promoviendo el autoconocimiento del cuerpo femenino para fomentar la autonomía de las mujeres. La recuperación y conservación de prácticas no coloniales –como los baños de temazcal y la medicina tradicional– son importantes para las mujeres que convocan y asisten porque forman parte de sus comunidades de origen. Esto facilita la protección y difusión de saberes colectivos que han resistido a las dinámicas modernas que intentan desplazarlos y a su vez, fomenta una relación de apoyo mutuo con la naturaleza. La liberación del senti-pensamiento se apoya en el conocimiento compartido y se fortalece con las prácticas que devienen en el cuerpo, de manera que se integran la mente y los sentimientos en torno a dichas experiencias.

Asimismo, a través de los círculos de mujeres se promueven el uso de alternativas ecológicas basadas en el consumo local – desde toallas de tela para la menstruación, copas menstruales, producción de alimentos agroecológicos – que activan un modelo de economía circular entre mujeres. Esto facilita el tejido con otras redes que no forman parte de los círculos, pero que comparten intereses ecológicos. Durante sus 6 años de trayectoria, el colectivo Cihuatlampa ha desarrollado diferentes propuestas y ha consolidado un modelo específico de pedagogía feminista que incluye una perspectiva ecológica y decolonial desde sus localidades. Además, para finales del 2021 planean abrir un Cihuacalli (casa de mujer) que será un espacio creado por mujeres y para mujeres. La consolidación de un espacio físico permanente fortalece la comunidad ecosocial que han formado y que se extiende gracias al uso de herramientas digitales como su página en Facebook o grupos de WhatsApp.

EXPRESIONES ESTÉTICAS DE UN SENTI-PENSAR.

La escritora Patricia de Souza (2018) en su libro *Ecofeminismo decolonial y crisis del patriarcado* expone que “a muy poca gente le importan estos temas, a las mujeres más que a los hombres porque cargamos con el peso de nuestro cuerpo, nosotras necesitamos recorrer espacios para ocupar el propio, necesitamos otro lenguaje, otros códigos” (p.19), que pueden ser creados a partir de los círculos de mujeres, ya que son espacios que propician la reflexión entre mujeres acerca de sus cuerpos, emociones, pensamientos, hábitos y experiencias compartidas. Las mujeres en conjunto pueden crear otras narrativas en la que cada una encuentre su lugar. Los círculos de mujeres en territorios colonizados, como es el caso de México, están elaborando sus propias formas de senti-pensar. A partir del reconocimiento de la herida colonial, de conocer la historia personal y colectiva, se abre la posibilidad de liberar la *aesthesis* del cuerpo de las mujeres de color. El uso de palabras como Cihuatlampa (lugar de las mujeres) y Cihuacalli (casa de mujer) es una forma de pensarse y referirse a sí mismas desde un lenguaje no colonizado.

El artista e investigador Adolfo A. Achinte, sostiene que “[l]a colonialidad

del ser, o sea, la imposición de la imagen que otros construyeron de nosotr[a]s adjetivando nuestras emociones, divinidades, creencias y prácticas hizo que nos negáramos para podernos re-conocer."⁸ En los ecofeminismos decoloniales encontramos mujeres que existen en una especie de frontera física y simbólica entre los pueblos originarios y colonizadores, que no son ni indígenas ni mujeres blancas y que están creando nuevas subjetividades para re-conocerse. Es cierto que la defensa por el cuerpo de las mujeres y el territorio es una prioridad en la agenda política de los distintos ecofeminismos, pero cada círculo de mujeres tiene sus propias prioridades y formas de atenderlas. No hay que perder de vista que

para las mujeres del tercer mundo que luchan por conservar la base de su supervivencia, ese betún espiritual sobre el pastel, el divorcio de lo espiritual y lo material, es algo incomprensible para ellas. El término Madre Tierra no necesita colocarse entre comillas, pues considera la tierra como un ser vivo que garantiza la supervivencia y la de todas las criaturas hermanas. (Mies y Shiva, (s.f.), p. 92)

La unión entre cuerpo y territorio es evidente para las mujeres que están a cargo o cerca del trabajo con la tierra, como la agricultura o el cuidado de la vida de otros seres. Así como cada mujer al interior de un círculo tiene una perspectiva única que compartir, es decir, cada círculo responde orgánicamente a las necesidades de las mujeres que lo componen, de manera que se convierten en espacios importantes para construir lazos estrechos basados en la confianza y el cuidado mutuo.

Las actividades a las que convoca el colectivo Cihuatlampa DesAprendiendo entre mujeres son expresiones estéticas de un senti-pensar compartido colectivo que es capaz de resignificar la experiencia individual. La liberación de la *aesthesis* se da a través de diversas dinámicas que nunca son iguales, ya que surgen como respuesta a las necesidades de las participantes y el momento en que se llevan a cabo. Esto provoca un movimiento orgánico y constante que refleja su percepción del mundo y de ellas en él. Las acciones que se detonan a partir de los círculos, no se acotan al momento en que se llevan a cabo, sino que se extienden a la relación que tienen las mujeres con el territorio y los demás seres vivos.

CONCLUSIONES

Los círculos de mujeres son formas de organización contemporánea tanto decoloniales como ecofeministas, a partir de la resignificación de las corporalidades y espiritualidades femeninas. La liberación del senti-pensar de las mujeres es un compromiso activo con ellas y la naturaleza, no porque sea una condición biológica dada, sino porque históricamente han estado más cerca de ella. Lo que las mujeres saben acerca de la naturaleza y sus cuerpos tiene que ser escuchado para encontrar soluciones que cuiden de la vida en todas sus manifestaciones.

La teoría decolonial y los ecofeminismos están de acuerdo en que la diferenciación binaria de género ha justificado las desigualdades entre hombres y mujeres. Es necesario desarrollar más líneas discursivas entre ambos movi-

8 A. Albán Achinte, *op.cit.*, p. 450.

mientos, nombrar un ecofeminismo decolonial que ya tiene presencia en los círculos de mujeres en México. Cuando las mujeres se reúnen en círculo están creando espacios y temporalidades para sanar la herida colonial. Los círculos de mujeres ecofeministas muestran que sanar en colectivo es posible, creando núcleos de apoyo mutuo que se extienden en cada mujer y se desbordan al senti-pensar en comunidad.

REFERENCIAS

- Albán Achinte, Adolfo. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. En C. Walsh, (l), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, (p.443-468). Abya Yala. <http://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%A-Das-Decoloniales.-Pr%C3%AIticas.pdf>
- De Souza, Patricia, (2018). *Ecofeminismo Decolonial y Crisis del Patriarcado*. Los libros de la mujer rota.
- Dussel, Enrique. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de filosofía*, Vol. (77), p. 1-37. <http://dx.doi.org/10.15359/praxis.77.1>
- Escobar, Arturo. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf_460.pdf
- Fals Borda, Orlando. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo Veintiuno.
- Fernández Guerrero, Olaya. (2010). Cuerpo, espacio y libertad en el ecofeminismo. *Nómadas Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, Vol. (27). <https://www.redalyc.org/pdf/181/18113757014.pdf>
- Gómez, P.P y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://esferapublica.org/nfblog/esteticas-decoloniales-2/>
- Gómez, P.P. (2015). Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González Vásquez A., Ferreira Zacarías G., y Gómez P. P. (2016). "Estética(s) Decolonial(es)": entrevista a Pedro Pablo Gómez. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 2(2), p. 119-130. <https://doi.org/10.14483/25009311.11531>
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*. Volumen. (9), 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Mignolo, W.D. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25). p. 14-32. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>.
- Navarro Casillas, A. M. (2019). La importancia del círculo. Las tecnologías de la información y la comunicación en la conformación del clan de las mujeres. *Paakat Revista de tecnología y sociedad*, 9(17). <http://dx.doi.org/10.32870/Pk.a9n17.449>
- Puleo, A. (2005). Del ecofeminismo clásico al deconstructivo: principales corrientes de un pensamiento poco conocido. En C. Amorós y A. de Miguel (Ed.), *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*, pp.121- 154, Minerva. <https://docplayer.es/205426809-Del-ecofeminismo-clasico-al-deconstructivo-principales-corrientes-de-un-pensamiento-poco-conocido-1.html>
- Ramírez Morales, M. R. (2018). Espiritualidades femeninas: el caso de los círculos de mujeres. *Encartes*, 2(3), p.144-162. <https://encartes.mx/espiritualidades-circulos-de-mujeres/>
- Ress, Mary Judith, (2010). Espiritualidad ecofeminista en América Latina. *Investigaciones feministas*, Vol. 1, p. 111-124. <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE1010110111A>
- Saldarriaga, Quintero, L.A. (2015). *Subjetividad política y narrativas. Los círculos de mujeres una pedagogía insumisa* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. <https://hdl.handle.net/10495/5218>
- Shiva, Vandana. (1995). La mujer en el bosque. En Guyer, A. E y Sosa B. (Trad.), *Abrazar la vida. Mujer, ecología y supervivencia*, (p. 99-150). Horas y HORAS.

- Soto, P. (2017). *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada, España]. <http://hdl.handle.net/10481/47837>
- Tapia González, G.A. (2017). El ecofeminismo crítico de Alicia Puleo: tejiendo el hilo de la Nueva Ariadna. *Investigaciones feministas*, 8(1), p. 267-282. <https://doi.org/10.5209/INFE.52965>
- Tapia González, G.A. (2017). Entrevista a la filósofa ecofeminista Alicia Puleo. *Géneros Revista de investigación y divulgación de los estudios de género*, 24(21), p. 7-24. http://bvirtual.ucoj.mx/descargables/395_ilovepdf_com-9-26.pdf
- Valdés, Padilla, G. (2017). *Mujeres en círculos ecofeministas en Guadalajara: Cuerpo, experiencia y sanación*. [Tesis de doctorado, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social]. <https://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/576>
- Warren, J.K, Mies, M., Shiva, V., Jackson, C., Molyneux, M. y Steinberg, D.L. (2004). El ecofeminismo. Exponentes y posturas críticas. En V. Vázquez y M. Velázquez (compiladoras), *Miradas al futuro. Hacia la construcción de sociedades sustentables con equidad de género*, pp. 63-238, UNAM. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/45863.pdf>

VENDEDORAS AMBULANTES Y COSTURERAS: CREADORAS PARA LA HISTORIOGRAFÍA FEMINISTA DEL CINE MEXICANO

*Street vendors and seamstresses: creators for
the feminist historiography of Mexican cinema*

Enrique Moreno Ceballos¹

RESUMEN

El vuelco del arte hacia la protesta y el activismo, tiene un importante pilar en el cine, especialmente en el que fue realizado por mujeres, en la segunda mitad del siglo XX, como un levantamiento contra la marginación y la opresión que el ámbito filmico había impuesto a sus cintas. El artículo presente hace una revisión de las películas *No les pedimos un viaje a la luna* y *Vendedores ambulantes* como protesta y reclamo a la violencia vivida en América Latina. **Palabras clave:** cine, feminismo, marginación.

ABSTRACT

The overturning of art towards protest and activism, has an important pillar in cinema, especially in which it was made by women, in the second half of the twentieth century, as an uprising against the marginalization and oppression that the filmic environment had imposed on their films. This article reviews the films *We Don't Ask for a Trip to the Moon* and *Street Vendors* as a protest and claim to the violence experienced in Latin America.

Keywords: Cinema, Feminism, Marginalization.

INTRODUCCIÓN

Durante la segunda mitad del siglo xx, en América Latina, las prácticas artísticas se vincularon de forma inminente con la protesta y el activismo popular. Los innumerables actos de violencia derivados del imperialismo estadounidense, las contiendas entre grupos de la derecha e izquierda políticas y las dictaduras, terminaron trastocando la identidad de las comunidades marginadas por el Estado y la jerarquización de los saberes en el arte, que para

¹ Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. ORCID iD 0000-0001-6559-3896, enriqueceballos89@gmail.com

entonces se bifurcaba entre una educación clásica y una popular, abierta a todos los estratos sociales carentes de justicia

El cine, por su parte, se incorporó a esta transformación toda vez que comunidades indígenas, obreros, lecheros, vendedores ambulantes y otros colectivos se integraron a la producción y aprendizaje filmico desde sus distintos ámbitos en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Esto a su vez bajo la influencia de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, en Bolivia; los filmes de Marta Rodríguez y Jorge Silva, en Colombia; la Cooperativa de Cine Marginal, el colectivo Contrainformación y el de Cine Mujer, en México; entre otras manifestaciones que reunieron movimientos estudiantiles con aquellos de fuerza laboral.

Son numerosos los trabajos historiográficos que proveen un análisis en torno a estos contextos, así como historias comparativas y estudios de caso². Sin embargo, desde los años ochenta en México, esfuerzos como los de Julia Tuñón, Aurelio de los Reyes, Marcela Fernández Violante, Patricia Torres San Martín, Ángel Miquel, Mágina Millán, Elissa J. Rashkin, David Wood, Kenya Márquez, y, recientemente, Andrea Giunta, María del Carmen de Lara Rangel e Israel Rodríguez, señalan directa o indirectamente la ausencia de un relato cohesivo, unitario y constante que considere en particular el papel de las mujeres como creadoras cinematográficas, imprescindibles para historiar aquellas filmografías de militancia política y de otros momentos del cine mexicano.

El cine hecho por mujeres ha existido desde los orígenes del dispositivo filmico, pero también ha sido disminuido, invisibilizado y negado en las distintas temporalidades de la cinematografía por las culturas patriarcales correspondientes (Torres, 2018). Esta anulación fue denunciada en México por los feminismos de la segunda ola a un nivel cultural masivo y sustentada posteriormente por las reflexiones de Mágina Millán (1999), al señalar que las teorías feministas brindaron comprensión del aparato cinematográfico como una tecnología de género, iluminando las complejas relaciones culturales y sociopolíticas que se configuran dentro y alrededor de la práctica filmica.

Asimismo, para la historiadora Vicki Callahan (2010), el articular una historiografía feminista del cine permite señalar explícitamente qué o quién tiene importancia en la historia de la cinematografía mundial, y, en este sentido, cuestionarnos ¿qué o quién puede llamarse realizador o realizadora de cine? ¿hasta qué punto son válidas las jerarquías de producción cinematográfica copiadas del sistema de división del trabajo capitalista del siglo xx, al frente de las complejidades colectivas que activan la cámara en búsqueda de justicia política? ¿qué implica ser mujer de escasos recursos y trabajadora del capitalismo dependiente, cuando se configura la práctica cinematográfica al calor de la violencia política?

A continuación, se estudiarán dos filmes mexicanos que responden a los anteriores cuestionamientos desde la identidad de sus comunidades participantes y activismos políticos combatientes de la violencia estatal y del sector privado. Así, se configura la cinta *Vendedores ambulantes* (1973), cocreada en el Estado de Puebla por Arturo Garmendia, Guillermo Díaz Palafox, Enrique Monge, así como por Olga Corona y el grupo de teatro integrado por comerciantes de la calle. De igual forma, se articula *No les pedimos un viaje a la*

² Véase en Mariano Mestman, John King, Susana Velleggia, Isaac León Frías, Álvaro Vázquez Mantecón, David Wood, Israel Rodríguez, Ana Daniela Nahmad y Javier Ramírez.

luna realizada por María del Carmen de Lara como parte del colectivo Cine Mujer en la Ciudad de México, entre 1985 y 1986.

Vendedores ambulantes (1973) presenta una denuncia de la persecución, acoso y asesinato perpetrados por el Gobierno Municipal de Puebla en contra de los comerciantes de la calle el 28 de octubre de 1973 (Corona, 2017), mientras que *No les pedimos un viaje a la luna* es un reclamo, y, a la vez, una declaración de principios por parte de las costureras sobrevivientes de los sismos de septiembre de 1985, en la Ciudad de México, quienes resultaron víctimas del desastre natural, y, también, de la agresiva indiferencia de los propietarios de las maquiladoras y de la propia Secretaría del Trabajo a nivel federal (De Lara, 1986).

Ambas películas son también testimonio de las colectividades organizadas en su mayoría por mujeres desde los estratos económicos más golpeados por el capitalismo dependiente. Su voz y presencia frente a la cámara no es la de sujetos pasivos siendo observados, puesto que en ambos casos las trabajadoras y activistas manifiestan inferencia en el rodaje, ya sea improvisando un discurso o dando indicaciones directas a quien se encuentre detrás de la lente. Determinados momentos de soliloquio a cuadro son entonces enlace entre la imagen filmada y realización cinematográfica, lo que convierte a vendedoras ambulantes y costureras en creadoras de cine.

La investigadora Patricia Torres San Martín abrió una oportunidad epistemológica reconociendo a las mujeres en su diversidad como creadoras filmicas al señalar que existe necesidad de "[...] escribir la historia no oficial de las mujeres mexicanas que se atrevieron a transgredir los modelos de feminidad impuestos por un poder patriarcal y ubicar sus trayectorias en una justa dimensión histórico social y en el contexto de una nueva industria cultural" (Torres, 2018, p. 13). En este tenor, incluso si los colectivos de vendedoras ambulantes y costureras no suscribieron explícitamente a los feminismos de la segunda ola, estos forman parte de un cuestionamiento general de las formas de opresión patriarcal, así como de las luchas por la reivindicación política y económica de sus derechos en una clara representación comunitaria de género siguiendo a la estudiosa de los feminismos Gisela Espinosa (Rodríguez, 2019, p. 202).

Resulta pertinente entonces trazar una práctica historiográfica feminista, al recuperar ambas películas y exaltar las posibilidades que tienen para criticar cualquier orden establecido o monolítico en el campo teórico conceptual. Las bases de una historiografía feminista del cine pueden hallarse en los postulados de Karen Cordero e Inda Sáenz, quienes han impulsado una historia del arte feminista desde México, dedicada "[...] principalmente a recuperar voces silenciadas, la presencia de figuras femeninas en la historia del arte, y también a encontrar metodologías que resaltan cómo la experiencia de género afecta a la producción artística" (Cordero y Sáenz, 2007, p. 7).

Es de vital importancia señalar que la historia del arte feminista encuentra sus bases en la historia social del arte "que se vincula con las luchas de reivindicación social de los años sesenta y setenta del siglo xx" y "comparte con ellas la preocupación de cómo una mirada de género se institucionaliza, y cómo -desde el arte- se puede atentar contra esa hegemonía" (Cordero y Sáenz, 2007, p. 7). Por lo tanto, la historiografía feminista del cine representa una oportunidad metodológica y discursiva para plantear cuestionamientos en torno a la ausencia mayoritaria de las mujeres, especialmente las inte-

gradas en la lucha social, para los relatos de la cinematografía mexicana y latinoamericana.

Por ejemplo, Andrea Giunta señala que la noción de cine político se ha redefinido toda vez que "si dentro de la lógica de la militancia política en los años setenta el feminismo debía quedar subsumido dentro de una 'lucha mayor' orientada hacia la transformación de toda la sociedad y no sólo de algunos sectores, siguiendo esa misma lógica, un film feminista no era político o militante" (2019, p. 104). Reconocer bajo este contexto los alcances de las películas *Vendedores ambulantes* y *No les pedimos un viaje a la luna* se convierte en este caso en una práctica epistemológica viva y también en ejercicio de justicia social.

EL CINE DE LAS VENDEDORAS AMBULANTES (PUEBLA, 1973)

Olga Corona Maldonado se incorporó al comercio de las calles a sus diez años (Corona, 2017). Su madre, Juana Suárez, emigró a Puebla desde San Lucas Tecopilco, Tlaxcala. Ya en calles poblanas, ambas fueron testigos de cómo la venta ambulante se integró mayormente por mujeres, algunas originarias de Tepeaca o San Pablo del Monte, y así también vivieron en carne propia la violencia por parte de las autoridades municipales y los locatarios del sector privado, históricamente enfrentados con las vendedoras ambulantes. A modo de autodefensa, Juana y Olga establecieron un nexo con los estudiantes de la Universidad Autónoma de Puebla, quienes se hermanaron con ellas y otros sectores de la población para brindar asesoría y protección legal, entre otras formas de auxilio (Corona, 2018).

Con 18 años cumplidos, Olga procuró el acompañamiento de la comunidad universitaria, a la vez que ella misma se fue convirtiendo en una de las líderes del colectivo ambulante articulado para hacer frente grupal a los abusos autoritarios del Estado. Incluso siendo señalada por ser una mujer involucrada en el activismo político, Olga llevó a buen puerto numerosos proyectos que impulsaron la venta ambulante hacia el terreno artístico.

Una de estas iniciativas fue la integración de un grupo de teatro, a la usanza de lo que Olga observó en espectáculos teatrales del género musical a lo largo de su juventud³ y que le brindó una idea para representar con el formato de *sketch* la violencia que las vendedoras ambulantes padecían. Así, la misma Olga junto con sus hermanos, Enrique y Adolfo, así como Paula Javier y Elodia Corona, crearon e interpretaron breves representaciones de levantones, insultos, acoso sexual, corrupción, entre otras vejaciones perpetradas en su contra por los inspectores municipales y agentes del comercio privado.

El grupo de teatro de los vendedores ambulantes generó tal resonancia al punto de extender su denuncia fuera de Puebla y presentarse en foros como la Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Auditorio "El Queso", hoy Centro Cultural Jaime Torres Bodet del Instituto Politécnico Nacional. En México se les brindó el primer lugar en un

3 En el contexto de la cultura popular de Puebla hacia los años setenta, Olga Corona fue testigo de los espectáculos teatrales y musicales montados en espacios de la Universidad Autónoma de Puebla. Sin experiencia previa, ni formación artística "oficial" más allá de la recibida en la Escuela Popular de Artes, también de la UAP, Olga transformó su apreciación por los escenarios en la iniciativa propia de crear sketches teatrales para la denuncia (Corona, 2018).

concurso de teatro que contó con la participación de estudiantes a nivel preparatoria y universitario (Corona, 2018).

De vuelta en la Ciudad de Puebla, se encontraron con Arturo Garmendia, crítico de cine y realizador cinematográfico con experiencia en películas militantes.⁴ Conectados por intereses artísticos afines, Olga y Arturo comenzaron a planear un filme sobre la experiencia de los ambulantes desde un ángulo documental. Catastróficamente, las circunstancias se aceleraron la noche del 28 de octubre de 1973, luego de que un grupo de fuerzas estatales irrumpiera en las calles aledañas al Mercado de la Victoria, en el Centro Histórico de Puebla, para golpear y asesinar a los vendedores que se encontraban madrugando en espera de las ventas de la época de todos santos, y con la encomienda de "limpiar las calles" bajo las órdenes del entonces presidente municipal Luis Vázquez Lapuente (Corona, 2017).

Entre el miedo y la desesperación, Olga Corona y Arturo Garmendia replantearon su proyecto para narrar lo ocurrido aquella noche y además recrear los sucesos con escenas de ficción cinematográfica. De esta manera arrancaron el rodaje con la colaboración de los trabajadores universitarios, con Guillermo Díaz Palafox en la fotografía y Enrique Monge en el sonido (Garmendia, 2018). Asimismo, y como parte de la denuncia, el grupo de teatro de los vendedores ambulantes participó en la filmación con los *sketches* previamente difundidos para escenificar el discurso.

Además de la recreación de los sucesos del 28 de octubre, los *sketches* y algunas imágenes de rodaje general en las calles de San Martín Texmelucan y la zona de Xonaca en Puebla, se incorporaron los soliloquios de Olga Corona registrados en las calles 6, 8 y 10 Poniente de la ciudad, que dan estructura general a la película. Sin un guión previo, empleando tan solo algunas anotaciones, Olga improvisó cada una de las palabras que dice a lo largo de la cinta (Corona, 2018). A continuación se reproduce uno de los monólogos que funge como clímax de la película y encapsula el sentir de la comunidad de ambulantes ante la persecución política.

Este sábado que venimos a ponernos aquí, en esta calle, nos desalojaron. El día domingo, 2 de la mañana, estábamos vendiendo acá con nuestras cosas, cuando de momento que llega la camioneta por este lado, nosotros estábamos acá con nuestras cosas. Pasó la camioneta y se llevaron nuestras cosas. Varios compañeros comerciantes estábamos durmiendo. La camioneta se llevó a un niño, a una señora y a un joven que fueron muertos, más de quince heridos. Ahí como a las 3 de la mañana, en la esquina de la 8 poniente estaban todas nuestras mercancías ardiendo... [se interrumpe el soliloquio tras la llegada de un vehículo de la policía]. El comerciante ambulante... De por sí nos amenazan, de por sí nos encarcelan. Los grandes ricos dicen que los comerciantes son necios, que los comerciantes son caprichudos [sic], pero no somos caprichudos. En varias fábricas corren a los obreros y esos obreros vienen aquí de comerciantes ambulantes. Varios campesinos no tienen tierras con qué trabajar y se vienen a vender acá su mercancía pero acá también los encarcelan, acá los corren, ¿qué vamos a hacer? (Corona y Garmendia, 1973)

⁴ Arturo Garmendia coordinó en su momento las actividades cinematográficas del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla y además fungió como profesor de la Escuela Popular de Artes de la misma UAP, espacio conformado, en parte, por la llegada de profesores de la Ciudad de México a la capital poblana (Garmendia, 2017).

Bajo el título de *Vendedores ambulantes*, la cinta se exhibió en el "Teatro Principal" de Puebla y en espacios de la Universidad Nacional Autónoma de México como el entonces "Centro Universitario de Estudios Cinematográficos", que le llevaron a ser reconocida con el premio a mejor documental por el Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen, Alemania, en 1974 (Garmendia, 2018). Entre las críticas, se llegó a celebrar el aparente histrionismo de Olga Corona (Garmendia, 2018), derivado en realidad de su necesidad de denuncia y sus preocupaciones por la vida diaria.

EL CINE DE LAS COSTURERAS (CIUDAD DE MÉXICO, 1985)

Evangelina Corona Cadena -originaria de San Antonio Coaxomulco, Tlaxcala- se trasladó desde muy niña hacia la Ciudad de México para laborar como trabajadora doméstica (Ravelo, 2021). Hacia 1964, se integró como costurera en el taller de Elías Anclín. Posteriormente, en 1968, es contratada en el espacio del señor Cervantes y, en 1970 en la Fábrica de Samuel Bissú (Sistema de Noticias Tlaxcala, 2021), donde trabajaría hasta el 19 de septiembre de 1985, día fatídico marcado por el sismo que devastó a la capital mexicana, entre otras comunidades.

Miembros del colectivo Cine Mujer de México, María del Carmen de Lara, María Eugenia Tamés y María del Pilar tomaron las cámaras para filmar el contexto inmediato de Evangelina Corona y otras costureras que, como ella, perdieron a sus compañeras, así como un ingreso laboral fijo al derrumbarse numerosas fábricas textiles. Esto puede verse durante los primeros minutos del filme *No les pedimos un viaje a la luna*, que recupera de inmediato las denuncias de las costureras sobrevivientes y, al mismo tiempo, la fundación del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria de la Costura, Confección, Vestido, Similares y Conexos 19 de Septiembre, organización que se dio como respuesta a las indignas condiciones de trabajo previas al terremoto y a los abusos cometidos en su contra, como "préstamos" simulando una ayuda por parte de los patrones con la obligación de pagar con jornadas dobles, así como despidos, maltratos y negligencia en la recuperación de los cadáveres correspondientes a madres, hermanas y amigas, entre otras humillaciones. Así lo relata una de las afectadas frente a la lente:

"Solamente la voluntad de Dios porque no sé a quién preguntarle. Ya no sé, tal vez esté cometiendo un error, pero yo ya no sé a quién preguntarle porque llega el momento en que usted ya no confía ni en uno mismo. Porque son versiones, tal vez tenga o no razón, porque yo no he subido, yo no sé, entonces unos le dicen a uno una cosa, a otros otra. Y yo estoy a la voluntad de Dios y estoy resignada a que si Dios quiere que se recupere el cadáver de mi hermana, bien. Si Dios quiere que no, ni modos. Yo ya hice todo lo humanamente posible por recuperarlo, porque es una persona, no es un animal que quedó ahí. Pero eso es todo lo que le puedo decir, señora". (De Lara, 1986)

En este filme, la organización colectiva se presenta apremiante, y Evangelina Corona al frente de la organización de costureras y tomando las calles aledañas a las fábricas expresa lo siguiente:

"Posteriormente a esto empezamos a identificarnos mutuamente puesto que todas habíamos sufrido los mismos percances. Después de esto afloró

en esta condición y ver que no solamente nosotras en nuestra empresa éramos explotadas y éramos maltratadas, sino que también en las otras que surgieron que los pudimos identificar. Por eso es que surgió este campamento en el cual hemos, pues, empezado a luchar, nos hemos identificado en nuestro dolor y nuestros problemas. Hemos visto que... [Interrumpe el sonido del metro de la ciudad de México corriendo a toda velocidad a espaldas de Evangelina]. Hemos visto que no solamente nosotros éramos objeto de oprobio, sino que las demás compañeras, unas tenían más problemas, trabajaban más tiempo, su sueldo era menos, de tal manera que fue un desastre que apareció en este momento". (De Lara, 1986)

La organización sindical y la experiencia cinematográfica se configuraron en paralelo mostrando con el transcurrir de los meses el triunfo de las costureras sobrevivientes al sismo, respecto al establecimiento de cooperativas y el reconocimiento popular, a pesar de la indiferencia mayúscula, por ejemplo, del entonces líder de la C.T.M. Fidel Velásquez, quien dentro del filme declara lo siguiente: "yo no tengo nada que ver con las costureras porque en mi casa me cosen la ropa" (De Lara, 1986). Las implicaciones de la identidad de género que se reflexionan durante la película también expanden el sentido del filme llevando las voces y corporeidades de las costureras al terreno de lo sociopolítico. En este tenor, hacia el cierre de la cinta Evangelina declara:

"Ahora vivimos mi mamá, mi niña menor... Mi mamá se llama Felicitas Cadena que pues ella ayudó a mi padre a trabajar el campo, ayudó a sembrar, a recoger piedras. Sabe usar el zapapico, la pala. Nos ha enseñado a labrar la tierra, se cargaba el cántaro de agua para ir a traerla a una distancia de un kilómetro o más. Cargaba a los niños, cargaba leña, iba a traer a otros pueblos el maíz para el sostén de la casa, para la alimentación de los hijos. Bueno realmente en lo que corresponde a la vida cotidiana de hombre y mujer yo tengo prejuicios precisamente con el sexo opuesto, porque desafortunadamente uno de mujer busca en ellos el apoyo, el cariño, la protección pero no siempre se recibe eso. A veces, a cambio de una caricia recibe uno golpes, a veces, rechazan nuestra cercanía. Aún sobre el deseo femenino, aún sobre el deseo de mujer pues tuve que superar la razón de la protección para mi hija en aquel tiempo. Esto me hacía encerrarme más en el trabajo y ver de lejos a los hombres, pues. Yo hubiera sido una mujer posiblemente muy mimosa si me hubiera casado porque hay momentos en que se siente la ansiedad en la mano de prodigar ese cariño, esa caricia, que nosotros añoramos también y muchas veces hemos tenido que reprimir esos impulsos, esos deseos, porque sabemos que no responden con respeto el sexo opuesto". (De Lara, 1986)

Durante los créditos de la película aparecen como participantes cada una de las costureras entrevistadas y, aunque la distinción de los roles técnicos de producción es clara, aún se incluyen como imprescindibles las figuras de las activistas que, nuevamente, no solo vierten su voz y visión dentro del cuadro cinematográfico, sino que también activan un tiempo y espacio inseparable de la unidad filmica. Esto sucede de igual forma con las vendedoras ambulantes, quienes articulan el ejercicio cinematográfico desde el *sketch* teatral, la reinterpretación de hechos y también el soliloquio para la denuncia, que deja de ser mera superficie y de inmediato aparece como fuerza creadora en la cinta.

CONCLUSIÓN

Las vendedoras ambulantes y costureras son creadoras cinematográficas en el sentido de encarnar una lucha colectiva, que, al mismo tiempo, toma cuerpo en una película. Las voces y corporeidades de las activistas son el fundamento para cada rodaje, que además se expande con otros recursos de producción para dignificar precisamente las identidades de sus participantes. Una división clásica del trabajo que jerarquiza los roles en la producción cinematográfica, en principio no tiene cabida dentro del cine político militante y mucho menos para las posibilidades conceptuales que los feminismos activan para la historiografía en las nociones de "autor cinematográfico" que muchas veces guarda equivalencia con el rol fijo y cerrado de la dirección filmica vertical.

En este sentido, la historiografía feminista del cine va ganando terreno en los espacios académicos y de prácticas artísticas en México. Por ello, otros ejercicios recopilatorios y comparativos pueden trazarse si existe disposición para transformar el cánón y las mitologías patriarcales que han estructurado la historia del cine desde sus orígenes. Precisamente, repensar el cine político militante desde los feminismos implica sacudir epistemologías y metodologías que doten al filme de un sentido abierto de transición y transformación hacia la experiencia humana, colectiva, dignificante y, por ende, anti-patriarcal.

REFERENCIAS

- Callahan, V. ed. (2010). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Michigan: Wayne State University Press.
- Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. Comp. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Iberoamericana-CONACULTA-FONCA-CURAR.
- Corona Maldonado, O. (2017, 18 de septiembre). Entrevista personal. México.
- Corona Maldonado, O. (2018, 21 de julio). Entrevista personal. México.
- Corona, O. y Garmendia, A. (1973). *Vendedores ambulantes*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- De Lara, M.C. y Tamés, M.E. (1986). *No les pedimos un viaje a la luna*. México: producción independiente.
- Garmendia Gómez, A. (2018, 21 de julio). Entrevista personal. México.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y Arte Latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ravelo Blancas, P. (s/f). Evangelina Corona Cadena. *Ichan Tecolotl. La casa del Tecolote*. Recuperado de: <https://ichan.ciesas.edu.mx/evangelina-corona-cadena/>
- Rodríguez, I. (2019). "Cine documental y feminismo en México (1975-1986). Notas para la escritura de una historia". *Movimiento*, 12, pp. 197-218.
- Sistema de Noticias Tlaxcala. (5 de octubre de 2015). *Evangelina Corona Cadena, primera secretaria general del Sindicato de Costureras*. 94.3 Radio Calpulalpan [Estación de radio]. Recuperado de: <https://radiocalpulalpan.com/cultura-y-espectaculos/823-evangelina-corona-cadena-primera-secretaria-general-del-sindicato-de-costureras.html>
- Torres San Martín, P. (2018). *Elena Sánchez Valenzuela*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.

GALERÍA

GALERÍA

UNA MIRADA AL ARTE TEXTIL CON SANDRA REYES

A look at textile art with Sandra Reyes

Dora Gema Serrano Castillo¹

INTRODUCCIÓN

Sandra Reyes Rodríguez es una artista poblana multidisciplinaria que desde una edad temprana se introdujo en las artes escénicas y los textiles. Por cuestiones personales, se distanció durante varios años de las telas y agujas, retomando dicha actividad de manera parcial mediante su labor como titiritera, práctica artística que ha realizado de manera profesional desde hace más de veinte años en el grupo A Escena Teatro A. C. (fundado y conformado por Ángel Ledezma y ella). Hace aproximadamente siete años Sandra se reconcilió con los textiles a través de un taller de fabricación de muñecas y más tarde participando con dos piezas de la misma índole en una convocatoria sobre el tema de migración. Desde entonces reconoce en esta actividad algo muy personal, "yo siempre hablo de un hilo rojo con el que voy contando mi historia" (Reyes, 2021). Tras la llegada de la pandemia por COVID-19 la artista tuvo que sobrellevar un episodio depresivo, mismo que le condujo a echar mano de su experiencia con la fabricación de muñecas para digerir el proceso por el que atravesaba.

Comencé a tomar terapia y hacer una muñeca, empecé a tatuarla por dentro y escribirle cómo me sentía, a ponerle papelitos y rellenar. Le escribí su biografía, que soy yo. También le bordé palabras por fuera. Para mí es muy importante el rollo del corazón (colecciono corazones) así que le puse uno, adentro de él también tiene palabras. Fue sanador (Reyes, 2021).

Esta experiencia le dio pie para estructurar un taller de muñecas con un sector de la población altamente vulnerado y doblemente afectado por el confinamiento; familiares de personas desaparecidas en México.

MUÑECAS INTERVENIDAS

Narrativas y memorias de la desaparición en México² es una exposición rodante que se ha ido construyendo desde 2020 en un proyecto colaborativo

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, ORCID iD 0000-0001-7931-5555. gema.castillo.ffilms@gmail.com.

² Narrativas y memorias (s. f.) Recuperado el 27 de noviembre de 2021 de <https://www.narrativasymemorias.org/?r>

entre familiares de personas desaparecidas, artistas, periodistas, investigadores, la organización Técnicas Rudas³ y la Deutsche Welle Akademie⁴. Al interior de dicho proyecto Sandra llevó a cabo un taller de muñecas intervenidas con dos colectivos, uno en Veracruz y otro en Puebla. Del primer taller realizado con la colectiva Madres en Búsqueda Coatzacoalcos⁵, surgieron 14 muñecas y 14 entrevistas que se han integrado a la exposición, presentando el trabajo en plazas públicas con la intención de hacer llegar a más personas una forma diferente de narrar la desaparición.

Se hicieron distintos talleres con los familiares, era una cuestión de compartir, arropar. Dije, voy a hacer un taller de muñecas como la muñeca que hice cuando estaba en mi crisis. Les pedí que llevaran un elemento de su familiar desaparecido (lo que quisieran), llevaron pulseras, fotografías, un pedacito de camisa del hijo. Todas pusieron frases súper amorosas, estoy muy agradecida de esta lección de amor que te dan los familiares, la esperanza no muere; ellos, ellas, están vivos hasta encontrarles. En principio no era mi pretensión, pero pasa, que llega a ser algo terapéutico. El acompañamiento es bien importante porque lo que pasa cuando tienes un familiar desaparecido es que toda la gente de tu alrededor se va, todas lo dicen, todos lo dicen, mis familiares, mis amigos, nos abandonaron. Se quedan solas con este dolor y en la búsqueda, todo el tiempo en la búsqueda. Para mí es un proyecto que está a flor de piel, que me mueve mucho y pues, los desaparecidos son de todos (Reyes, 2021).

CON HILOS Y AGUJAS SE TEJEN HISTORIAS

La artista ha trabajado con otras poblaciones vulnerables como madres adolescentes o infancias. Para ella está claro que a través del arte textil se pueden hacer muchas cosas, acceder a otros espacios de pensamiento, contar historias mediante la fabricación de figuras que cobran vida, asimilar pensamientos y sentimientos de manera diferente, quizá de forma más nítida o sanadora. El trabajo que desarrolla Sandra constata su convicción acerca de que el arte emerge en cualquier lugar y de cualquier persona siempre y cuando haya algo que se quiera contar. En sus palabras, "todas somos generadoras de arte, podemos, lo hacemos, el arte no es exclusivo" (Reyes, 2021).

3 Técnicas Rudas (s. f.) Técnicas Rudas es una organización que busca aportar a los movimientos sociales y a la defensa de los derechos humanos a través de consultorías de fortalecimiento institucional, desarrollo de proyectos, investigación estratégica, y tecnología. Nuestro trabajo integra la conciencia de género y da prioridad a las iniciativas de base. A largo plazo, esperamos ver a organizaciones sociales autónomas y sustentables salvaguardando los derechos humanos y protegiendo la autodeterminación de comunidades locales. Recuperado el 26 de noviembre de 2021 de https://www.tecnicasrudas.org/es/quienes_somos

4 Deutsche Welle Akademie (s. f.) Medios de comunicación libres por un diálogo constructivo. DW Akademie es el centro de Deutsche Welle [Alemania] para el desarrollo internacional de medios de comunicación, para la formación periodística y la transferencia de conocimientos. Recuperado el 26 de noviembre de 2021 de <https://www.dw.com/es/nosotros/s-54350796>

5 Madres en búsqueda Coatzacoalcos (s. f.) Inicio [Facebook]. Recuperado el 17 de noviembre de 2021 de <https://es-la.facebook.com/pages/category/Community/Madres-en-busqueda-coatzacoalcos-328880340906485/>

REFERENCIAS

- Deutsche Welle Akademie (s. f.). Recuperado el 26 de noviembre de 2021 de <https://www.dw.com/es/nosotros/s-54350796>
- Madres en búsqueda Coatzacoalcos. (27 de noviembre de 2021). *Inicio* [actualización de la página] [Facebook]. Recuperado de: <https://es-la.facebook.com/pages/category/Community/Madres-en-busqueda-coatzacoalcos-328880340906485/>
- Colectivo Madres en Búsqueda. (27 de noviembre de 2021). *Narrativas y memorias* Recuperado de: <https://www.narrativasymemorias.org/?r>
- Sueños a mano. Muñecas. (14 de diciembre de 2020). *Proyecto: Migrantes* [Fotografías], Facebook. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=102699565061686&id=102666355065007
- Técnicas Rudas (s. f.). *Investigación y estrategias tecnopolíticas*. Recuperado el 26 de noviembre de 2021 de https://www.tecnicasrudas.org/es/quienes_somos



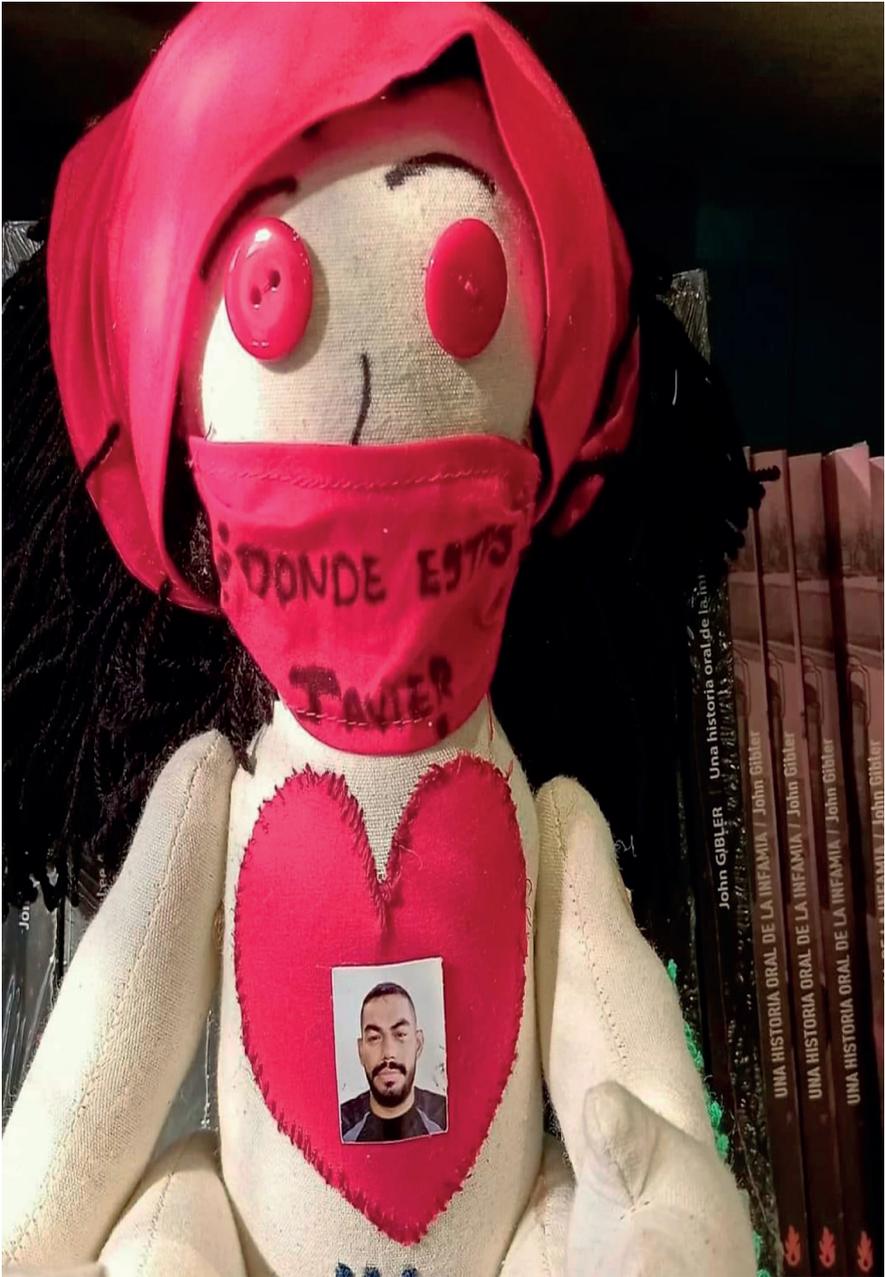
Remendarme, 2020
Sandra Reyes



Sandra Reyes, 2020

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 6 · Núm. XII · enero - junio 2022



Sueños a mano: ¿dónde estás Javier?, 2021
Sandra Reyes,

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 6 · Núm. XII · enero - junio 2022



Sueños a mano: las buscadoras, 2021
Sandra Reyes

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 6 · Núm. XII · enero - junio 2022

LA GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y DISEÑO DE PUEBLA: CULTURA, POLÍTICA Y VICEVERSA

The Gallery of Contemporary Art and Design of Puebla: Culture, Politics and Viceverse

Isabel Fraile Martín¹

RESUMEN

Las instituciones culturales en Puebla han estado en constante transformación en la historia reciente de la ciudad. Entre los cambios más significativos que se han dado, nada tan llamativo como el polémico cierre de la Galería de Arte Contemporáneo en 2014. Tras quince años de actividad, cerró sus puertas ante la sorpresa de toda la comunidad artística que veía con tristeza y preocupación la clausura del espacio que les daba visibilidad y que había abierto las puertas a las manifestaciones artísticas recientes en Puebla por un largo periodo.

Palabras clave: Galería de Arte Contemporáneo, Puebla, políticas culturales.

ABSTRACT

The cultural institutions in Puebla have been in constant transformation in the recent history of the city. Among the most significant changes that have taken place, nothing as striking as the controversial closure of the Contemporary Art Gallery in 2014. Which after fifteen years of activity, closed its doors to the surprise of the entire artistic community, who viewed with sadness and concern the closure of the space that gave them visibility and that had opened the doors to recent artistic manifestations in Puebla for a long period.

Keywords: Contemporary Art Gallery, Puebla, Cultural Policies

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, se ha puesto de manifiesto el interés por conocer la situación que atraviesan las instituciones culturales del Estado de Puebla, especialmente las acciones emprendidas en los museos de su capital, el

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. ORCID iD 0000-0003-3643-0224, isabelfrailem@gmail.com.

principal centro con actividades artísticas y de difusión cultural del territorio. Huelga decir que para ello no solo ha sido determinante el apabullante número de museos que se han abierto con fecha reciente, sobre todo en el sexenio de Rafael Moreno Valle (2011-2017), sino que a ello debemos sumar el creciente interés por parte de la comunidad estudiantil, ávida por conocer estos fenómenos y entender los aspectos institucionales del arte a través de las gestiones de museos y galerías. Algunas de estas inquietudes han encontrado respuesta en libros monográficos enfocados a museos poblanos (Hernández, 2017; Merlo, Quintana, 2012; Castro, Mauleón, 2010; Hartz, 2009) o en investigaciones dedicadas a problemáticas concretas, pero también en tesis de grado recientes (Rodríguez, 2021; Rodríguez, 2019; Cortés, 2019; Frausto, 2019; Martínez, 2019; Rodríguez, 2017), centradas en los múltiples aspectos que implican las funciones de los distintos organismos culturales poblanos.

A esta documentación no podemos dejar de añadir un considerable número de artículos publicados en la prensa, donde se han ido recogiendo desde los actos institucionales de inauguraciones de las exposiciones realizadas, hasta las decisiones más relevantes respecto al funcionamiento de estas estructuras culturales. Con todo este material, más las valiosas referencias a las políticas culturales que se contemplan en las Memorias Sexenales de los Gobernadores de Estado, generamos la base para abordar el tema aquí propuesto, conocer la historia de la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño de Puebla y su polémico desenlace. Para ello, planteamos el texto dividiendo la estructura del mismo en cuatro partes. En la primera de ellas, la introducción, nos acercamos al tema a través de una síntesis del ambiente museístico de Puebla en materia de exposición de arte contemporáneo, para que en un segundo momento, abordar la apertura de la Galería de Arte como parte de un proyecto cultural más amplio que la vincula al proceso político en el que surge; un tercer apartado indaga en la actividad cultural desarrollada en la Galería y por último, a modo de colofón, exploraremos acerca de los motivos que conducen al cierre definitivo de este espacio cultural poblanos.

En los textos publicados y las tesis de grado mencionadas se aprecia que gran parte del interés suscitado por los aspectos que atañen a la circulación del arte en Puebla, se centra en las problemáticas del arte contemporáneo. Muchas de estas inquietudes se refieren a los espacios oficiales para la exhibición de este tipo de arte, siendo conscientes de que estos lugares, al momento de exponer ciertas obras, legitiman la labor de sus autores. El artista que logra visibilizar su trabajo y proyectarlo en su entorno, exponiendo su producción y dándola a conocer en una institución que goce de cierto prestigio, está cumpliendo en gran medida con las expectativas de ser un artista reconocido y que forma parte del sistema del arte, participando en los circuitos que reconocen y difunden su actividad creativa. Es por ello que, tanto los museos de arte contemporáneo, como las galerías y los diferentes corredores culturales que dirigen su gestión hacia el arte actual, son las plataformas más buscadas por los artistas en activo, que pretenden dar a conocer su obra y que esta alcance una cuota deseable en el complejo mecanismo del mercado del arte.

Al día de hoy en Puebla, una ciudad realmente rica en el ámbito de sus museos, a pesar de contar con un número notable de recintos y con acervos muy dispares que nos remiten a su voluminoso patrimonio histórico-artístico,

apuesta por el discurso de lo contemporáneo solo en circuitos muy puntuales. Aunado a ello, se tiene que supervisar que la tendencia generalizada en estos pocos recintos que incluyen la exposición de las últimas corrientes artísticas lo hacen, básicamente, solo a través de exposiciones monográficas de artistas locales. Esto es frecuente, por ejemplo, en el discurso de algunos museos de gobierno como el San Pedro Museo de Arte, en la agenda de la Galería del Palacio o en los espacios universitarios de la UDLAP o la propia BUAP.

En paralelo a estas muestras temporales debemos añadir una serie de programas significativos que en clave turística, y pese al marcado sesgo comercial que las ha impulsado, de repente han anclado su discurso en la proyección de lo contemporáneo, haciendo de la exposición en sí un ejercicio más bien espontáneo y no tan reflexivo, como fue el caso de la Exposición *Picasso la estela infinita* que llenó la taquilla de la Galería del Palacio Municipal de Puebla desde finales de 2017 y amplió su estancia más de lo esperado debido al éxito obtenido (Secretaría de Cultura, 2018).

Por otra parte, sobresalen las que durante muchos años fueron las exposiciones efímeras del Museo Amparo y que en los últimos meses se han consolidado en su agenda, volcada hacia la exposición de lo contemporáneo hasta el punto de migrar su museografía incluyendo ahora una exposición permanente que muestra sus colecciones de arte actual, como *Melanie Smith. Farsa y Artificio* de 2019 o la más reciente de *Karina Skvirsky. Geometría Sagrada*, de octubre 2021. Con el afianzamiento de esta propuesta, el Museo Amparo responde a una de las grandes inquietudes en la escena cultural poblana de nuestro tiempo: la existencia de un lugar que exponga de manera constante las obras de artistas internacionales contemporáneos y de mexicanos consagrados en activo.

Lo que en cierto modo ha conseguido la iniciativa privada y que busca ecos de representatividad en la esfera pública de la entidad, pone de manifiesto la relevancia del ejercicio de reflexión en este texto pues, el caso que presentamos a continuación es el resultado de la inquietud que despierta la historia truncada de uno de estos recintos poblanos, de carácter público y abocados a la circulación del arte poblano generado por autores activos: la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño.

ENTRE FÁBRICAS Y RÍOS : EL PROYECTO CULTURAL PARA EL CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA

Cuando en 1993 inicia el sexenio gubernamental de Manuel Bartlett Díaz, arranca un periodo de cambios y transformaciones que implican una serie de reformas en diferentes ámbitos de la política estatal, impactando en el desarrollo urbanístico de Puebla y cambiando con ello gran parte de las infraestructuras culturales del municipio. Para ello fue necesario la aprobación de una nueva Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Puebla, que fue aprobada y promulgada por el Congreso Local en 1994 (Bartlett, 1999, p. 376). Con el impulso de la reciente ley, el Gobierno se blindó para abrir otras líneas que regularan jurídicamente diversas formas de manejo del patrimonio cultural poblano, sirviendo de modelo al resto del país al ser el primer estado en crear una ley con tales características. Sin duda, los cambios suscitados por Bartlett para su programa cultural quedarían amparados bajo

esta cobertura, misma que protegería sus polémicos proyectos entorno a la creación de varios programas de intervención territorial.

De entre ellos conviene rescatar su amplio Programa Regional de Desarrollo Angelópolis (Bartlett, 1993). Este ambicioso plan implicaba acciones específicas en el Periférico Ecológico, la reserva territorial Quetzalcoatl-Atlixáyotl o el acueducto Nealtican (Cabrera, Tenorio, et al. 2006). En cuanto a los cambios suscitados en materia de infraestructura cultural, proponía una profunda injerencia en el centro histórico de la capital, a través del denominado 'Proyecto Paseo del Río de San Francisco'. La idea central de este plan buscaba realizar en el centro de Puebla una copia, aún con las adecuaciones necesarias, del paseo Riverwalk de San Antonio, en Texas, para cuyo diseño se había contratado a dos empresas norteamericanas (Pérez, 2019, p. 15-22). A pesar de que la totalidad del proyecto no logró concluirse por diversas restricciones sí se consolidaron algunas de las propuestas. De hecho, a finales de 1998 poco antes de acabar su gobierno, Bartlett inauguró el centro de convenciones, que terminaría llamándose "Centro de Convenciones Puebla" William O. Jenkins, con la particularidad de ser uno de los pocos en el ámbito internacional que se ubica en un centro histórico; también se habilitó el Centro Comercial Paseo San Francisco y varios hoteles en la zona (Cabrera, 2014, p.8).

A continuación, abre el Centro Cultural de Arte Contemporáneo San Francisco, en cuyo lugar se incluían dos espacios institucionales a tener en cuenta. Por un lado, el Museo de Sitio de San Francisco, que albergaba los restos arqueológicos encontrados en la zona, donde presenta una primera muestra *De la Tierra de nadie a la Puebla de los Ángeles* y, por otro, el Museo de Arte Contemporáneo, con la exhibición de *Dibujos y pinturas de grandes maestros mexicanos de este siglo* en homenaje a Carrillo Gil (Gobierno del Estado de Puebla, 1998, p. 3). Con la apertura de este Centro Cultural la política de Bartlett pretendía cumplir con un doble propósito: generar un espacio que incentivara a la comunidad artística poblana y, a la vez, convertirlo en referente más allá de Puebla y de México (Gobierno del Estado de Puebla, 1998, p. 6).

El desarrollo de este Centro Cultural de Arte Contemporáneo San Francisco (que es el antecedente directo de la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño), junto con el Museo Poblano de Arte Virreinal (mupavi) son, en realidad, las dos grandes aportaciones de Bartlett al aparato cultural de Puebla durante su gubernatura. Ambas propuestas, el Centro Cultural y el mupavi, aunque son distintas en origen, es importante reconocer estas en conjunto para comprender la proyección del discurso cultural de su política y cómo esta necesitaría, como veremos después, del respaldo de la siguiente gubernatura.

En el caso del Museo Poblano de Arte Virreinal (MUPAVI), supuso un antes y un después en la política cultural ejercida por los museos de gobierno en Puebla; funcionando entre 1999 y 2001 y alojando sus instalaciones en el antiguo Hospital de San Pedro, recién rehabilitado para fines museísticos (Pérez, 1990). Lamentablemente el museo, por diferentes problemáticas, desapareció de la escena cultural poblana en diciembre de 2001, después de haber tenido una corta, pero muy exitosa propuesta artística con exposiciones de primer nivel en el ámbito de la pintura virreinal.

Para el caso del Centro Cultural el destino sería muy distinto y con la

llegada de Melquiades Morales Flores al poder (1999-2005), tras la salida de Bartlett, se inaugura formalmente este espacio cultural el 15 de marzo de 1999 en uno de sus primeros actos públicos como gobernador electo. En este momento el lugar ya presentaba dudas en su nombre y aunque se anuncia como *Galería de Arte Contemporáneo y Diseño*, aparece con frecuencia referenciado como *Galería de Arte Moderno y Contemporáneo* o incluso como *Museo de Arte Contemporáneo*. El lugar elegido para ubicarse serían los terrenos ocupados antiguamente por la fábrica textil La Violeta, con una superficie de 11, 032 metros, los mismos que había comprado en 1913 José González Soto, en una operación que daba por cerrada la nueva actividad económica del lugar conocido como el *Estanque de los Pescaditos* (Rosas, Ventura, 2014, p. 145). Con la actividad de La Violeta se completaba el área de fábricas que en ese entonces marcarían el ritmo económico en la zona céntrica de Puebla. La Violeta representa, pues, uno de los múltiples vestigios del pasado textilero de la entidad, estando en activo hasta mediados de los años 90 del siglo xx, poco antes de iniciarse el proceso de transformación de esta zona para desarrollarse el novedoso Proyecto Cultural San Francisco.

Como se puede apreciar, el amplio tamaño de la antigua fábrica da pie a la apertura de una Galería de Arte de grandes dimensiones, con más de mil metros cuadrados para la exhibición de obras, que quedarían ubicados en la Calle 12 Norte, 607 del Barrio Alto de Puebla. Además, se mantenía el Museo de Sitio con la exhibición de piezas que nos remiten a la antigüedad histórica del lugar y que podíamos observar a través de las ventanas arqueológicas abiertas para dicho fin (Mellado, Morales, 1999, p. 9). Se trataba de un proyecto que desarrollaba un discurso paralelo entre lo vanguardista y moderno del arte en relación con las piezas arqueológicas; el resultado era sumamente llamativo y una de las características propias del nuevo concepto del lugar.

En clave política, el gobierno de Melquiades Morales confió en la trayectoria de Pedro Ángel Palou para dirigir la Secretaría de Cultura, desde donde se proponen nombrar al reconocido artista Raymundo Sesma para que ejerza las labores de Director de la Galería. Para el funcionamiento operativo de la misma, se abrieron en total cuatro plazas: la del mencionado director, una subdirección técnica, una plaza de diseño y otra de restauración (Mellado, 1999, p. 13). Con el fin de conseguir propuestas curatoriales rigurosas, se anuncia la existencia de un comité de artistas internacionales que diseñarían los guiones de contenido del sitio. Los miembros que integran este comité serían: Massimo Sacchi (diseñador de los relojes Rolex); Aldo Colonetti (Director de la Revista Octágono); Franco Origoni, Anna Stainer, Claudia Donà, Ivon Amor Palix y Henry Harper (Mellado, Morales, 1999, p. 9).

Esta acreditada carta de presentación que respalda a la nueva propuesta institucional poblana, confiere una imagen consolidada de la Galería, generando un discurso que garantice el predominio de proyectos culturales de una notable calidad artística. La idea era desarrollar un calendario de exposiciones notorio que la convirtieran en referencia dentro del panorama de arte contemporáneo, que impactaran en el mundo del arte más allá del ámbito local. Se buscó desde el inicio el arribo de obras procedentes de distintos museos del país, así como de colecciones extranjeras que hicieran hincapié en obras y artistas de primer nivel, como se iría contemplando en la actividad de la Galería en los siguientes años. De hecho, desde la dirección de Raymundo Sesma se propone para la exposición inaugural una muestra

sobre el muralismo mexicano, con obras procedentes del Carrillo Gil, que contemplaban piezas de José Clemente Orozco, Diego Rivera o David Siqueiros (Mellado, 1999, p. 9) y que fue un éxito absoluto que contó con el respaldo del público poblano.

Tan sólo un día después de la inauguración del espacio, la prensa, que en este momento se refiere al lugar como un Museo y no una Galería, señala la ausencia de una colección permanente en el recién abierto recinto (Mellado, Morales, 1999, p. 9); lo cual exponía una problemática común entre los dos grandes espacios culturales de carácter gubernamental que habían sido proyectados con Bartlett, el MUPAVI y la Galería de Arte. Ambos adolecían de una colección propia desde el origen pese a que en el último informe de gobierno de Bartlett se señalara, precisamente, la adquisición a través del Fondo de la Plástica Poblana de 741 obras de arte para estos dos espacios culturales (Bartlett, 1999, p. 381).

En cuanto al trabajo de gestión al interior del organismo cultural, se aprecia desde un inicio la poca estabilidad en la titularidad de los cargos, sobre todo a nivel directivo. La intensa actividad creativa del nombrado director, Raymundo Sesma, giraba entre México e Italia y a las pocas semanas de inaugurar la Galería, la prensa dio a conocer su cese del cargo alegando falta de entendimiento. Entre las razones expuestas se señala la carencia de recursos para mantener los gastos operativos que requerían las instalaciones, así como los salarios de sus empleados. Desde la propia Secretaría de Cultura señalan que el gobierno de Bartlett había dejado la Galería lista, pero no el dinero asignado para su correcto desempeño (Mellado, 1999, p. 9).

Esta circunstancia provocó que las labores propias del director pasaran a desempeñar un papel más administrativo y/o representativo, según fuera el caso; así que a las pautas establecidas por Sesma continuaron las directrices de Alejandra Coghlan Parra hasta finales de 1999 (Almela, 2006). A partir del año 2000 y hasta el año 2007 toma las riendas del proyecto el artista Gerardo Ramos Brito, el entonces director de Artes Visuales y Escénicas del Estado, quien abogó de manera determinante por el acercamiento de los espacios institucionales de exhibición del arte en Puebla hacia las corrientes artísticas más actuales (Mellado, 1999, p. 9). Fueron sus años en el cargo los que condujeron a la estabilidad organizativa de la Galería, convirtiéndola en el espacio que concedía visibilidad a los artistas jóvenes y, con ello, respondía a la premisa que originó el lugar. Imperaba el sentido de impulsarlos a crecer, que se nutrieran de las obras de arte internacionales que llegaban a exponerse en este nuevo recinto donde se invitaba a desarrollar el talento para que, finalmente, los artistas jóvenes dispusieran sus obras junto a la de autores más conocidos, (Ramos Brito, 2021). Tras su labor, sin duda la más prolongada y determinante en la línea directriz de la institución, sería Sofía García quien asuma las funciones organizativas de manera natural, lo mismo que después hizo Teresa Arenas, quien había sido jefa del departamento de exposiciones en los años de Ramos Brito y que acabó dirigiendo la Galería hasta el cierre definitivo de la misma.

EXPOSICIONES, INSTALACIONES Y CONCURSOS, EL SÍ INSTITUCIONAL AL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ajeno a los problemas económicos o de personal que tenía el lugar, el proyecto cultural de la Galería se desempeñó como un modelo de exhibición de arte contemporáneo que supuso una práctica exitosa para Puebla durante un prolongado tiempo. Se hizo de una agenda propia con actividades que no solo se basaban en las exposiciones temporales, sino que también suponían la creación de un espacio de reunión para los artistas poblanos, dando acogida a los creadores en activo donde se reunían, hacían talleres y establecían dinámicas de trabajo colectivas que implicaban a más de 80 artistas, los mismos que conformaban la organización de creadores y gestores locales que nacieron en el seno de la Galería y que se mantuvieron hasta el cese de la misma (Carrizosa, 2014).

Durante el Gobierno de Melquiades, fue tal el impulso de este espacio y el éxito que tuvo entre la comunidad artística, que en el año 2004 se propuso la ampliación del lugar con otras dos salas, la Sala B y la Sala Alternativa (Secretaría de Cultura, 2005, p. 75), abiertas con la clara intención de ofrecer una mayor área para difundir el trabajo de los artistas poblanos. En la Sala Alternativa, por ejemplo, se proyectaba la obra de artistas que, aún no siendo muy conocidos, empezaban a despuntar en la escena artística. Ellos disponían del espacio, experimentaban con él para presentar sus obras y generar un nuevo discurso con ellas (Ramos Brito, 2021). Para entonces ya se había consagrado como uno de los sitios referenciales en cuanto a la exposición de arte contemporáneo de primer nivel. Baste señalar para ello, por ejemplo, el gran éxito obtenido y respaldado tanto por la crítica como por la masiva afluencia de públicos que se dio en exposiciones como *Kahlo, Rivera, Orozco, Siqueiros y el color del siglo que se fue*, con obras procedentes de la colección de Jacques y Natasha Gelman, que estuvo en la Galería desde noviembre de 2001 hasta abril de 2002, recibiendo a más de cuarenta y cuatro mil adultos, más casi veinte mil jóvenes y niños (Secretaría de Cultura, 2005, p. 77), algo inusitado hasta entonces en los marcos de una exposición en Puebla.

Entre las gestiones más importantes para la comunidad artística local sobresale que a partir del año 2001 se convoca desde la Dirección de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura, precisamente en los marcos de la Galería, el que sin duda sería uno de los grandes programas que supondría un mayor amparo y protección hacia la actividad creativa de la entidad: el *Encuentro Estatal de Arte Contemporáneo* (Secretaría de Cultura, 2005, p. 83-84). El objetivo principal del concurso era impulsar a los jóvenes creadores y también a los artistas de carrera, con el propósito de reunir en un mismo espacio arte bidimensional y tridimensional mediante el uso de diferentes materiales y técnicas, por lo que eran admitidas obras en formato de pintura, gráfica, neográfica, instalación, performance, video, fotografía y arte objeto (Secretaría de Cultura, 2005, p. 83). Se trató, pues, de un programa que fomentaría la actualización de los contenidos culturales de la propia Galería mediante la promoción de las nuevas expresiones artísticas de autores poblanos y foráneos residentes en el Estado de Puebla.

Las grandes exposiciones que saldrían de los concursos de los *Encuentros Estatales de Arte Contemporáneo* se darían cita en la Galería de Arte, cada mes de noviembre, para hacerla coincidir con las actividades del Festival Internacional de Puebla, también proyectado en el gobierno de Melquiades

Morales. Cada convocatoria anual reunía a un grupo de especialistas que formarían parte del jurado siendo seleccionados bajo un perfil de prestigio y referencia en el ámbito de la cultura nacional. Por ejemplo, a Silvia Pandolfi, como uno de los miembros del jurado del Primer Encuentro en 2001; Ramiro Martínez, en 2002 para el Segundo; Ery Cámara, para el Tercer Encuentro (2003); o Sylvia Navarrete, como jurado para la edición de 2004 (Secretaría de Cultura, 2005, p. 83-84). Los miembros del jurado de cada uno de los encuentros hacían en su trabajo una verdadera crítica a la producción generada por los artistas del estado, pues se encargaban de estudiar las obras y seleccionarlas para la muestra del mes de noviembre, al igual que identificar a las que serían premiadas. Con estas características el Encuentro se convirtió en poco tiempo en un compromiso de lanzamiento de artistas noveles, por un lado, como el Colectivo La Plasta, Marco Velázquez, Dulce Pinzón, Martín Peregrina o María Eugenia Jiménez Melo quienes se dieron a conocer en varios de los Encuentros. A la vez, el concurso era una nueva plataforma de proyección para autores más consagrados como Alberto Ibáñez Cerda que ya tenía una cierta trayectoria cuando participa en estas dinámicas, el escultor Bernardo Arcos, Jesús Lima, el ya fallecido Roberto Rugerio o la fotógrafa Ángela Arciniaga (Ramos Brito, 2021). Aunado a lo anterior, suponía una bocanada de aire fresco para el público poblano que veía animada la agenda cultural mediante este tipo de prácticas que aseguraban miradas renovadas en el repertorio expositivo de la entidad.

En clave política, nuevamente, la celebración del *Encuentro Estatal de Arte Contemporáneo* marcaría el discurso cultural en el gobierno de Melquiades Morales y el modelo fue tan benévolo para todos que se extendería más allá de los marcos temporales que albergaron su gubernatura. De hecho, bajo el mismo concepto de apoyo hacia los artistas poblanos, la celebración del Encuentro se prolongaría en el sexenio de Mario Marín (2006-2011), quien continuó con la labor de respaldo hacia las expresiones artísticas reciente generadas por el colectivo de creadores poblanos. En el marco de su gestión también se desarrollaron acciones importantes en la Galería dentro del Festival Internacional de Puebla como la *Bienal Rufino Tamayo 27 años* (Conaculta, 2008), que tuvo una gran acogida por parte de la comunidad al ser la primera vez que este proyecto salía de Oaxaca, con las obras de los artistas ganadores del certamen que cada dos años organizaba su Museo de Arte Contemporáneo (Maco) y que en esta ocasión comprendía las obras de los ganadores desde la primera hasta la decimotercera bienal (Llaven, 2009).

A reserva de los contratiempos que surgieron con el pasar de los años, el compromiso por la exhibición del arte contemporáneo en Puebla continuó en el programa inicial del siguiente Gobernador, Rafael Moreno Valle (2011-2017). La nueva administración, a pesar de inclinar sus esfuerzos en materia cultural hacia un notable incremento de plataformas culturales para el Estado, basando su política en la apertura de otros espacios, también abonó esfuerzos suficientes al inicio de su gestión para mantener en activo el funcionamiento de la Galería. Continúan, por ejemplo, sus prácticas habituales de exposiciones temporales o las convocatorias anuales para el *Encuentro de Arte Contemporáneo*. También se contempla la Galería como parte de los escenarios donde el gobierno estatal desarrolla sus festivales de cultura, como el del 5 de Mayo de 2013 en el que la Galería, junto con el zócalo y otros

museos de la ciudad, serviría de escenario para proyectar las obras de arte más actual (Montelongo, 2013). De hecho, pese a todos los cambios suscitados en el modelo de gobierno de Moreno Valle, pareciera que todo fluye con cierta normalidad para la Galería hasta febrero de 2014 cuando, inexplicablemente y sin previo aviso, la Galería de Arte cierra sus puertas al público.

CONCLUSIONES

En los quince años que transcurren desde la apertura de la Galería en 1999 hasta el momento de su cancelación en 2014, la gran apuesta por la producción, exhibición y difusión de los creadores poblanos abocados a la generación de las más actualizadas corrientes artísticas pasa, necesariamente, por las instalaciones de la Galería de Arte Contemporáneo. Un proyecto cultural específico que trasciende, aunque de diferente modo como hemos visto, por la administración estatal de cuatro gobernadores. Manuel Bartlett, quien la concibe al incluirla dentro de su proyecto transformador de la zona de San Francisco en el centro histórico; Melquiades Morales, quien la impulsa notoriamente desde su inauguración y le confiere identidad propia al convertirla en la sede de los encuentros Estatales de Arte Contemporáneo; Mario Marín, quien continúa con las sinergias desarrolladas en el gobierno anterior y garantizaría el gran protagonismo que habían adquirido las creaciones de los artistas locales dentro de la agenda cultural del gobierno; y por último, con Rafael Moreno Valle, bajo cuya administración se cierra definitivamente el espacio en febrero de 2014 (Carrizosa, 2014).

Del mismo modo que ya se ha señalado que la política cultural de Moreno Valle estuvo más abocada en líneas generales al uso del patrimonio cultural para fines turísticos, conviene que recordemos la degradación que sufrió la institucionalización de la cultura del estado. Sobre todo, cuando elimina del sistema gubernamental a la Secretaría de Cultura e instala el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla (CECAP), quien se encargaría durante su gestión de mover los hilos del patrimonio cultural a cargo del estado, pero también de sus museos y recintos institucionales, entre ellos, el funcionamiento de la Galería, la que parece que a la llegada de Moreno Valle no daba tantos números de visitantes como era de esperar. Además, recién entrada en funciones la nueva administración en 2011 cambiaría el Festival Internacional de Puebla, que venía funcionando satisfactoriamente y daba acogida a las grandes exposiciones derivadas de los encuentros Estatales de Arte Contemporáneo, por el Festival Palafoxiano para tan sólo un año más tarde, en 2012, abrir el Festival 5 de Mayo. En esos primeros años de su gestión, no obstante, estos 'nuevos festivales' acogerían a la Galería como uno de los escenarios operativos para el desarrollo del programa.

A principios de 2013 se publica la duodécima y última convocatoria del *Encuentro Estatal de Arte Contemporáneo*, de cuyo dictamen saldrían ganadores: Mario Roberto Martínez Fonseca con la escultura *Rat infatuation*; Oscar Hernán Bravo Hernández, con la instalación *Rotoplas* y en la categoría Video, performance y arte digital, la obra seleccionada fue *Peter Pans* (video SD), de Jana Levi Árcega Gutiérrez. Cada uno de los premiados recibirá 75 mil pesos como premio de adquisición. Además, el jurado determinó otorgar una mención en la categoría de video, performance y arte digital para Andrea Coyotzi Borja, por su obra *With the eagerness of being happy* (Diario Momento, 2013). El trabajo de los ganadores, como el resto de las obras

seleccionadas, formarían una nueva exposición dentro de la Galería en la primavera de 2013, no siendo conscientes que estaban integrando la última de las grandes exposiciones celebradas como resultado del *Encuentro Estatal de Arte Contemporáneo* que, al igual que la Galería, también desaparecería.

La clausura de la Galería y el cese de los *Encuentros Estatales de Arte Contemporáneo*, supuso un doble golpe para la comunidad artística y ambas acciones fueron duramente criticadas por los miembros de la organización de creadores y gestores locales, que eran conscientes de que de la mano de esta suspensión llegaría el fin de su foro virtual y también la cancelación de las becas, por lo que la situación a la que se enfrentaban era de absoluto desconcierto. Este desencadenamiento de acciones rebasaba los límites del cierre del espacio físico de la Galería, y producía una serie de interrupciones en su quehacer artístico que implicaba, lo que ellos mismos consideraban como una "pérdida de la identidad cultural" (Carrizosa, 2014).

No obstante, tampoco faltaron las críticas a la celebración anual del Encuentro y mientras que para unos su cese fue un acto de claro abandono a la comunidad artística por parte del gobierno, que ya no apoyaría la creación de los más jóvenes; para otros el certamen del *Encuentro* manejaba un esquema que había quedado obsoleto (Carrizosa, 2014), ya no obedecía a las necesidades de la comunidad artística como tal, sino más bien a las obligaciones que el propio gobierno debía proyectar mediante un compromiso hacia el arte contemporáneo que disfrazaba manteniendo este tipo de dinámicas que favorecían a los mismos círculos artísticos y relegaban al resto de creadores.

Lo cierto es que con el cierre de la Galería de Arte en los albores del 2014 desaparece el único lugar creado desde la administración pública reciente para favorecer la labor de los artistas en la esfera cultural poblana. Ocurren los hechos de manera completamente sorpresiva para todos, pero para los artistas en primera instancia, quienes con asombro aprecian de la noche a la mañana que se cierra el espacio donde se representan y el lugar se destina, sin mayor explicación, para oficinas de gobierno (Carrizosa, 2014). El Gobierno no dio ninguna explicación entonces, ni tampoco lo hizo después, ni siquiera en los informes de Gobierno de Moreno Valle se mencionan los motivos que provocaron el cierre de la Galería.

Este hecho puso de manifiesto, por encima de cualquier otra cosa, el escaso interés que había tenido el gobierno por respetar y mantener los espacios tendidos hacia la comunidad creativa de Puebla. Desaparecieron con ellos los concursos, los talleres y los diálogos que desde quince años atrás se venían manteniendo con toda regularidad, aunque a menudo sin falta de polémica, entre gobierno y comunidad artística.

Las operaciones necesarias para el correcto funcionamiento de la Galería, seguro requerían de esfuerzos económicos que contradecían los lineamientos gubernamentales para implementar otros proyectos culturales. Así, el gobierno de Moreno Valle depositaría en el Museo Barroco Internacional toda su proyección para que fuera considerada su gran obra en materia cultural, sin considerar que por y para hacerlo, no debía entorpecer el normal funcionamiento de otros recintos culturales que, con otros fines y propósitos, eran igualmente necesarios en la vida artística y cultural de Puebla. Incluso imprescindibles para otros contenidos, otros modelos de gestión, y otras posibilidades para el arte. La comunidad artística de Puebla entonces ve limitada

sus capacidades de difusión, se reducen al máximo los lugares de exposición de sus obras, los espacios habilitados para concursar, para debatir, para reflexionar, para crear y para hacerse presentes en la escena cultural de la entidad. Con el cese de actividades, los artistas voltean a su alrededor esperando que el gobierno subsane el error, solicitando una explicación de motivos que jamás llegaría y que se convertiría en un reclamo colectivo, una búsqueda de esperanzas en otros lugares, bajo otras administraciones que sí estuvieran dispuestas a abrirles sus puertas. De modo que se volvieron imprescindibles los espacios ofertados por la Galería del Complejo Cultural Universitario (CCU) y la Capilla del Arte de la UDLAP, escenarios universitarios que aumentaron su oferta de exposiciones de arte y artistas contemporáneos. Lo mismo que en el ámbito privado lo siguió haciendo el Museo Amparo, a través de sus continuas exposiciones temporales de arte actual, que fueron haciéndose cada vez más habituales entre los protagonistas del panorama artístico emergente de los últimos años.

Sin embargo, en ninguno de estos recintos institucionales se privilegió a la producción artística local, esta es la gran diferencia en la escena cultural poblana que ofrecía la Galería de Arte con respecto al resto de escenarios institucionales: el sentido de su actividad giraba entorno a la producción de artistas locales, a reserva de que se nutriera, con gran acierto dicho sea de paso, de manifestaciones artísticas procedentes de otras localidades o representativas de otras colecciones importantes en México e incluso a nivel internacional, que temporalmente podían aparecer en sus salas. No obstante, lo primero era fomentar la creación de corrientes artísticas actuales generadas por miembros de la comunidad creativa de la entidad y, a la par, actuar como foco de difusión de artistas en activo y obras representativas del arte generado en Puebla en época reciente.

El vacío al que se enfrenta la comunidad artística local genera un nicho de mercado que el Gobierno del Estado, ahora, quiere de nuevo reconocer con determinadas estrategias promovidas en los últimos tiempos, como con el proyecto PLATAFORMA *de impulso al Arte Contemporáneo de Puebla 2019*, (Almela, 2019). En cuanto al uso de espacios institucionales, aunque no se acabe de oficializar, existe un interés constante por mostrar contenidos del arte contemporáneo a través de la gestión del San Pedro Museo de Arte. Una propuesta que juega con la idea de contar con un espacio histórico en el centro de Puebla donde se exhibe el arte contemporáneo que propone la agenda del gobierno, mientras que concentra los temas clásicos del barroco en las modernas instalaciones del Museo Internacional a las afueras de la ciudad. A pesar del coqueteo con estas iniciativas, la política cultural del estado a través de sus museos requiere aún de un serio trabajo de revalorización de objetivos y redefinición de identidades que logren incentivar las misiones de sus propios espacios que, una vez definidas, se contemplan para el buen funcionamiento de estos escenarios de la cultura poblana.

Si bien la pluralidad de nombres que ofrecía la escena artística local y que, posiblemente no habían sido del agrado de la propia Galería, encontrarían visibilidad en los múltiples espacios independientes que se abrieron en Puebla y en los municipios conurbados de San Pedro y San Andrés Cholula. Tras el cierre de esta, no se ha tenido en todo este tiempo un museo gubernamental que se registre con la misión clara de defender al arte y los artistas poblanos, como sí lo hizo la Galería durante quince años. Ante la ausencia

de un mensaje claro, la comunidad artística poblana busca otros escenarios donde enraizar sus discursos. Los jóvenes creadores miran al futuro con la esperanza de que desde las esferas de las distintas administraciones públicas gubernamentales se establezcan de nuevo espacios concretos que apuesten por la promoción de sus obras, que ejerzan labores de patrocinio artístico de las mismas y, a la postre, que exhiban sus manifestaciones artísticas con el rigor y la frecuencia como en su momento hizo la Galería de Arte Contemporáneo. Ahora, a casi ocho años de su cierre, aún se echa de menos en la política cultural del estado un recinto de estas características.

REFERENCIAS

- Almela, R. (2019). PLATAFORMA ¿Impulso al arte contemporáneo en PUEBLA? *Critic@rte*. <https://www.criticarte.com/Page/file/art2019/Plataforma2019FS.html?=&Plataforma2019.html>
- Almela, R. (2001). Confrontación formal y conceptual. I Encuentro de Arte Contemporáneo de Puebla. *Critic@rte*. <https://www.criticarte.com/Page/file/art2001/EncuentroArtePuebla01FS.html?=&EncuentroArtePuebla01.html>
- Bartlett Díaz, M. *Sexto Informe de Gobierno*, Gobierno Participativo, 1993-1999.
- Cabrera Becerra, V. & Tenorio Téllez, L. M. (2006). Programa Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México. *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, 13(1), 7-14. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10413102>
- Cabrera Montiel, L. (2014). El proyecto del paseo del río San Francisco, Puebla, México. Gentrificación fallida, dirigida por el estado y la inversión privada. *CONTESTED_CITIES, Perspectivas del estudio de la gentrificación en México y Latinoamérica*, pp. 1-14 http://contested-cities.net/working-papers/wp-content/uploads/sites/8/2014/10/WPCC-14023_Cabrera_Proyectodelpaseodelr%C3%ADoSanFrancisco.pdf
- Carrizosa, P. (24 de febrero de 2014). En su "desdén por las artes" cierra RMV la Galería de arte moderno y contemporáneo. *La Jornada de Oriente Puebla*. <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/en-su-desden-por-las-artes-cierrarmv-la-galeria-de-arte-moderno-y-contemporaneo/>
- Castro Morales, E. y Mauleón Rodríguez, G. (2010). *Museo Casa de Alfeñique*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla.
- Cortés Cortés, M. (2019). *Elefantes blancos contra fósiles barrocos. 90 años de museología en Puebla, 1926-2016* [tesis de maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Frausto Cárdenas, F. L. (2019). *El museo regional de Cholula y los movimientos sociales por la defensa del territorio* [tesis de maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Hernández y Martínez, M. E. (Coord). (2017). *Museo Universitario Casa de los Muñecos, 30 años de historia*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Horz, E. (dirección editorial), (2009). *Museo Bello*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla.
- Llaven, Y. (13 de octubre de 2009). La colección Bienal Rufino Tamayo 27 años llega a la Galería de Arte Contemporáneo. *La Jornada de Oriente*. <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/2009/10/13/puebla/cull117.php>
- Martínez Ibáñez, D. N. (2019). *Los museos universitarios en Puebla. Genealogía, perfiles, públicos y prácticas artísticas* [tesis de maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Mellado May, L. & Morales, B. (16 de marzo de 1999). Inauguraron ayer el Museo de Arte Contemporáneo en la Ciudad de Puebla. *La Jornada de Oriente Puebla*.
- Mellado May, L. (23 de abril de 1999) R.aymundo Sesma renuncia a dirigir el Museo de Arte Contemporáneo y Diseño. *La Jornada de Oriente Puebla*.
- Mellado May, L. (12 de marzo de 1999). Con obras de diversos pintores abrirá el MACD. *La Jornada de Oriente Puebla*.

- Mellado May, L. (27 de abril de 1999). La renuncia de Sesma de debió a motivos económicos personales: SC, *La Jornada de Oriente Puebla*.
- Merlo Juárez, E. y Quintana Fernández, J. A. (2012). *Casa Museo José Luis Bello y Zetina*, Gobierno Municipal de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla y Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- Montelongo R. (14 de abril de 2013). INAUGURAN MORENO VALLE Y RIVERA PÉREZ EL FESTIVAL INTERNACIONAL 5 DE MAYO, Puebla Contigo y con rumbo Gobierno Municipal. <https://www.pueblacapital.gob.mx/noticias/item/2845-inauguran-moreno-valle-y-rivera-perez-el-festival-internacional-5-de-mayo>
- Pérez Betancourt, C. (2019). Desarrollo del fenómeno de la gentrificación en el Centro Histórico de la ciudad de Puebla, México, *UNIVERSCIENCIA, Revista de Divulgación Científica*, 17(52), pp. 15-22. <http://revista.soyuo.mx/index.php/uc/article/view/124/pdf4>
- Pérez Corona, F. (7 de noviembre, 1990). El Museo de Arte Virreinal en el Hospital San Pedro, *La Jornada de Oriente Puebla*.
- Rosas Salas S. F. & Ventura Rodríguez M. T. (2014). El desarrollo de una colonia industrial en Puebla: el Estanque de los Pescaditos (1883-1913), *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 18, pp. 134-147.
- Rodríguez Garza, A. S. (2021). *La pertinencia del museo de arte contemporáneo en la ciudad de Puebla* [tesis de maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Rodríguez Gutiérrez, Z. (2019). *Evocarte. Prácticas de la memoria y actividad social con adultos mayores en el Museo Universitario UPAEP* [tesis de maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Rodríguez Ocegüera, C. (2017). "Museo Universitario Casa de los Muñecos. Comunicación y Marketing" [tesis de maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- S/A. (09 de enero de 2018). *La exposición "Picasso, la estela infinita" extiende su estancia en Puebla*. Sala de prensa de la Secretaría de Cultura, Recuperado de https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=54454
- S/A. (S/F). *El tiempo en las cosas. Salas de Arte Contemporáneo. Colecciones del Museo Amparo*. Museo Amparo. <https://museoamparo.com/colecciones/105-el-tiempo-en-las-cosas-salas-de-arte-contemporaneo/piezas>.
- S/A. *Programa de Desarrollo Regional Angelópolis. Puebla (México)*. http://132.248.9.195/pd2001/298598/298598_04.pdf
- S/A. (2005). *Memorias 1999-2005*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- S/A. (14 de octubre de 2008). BIENAL TAMAYO, 27 AÑOS ACERVO DEL MACO EN LA GALERÍA DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO. Sala de prensa de la Secretaría de Cultura, Recuperado de www.cultura.gob.mx/estados/oct09/14_pue01.html
- S/A. (22 de febrero de 2013). Se Dan A Conocer Los Ganadores Del Encuentro Estatal De Arte Contemporáneo, *Diario Momento*. 33 años. Recuperado de <https://www.diariomomento.com/se-dan-a-conocer-los-ganadores-del-encuentro-estatal-de-arte-contemporaneo/>

POLÍTICA, UNIVERSIDAD Y MOVIMIENTOS SOCIALES: LOS ORÍGENES DE LA ESCUELA POPULAR DE ARTE EN PUEBLA

Politics, University and Social Movements: The Origins of the Escuela Popular de Arte en Puebla

Jesús Márquez Carrillo¹ | Alberto López Cuenca²

RESUMEN

Este artículo propone un acercamiento a la Escuela Popular de Arte (EPA), una iniciativa singular –aunque efímera– de educación artística desarrollada en Puebla a principios de la década de 1970. Partiendo del contexto social, enfatizamos las condiciones políticas y sociales que dimensionaron el surgimiento de la Escuela como un experimento social, político, artístico y pedagógico. Se sugiere que en la EPA se cifran muchas de las aspiraciones contradictorias depositadas en las prácticas artísticas de la época y algunas claves para entender el debilitamiento de la experimentación política en las artes visuales que ha caracterizado a Puebla desde entonces.

Palabras claves: Educación artística, Universidad Autónoma de Puebla, movimientos sociales, Partido Comunista Mexicano, Puebla.

ABSTRACT

This article focusses on the Escuela Popular de Arte (EPA), a unique –although ephemeral– artistic education initiative that took place in Puebla in the early 1970s. We stress the political and social conditions that promoted and engulfed the EPA as a social, political, artistic, and pedagogical experiment. We suggest that the EPA embodies many of the contradictory aspirations of artistic practices at the time. And, also, that it holds some keys to understand the weakening of political experimentation that has characterized visual arts' in Puebla since then.

Keywords: Artistic education, Universidad Autónoma de Puebla, social movements, Mexican Communist Party, Puebla.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. ORCID iD 0000-0003-1916-1528. jesusm146@hotmail.com.

² Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. ORCID iD. 0000-0003-2478-9416. alberto.lcuenca@correo.buap.mx.

INTRODUCCIÓN

El 26 de septiembre de 1973, el Consejo Universitario aprobó "la incorporación del Instituto de Artes Plásticas de la Academia de Bellas Artes a la Universidad Autónoma de Puebla" (Consejo Universitario, 1973, p. 2). Si bien, ese fue el principio formal de la Escuela Popular de Arte (EPA), apenas unos meses después de su constitución, el 10 de agosto de 1974, su planta docente dimitiría masivamente. En su corta vida, la EPA no fue sólo una inusual iniciativa pedagógica y de producción artística sino, también tuvo una implicación directa de la Universidad en las disputas sociales que atravesaba al estado durante la crisis política del cacicazgo avilacamachista (1958-1973). En los espacios de la EPA se reunirían estudiantes universitarios, vendedores ambulantes, campesinos implicados en los movimientos sociales y niños, todos ellos involucrados en una situación "muy experimental" (J. Pérez Vega, comunicación personal, 22 de octubre, 2021).

El propósito de esta investigación es hacer hincapié en las condiciones políticas y sociales que permiten dimensionar el singular surgimiento de la Escuela como un experimento social, político, artístico y pedagógico. Las fuentes que le sirven de base a este artículo son entrevistas personales con actores directos de la EPA, fuentes de archivo e impresas y referencias biblio-hemerográficas.

MOVIMIENTOS SOCIALES Y OCASO DEL CACICAZGO AVILACAMACHISTA

En México, lo que se ha entendido como formación del nuevo Estado mexicano (1920-1940) fue "más bien una aglomeración de arreglos regionales, logrados por una mezcla de negociación, coerción y alianzas, que juntos fortalecieron el poder del centro [...]" (Rubin, 2003, p. 128-129). Este poder dio paso al régimen autoritario, cuyo auge y decadencia ocurrió entre 1940 y 1970, siendo uno de sus aspectos más destacados el presidencialismo, un fenómeno complejo, multidimensional y acotado, si bien los presidentes dispusieron de varios recursos, sus acciones se inscribieron siempre en un marco institucional.³ De hecho, el poder presidencial nunca fue omnimodo: requería para ello de múltiples operadores que no siempre cumplían con las expectativas del mandatario, pero que facilitaban las relaciones centro-periferia. En consecuencia, después del movimiento armado, en cada entidad federativa confluyeron y se articularon intereses, perspectivas y modos de sociedad con rasgos propios, desde los más radicales hasta los más conservadores.

Ahora bien, desde el punto de vista político, los años sesenta y la primera mitad de la siguiente década fueron de gran efervescencia social en el país porque varios cacicazgos surgidos durante la formación del nuevo Estado mexicano empezaron a agotarse. Ello debido al auge de las luchas populares y al hecho de que el gobierno de la República necesitaba destruir viejos cotos

³ A través de este marco, los presidentes podían deponer a los gobernadores, someterlos a un control central mediante las jefaturas de las zonas militares y otros funcionarios y políticos de menor importancia, pero nunca sin atender a las circunstancias regionales, que pesaban mucho en las negociaciones (González Casanova, 1975, pp. 37-38).

de poder para centralizar más aún sus decisiones políticas y sus providencias económicas.⁴

El sello característico de Puebla capital, entre 1940 y 1970, fue el predominio hegemónico de una cultura social conservadora que se enlazó y le dio sentido al cacicazgo avilacamachista: una formación social caracterizada por la íntima alianza de un reducido grupo político y económico con la jerarquía eclesiástica, en combinación con el férreo control corporativo no sólo de las organizaciones sociales en el "Partido de la Revolución", sino también de un número importante de instituciones de la sociedad civil, como la prensa y la Universidad (Márquez Carrillo, 1992, p. 69; Pansters, 1992, p. 94-101). Este cacicazgo, como varios otros, entró en su fase de agotamiento en 1958. A partir de ese año y hasta 1973, la política del gobierno federal estuvo orientada a minarle su peso, impulsando el desarrollo regional y el desmantelamiento de las bases tradicionales del poder. De consuno con el poder federal, entre 1961 y 1973, la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) tuvo un papel central en la erosión del cacicazgo, particularmente en los últimos tres años, cuando los movimientos sociales se incrementaron, a raíz de la represión que sufriera en la ciudad de México el movimiento popular estudiantil de 1968.

Hacia principios de los años setenta, la única organización con estructura y presencia política de oposición en casi todo el país era el Partido Comunista Mexicano (PCM) que, en su XVI Congreso (septiembre de 1972), se pronunció por la revolución democrática y socialista (Unzueta, 1974, p. 25), convirtiéndose en un interlocutor del gobierno federal con influencia en varias universidades públicas de los estados (Guerrero, Puebla, Oaxaca, Michoacán, Zacatecas, Sinaloa y Nuevo León). Aún, cuando el PCM "evitó dar la impresión de que se proponía respaldar al gobierno de Echeverría, en los hechos llegó a establecer una política de diálogos y de acuerdos con el mismo" (Sofelo, 2004, p. 76-77). Una entrevista realizada al ingeniero Luis Rivera Terrazas, líder universitario, fundador y dirigente del Partido Comunista en Puebla: "Echeverría nos empezó a hacer el amor... En esa época yo iba a Los Pinos cada quince días o cada mes, para hablar horas enteras con el señor presidente..." (Pansters, 1992, p. 302). ¿De qué hablaban? Federico Chilián reproduce una conversación imaginaria, donde frente al panorama crispado del país, el mandatario se inclinaba por apoyar en Puebla a una izquierda inteligente, a la izquierda del Partido Comunista (Chilián Orduña, 2011, p. 150-152). Así, con un enemigo común –y por motivos diferentes–, el gobierno federal y la Universidad establecerían una suerte de alianza para desplazar al cacicazgo avilacamachista.

Debido a los profundos lazos académicos entre la UAP y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) –y en virtud de los vínculos que mantenían entre sí varias organizaciones estudiantiles– después de 1968, maestros y estudiantes perseguidos, de izquierda (maoístas, leninistas, trotskistas, guevaristas, etc.), se refugiarían en la UAP y contribuirían al desarrollo del movimiento social. Organizados en pequeños grupos, en "capillas", introdujeron el marxismo en las aulas como principal referente teórico y político. Los manuales de Marta Harnecker, P. Nikitin, Georges Politzer y Alexander

4 A título de ejemplo, habría que señalar el movimiento navista en San Luis Potosí (1958) contra el cacicazgo de Gonzalo N. Santos; la lucha de los estudiantes en Guerrero por conquistar la autonomía Universitaria y contra el cacicazgo de los Figueroa (1960), y asimismo las pugnas de los priistas zacatecanos (1958) contra el cacique Leobardo Reynoso que, para alejarlo de la esfera local, entre 1958 y 1970 fue nombrado embajador en Portugal, Guatemala y Dinamarca.

Afanasiev sirvieron de base no sólo para enseñar ciencias sociales, humanidades y filosofía, sino que también mostraron a las nuevas generaciones el camino "ineluctable" de la lucha de los trabajadores por su emancipación. En ese sentido, fueron claves para el involucramiento de los estudiantes en los movimientos sociales.

Si la Universidad reivindicaba para sí su derecho a concientizar al pueblo y a participar "en las luchas democráticas de las masas populares" (Consejo Universitario, 3 de mayo, 1973, p. 6), esto significaba implicarse en el desmantelamiento del cacicazgo avilacamachista, mediante el apoyo a las luchas reivindicativas de los sectores populares, los campesinos y los obreros.

Además de la ausencia de democracia en la entidad, el reparto agrario se había detenido desde los años treinta. Por otra parte, el proceso acelerado de industrialización en las cercanías de la ciudad de Puebla había traído consigo agresivas expropiaciones y desplazamientos de la población, así como la llegada y el asentamiento en la ciudad capital de numerosas personas provenientes de zonas rurales, muchas de ellas incorporadas a un cada vez más intenso sector de la venta ambulante. Basta mencionar que entre 1960 y 1970 la población "improductiva" aumentó de 106 mil 966 personas a 147 mil 501, pero el 50.6% se concentraría en el municipio y la ciudad de Puebla, ubicándose en el "sector informal" de la economía y dedicándose principalmente a la venta ambulante (Castillo Palma, 1986, p. 220).

Desde la segunda mitad de los años sesenta los movimientos campesinos habían tenido un despunte en contra del cacicazgo, gracias –entre otras organizaciones– al impulso de la Central Campesina Independiente, dirigida por militantes del Partido Comunista. Estos movimientos reclamaron tierra y se manifestaron en contra de la imposición política. Después de 1968, varios ayuntamientos fueron depuestos u obligados a ceder debido a las acciones populares: Huehuetlán El Chico (1969) e Izúcar de Matamoros (1970) son los casos más conocidos. En Huehuetlán, para acallar el movimiento contra el ayuntamiento, el gobierno del estado ordenó una masacre; el resultado: 18 personas muertas. Mientras tanto, en Izúcar, una manifestación de seis mil personas obligó al alcalde a renunciar (Bartra, 1977, p. 160).

Con la participación de los estudiantes, la toma de tierras tomó un nuevo cauce entre 1970 y 1971. En abril de 1972 confluyeron 72 pueblos en una gran marcha hacia la ciudad de México demandando la derogación del derecho de amparo en materia agraria, el reparto de latifundios en Puebla y Tlaxcala y la reducción de la pequeña propiedad a 20 hectáreas, pero la caminata fue frenada en Llano Grande, México por dos compañías del ejército. Esto, desde luego, no calmó la efervescencia. En los meses que siguieron hubo una gran ola de invasiones (Insurgencia campesina, 1973, p. 7-15). Entre 1969-1973 la rebeldía rural parecía imparable y, en este marco, el acontecimiento más dramático ocurrió en Monte de Chila, Jopala. El 28 enero de 1970 el ejército mexicano exterminó a 324 indígenas totonacas, ancianos, mujeres y niños que demandaban tierras. Al bombardear el sitio con napalm, devastaron las propiedades y dejaron que los cadáveres permanecieran a la intemperie, quemados, durante tres meses (Bartra, 1977, p. 160; Sánchez, 2020).⁵

Por lo que concierne al movimiento obrero, en abril de 1972 los trabajado-

⁵ El uso de ácido nafténico y ácido palmítico (napalm) en Monte de Chila no es extraordinario, fue utilizado por el ejército mexicano para combatir la guerrilla en Guerrero. Con el napalm, una gasolina gelatinosa, las quemaduras y los dolores son intensos en el cuerpo, pues genera temperaturas de 800 a 1.200 grados centígrados (Martins, 2017).

res de Volkswagen acordaron separarse de la Federación de Trabajadores de Puebla-CTM, el movimiento sindical ferrocarrilero mantenía una fuerte lucha contra los "líderes charros" y, desde diciembre de 1971, los obreros del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana habían ganado las calles. Manifestaciones de solidaridad con Vietnam también serían frecuentes durante 1972 (Vélez Pliego, 1978, p. 171-176).

Por otra parte, a partir de 1971 –tras haber ganado la representación mayoritaria de los estudiantes–, los universitarios de izquierda, además de vincularse con los movimientos sociales, emprendieron la llamada segunda Reforma universitaria. Para ello, tuvieron que combatir en dos frentes, exteriormente contra el dominio del cacicazgo avilacamachista; al interior, en contra de los grupos conservadores anticomunistas.

Producto de estas tensiones, en los primeros días de abril de 1972, el gobernador Rafael Moreno Valle renunció "por motivos de salud". Los grupos de la derecha anticomunista consiguieron colocar en ese puesto a Gonzalo Bautista, mientras los grupos de izquierda se fortalecían en la Universidad, consiguiendo llevar al poder, en junio, a un militante del Partido Comunista, el químico Sergio Flores. Así empezó el ciclo que culminaría en los hechos sangrientos del 10 de mayo de 1973. Antes, entre julio y diciembre de 1972, se asistía al ascenso del movimiento social, al tiempo que eran acerbados los profesores universitarios y luchadores sociales, Joel Arriaga y Enrique Cabrera. El 10 de mayo de 1973 tuvo lugar la masacre realizada por francotiradores del gobierno del estado, en la que perdieron la vida tres estudiantes y un profesor (Consejo Universitario, 3 de mayo de 1973, p. 2-3). Durante meses el gobernador dirigió personalmente la represión y la violencia contra la Universidad, mientras la oposición al rectorado de Sergio Flores se fortalecía en las escuelas de Arquitectura y Administración de Empresas.

Después del 18 de octubre de 1972, cuando el gobernador organizó una manifestación multitudinaria en contra de la Universidad, declaró suspendidas las garantías individuales y acusó a la Institución de la violencia en la entidad, las academias de Arquitectura y Administración se oponían a la rectoría. Fieles a sus principios católicos y religiosos, el 4 de noviembre alumnos, maestros y autoridades de Arquitectura pidieron la derogación de la Ley Orgánica, la salida de la Escuela de Arquitectura de la máxima casa de estudios, el control de las preparatorias universitarias por parte de la SEP, y la intervención de la fuerza pública para mantener el orden (Márquez Carrillo, 2018, p. 263-264).

En este escenario de crispación las relaciones del gobierno estatal con la Universidad se deterioraron vertiginosamente. En paralelo, desde el centro, el presidente Echeverría también comenzaba a operar en contra del cacicazgo, amparado en su discurso de apertura democrática y manifestándose en contra de los extremismos de izquierda o de derecha.

Dos días después de la agresión a la Universidad, el Consejo Universitario señaló al gobernador como responsable de la misma, declarándolo hijo indigno y acordando tramitar su destitución "por las constantes violaciones a la Constitución de la República" (Consejo Universitario, 3 de mayo de 1973, p. 2). Un día antes, el gobernador había referido:

En la actualidad la policía local está debidamente armada y tiene la habilidad necesaria para imponer el orden... la policía tiene órdenes para

matar de un tiro al que atente contra la paz pública o intente secuestrar a los agentes policíacos. [...] la muerte de cuatro estudiantes debe ser una lección (Vélez Pliego, 1978, p. 176).

La Universidad se dividió. Con casi toda la planta docente y alrededor de 500 alumnos de las escuelas de Administración de Empresas y Arquitectura se estableció, con el apoyo del gobierno de la entidad, el 7 de mayo de 1973, la Universidad Popular del Estado de Puebla, una institución privada, de inspiración católica, fundada y dirigida por laicos católicos (Márquez Carrillo, 2018, p. 264). Así, la derecha secular y religiosa migró de la Universidad Autónoma de Puebla. Dos días más tarde, el secretario de gobernación le indicó al gobernador que entregase el cargo a un nuevo mandatario: ¡el cacicazgo avilacamachista había caído!

Para entonces, habían estallado en el país o se iban perfilando diversos movimientos guerrilleros, más la bandera de la lucha por la democratización de la sociedad alejaría a la dirigencia universitaria de los llamados grupos radicales ultraizquierdistas. Fue en estas circunstancias que surgió la Escuela Popular de Arte.

MOVIMIENTOS SOCIALES Y LA ESCUELA POPULAR DE ARTE

La EPA surgió en una coyuntura académica y política indisociable de las disputas por la autonomía universitaria que distintos grupos habían venido sosteniendo desde inicios de la década de 1960 en Puebla, pero que, después de 1968 fue una bandera principal del Partido Comunista Mexicano, asociada con la reforma democrática de la educación (Partido Comunista Mexicano, 1973, p. 288). La exigencia de la autonomía estaba ligada a la democratización y la participación directa en la toma de decisiones de la Universidad por parte de estudiantes y profesores. A partir de junio de 1972 –al ser expulsados los grupos liberales que habían arribado al poder después del movimiento popular universitario de 1964 que provocó la caída del gobernador Antonio Nava Castillo– tras la bandera de la autonomía universitaria se habían agrupado posiciones muy diversas de izquierda, desde las reformistas de los comunistas o las más abiertamente revolucionarias de los grupos trotskistas y maoístas (Tirado Villegas, 2017).

Como hemos visto, junto a las exigencias de autonomía, muchos estudiantes y profesores habían hecho suyos los reclamos de grupos castigados por los drásticos cambios sociales que tenían lugar en la entidad. Bajo esta lente, su reclamo para participar en la concientización del pueblo y en las luchas democráticas de las masas populares implicó una nueva política de comunicación social. El ascenso a la rectoría del químico Sergio Flores impulsó al Departamento de Difusión Cultural a gestionar nuevas actividades, que sería dirigido inicialmente por el poeta Óscar Oliva (1972-1973) y, posteriormente, por Emmanuel Carballo, ensayista, narrador, crítico literario y poeta (1973-1974).

A la par de la programación y desarrollo de numerosas actividades culturales, desde el departamento se organizaron talleres de teatro, literatura, cine, artes plásticas y diseño, abiertos a todos los estudiantes. Para activar estos talleres, y concretamente los de artes plásticas y diseño, se invitaron a jóvenes artistas y profesores: en primera instancia a Jesús Martínez, Eduardo Garduño, Jorge Pérez Vega y más tarde, a Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino

y Crispín Alcázar, entre muchos otros. Todos ellos aportarían sus experiencias en las movilizaciones masivas de estudiantes desarrolladas en 1968 en Ciudad de México las cuales, en un contexto nacional adverso para las demandas de democratización desde las universidades como el que se vivía, encontrarían un fugaz refugio en la UAP. Según Arnulfo Aquino, "lo que pasó [en Puebla] en ese momento fue una fisura que abrió el *chance* para crear un centro cultural: una escuela de artes" (A. Aquino, comunicación personal, 12 de octubre, 2021). Cabe, entender a la EPA como un campo de pruebas de lo que hubieran sido la pedagogía artística y su función social concebidas desde las prácticas autogestionadas puestas en marcha durante 1968.

Como han señalado Márquez y Diéguez, los militantes de la izquierda universitaria tomaron en cuenta la diferencia de intereses de clase con respecto al ingreso universitario "de alumnos pobres, hijos de obreros y campesinos" (2008, p. 116) para elaborar las siguientes propuestas:

Primero, el contribuir a las brigadas políticas para canalizar el descontento de obreros y campesinos hacia formas independientes de organización partidarias o combativas, asimismo, difundir entre el pueblo las luchas de los trabajadores urbanos y rurales. Segundo, hacer de la Máxima casa de Estudios un espacio para la organización y defensa de los movimientos obrero, campesino y popular, contra la intolerancia y la represión de los patrones, el gobierno y otras autoridades. Tercero, crear y promover una expresión cultural cuyo mensaje careciera de mediaciones y en la que una extensión universitaria, además de brindar al pueblo los saberes adquiridos, ofreciera el cuestionamiento de su realidad. (Márquez y Diéguez, 2008, p. 117)

El tercer aspecto es crucial para situar tanto la apuesta por el Departamento de Difusión Cultural de la UAP y sus programas de actividades entre 1971-1974, como el surgimiento de la EPA y su inicial apoyo institucional (Moreno Ceballos, 2019, p. 61).

En los relatos y declaraciones al respecto, se suele insistir que el surgimiento de la EPA respondió a la iniciativa de los estudiantes de tomar el obsoleto Instituto de Artes Plásticas de la Academia de Bellas Artes (Prieto Sánchez, 2014, p. 59) que "adolecía de anacronismo y adocenamiento de sus maestros, valiéndose para su burocrática existencia de un reglamento autoritario" (J. Pérez Vega, comunicación personal, s/f.). Sin embargo, siguiendo las consideraciones de Arturo Garmendia, que trabajaba entonces en Difusión Cultural y era muy cercano a su director Emmanuel Carballo, habría quizás que matizar esa afirmación. Garmendia sostiene que tanto Carballo como él mismo se habían movilizado para recuperar para la Universidad la Casa de las Bóvedas, sede entonces de la Academia de Bellas Artes:

Emmanuel y yo discurrimos inscribir como presuntos alumnos a todos los estudiantes de los talleres de Difusión Cultural. Poco a poco, fueron llegando ahí los estudiantes de Difusión Cultural a inscribirse y luego a preparar las mantas etc. y en mi caso a preparar el desplegado [...] Primero, en el día de apertura de cursos, los estudiantes recién admitidos sacaron en vilo al director de su oficina y lo pusieron de patitas en la calle. Colgaron las mantas donde reclamaban la adhesión a la universidad. Y en mi caso, como decía, me encargué del desplegado que no recuerdo cómo se firmó, pero en la junta de estudiantes solicitaba a la universidad que se le cediera su Casa de las Bóvedas y, desde luego, Emmanuel Carballo había hablado con las

autoridades universitarias y el Consejo Universitario que sesionó esa tarde se hizo cargo de que, en efecto, había que anexar la Academia a la universidad (A. Garmendia, comunicación personal, 12 de octubre, 2021)

Por su parte, Norma Navarro Silenciaro coincide con el testimonio de Garmendia:

Algunos estudiantes inconformes con el autoritarismo del director de la Escuela de Bellas Artes nos pidieron apoyo para destituirlo. Para hacerlo más "legal", acordamos inscribirnos como alumnos y en septiembre decidimos realizar la toma. Recuerdo que ese día llegué con Enrique [Condés Lara] y otros compañeros; subimos a la dirección y le avisamos al director que a partir de ese momento estaba destituido y que, mientras tanto, nosotros nos haríamos cargo también del edificio (Tirado Villegas, 2016, p. 62-63).

Así, la Academia fue *de facto* tomada y el Consejo Universitario aprobó la integración del Instituto de Artes Plásticas a la Universidad de Puebla el 26 de septiembre de 1973, aunque por el patrimonio que custodiaba la Academia se entablaron negociaciones con el INBAL (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) y el gobierno del estado. Como relata Pérez Vega:

A partir de esa consecuencia, teníamos que implementar inmediatamente una enseñanza alternativa con planes y programas elaborados sobre la marcha, así se creó la Escuela Popular de Arte, con profesores asignados a Difusión Cultural, se aumentaron las disciplinas como la Música nueva, Fotografía y Taller de Cine, ampliándose la planta docente con compañeros de la Ciudad de México: Crispín Alcázar, José Cruz, Arturo Cipriano, Consuelo Dechamps [sic] y Guillermo Villegas, Arturo Garmendia [sic] y Ricardo Montejanos entre otros; realizamos una intensiva campaña de inscripciones considerando a jóvenes, estudiantes, trabajadores y gente del pueblo, sorpresivamente llegaron niños, el reto urgente era demostrar a la opinión pública y las autoridades de todos los niveles, resultados de una concepción de la enseñanza artística integral, las siglas de la EPA obedecían a ese propósito, en un ambiente de efervescencia política en todo el estado. (J. Pérez Vega, s/f.)

No obstante, apenas unos meses después de su constitución formal, el 10 de agosto de 1974, la planta docente de la EPA dimitiría masivamente con un desplegado en la prensa que denunciaba "la necesidad imperiosa que se le presenta a un grupo de eliminar a todos los disidentes para imponer su dominio en la universidad" (Serrano Díaz, 1974). Meses más tarde, en sesión ordinaria celebrada por el Consejo Universitario el 27 de mayo de 1975, el rector Sergio Flores Suárez admitiría que la situación en la escuela era "muy grave". De ahí que los consejeros aprobaran el nombramiento de una comisión encargada de "investigar y analizar el problema de la Escuela Popular de Arte", aprobándose que dicha Comisión

se encargue de las siguientes cuestiones: a). – Estudiar la demanda real de la educación artística en el área de Puebla y las expectativas de la población escolar futura. b). - De acuerdo con estas demandas y expectativas, proponer un programa preliminar que responda a las necesidades reales y a las posibilidades de la Universidad, *definiendo una línea conceptual y*

programática afín a los objetivos académicos y políticos de la Universidad.
(Consejo Universitario, 1975, p. 9-11. Subrayado nuestro)

Esto no sólo no llegaría a suceder, sino que, cuatro años después, en 1979, con la escuela en el olvido,⁶ convertida en simple pinacoteca, el gobierno estatal establecería el Instituto de Artes Visuales. Por razones distintas, la Universidad y el gobierno del estado ignoraron la existencia de la EPA. La pregunta es, ¿por qué no le interesó a la Universidad este proyecto? ¿Qué le impidió fortalecerlo? Cabe entonces considerar en serio la denuncia de la planta docente en su dimisión: ¿qué pasaba en los grupos de izquierda?

Como hemos dicho, en los espacios de la EPA se reunieron estudiantes universitarios, vendedores ambulantes, campesinos implicados en los movimientos sociales y niños (J. Pérez Vega, 2021). Según testimonio de Genaro Piñeiro, líder del Frente Estudiantil Popular (FEP) e integrante del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) (un partido que creó en 1974 Echeverría para restarle fuerza al PCM), una vez que

los comunistas comienzan a tomar el control de la UAP, se inicia una lucha entre la misma izquierda. Primero se da la lucha contra el grupo de los priistas que se definían como "democráticos" [1972], y luego viene una lucha despiadada contra las otras corrientes más radicales de la izquierda que discrepaban con la línea del PCM. (Ibarra Chávez, 2012, p. 117)

Para de la Garza Toledo *et al.*,

Ya desde antes de los sucesos del 1o de mayo, las discrepancias al interior de los comités de lucha eran notorias. Por un lado, los moderados (principalmente el PCM), consecuentes con su antigua línea de Reforma Universitaria, planteaban luchar para conservar las conquistas alcanzadas, profundizar la reforma universitaria y limitar las acciones externas; por otro lado, los grupos radicales concebían esa lucha sólo como un paso más dentro de un proyecto revolucionario de mayor amplitud, que implicaba la liga cada vez más estrecha entre estudiantes, obreros y campesinos, y que justificaba, en base a las experiencias violentas en la UAP, el enfrentamiento físico con el Estado (2014, p. 110).

En este último caso podemos citar a trotskistas, maoístas, guevaristas e incluso, partidarios de la teología de la liberación. Poco se conoce de estas corrientes, pero como señala Hernández Navarro, refiriéndose al Frente Activista Revolucionario (FAR), su experiencia "nos muestra cómo la democratización del país y la derrota de la derecha son producto de un amplio abanico de luchas populares desde abajo, no necesariamente conocidas ni reconocidas" (2022).

En el caso de la EPA parece evidente la presencia de maoístas. Los maoístas a través del Frente Activista Revolucionario (FAR) participaron en los comités de lucha, en los programas de alfabetización en Tecamachalco, en las tomas de tierras, en la organización de la huelga de los albañiles, por un salario digno, encargados del revestimiento del canal del Valsequillo, que va desde el sur de la ciudad de Puebla a Tecamachalco y en la organización

⁶ El Consejo Universitario no volvió a referirse a la EPA después de la sesión del 28 noviembre de 1975 (Salomón Salazar, 2017).

de vendedores ambulantes, inquilinos y colonos. Y, sobre todo en la primera huelga general en la industria de la construcción que paralizó en 1974 casi todas las construcciones de la ciudad en favor de sus demandas y protesta porque sus compañeros que construían la fábrica de Chicles Adams habían sido reprimidos (Hernández Navarro, 2022).

Después de la caída del cacicazgo avilacamachista, tanto activismo preocupaba a la dirigencia universitaria del PCM, inquieta también por el posible brote de focos guerrilleros. En este contexto más valía cortar por lo sano e impedir que el movimiento social se desbordara de los cauces institucionales. En 1974 fueron expulsados, por ejemplo: Armando Martínez Verdugo, Enrique de la Garza y Cuauhtémoc Sánchez; por ultraizquierdistas, Ángel Valerdi y Héctor Ampudia; por traidores, y la Tropa galáctica; por actos de pandillerismo y drogadicción. En este último caso, el Comité Coordinador de la Universidad Autónoma de Puebla, que agrupaba a los comités de lucha, consideraba que las conductas de la Tropa constituían una provocación contra la Universidad, cuando precisamente varios de ellos habían militado o militaban en la Juventud Comunista (Vélez Pliego, 1978, p. 170-181; E. Rivera Flores, comunicación personal, 16 de agosto, 1982).

UNA CONSIDERACIÓN FINAL

Los relatos historiográficos del arte en Puebla aluden, por lo general, a las instituciones y espacios oficiales, rememoran una y otra vez la creación de la Casa de la Cultura, la programación de la Secretaría de Cultura, sus museos y exposiciones, el Barrio del artista y la Academia de Bellas Artes. En pocas palabras, la historia del arte en Puebla es la historia del arte oficial. En esta ocasión hemos querido situar los orígenes de la Escuela Popular de Arte y señalar cómo el contexto de la lucha universitaria condicionó tanto su surgimiento como su permanencia. Si la Escuela se estableció después de la caída del cacicazgo avilacamachista, y además su planta docente no estaba afiliada al PCM, era difícil que se mantuviera, dado el involucramiento de los estudiantes y los profesores en las luchas sociales de los ambulantes y los campesinos quienes, siguiendo la línea maoísta tenían otra idea de revolución: apostaban a un movimiento de masas, no únicamente a las conquistas de la lucha democrática para después llevar a cabo la "revolución socialista". Si la desaparición de la EPA se debió exclusivamente a un conflicto de orden político, o cabe atribuirlo a otros motivos, requiere de consideraciones que no podemos compartir en esta breve exposición, que busca sólo emplazar la iniciativa en las convulsas circunstancias que se han descrito.

REFERENCIAS

- Bartra, A. (1977). Seis años de lucha campesina. *Investigación Económica. Revista de la Facultad de Economía de la UNAM*, (3), 157-209.
- Castillo Palma, J. (Coord.). (1986). *Los movimientos sociales en Puebla*. (Vol. 1-2). Departamento de Investigaciones Arquitectónicas y Urbanísticas, Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla.
- Chilián Orduña, F. (2011). *50 años de pasión universitaria. Autonomía, mitomanía y lobotomía*. Transición.
- Consejo Universitario. (1973, 3 de mayo). Acta de Sesión Extraordinaria.
- Consejo Universitario. (1973, 26 de septiembre). Acta de Sesión Ordinaria.

- Consejo Universitario. (1975, 27 de mayo). Acta de Sesión Ordinaria.
- De la Garza Toledo, E., Ejea Mendoza, T., Macías García, L. F. (2014). *El otro movimiento estudiantil*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- González Casanova, Pablo (1975). La democracia en México. Ediciones Era.
- Hernández Navarro, L. (2022, 11 de enero). El FAR poblano. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2022/01/11/opinion/013a2pol>
- Ibarra Chávez, H. (2012). *Juventud rebelde e insurgencia estudiantil. Las otras voces del movimiento político-social mexicano en los años setenta*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Insurgencia campesina (1973). Insurgencia campesina: notas y testimonios. *Revista de la Universidad Autónoma de Puebla*, 1 (5-6), 7-15.
- Márquez Carrillo, J. (1992). *Cátedra en Vilo. Apuntes y notas de historia universitaria poblana*. Centro de Estudios Universitarios, UAP.
- Márquez Carrillo, J. (2018). Crisis política, movimiento estudiantil y reforma universitaria en Puebla (México), 1961-1973. En A. Payá Rico, J. L. Hernández Huerta (Coords.), *Globalizing the student rebellion in the long '68* (pp. 259-266). FahrenHouse.
- Márquez Carrillo, J., Diéguez Delgadillo, P. (2008). Política, universidad y sociedad en Puebla, el ascenso del partido comunista mexicano en la UAP, 1970-1972. *Rhela*, (11), 111-130. <https://doi.org/10.19053/01227238.1501>
- Martins, A. (2017, 1 de marzo). El tratamiento que está devolviendo la sensibilidad a la piel de Kim Phuc, la famosa "niña del napalm" de la guerra de Vietnam. *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39117399>
- Moreno Ceballos, E. (2019). *Desbordamientos del tercer cine en Puebla: movilización social y arte de denuncia en Vendedores ambulantes (1973)* [Tesis de Maestría no publicada]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Pansters, W. (1992). *Política y poder en México. Formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista, 1937-1987*. Centro de Estudios Universitarios, UAP.
- Partido Comunista Mexicano. (1973). *Partido Comunista Mexicano, 1967-1972*. Ediciones de Cultura Popular.
- Prieto Sánchez, G. (2014). *La Academia de Bellas Artes de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla. CONACULTA.
- Rubin, J. W. (2003). Descendiendo el Régimen: Cultura y Política regional en México. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 24(96), 125-180. <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/096/pdf/originales/05.pdf>
- Salomón Salazar, M. (2017). La colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla. Libros, documentos y estampas. En J. Márquez Carrillo (Ed.), *Conjunción de saberes. Historias del patrimonio documental de la Biblioteca Lafragua* (pp. 283-297). BUAP.
- Sánchez, F. (2020, 27 de enero). Cincuenta años de la matanza del Monte de Chila: una masacre nunca aclarada. *Intolerancia*. <https://intoleranciadiario.com/articulos/especiales/2020/01/27/957831-cincuentaanos-de-la-matanza-del-monte-de-chila-una-masacre-nunca-aclarada.html>
- Sotelo Mendoza, H. (2004). *1972-1973. Puebla de los demonios*. Gobierno del Estado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Tirado Villegas, G. (2016). Testimonios sobre un día difícil: el 1 de mayo de 1973 en la UAP, Puebla. *Historias, Voces y Memoria*, (10), 35-47. <https://doi.org/10.34096/hvm.n10.3380>
- Tirado Villegas, G. (2017). "¿Eres de izquierda o de derecha?" Decisiones de jóvenes universitarias, 1973. En V. Pérez (Ed.), *Memorias (no) vividas* (pp. 82-100). BUAP-Universidad Estatal Pedagógica de Berdiansk.
- Unzueta, G. (1974). *Partido Comunista Mexicano. Nuevo programa para la nueva revolución*. Ediciones de Cultura Popular.
- Vélez Pliego, A. (1978). Cronología de la Universidad Autónoma de Puebla. *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla*, III(5), 165-182.

RESEÑAS

MOVIMIENTOS SOCIALES CONTEMPORÁNEOS: EL MOVIMIENTO ANTORCHISTA

Florentino Sarmiento Tepoxtécatl¹



Los movimientos sociales han llamado la atención de investigadores, periodistas, analistas, líderes de opinión, así como de los agentes de gobierno, tomadores de decisión y la iniciativa privada, sólo por mencionar algunos. El estudio realizado por Francisco José Rodríguez Escobedo es la muestra de un trabajo sistemático que nos permite conocer el interior de una de las organizaciones políticas más controversiales en nuestro país: El Movimiento Antorchista Nacional.

Por un lado, llama la atención el enfoque utilizado por su autor; pues desde la teoría de los movimientos sociales busca explicar el comportamiento de este grupo, en ocasiones considerado paramilitar, brazo armado del PRI, o agente de presión gubernamental, etc.

Siguiendo las líneas de Rodríguez Escobedo (2020), los movimientos sociales buscan un cambio cultural y modificar las estructuras; al mismo tiempo tienen dos dimensiones, la primera es de tipo ideológico y la segunda es utópica. Otro aspecto relevante en el texto es que se comprende al sujeto como elemento fundamental para la creación de un movimiento social, lo cual es comprendido como la suma de sujetos.

En su texto, Francisco José Rodríguez Escobedo se pregunta: ¿Cuáles son las causas y razones de la relación conflictiva entre el gobierno y el Movimiento Antorchista?, ¿se han hecho realmente independientes del gobierno? Tales interrogantes son las que busca responder en los capítulos dedicados a describir y analizar el funcionamiento de la mencionada organización.

En términos metodológicos, la investigación tiene como fundamento el estudio de caso, y utiliza la entrevista a profundidad como técnica de recolección de información. En consecuencia, los datos que presenta el autor son actuales y permiten conocer, desde dentro, la formación y funcionamiento del Movimiento Antorchista.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. ORCID iD 0000-0002-9016-1902. florentino.sarmiento@correo.buap.mx

Con respecto a lo anterior, el texto muestra un interesante vínculo entre la biografía política de sus líderes, el contexto político local (en Tecamatlán, Puebla); estatal (el control de los caciques regionales), nacional (las diferencias económicas, sociales y las promesas incumplidas de la revolución) e internacional (las posturas marxistas, y leninistas en particular, que confrontan al gobierno en turno; ideas y prácticas llevadas a las aulas de la Universidad Autónoma de Chapingo, y de ahí al ámbito local en Tecamatlán).

Siguiendo lo planteado en el libro de Rodríguez Escobedo, El Movimiento Antorchista se identifica tanto como un movimiento social, y a la vez como movimiento político. Puesto que desde la perspectiva de sus agremiados, buscan una transformación social, y "gestiona con éxito la satisfacción de necesidades sociales". Pero también hace presión para buscar solución a ciertas necesidades sociales en el ámbito de su interés y acción; además sus agremiados compiten por obtener alcaldías y diputaciones, es decir, buscan poder político.

Otra de las virtudes del texto mencionado, es la descripción amplia y sistemática de las entrañas de la organización; es decir, se privilegia el entendimiento del origen, operatividad, ideología, formas y discursos políticos, la manera en cómo se toman las decisiones, sin descuidar y perder de vista el contexto en el que se desarrollan las actividades de esta organización.

Una de las principales premisas de la investigación es que la relativa autonomía (política) y económica de la multitudinaria organización, se basa en la reinversión de las ganancias de sus negocios para el crecimiento de estos, así como para la apertura de nuevos. En el ámbito político, su autonomía es relativa porque si bien es cierto, no dependen del gobierno, mantienen una liga, hasta cierto punto pragmática, con el PRI.

Sin duda, el conocimiento del movimiento social Antorchista ayudará a dimensionar de mejor manera la forma en cómo se han gestado y se desenvuelven los movimientos sociales en nuestro país. Si bien es cierto que puede ser caracterizado como paradigmático; es ahí donde esta investigación duplica su valor debido al difícil acceso para su investigación.

REFERENCIAS

Rodríguez, Escobedo Francisco, J. (2020). *Movimientos sociales contemporáneos. El movimiento antorchista nacional*. México: Porrúa/CLCS/BUAP/CMCS.

La Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

CONVOCA

A investigadores del Área de Humanidades de cualquier nacionalidad a participar con trabajos originales de investigación, traducción o ensayos de tema libre y reseñas escritas en idioma español e inglés para ser publicados en el número 13 de *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, correspondiente al segundo semestre de 2022, coordinado por la doctora María Guadalupe Huerta Morales.

*La presente convocatoria se mantiene abierta permanentemente para la recepción de manuscritos.

INDICACIONES A LOS AUTORES

La revista publica preferentemente artículos en las siguientes categorías:

1. Artículo de investigación científica y tecnológica. Documento que presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
2. Artículo de reflexión. Documento que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
3. Artículo de revisión. Documento donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.
4. Reseñas. Además, la revista publica en cada número reseñas bibliográficas y de eventos académicos (coloquios, congresos, ponencias, talleres, etcétera).

CRITERIOS GENERALES:

1. La extensión de los trabajos de investigación y ensayo será de un mínimo de 12 cuartillas tamaño carta y un máximo de 20; las reseñas, un mínimo de dos y un máximo de tres. Las colaboraciones deberán estar escritas a espacio doble con tipografía Times New Roman o Arial de 12 puntos, los márgenes serán de 2.5 cm. La entrega se hará en formato .doc, .docx o procesador de textos compatible a estos, añadiendo el documento en formato .pdf

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 6 · Núm. XII · enero - junio 2022

2. La publicación de las contribuciones dependerá del dictamen anónimo al que serán sometidas.
3. La colaboración deberá incluir una breve ficha curricular del autor, descripción institucional, país, ORCID iD y correo electrónico. Aquellos textos que no cumplan con los criterios señalados, no serán enviados a dictaminar hasta que sean corregidos por los autores.
4. Las reseñas podrán referirse a libros, revistas, artículos y eventos académicos relativos al Área de Humanidades, observando las normas señaladas.
5. Los trabajos deberán ser inéditos y no estar sujetos, simultáneamente, para su aprobación en otras publicaciones.
6. Deberán enviarse a graffylia.ffyl@correo.buap.mx

Todos los artículos deben tener una estructura con dos partes: presentación y cuerpo.

A. PRESENTACIÓN

- Título del artículo. En español e inglés, con un máximo de 12 palabras en cada idioma.
- Datos de autor/a o autores. Nombre completo, iniciales del máximo grado académico obtenido, correo electrónico, número de ORCID iD y filiación institucional de cada autor (institución u organización, entidad, ciudad, país).
- Financiamiento. Si es aplicable, un párrafo con información básica del proyecto que da origen al artículo, incluyendo la entidad a cargo y sus fuentes de financiamiento.
- Resumen (abstract). Resumen analítico del artículo, escrito en español e inglés, con 100 palabras en cada idioma, máximo.
- Palabras Clave (keywords). Entre tres y cinco palabras, en español e inglés. La pregunta clave para sus elecciones: ¿Qué palabras usaría alguien que quisiera encontrar un artículo como este en un buscador?
- CV resumido. Un párrafo de máximo 50 palabras, por autor, que describa su formación académica, trayectoria, logros profesionales y áreas de interés.

B. CUERPO

Respecto de la estructura general:

Aunque cambia dependiendo del tipo y contenido de cada artículo, en general, su estructura incluye:

- Introducción. El problema o la reflexión que motiva la investigación y su relevancia. El objetivo o hipótesis que orienta la investigación. Una breve descripción del método.
- Métodos y materiales. La aproximación conceptual, el cómo de la investigación, los procedimientos, el diseño e implementación de la investigación.
- Resultados. Los principales hallazgos de la investigación. El soporte de las conclusiones y el futuro trabajo previsto.
- Discusión y conclusiones. La interpretación e implicaciones de los hallazgos,

tanto frente a los objetivos trazados —o la hipótesis formulada—, como en términos de futuros trabajos (o aproximaciones al problema) y nuevos retos.

- Referencias bibliográficas. La relación de todas las fuentes utilizadas, preparada con los criterios del estilo APA 7 (2020), como se describe en el siguiente numeral.

Respecto de los complementos al texto:

- Todas las tablas deben estar numeradas de forma consecutiva y ser citadas en el texto previamente. Igual debe ocurrir con las figuras, los videos y las ecuaciones, cada una con su propio consecutivo.
- Todas las tablas, figuras y videos deben llevar título y, cuando no corresponda a elaboración propia, su fuente.
- En el caso de las imágenes, los autores, al incluirlas, certifican que no tiene restricciones de publicación.
- Las tablas, figuras y ecuaciones incluidas en el texto deben enviarse en archivos electrónicos separados, e formatos compatibles con MS Office.
- Las imágenes deben enviarse en formato jpg o png, con mínimo 300 DPI y 12 cm. x 15cm.
- Los videos deben cargarse en YouTube e incorporar el vínculo en el texto.

Respecto de estilo, se recomienda:

- No abusar de los extranjerismos, pero usarlos cuando aporten claridad. Es más claro router que encaminador, pero es excesivo hyperlinks por hipervínculos.
- Escribir de manera directa, clara, sin adornos. Ser impersonal. Evitar la reiteración de los temas y la redundancia.
- Resaltar las diferencias solo cuando sea relevante.
- La inclusión de condiciones como raza, credo, género, orientación sexual, no debería ser gratuita.

Respecto de los artículos de revisión:

Los artículos de revisión ameritan una recomendación adicional: no perder de vista que su propósito es resumir lo que se está haciendo, lo más nuevo o lo mejor en relación con un tema, producto o actividad en particular. Por lo tanto son investigaciones basadas en la revisión amplia de la bibliografía existente sobre el tema y no el juicio o la exposición de un experto, que aportan a la investigación en la medida en que evitan que otros gasten su tiempo y recursos recopilando la misma información, y ofrecen a los investigadores las conclusiones, enfoques y experiencias de otros investigadores. Al mostrar cómo se han planteado y realizado otras investigaciones, ofrecen ideas útiles para incluir o descartar en nuevas aproximaciones al tema (Primo, 1994). La calidad y cantidad de referencias utilizadas es fundamental en la calificación de este tipo de artículos.

C. CITAS Y REFERENCIAS

El uso de referencias es inherente a la producción de documentos científicos. A la vez que reconoce el aporte del trabajo de otros, sustenta el propio. Graffylia ha acogido los parámetros para citación y referenciación de la

American Psychological Association (APA, 2020), un estándar internacional en publicaciones científicas. Este estilo requiere dos partes: una citación en el texto y una lista de referencias. Una complementa a la otra.

La presentación de un trabajo escrito con el estilo de las Normas APA, tiene un formato especial que puede consultarse en <https://normas-apa.org/etiqueta/normas-apa-2020/>. A continuación se describe de forma resumida:

- Papel: tamaño carta [21.59 x 27.94 cm (8 1/2" x 11")].
- La alineación del cuerpo del trabajo debe estar hacia la izquierda, es decir, el margen derecho queda irregular.
- Interlineado de párrafo: Siempre se utilizará interlineado doble, incluye: resumen, citas de más de 40 palabras, números de tablas y figuras, títulos y subtítulos y la lista de referencias. No se puede agregar un espacio adicional de párrafo antes o después de los párrafos. Tampoco saltos de línea extra entre párrafos o entre títulos y subtítulos.
- La numeración deberá iniciar en la primera hoja del trabajo escrito y la ubicación del número debe estar en la parte superior derecha.

Referencias bibliográficas:

Las referencias en las Normas APA son aquellas anotaciones que permiten conocer las fuentes de información que sustentan el artículo de investigación, de reflexión, de revisión o las reseñas. Se encuentran dentro del cuerpo del artículo, donde se especifica el autor de la idea, cita o párrafo que se está utilizando. Además, la descripción detallada de las referencias deberá situarse en la sección denominada Referencias bibliográficas.

Citas según el número de autores:

APA utiliza el método de citas en donde se recupera el apellido del autor, el año de la publicación y la página.

- Uno o dos autores, se citan todas las veces que aparezca la referencia en el texto. Ejemplo: Checa y Moran (1982) dicen [...]
- Citas con tres o más autores siempre se abrevia utilizando la palabra et al después del apellido del primer autor, al menos que esto genere ambigüedad en la fuente. Para evitar este problema puede escribir la cantidad de nombres necesarios para precisar la referencia y luego agregar et al. Ejemplo: Suponiendo que los autores sean Sánchez, Ferrera, Hermosillo, Minyang y Velling, se cita de la siguiente manera: Sánchez et al. (2018). Para precisar la cita se puede abreviar: Sánchez, Ferrera et al. (2018).
- Si la cita tiene menos de 40 palabras se escribe inmersa en el texto, entre comillas y sin cursivas, se escriben punto después de finalizar la cita y todos los datos. Ejemplo: La idea principal que plantea el autor es que "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo" (Wittgenstein, 1922, p.88).
- Las citas de más de 40 palabras se escriben aparte del texto, sin comillas sin cursivas y con interlineado doble. Se debe sangrar el párrafo con 1.27cm (1/2 pulgada). Al final de la cita se coloca el punto antes de los datos. Ejemplo:

Hay algo profundamente erróneo en la forma en que vivimos hoy. Durante treinta años hemos hecho una virtud de la búsqueda del beneficio material: de hecho, esta búsqueda es todo lo que queda de nuestro sentido de un propósito colectivo. Sabemos qué cuestan las cosas, pero no tenemos idea de lo que valen. Ya no nos preguntamos sobre un acto legislativo o un pronunciamiento judicial:

¿es legítimo? ¿Es ecuaníme? ¿Es justo? ¿Es correcto? ¿Va a contribuir a mejorar la sociedad o el mundo? Estos solían ser los interrogantes políticos, incluso si sus respuestas no eran fáciles. Tenemos que volver a aprender a plantearlos. (Judt, 2010, p. 17)

- Las citas directas o textuales deberán ir entre comillas e incluir al final de la cita entre paréntesis: Apellido del autor, año de publicación y páginas.
- Las citas indirectas (Paráfrasis, hace referencia a ideas, pero no textualmente) deberán incluir: Apellido del autor y año de publicación, se recomienda agregar el número de página, pero no es necesario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

En esta sección se recopilarán todas las fuentes que fueron utilizadas en la realización del trabajo escrito. Los elementos básicos de una referencia son: autor, fecha de publicación, título del trabajo (en cursiva) y fuente o editorial.

En referencias con más de un autor, se colocarán hasta 20 nombres invertidos (Apellido, Nombre). Si el libro tiene más de veinte autores se enumeran los primeros 19 y luego utilizar puntos suspensivos, después del nombre del 19° autor; posteriormente de las elipses, se escribe el nombre del último autor de la obra.

Existen diferentes tipos de referencias bibliográficas de acuerdo con el material. Las más utilizadas son:

LIBROS

Nota: ya no es necesario informar la ciudad de la editorial.

- Libro impreso: Apellido, N.(año). *Título del trabajo*. Editorial.
- Libro en línea: Apellido, N. y Apellido, N. (año). *Título del libro*. Editorial. DOI o URL.
- Libro con editor: Apellido, N.(Ed.)(año). *Título del trabajo*. Editorial.
- Capítulo de un libro con editor o enciclopedias: Apellido, Autor, N. N. (año). Título del capítulo o entrada en N. Apellido Editor (Ed.), *Título del libro* (xx ed., Vol. xx, pp. xxx-xxx). Editorial.
- N° de edición o Volumen: Apellido Autor, N. N. (1994). *Título del trabajo*. (3a ed., Vol.4). Editorial.
- Libro completo con DOI: Apellidos, A.A.(Año). *Título*. doi: xx.xxxxxxxx
- Capítulo de libro: Apellido, A.y Apellido,B.(año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Editorial.
- Apellido, A. y Apellido, B.(año). Título del capítulo. En N. Apellido y B. Apellido (Eds.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Editorial. <http://www.url.com>
- Apellido, A. y Apellido, B.(año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed.). Título del libro(pp.xx-xx). Editorial. <https://doi.org/xxxxxxx>
- Trabajo de consulta sin autoría: Título del capítulo o entrada. (Año). En Editor (Ed.).
- Título del trabajo de consulta sin autoría. Título del capítulo o entrada. (Año). En A. Editor (Ed.). *Título del trabajo de consulta* (xx ed., Vol. xx, xx.xxx-xxx). Editorial.

- Conferencias: Autor, (Fecha). *Título* (describir el tipo de conferencia entre corchetes [Conferencia principal]). Fuente.
- Simposio: Apellido Autor, (Fecha). Nombre del simposio. Moderador (Ed.), *Título de la conferencia*.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (2019). Título del artículo específico. *Título de la Revista*, Volumen (número de la revista), número de página inicio – número de página fin.
- Artículo de revista electrónica con DOI: Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (2019). Título del artículo específico. *Título de la Revista*, Volumen (número de la revista), número de página inicio – número de página fin. <https://doi.org/xx.xxxxxxxx>
- Artículo de revista electrónica sin DOI (con URL): Autor, A. A., Autor, B. B. & Autor, C. C. (Año). Título del artículo. *Título de la publicación*, vol. (#), xx-xx doi: xx-xxxxxxx
- Artículo de periódico impreso: Apellido, N. (fecha de publicación del artículo). Titular del artículo en el periódico. *Nombre del periódico en cursiva*.
- Artículo de periódico en línea: Apellido, N. (fecha del periódico). Titular del artículo en el periódico. *Nombre del periódico en cursiva*. <https://www.direccion.de/recuperacion-para-el-lector/>

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- Base de datos: Autor, A. A. (año). Título del artículo. *Título de Revista*, vol. (#), xx-xx. [//www.xxxxxxx.com](http://www.xxxxxxx.com)
- Internet: Autor, A. A. (año). *Título del artículo*. [//xxxxxxx.com](http://xxxxxxx.com)
- Blog: Autor, A. A. (día, mes y año). *Título del mensaje* [Mensaje en un blog]. [//www.xxxxxxx.com](http://www.xxxxxxx.com)
- Páginas web con contenido estático: Apellido, A., Apellido, B., y Apellido, C. (20 de mayo de 2020). *Título de la página web*. Nombre de la página. <https://url.com>
- Páginas web con actualizaciones frecuentes: Apellido, A., Apellido, B., y Apellido, C. (20 de mayo de 2020). *Título de la página web*. Nombre de la página. Recuperado el día mes/año de <https://url.com>
- Formato especial adentro de una página web: Apellido, A. (03 de agosto de 2020). *Título del archivo* [Archivo Excel]. Nombre de la página. <https://url.com>

TESIS O DISERTACIONES

- Tesis en bases de datos: Autor, A. A. (Año de publicación). *Título de la tesis doctoral o tesis de maestría* (Tesis doctoral o tesis de maestría). Nombre de la base de datos. (Acceso o Solicitud No.)
- Tesis en bases de datos digitales: Apellido, N. (año). *Título de la tesis* [Tesis de maestría, Nombre de la institución que otorgó el título]. URL del archivo de la universidad o website personal.
- Tesis inédita: Autor, A. A. (año de publicación). *Título de la tesis doctoral o tesis de maestría* [Tesis doctoral o tesis de maestría no publicada]. Nombre de la institución, Lugar.
- Tesis de Internet: Autor, A. A. (año de publicación). *Título de la tesis doctoral*

o tesis de maestría [Tesis doctoral o tesis de maestría no publicada]. Nombre de la institución, Lugar.

MEDIOS AUDIOVISUALES

- Película: Nombre del director, (Director). (Año). *Título de la película* [película]. Productora.
- Podcast: Productor, A. A. (Año de inicio-hasta el año en que ha finalizado). *Título de la grabación* [Podcast]. Fuente. //www.xxxx
- Videos: Apellido, A. A. (Productor), & Apellido, A. A. (Director). (Año). *Título*. [Película cinematográfica]. País de origen: Estudio.
- Videos en YouTube: Nombre del autor. [Nombre de usuario en YouTube] (fecha). *Título del video* [Video]. YouTube. <http://youtube.com/url-del-video>
- Páginas web: Apellido, A. A. (Año). *Título página web*. www.ejemplo.com

Fuente: Sánchez, C. (08 de febrero de 2019). Normas APA–7ma (séptima) edición. *Normas AP (7ma edición)*. <https://normas-apa.org>

- 6 PRESENTACIÓN
Desde las grietas: instituciones culturales desobedientes
María Emilia Ismael Simental
- 8 ESTUDIO
Disobedient Archive
Bryan Glemza
- 25 Los museos decoloniales y la restitución de restos humanos a grupos indígenas
Fátima Lucero Frausto Cárdenas
- 36 Los círculos de mujeres. Prácticas estéticas decoloniles y ecofeministas
Luz Areli Hernández Escobar
- 48 Vendedoras ambulantes y costuras:
creadoras para la historiografía feminista del cine mexicano
Enrique Moreno Ceballos
- 57 GALERÍA
Una mirada al arte textil con Sandra Reyes
Dora Gema Serrano Castillo
- 60 Obra de Sandra Reyes
Sandra Reyes
- 63 La Galería del Arte Contemporáneo y Diseño de
Puebla: cultura, política y viceversa
Isabel Fraile Martín
- 76 Política, universidad y movimientos sociales: los orígenes
de la Escuela Popular de Arte en Puebla
Jesús Márquez Carrillo | Alberto López Cuenca
- 88 RESEÑAS
Movimientos sociales contemporáneos. El Movimiento Antorchista Nacional
Florentino Sarmiento Tepoxtécatl
- 90 CONVOCATORIA