

# Ondas póstumas

Guerra Gutiérrez, Ethel

2025-05-29

---

<https://hdl.handle.net/20.500.11777/6261>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

Licenciatura en Arte contemporáneo

Departamento de Arte y Diseño

Universidad Iberoamericana de Puebla



Ethel Guerra Gutiérrez

ASE II

Mtra. María José Benítez Galindo

Primavera 2025

*Ondas Póstumas*

## Índice

<b>1. Descripción .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Justificación .....</b>	<b>3</b>
<b>3. Estado del Arte .....</b>	<b>7</b>
<b>4. Marco Conceptual .....</b>	<b>12</b>
<b>5. Objetivo general .....</b>	<b>22</b>
<b>6. Objetivos específicos .....</b>	<b>22</b>
<b>7. Metas .....</b>	<b>23</b>
<b>8. Actividades .....</b>	<b>24</b>
<b>9. Metodología .....</b>	<b>24</b>
<b>10. Plan de Trabajo .....</b>	<b>27</b>
<b>11. Referencias .....</b>	<b>28</b>
<b>12. Índice de figuras .....</b>	<b>31</b>
<b>13. Anexos .....</b>	<b>32</b>

## **1. Descripción**

Este proyecto se centra en analizar cómo los monumentos son empleados por el gobierno para construir narrativas de encubrimiento y olvido en contextos de crisis sociopolítica, a partir del caso de la Glorieta de la Palma en la Ciudad de México. La investigación busca visibilizar los procesos de resignificación, sustitución y censura que han acompañado su transformación, mediante una instalación artística.

El primer eje del proyecto consiste en la recopilación y análisis de material fotográfico y textual que documente la siembra, muerte y reemplazo de la palma canaria, utilizando fuentes periodísticas digitales. A través de este archivo se trazará una línea del tiempo que permita identificar las problemáticas dentro de los protocolos políticos vinculados al monumento.

Con base en estos hallazgos, el proyecto culminará en la producción de una instalación artística con influencia en el trabajo de artistas contemporáneos mexicanos como Cynthia Gutiérrez, Rubén Ojeda y Fabiola Rayas. La pieza se conformará a partir de elementos orgánicos de gran escala, material textil e intervenciones textuales, con el propósito de reflexionar sobre la muerte del monumento y la construcción de procesos a partir de este acontecimiento.

### **Abstract**

This project focuses on analyzing how monuments are used by the government to construct narratives of concealment and oblivion in sociopolitical crisis contexts, using the case of the Glorieta de la Palma in Mexico City. The research aims to make visible the processes of re-signification, replacement, and censorship that have accompanied its transformation through an artistic installation.

The first phase of the project involves the collection and analysis of photographic and textual material documenting the planting, death, and replacement of the Glorieta de la Palma, using digital news sources. This archive will establish a timeline that identifies the issues within the political protocols related to the monument.

Based on these findings, the project will culminate in the creation of an artistic installation influenced by the work of contemporary Mexican artists such as Cynthia Gutiérrez, Rubén Ojeda, and Fabiola Rayas. The piece will be composed of large-scale organic elements, textile materials, and textual interventions, aiming to reflect on the death of the monument and the construction of processes emerging from this event.

## **2. Justificación**

A lo largo de este apartado, primero se aborda la problemática central, analizando cómo las decisiones gubernamentales han reducido este espacio a un mero elemento decorativo, ignorando su potencial como sitio de memoria y denuncia. Posteriormente, se argumenta la pertinencia del proyecto *Ondas Póstumas*, resaltando su enfoque artístico como una forma de cuestionar el papel contemporáneo de los monumentos y su uso en la sociedad actual. Finalmente, se definirá la población a la que está dirigido, enfatizando su relevancia para artistas, historiadores, activistas y el público en general interesado en la memoria histórica, la política del espacio público y los movimientos sociales.

## ***Problemática***

La problemática de este proyecto radica en la pérdida de significado y utilidad del concepto de monumento. Esta cuestión se analiza a partir de la transformación de la Glorieta de la Palma, un monumento orgánico conformado por una palma canaria centenaria ubicada en Paseo de la Reforma, en la Ciudad de México, mi lugar de origen.

Este monumento orgánico había permanecido en la glorieta desde 1910, conmemorando el primer centenario de la Independencia de México. Sin embargo, este espacio privilegiado y céntrico quedó vacío en 2022 debido a la aparición de diversos hongos que llegaron al país cinco años antes, como consecuencia del calentamiento global.

Tras la muerte de este monumento, el gobierno comenzó a implementar protocolos de control de plagas, a pesar de que los hongos responsables de la desaparición de esta especie habían estado presentes desde 2011. En un intento de restaurar la glorieta, la palma fue reemplazada por un ahuehuete joven, un árbol emblemático de México. No obstante, el ahuehuete murió pocas semanas después, ya que esta especie requiere grandes cantidades de agua para sobrevivir y fue, irónicamente, plantado en un contexto marcado por la sequía. Una vez más, el espacio de la glorieta quedó vacío.

Un monumento tiene, en esencia, la función de advertir, conmemorar y representar. Sin embargo, la pérdida de esa función se hizo evidente en el testimonio de un integrante del colectivo Huellas de la Memoria, ubicado en Anexos, quien menciona que el colectivo, junto a familiares buscadores, propuso que el sitio fuera renombrado como Glorieta de las y los Desaparecidos. La petición fue ignorada y aplazada por la actual presidenta de México, Claudia Sheinbaum, lo que llevó a las personas buscadoras a intervenir el espacio con lonas que mostraban los rostros de sus familiares desaparecidos, conviviendo con la idea de que hubiera un ahuehuete en el centro. A pesar de esto, días después, dichas intervenciones

fueron retiradas por la policía, la glorieta fue restringida y actualmente se titula, tanto a la vista pública como en Google Maps, como la Glorieta del Ahuehuate.

Estos acontecimientos evidencian cómo el gobierno ha reducido el papel del monumento a un mero elemento decorativo, ignorando su potencial como sitio de memoria y denuncia. En el caso de la glorieta, la negación de su resignificación por parte del gobierno refleja una falta de respeto al movimiento y una clara resistencia a evidenciar la crisis de desaparición forzada en México ante el ojo público.

### ***Argumentación***

La relevancia del proyecto *Ondas Póstumas* radica en cuestionar cómo se están utilizando los monumentos dentro de nuestra sociedad actualmente y qué problemáticas es importante priorizar para el uso de las plataformas privilegiadas que representan los monumentos.

En el contexto de la Ciudad de México, la conservación y edificación de monumentos dependen del gobierno en turno, que suele priorizar la estética vacía de símbolos históricos heredados, por encima de brindar plataformas en estos sitios privilegiados dentro de la ciudad para expresar problemáticas urgentes que afectan a la sociedad contemporánea mexicana. Como señala el colectivo Restauradoras con Glitter en su artículo *Primero las mujeres, luego las paredes*(2019), esta lógica se evidenció en la respuesta a las pintas realizadas en monumentos del Paseo de la Reforma durante la marcha del 8 de marzo, donde la preservación material fue privilegiada sobre las demandas de justicia.

En este contexto, el proyecto plantea una vía de investigación artística para cuestionar la funcionalidad contemporánea de los monumentos, a través de la incidencia de los lenguajes artísticos, específicamente mediante la instalación.

Además, el aporte del proyecto terminado se suma a la genealogía de obras artísticas que dialogan con la recolección y conservación de materiales orgánicos integrados en una instalación, y con la investigación de dispositivos de protesta, con la cualidad de enfocarse en generar una narrativa que fomente un recorrido circular y cronológico alrededor de la obra.

Como se ha mencionado previamente, es un proyecto correspondiente al área de investigación artística, debido al carácter plástico que consistirá en el despliegue final de una pieza que responda a la inquietud personal de trabajar con escultura y materiales orgánicos, en una obra de tipo instalativa. Este producto final podrá integrarse al portafolio artístico y será de gran valor para mi trayectoria, ya que con él podría aplicar a convocatorias especializadas, como es el caso del *Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico* (PECDA), organizado por la Secretaría de Cultura de Puebla, el cual se abre cada año. El beneficio de aplicar es un apoyo económico total de \$62,500 pesos, que puede ser otorgado en un solo pago o distribuido durante seis meses a jóvenes creadores. Mi contribución, en caso de ser seleccionada, sería continuar ampliando este proyecto hacia un carácter colectivo y llevar la pieza a diferentes espacios expositivos independientes en México. El PECDA se realiza a nivel local y establece como requisitos ser originario de Puebla o haber habitado el estado por al menos tres años, presentar un proyecto específico en una sola categoría y disciplina, tener entre 18 y 34 años, aceptar las bases generales de participación, cumplir con el proceso de registro y comprobar una trayectoria de al menos tres años de creación en la disciplina seleccionada. Por lo tanto, podría aplicar de manera independiente con el presente proyecto y enriquecer así mi trayectoria profesional

***Población a quien va dirigido el proyecto***

Este proyecto está dirigido a personas interesadas en la memoria histórica, la política del espacio público, movimientos sociales y la naturaleza, incluyendo artistas, historiadores, activistas y el público en general que transita por la Ciudad de México.

### **3. Estado del arte**

***Palabras Clave.** Monumento, elementos orgánicos, protesta, intervención en vía pública.*

Este estado del arte está pensado para analizar el trabajo de diferentes artistas contemporáneos mexicanos y mexicanas que abordan el concepto de monumento, materiales orgánicos y dispositivos textiles de protesta. Asimismo, reúne fuentes para la creación de un archivo fotográfico de la Glorieta de la Palma, en la Ciudad de México.

Con el propósito de construir una línea del tiempo, reuní noticias y artículos de periódicos digitales de la Ciudad de México como *Milenio* y *Reforma*, entre otros, abarcando desde 2022 hasta la actualidad. Las noticias fueron seleccionadas con el objetivo de ubicar eventos desde la llegada de la palma canaria como especie invasora a México, hasta la muerte y reemplazo de la Glorieta de la Palma. Estos artículos ofrecen una vasta documentación fotográfica de la vida sociopolítica de la glorieta y, en sí, de la palma canaria como especie en la Ciudad de México.



Fig 1. Capturas de periodico virtual Milenio y Reforma. (2022)

Además de las noticias, este proyecto recurre al trabajo de artistas contemporáneos mexicanos como Rubén Ojeda Guzmán. Este artista trabaja con los conceptos de monumento vivo y monumento orgánico. En su pieza *Corona a punto de caer*, expuesta en Madrid en 2020, utiliza la rama de un árbol endémico de México que hoy es patrimonio natural de España: el ahuehuate de El Retiro, uno de los árboles más antiguos de Madrid. La icónica presencia de este árbol invita a dialogar sobre la vida política de los árboles en un momento de urgente crisis ecológica que ha derivado en una ola de incendios forestales en Europa. Además de las problemáticas que plantea, esta pieza es pertinente para este estado del arte por la forma en que la rama genera narrativa y tensión mediante su inclinación.



Fig. 2 Rubén Ojeda, *Corona a punto de Caer*, Madrid 2020

Otra artista relevante para este proyecto es Cynthia Gutiérrez, originaria de Jalisco. En su pieza *Horizonte Roto* (2014), aborda imaginarios alrededor del concepto de monumento y cómo estos son erosionados y repensados por el tiempo y las condiciones sociopolíticas de la esfera pública. La manera en que utiliza la columna un símbolo icónico del monumento y la despliega rota en el piso, genera un componente narrativo muy significativo para esta investigación.



Fig. 3 Cynthia Gutiérrez, *Horizonte Roto*. Columnas de yeso, pedacería y varilla de acero galvanizado, 2014, Museo Amparo, Puebla, México.

Los dispositivos de intervención en la vía pública también resultan de interés para este proyecto: piezas que logran entrelazarse con la vida cotidiana mientras generan preguntas. Un ejemplo de esto es el trabajo de Gilberto Esparza, artista nacido en Aguascalientes, quien trabaja en la intersección entre botánica y robótica, dos contrapuntos que se integran en la urbe para crear relaciones con ella. Su proyecto *Cáncer de Urbe* (2007) es un claro ejemplo. Consistió en intervenir calles y esquinas del espacio público con objetos y trazos que contrastaban con su entorno mediante elementos narrativos de descontrol, movimiento y esparcimiento.



Fig. 4 Gilberto Esparza, *Cáncer de Urbe*. 2007

En cuanto al uso de materialidades en dispositivos de protesta, recorro al trabajo de la artista morelense Fabiola Rayas, nacida en 1985 en Morelia, Michoacán. Rayas trabaja con obras instalativas de carácter móvil y contestatario, de manera conjunta con colectivos de madres buscadoras de toda la República Mexicana. Un ejemplo de su obra es la exposición *Caminar el cuerpo desaparecido*, realizada en 2025 en la galería Munive Arte

Contemporáneo, en la ciudad de Tlaxcala, donde se exhiben varios rostros y nombres de personas desaparecidas bordados colectivamente sobre manta. en la ciudad de Tlaxcala donde se exponen varios rostros y nombres de personas desaparecidas bordados colectivamente sobre manta.



Fig. 5 pieza de la exposición “Caminar el cuerpo desaparecido” en la galería Munive Arte Contemporáneo. 2025

En conclusión, los artistas incluidos en este estado del arte no solo comparten mi contexto por ser mexicanos, sino también porque he trabajado con ellos, he visto sus obras en museos o me han sido recomendados por mis profesores. Estos acercamientos han sido fundamentales para establecer una base sólida que guíe la dirección de este proyecto, tanto en sus aspectos visuales como en la forma de abordar los conceptos de monumento, materiales orgánicos y dispositivos de protesta.

El proyecto se enfoca en la elaboración de instalaciones de gran formato con un fuerte componente narrativo, poniendo énfasis en el valor simbólico de los materiales: ¿de dónde provienen?, ¿cómo fueron obtenidos?, ¿cómo dialogan con los demás elementos de la instalación?, y también, por sí solos, ¿qué imaginarios evocan?

Por otro lado, el archivo fotográfico extraído de periódicos digitales aporta una dimensión adicional al proyecto. Los encabezados de las noticias, con su tono fatalista característico, ofrecen una mirada general sobre las distintas situaciones que ha atravesado el monumento, abriendo una reflexión sobre el sentido de crisis y transformación que vive actualmente la glorieta.

#### **4. Marco Conceptual**

En esta sección se elabora una revisión bibliográfica de los conceptos generales a partir de los cuales se sustenta la producción de la obra/proyecto/ *ASE Ondas Póstumas*. Los conceptos principales a considerar son: *patrimonio cultural*, *espacio público* y, por último, *relación simbiótica*.

##### ***1. Patrimonio cultural***

La noción de patrimonio cultural es tratada de manera distinta según el enfoque desde el cual se examine. Según la UNESCO (2024), el patrimonio cultural inmaterial “son las prácticas, conocimientos y expresiones que las comunidades reconocen como parte de su identidad cultural, junto con los objetos y espacios asociados. Transmitido de generación en generación, este patrimonio se adapta con el tiempo, reforzando la identidad”.

Tomando esta definición como punto de partida, la colectiva mexicana *Restauradoras con Glitter* publicó una carta titulada *Primero las mujeres, luego las paredes*, dirigida al entonces presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, y a la actual presidenta, Claudia Sheinbaum, en la que proponen la documentación y revalorización de las pintas realizadas en el Paseo de la Reforma durante la marcha del 8M de 2022. El colectivo entiende el patrimonio como “un medio no estático en el cual se manifiestan ideas, cuestionamientos y

consensos y que, por dicho dinamismo, desencadena procesos socioculturales a su alrededor que generan identidad y sentido” (Restauradoras con Glitter, 2022, p. 1).

Una tercera perspectiva es la que proponen Moisés Julián y Portilla Roa (2022) en su artículo *Resignificando el patrimonio en tiempos de protesta: el Monumento a Los Héroes durante el paro nacional de 2021 en Colombia*. Los autores plantean que el patrimonio se convierte en un espacio activo que refleja la diversidad y la evolución de la sociedad en curso.

Los autores coinciden en entender el patrimonio cultural como un dispositivo vivo, influyente y representativo, capaz de ser activado no únicamente por el gobierno, sino también por procesos colectivos de la propia ciudadanía, sin perder su carácter de herencia, remembranza y posteridad, que fundamentan el concepto tradicional de monumento.

Desde esta perspectiva, concibo el patrimonio cultural como un dispositivo transformado no solo por decisiones institucionales, sino también por la acción ciudadana. Esta visión se refleja en el proyecto, al poner énfasis en la propuesta de las personas buscadoras de renombrar la ex Glorieta de la Palma como la *Glorieta de las y los Desaparecidos*.

### ***1.1 Activación patrimonial***

La activación patrimonial se refiere a los procesos mediante los cuales el patrimonio cultural, material o inmaterial, es reinterpretado, resignificado y puesto en circulación dentro de una sociedad, a través de diversas estrategias como la participación ciudadana, la intervención artística y la gestión cultural. Marina Sanz (2015) destaca que la activación patrimonial

implica un diálogo entre el pasado y el presente, en el que la comunidad juega un papel central al dotar de significado y funcionalidad a los elementos patrimoniales.

Así, la activación patrimonial no solo implica una labor de conservación, sino también de reinterpretación crítica, que permite resignificar espacios y objetos en función de las necesidades actuales.

Desde una perspectiva crítica, considero que la activación patrimonial puede ser utilizada tanto para el empoderamiento de comunidades como para la mercantilización del patrimonio, dependiendo de las estrategias de gestión que se implementen. Esto pone en evidencia la tensión constante entre la apropiación social del patrimonio y su instrumentalización con fines turísticos o políticos.

## ***1.2 Protesta***

La protesta es una manifestación de descontento social que busca visibilizar problemáticas y ejercer presión sobre actores políticos, económicos o culturales con el fin de provocar un cambio.

En el ámbito del arte y la política, Judith Butler (2015) argumenta que la protesta no solo se expresa a través de discursos o demandas explícitas, sino también mediante la ocupación del espacio público y la visibilización de cuerpos que resisten la exclusión. Para Butler, la protesta no es únicamente una herramienta de presión política, sino también una forma de resignificación del espacio y de las relaciones sociales, especialmente en contextos marcados por la violencia y la represión.

Ambos conceptos, la activación patrimonial y la protesta, pueden entrelazarse en fenómenos como la resignificación de monumentos o la recuperación de espacios urbanos para la memoria histórica, donde las intervenciones ciudadanas actúan como herramientas tanto de

resistencia como de construcción de nuevas narrativas. Estos procesos permiten construir memoria desde una forma sensible y no necesariamente transgresora, como menciona Fabiola Rayas en la pregunta tres de la entrevista ubicada en los anexos.

## ***2. Esfera Pública***

El concepto de esfera pública se ha transformado en función del enfoque temporal desde el cual se examina. Jürgen Habermas, filósofo y sociólogo alemán, utiliza por primera vez este concepto en su obra *Historia y crítica de la opinión pública* (1962). Habermas define la esfera pública como un espacio social donde los ciudadanos pueden debatir racionalmente sobre asuntos de interés común, generando una opinión pública crítica capaz de influir en la toma de decisiones políticas. Centra el concepto únicamente en la esfera pública burguesa, la cual surgió en el siglo XVIII como un espacio de discusión independiente del Estado y del mercado, donde la razón y el debate abierto permitían la formación de consensos democráticos. Sin embargo, advierte que, en las sociedades modernas, esta esfera ha sido colonizada por el poder económico y mediático, lo que debilita su capacidad crítica.

Por otro lado, Nancy Fraser, filósofa feminista estadounidense, critica la noción de Habermas por considerarla limitada y excluyente. En su propuesta, la esfera pública no es un espacio único ni homogéneo, sino que está compuesta por esferas públicas subalternas, donde grupos marginados como mujeres, minorías raciales y sectores populares generan sus propios espacios de discusión. En su ensayo *Rethinking the Public Sphere* (1990), Fraser argumenta que la idea habermasiana de un debate racional y universal omite las desigualdades estructurales y la exclusión de ciertos grupos en la formación de la opinión pública. Además, propone un modelo de esfera pública más plural y accesible, en el que el debate democrático reconozca y enfrente las asimetrías de poder.

Una tercera perspectiva es la que propone Alberto López Cuenca, filósofo e investigador que actualmente reside en Puebla. Como parte de la cuarta sesión del foro *Públicos, Contrapúblicos y Recontrapúblicos* (2023), López Cuenca revisa los dos enfoques anteriores y menciona que *Öffentlichkeit*, el término utilizado originalmente por Habermas para referirse a la esfera pública, tiene una traducción escurridiza, ya que puede entenderse de diversas maneras que amplían los límites de su significado. Se puede traducir como “espacio público”, entendido como un lugar tangible de encuentro; “opinión pública”, como construcción de intercambio simbólico; “lo público”, visto como el dominio accesible para todos y no regulado por leyes de propiedad intelectual, por lo tanto, modificable; y, finalmente, como “el público”, en referencia a un grupo o colectividad de personas reunidas bajo un mismo término.

Una vez ampliados los parámetros del concepto inicial abordado por Habermas exclusivamente desde la esfera pública burguesa, López Cuenca agrega que la esfera pública no está dada de antemano, sino que se constituye bajo estos cuatro conceptos: un espacio público que convoca, herramientas de comunicación desde las que se enuncia, un espacio accesible que permite constituirse como colectividad, y la intención de llegar a un consenso. Desde esta perspectiva, López Cuenca dialoga con el enfoque de Nancy Fraser, analizando qué ocurre con aquellas esferas públicas que quedan fuera del consenso establecido por la esfera burguesa delineada por Habermas.

Fraser introduce el concepto de esfera pública subalterna, problematizando la dicotomía tradicional entre lo público administrado por el Estado y lo doméstico, generalmente entendido como un espacio privado. A diferencia del modelo habermasiano, que privilegia una esfera pública homogénea basada en el debate racional, Fraser sostiene que los públicos no son preexistentes ni universales, sino que se instituyen en contextos

específicos, son parciales y efímeros. No se limitan a los espacios físicos de deliberación en la vía pública, sino que también pueden formarse en ámbitos domésticos y, en un marco contemporáneo, en plataformas digitales. Otro punto clave de este análisis es que estas esferas no están estabilizadas identitariamente, sino que se configuran de manera dinámica en función de las circunstancias históricas y sociales. En este sentido, los contrapúblicos no solo operan bajo la lógica del consenso, sino también del disenso, posicionándose como espacios de resistencia y confrontación frente a narrativas hegemónicas.

López Cuenca actualiza este planteamiento al considerar la digitalización como una plataforma clave para la mediación y reorganización de las esferas públicas subalternas. En el entorno digital emergen nuevas formas de contrapúblicos que desafían las estructuras tradicionales de participación y visibilización, expandiendo así los espacios de deliberación y disputa en la contemporaneidad.

En conjunto, las propuestas de Habermas, Fraser y López Cuenca reflejan la evolución del concepto de esfera pública en función de las transformaciones sociopolíticas y tecnológicas. Mientras Habermas plantea un modelo basado en la deliberación racional dentro de una esfera pública burguesa, Fraser amplía la noción al reconocer la existencia de esferas subalternas que surgen en respuesta a desigualdades estructurales. López Cuenca, por su parte, introduce una perspectiva contemporánea que considera la digitalización como un espacio clave para la formación y reconfiguración de los públicos. En este sentido, la esfera pública no es un ente fijo, sino un fenómeno dinámico que se reconfigura constantemente en función de los espacios de encuentro, los medios de comunicación y las condiciones sociales que la determinan.

## ***2.1 Políticas del espacio***

Las políticas del espacio se refieren a las estrategias y normativas que regulan la organización, el uso y el significado del espacio en función de intereses políticos, económicos, sociales y culturales. Estas políticas pueden manifestarse en la planificación urbana, la gestión del territorio y en las dinámicas de exclusión o apropiación del espacio público.

Según Henri Lefebvre (1974), en *La producción del espacio*, el espacio no es un ente neutral ni preexistente, sino una construcción social moldeada por relaciones de poder. Lefebvre introduce la idea de que el espacio se produce a través de prácticas, representaciones y concepciones ideológicas, lo que implica que las políticas espaciales determinan quién puede habitar, utilizar o modificar determinados lugares.

Por otro lado, Doreen Massey (2005), en *For Space*, enfatiza que el espacio no es fijo, sino que está en constante negociación. Desde esta perspectiva, las políticas del espacio no solo se imponen desde arriba (por parte del Estado o el mercado), sino que también pueden ser disputadas y resignificadas mediante prácticas colectivas de resistencia, como la ocupación de plazas, la intervención artística o los movimientos urbanos de base.

## ***2.2 Documentación***

La documentación es el proceso de registrar, sistematizar y preservar información sobre eventos, prácticas o fenómenos, con el fin de garantizar su acceso, interpretación y transmisión. En los ámbitos artístico, académico y archivístico, la documentación no solo actúa como un medio de registro, sino también como un dispositivo de producción de conocimiento.

Para Michel Foucault (1969), en *La arqueología del saber*, la documentación no es un acto neutral, sino una práctica discursiva que selecciona, clasifica y otorga sentido a la información. Desde esta perspectiva, los documentos no solo reflejan la realidad, sino que también la configuran a través de la forma en que se construyen, preservan y difunden.

En el campo del arte, Hal Foster (1996), en *The Return of the Real*, subraya la importancia de la documentación en las prácticas artísticas contemporáneas, especialmente en aquellas que trabajan con la memoria, la historia y la intervención en el espacio público. Foster argumenta que la documentación puede funcionar tanto como un registro de la obra como parte de la obra misma, expandiendo los límites de lo artístico hacia procesos de archivo, testimonio y reactivación histórica.

La documentación, entonces, se convierte en un medio para visibilizar y cuestionar las formas en que el espacio es regulado y disputado, mediante una reapropiación crítica de los archivos como espacios de resistencia y producción de memoria colectiva.

### ***3. Relación simbiótica***

El concepto de relación simbiótica, introducido por primera vez por Anton de Bary en el siglo XIX, hace referencia a la interacción estrecha y prolongada entre dos o más organismos de diferentes especies, en la que al menos uno de ellos obtiene un beneficio. Estas relaciones pueden clasificarse como mutualistas (ambos organismos se benefician), comensalistas (uno se beneficia y el otro no se ve afectado) o parasitarias (uno se beneficia a expensas del otro).

Para entender la relación simbiótica mutualista en un ambiente con diversos actantes, tomo como ejemplo el sistema agrícola de la milpa, característico de Mesoamérica. Según la investigadora A. González Jácome, en su libro *Ambiente y cultura en la agricultura tradicional de México: casos y perspectivas* (2003), la milpa es un sistema de cultivo basado

en interacciones simbióticas y resiliencia ecológica. En este sistema, el maíz, el frijol y la calabaza, conocidos como las “tres hermanas” coexisten en una relación de beneficio mutuo: el maíz actúa como soporte para que el frijol trepe, optimizando el uso del espacio; el frijol tiene la capacidad de fijar el nitrógeno en el suelo a través de sus raíces, mejorando así la fertilidad para las demás plantas; y la calabaza, con sus hojas anchas, cubre el suelo, reduciendo la evaporación del agua y dificultando el crecimiento de maleza. Este sistema agrícola tradicional refleja una relación ecológica cooperativa que ha sostenido a comunidades indígenas durante siglos.

En un entorno urbano, al igual que en la milpa, coexisten actantes con características únicas que establecen relaciones simbióticas de manera cotidiana. Sin embargo, a diferencia de las interacciones entre plantas las cuales contribuyen entre sí de forma instintiva para garantizar su subsistencia, los actantes que conforman el tejido social urbano (como la arquitectura, la infraestructura, la ciudadanía y el gobierno) no pueden contribuir de manera instintiva hacia un objetivo común de subsistencia. Esto se debe a que sus dinámicas están atravesadas por procesos políticos que, en muchos casos, resultan contrastantes, jerárquicos y excluyentes, alineándose con la lógica social predominante.

Dentro de esta estructura, el turismo se posiciona como una de las fuentes económicas más relevantes del país, representando el 8.6 % del PIB nacional. Según el INEGI, en su reporte anual de 2023, estos ingresos se canalizan hacia sectores como el alojamiento, el transporte, y las experiencias culinarias, musicales y culturales, generando un círculo vicioso mayormente orientado a favorecer al turismo. En este contexto, el gobierno como actante principal dentro de la jerarquía de decisiones urbanas prioriza la estética y la funcionalidad de la infraestructura y la arquitectura de la ciudad para el consumo del turista y de los sectores sociales privilegiados.

Como consecuencia, se suprimen las intervenciones ciudadanas en el espacio público cuando estas buscan justicia o condiciones dignas, relegando el valor del entorno urbano como plataforma de enunciación de problemáticas nacionales, en favor de su instrumentalización como atractivo visual.

### ***3.1 Residuos poéticos***

Varios artistas contemporáneos, como Doris Salcedo en su obra *1550 Sillas* (2003), han utilizado el concepto de residuos poéticos en sus trabajos, entendiéndolos como objetos, materiales o elementos desechados —en muchos casos fragmentos de la vida cotidiana— que, mediante su recontextualización en el proceso creativo, adquieren nuevas resonancias poéticas al ser cargados de significados distintos.

En este caso, utilizo hojas muertas de palma canaria, un material desechado de forma constante en México. Las recojo y transformo con el fin de construir una narrativa que remite a la imponentia y posterior desaparición de una especie completa, marcando así el fin de una época específica mediante su ausencia. Al mismo tiempo, esta transformación abre la posibilidad de señalar otras ausencias igualmente significativas.

En conclusión, estos términos refuerzan el fundamento argumentativo del proyecto al articular su problemática central. En primer lugar, se define el concepto de patrimonio cultural como un dispositivo vivo y participativo, en el que convergen diversas esferas públicas a través de procesos de activación patrimonial, como la protesta ya sea transgresora, sensible o ambas.

Desde esta perspectiva, se propone un modelo de funcionamiento simbiótico dentro del entorno urbano, en el que los monumentos sean concebidos y edificados de manera

conjunta, beneficiando tanto a las esferas públicas que requieren estos espacios como plataformas de enunciación, como al gobierno en su función de gestión del patrimonio.

Asimismo, este marco teórico permite contextualizar la importancia de la documentación en el desarrollo del proyecto. La documentación reunida no es neutral; busca construir una línea del tiempo mediante un archivo de acontecimientos ocurridos en la Glorieta de la Palma, con énfasis en las intervenciones realizadas por los familiares que han impulsado su resignificación como la Glorieta de las y los Desaparecidos.

Finalmente, se revisa el concepto de residuos poéticos, aplicándolo a la dimensión plástica del proyecto, donde las hojas de palma muerta, al ser recontextualizadas, dejan de ser desechos para adquirir nuevos significados y dimensiones simbólicas.

## **5. Objetivo general**

Evidenciar la utilización gubernamental de monumentos para moldear narrativas de encubrimiento y olvido en momentos de crisis sociopolítica, en particular el caso de la Glorieta de la Palma, por medio de una instalación artística.

## **6. Objetivos específicos**

- Trazar una línea del tiempo de la Glorieta de la Palma desde su siembra en el Paseo de la Reforma, hasta su muerte en el 2022 y el debate que dejó su partida.
- Investigar los conceptos de patrimonio cultural, esfera pública y relación simbiótica.

- Entrevistar a un integrante de un colectivo de personas buscadoras en la CDMX y una artista que trabaje con los conceptos de monumento y/o protesta, para nutrir el contenido de la investigación.
- Producir una instalación que contenga elementos orgánicos y narrativos para exponer el fenómeno de pérdida de propósito en los monumentos centrandolo es el caso de la glorieta de la palma.

## **7. Metas**

1. Recopilar en un documento un archivo de noticias e imágenes de periódicos digitales para la línea del tiempo
2. Definir los conceptos de patrimonio cultural, esfera pública y relación simbiótica.
3. Agendar 2 entrevistas con (integrante de un colectivo de personas buscadoras en la CDMX y una artista que trabaje con el concepto de protesta.)
4. Elaborar una bitácora con ejercicios de escritura y pruebas de materiales para la pieza final
5. Crear una glorieta de manta de cuatro metros con un texto poético que articule la línea del tiempo
6. Hacer un tejido con estambre para articular los entramados de la glorieta de palma
7. Pensar en un montaje horizontal y uno vertical para adaptar la pieza a diferentes espacios

## **8. Actividades**

### ***Investigación***

- Ordenar cronológicamente el archivo recolectado de periódicos digitales.
- Redactar el texto que llevará la manta

### ***Entrevistas***

- Redactar entrevistas de 5 preguntas para Fabiola Rayas
- Redactar entrevistas de 5 preguntas para integrante de o colectivo Huellas de la Memoria
- Contactar a las personas por redes sociales
- Agendar entrevistas

### ***Producción***

- Conseguir cuatro metros de manta y estambre
- Cocer e integrar todas las partes de la manta
- Hacer un alambrado para el soporte vertical de la pieza

## **9. Metodología**

Para la elaboración de este proyecto, se ha diseñado una investigación no experimental basada en el caso de la muerte de la Glorieta de la Palma, un acontecimiento que tuvo lugar en mi entorno de manera relativamente reciente y local. Se aborda dicho evento con una visión retrospectiva desde su siembra en 1910 que, de manera gradual, se actualiza debido al debate constante en torno a su resignificación y la propuesta de convertirla en la Glorieta de las y los Desaparecidos.

Esta investigación tiene un carácter longitudinal, pues recoge diversos momentos del proceso histórico que rodea a la glorieta: desde su instalación inicial, su desaparición y el debate sobre su futuro reemplazo. Considero necesario descomponer estos acontecimientos para identificar las problemáticas vinculadas con los protocolos gubernamentales que propiciaron el mal uso del espacio, así como las implicaciones que la muerte del monumento dejó en términos de vacío simbólico. Además, este análisis se conecta con la pérdida de utilidad y pertinencia del concepto de monumento en el contexto de la sociedad contemporánea, con un nivel de estudio explicativo.

El enfoque de esta investigación es mixto, ya que recolecta datos históricos documentados en medios noticiosos para establecer relaciones con otros casos que cuestionan las jerarquías de significado asociadas a los monumentos. Ejemplos de estos casos incluyen los debates entre la sociedad mexicana por las intervenciones realizadas en el Ángel de la Independencia durante las marchas del 8 de marzo, la falta de representación y resignificación de los bustos en el Paseo de la Reforma, y el debate en torno a la creación del monumento a la mujer en otra de las glorietas del Paseo de la Reforma. Además, se realizó una cuantificación de la disminución de palmeras canarias en los últimos cuatro años y el presupuesto que el gobierno invirtió en el control de la epidemia después de la muerte de la Glorieta de la Palma.

De manera complementaria, este proyecto reúne estudios de caso mediante entrevistas a dos perfiles clave: un artista que trabaje con elementos protesta y/o monumento, y un integrante del colectivo Huellas de la Memoria, el cual formó parte de quienes intervinieron la glorieta en 2022 en Ciudad de México. El propósito de estas entrevistas es recolectar opiniones y percepciones en torno al estado actual del espacio, ahora conocido como la Glorieta del Ahuehuate. Aunque el segundo ahuehuate ya ocupa el lugar, los colectivos

continúan interviniendo el espacio, a pesar de que los noticiarios han dejado de cubrir el tema.

A partir de estas perspectivas particulares, se construye una visión general que busca comprender el fenómeno en su totalidad, considerando tanto la observación directa como la experiencia personal del entorno. Esto permite establecer una base sólida de conocimiento que ya no se discute abiertamente en plataformas públicas como los periódicos, aplicando así un método inductivo.

Las fuentes que se han empleado para la recopilación de información son principalmente públicas, como los periódicos *El Nacional*, *Reforma* y *Milenio*. También se recurre a fuentes especializadas, como la *Revista Mexicana de Fitopatología*, perteneciente al Centro Nacional de Referencia Fitosanitaria, que ofrece evidencia científica sobre fenómenos contemporáneos, como la epidemia de hongos que afectó a las palmas canarias, documentada por programas de microbiología de diversas universidades mexicanas.

Finalmente, este proyecto combina técnicas de investigación documental y de campo, necesarias para la ubicación teórica del problema y el análisis de información, con técnicas de campo, que incluyen entrevistas y documentación fotográfica basada en la observación directa de uno de mis trayectos más frecuentes en la Ciudad de México. Esta investigación también se acompaña de una bitácora, donde se registran diferentes momentos del proceso de recolección de datos, entrevistas y la producción de la pieza artística que resultará de este proceso.

## 10. Plan de trabajo

### Cronograma



Fig 6. Primera parte de cronograma

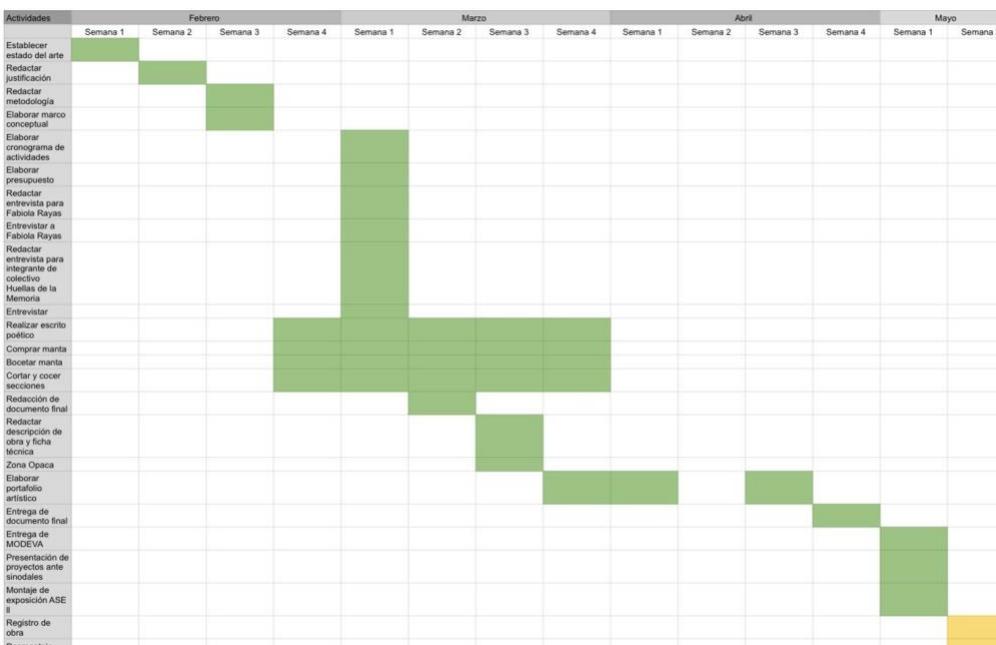


Fig 7. Segunda parte de cronograma

## Presupuesto

Concepto	Descripción	Unidades	Subtotal/ costo por unidad	Total
MATERIALES	Alambrón 3/8 10k	1	\$190	\$190
MATERIALES	Alambre		\$500	\$500
MATERIALES	Manta 10mt	1	\$590	\$590
MATERIALES	Electrodos 3/32 medio kilo	1	\$66	\$66
MATERIALES	Pintura acrílica blanca Politec 100ml	1	\$39	\$39
MATERIALES	Pintura acrílica roja Politec 100ml	1	\$39	\$39
MATERIALES	Hilo de bordado rojo	5	\$4	\$20
MATERIALES	Doblado	1	\$400	\$400
MATERIALES	Bolsas de plástico	9	NA	NA
MATERIALES	Estambre rojo	1	49	\$49
REGISTRO	Camara fotográfica	1	NA	NA
REGISTRO	Iluminación para registro	1	NA	NA
VIATICOS	Gasolina premium para camioneta	1	\$22	\$1,100
VIATICOS	Casetas CDMX-Puebla	3	\$204	\$612
VIATICOS	Comida	3	\$200	\$600
<b>TOTAL DEL PROYECTO</b>				<b>\$4205</b>

NA: Equipo previamente adquirido

Fig 8. Tabla de presupuesto

## 11. Referencias

Admin Experiencias. (2022, 6 junio). *HUELLAS DE LA MEMORIA* Experiencias para la memoria.

<https://experienciasparalamemoria.mx/huellas-de-la-memoria/>

Bravo, E. M. (2023, 15 junio). *Piden oficializar la Glorieta de las y los Desaparecidos*. La Jornada.

<https://www.jornada.com.mx/notas/2023/06/15/capital/piden-oficializar-la-glorieta-de-las-y-los-desaparecidos/>

Butler, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard University Press.

<http://insisterspace.se/wp-content/uploads/2017/12/htdtwt-judith-butler-notes-toward-a-performative-theory-of-assembly-1.pdf>

Cuarta sesión | Foro: *Públicos, contrapúblicos y recontrapúblicos*. (s. f.). YouTube.

<https://m.youtube.com/watch?v=cKKwOGrMZm0>

De Estadística y Geografía, I. N. (s. f.). *Turismo*. <https://www.inegi.org.mx/temas/turismosat/>

Expone obra Fabiola Rayas en la galería Munive para hacer visible la desaparición de personas El Sol de Tlaxcala Noticias Locales, Policiacas, sobre México, Tlaxcala y el Mundo. (s. f.). OEM.

<https://oem.com.mx/elsoldetlaxcala/cultura/expone-obra-fabiola-rayas-en-la-galeria-munive-para-hacer-visible-la-desaparicion-de-personas-13518690>

Fraser, N. (1990). *Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy*. Social Text. [https://carbonfarm.us/amap/fraser\\_public.pdf](https://carbonfarm.us/amap/fraser_public.pdf)

García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

[https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion\\_migracion/Cuaderno/123383864781\\_5\\_ph10.nestor\\_garcia\\_canclini.capii.pdf](https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/123383864781_5_ph10.nestor_garcia_canclini.capii.pdf)

González Jácome, A. (2003). *Ambiente y cultura en la agricultura tradicional de México: casos y perspectivas*. CIENCIA ergo-sum, 11(2), 153-163. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/pdf/104/10411204.pdf>

Guerrero Valdebenito, R. M. (2005). *Identidades territoriales y patrimonio cultural: La apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales*. Revista F@ro, 2.

[https://web.upla.cl/revistafaro/n2/02\\_guerrero.htm](https://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_guerrero.htm)

Habermas, J. (1989). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Jaque, A. (2013). *Urbanizando lo doméstico. Domesticando lo urbano*. Recuperado de

<https://officeforpoliticalinnovation.com/wp-content/uploads/2019/02/2013.3-Urbanizando-lo-dom%C3%A9stico.-Domesticando-lo-urbano.pdf>

Julián, P. R. M. (2023). *Resignificando el patrimonio en tiempos de protesta: el Monumento a Los Héroes durante el paro nacional de 2021 en Colombia*.

<https://repositorio.unbosque.edu.co/items/42bf52ea-cc9b-411a-8d72-5f9071827065>

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Anthropos. <https://comunicacion-cientifica.com/html/ID-CC-063/cap2.php>

Massey, D. (2005). *For space*. Sage Publications. [https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/massey-for\\_space.pdf](https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/massey-for_space.pdf)

Museo Amparo. Puebla. Horizonte roto, *El tiempo en las cosas III*. Salas de Arte Contemporáneo.

Museo Amparo, Puebla. <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3331/horizonte-roto>

Quezada-Salinas, A., Hernández-Rodríguez, C. S., López-López, A., & Guzmán-Guzmán, P. (2023). *Hongos asociados a la declinación y muerte de Phoenix canariensis en la Ciudad de México*. Revista Mexicana de Fitopatología, 41(2), 241–256. Recuperado de:

[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-33092023000200241&script=sci\\_arttext&tlng=esc](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-33092023000200241&script=sci_arttext&tlng=esc)

Redacción. (2022, 3 mayo). Dos artistas visuales y un escultor, los encargados de convertir La Palma.

*El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/dos-artistas-visuales-y-un-escultor-los-encargados-de-convertir-la-palma/#>

Restauradoras con Glitter. (2019). *Primero las Mujeres, Luego las Paredes*.

<https://restauradorasconglitter.home.blog/>

Ríos. (2022, 25 abril). *Así ha cambiado la Glorieta de la Palma a través del tiempo*. Grupo Milenio.

<https://amp.milenio.com/politica/comunidad/la-cdmx-se-despide-de-la-glorieta-de-la-palma-fotos>

Rodríguez, A. P. M. (2023, 18 mayo). *Simbiosis: la comunión definitiva*. Revista Endémico.

<https://endemico.org/simbiosis-la-comunion-definitiva>

rubenojedaguzman.com. (s. f.). *Corona a Punto de Caer*. Rubén Ojeda Guzmán.

<https://www.rubenojedaguzman.com/coronaapuntodecaer>

Sennett, R. (2019). *Construir y habitar: Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama. ISBN

SinEmbargo, “El Memorial de Víctimas de Calderón en Campo Marte quedó abierto pese al rechazo de organizaciones sociales,” 11 de abril de 2013, <https://www.sinembargo.mx/580923/el-memorial-de-victimas-de-calderon-en-campo-marte-queda-abierto-pese-al-rechazo-de-organizaciones-sociales>

Sosa, I. (2022, 22 abril). *Y 100 años después dejan morir a palmera*. Periódico Reforma. <https://www.reforma.com/y-100-anos-despues-dejan-morir-a-palmera/ar238963>

*Vista de Identidades territoriales y patrimonio cultural: la apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales*, Revista F@ro. (s. f.). <http://revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/822/961>

## 12. Índice de figuras

Fig 1. *Capturas de periodico virtual Milenio y Reforma. (2022)*

Fig. 2 Rubén Ojeda, *Corona a punto de Caer*, Madrid 2020

Fig. 3 Cynthia Gutiérrez, *Horizonte Roto*. Columnas de yeso, pedacería y varilla de acero galvanizado, 2014, Museo Amparo, Puebla, México.

Fig. 4 Gilberto Esparza, *Cáncer de Urbe*. 2007

Fig. 5 Pieza de la exposición “*Caminar el cuerpo desaparecido*” en la galería Munive Arte Contemporáneo. 2025

Fig 6. Primera parte de cronograma

Fig 7. Segunda parte de cronograma

Fig 8. Tabla de presupuesto

Fig 9. Mapa mental de bitácora

Figura 10. Frecuencia de especies de hongos aislados de tronco, peciolo, raquis y foliolo de *Phoenix canariensis*, en nueve sitios de muestreo en la Ciudad de México.

Figura 11. Síntomas y signos de seis principales hongos aislados de peciolo, raquis y foliolos de *Phoenix canariensis*.

- Fig 12. Archivo de foto y noticias
- Fig 13. Primer dispositivo de manta. 21 x 27 cm
- Fig 14. Estructura de alambión columna
- Fig 15. Primer momento de la pieza final
- Fig 16. Boceto de pieza final
- Fig 17. Boceto de opción de montaje 2
- Fig 18. Vista de segundo momento de producción
- Fig 19. boceto de textos acomodados
- Fig 20. Pieza terminada antes de montaje
- Fig 21. Ficha de trabajo 1
- Fig 22. Ficha de trabajo 2
- Fig 23. Ficha de trabajo 3
- Fig 24. Ficha de trabajo 4

### 13. Anexos



Fig 9. mapa mental de bitácora

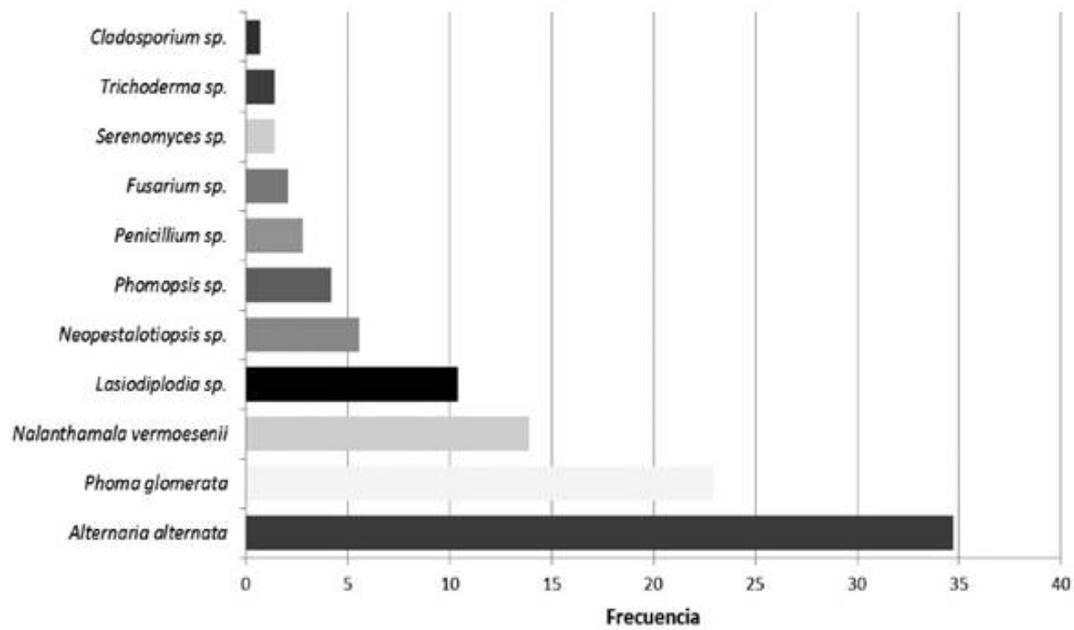


Figura 10. Frecuencia de especies de hongos aislados de tronco, peciolo, raquis y foliolo de *Phoenix canariensis*, en nueve sitios de muestreo en la Ciudad de México.



Figura 11. Síntomas y signos de seis principales hongos aislados de peciolo, raquis y foliolos de *Phoenix canariensis*. a y b) *Nalanthamala vermoeseni*; c y d) *Lasiodiplodia sp.*; e y f) *Neopestalotiopsis sp.*; g, h e i) *Alternaria alternata*; j, k y l) *Phoma glomerata*; m, n y o) *Serenomyces sp.*

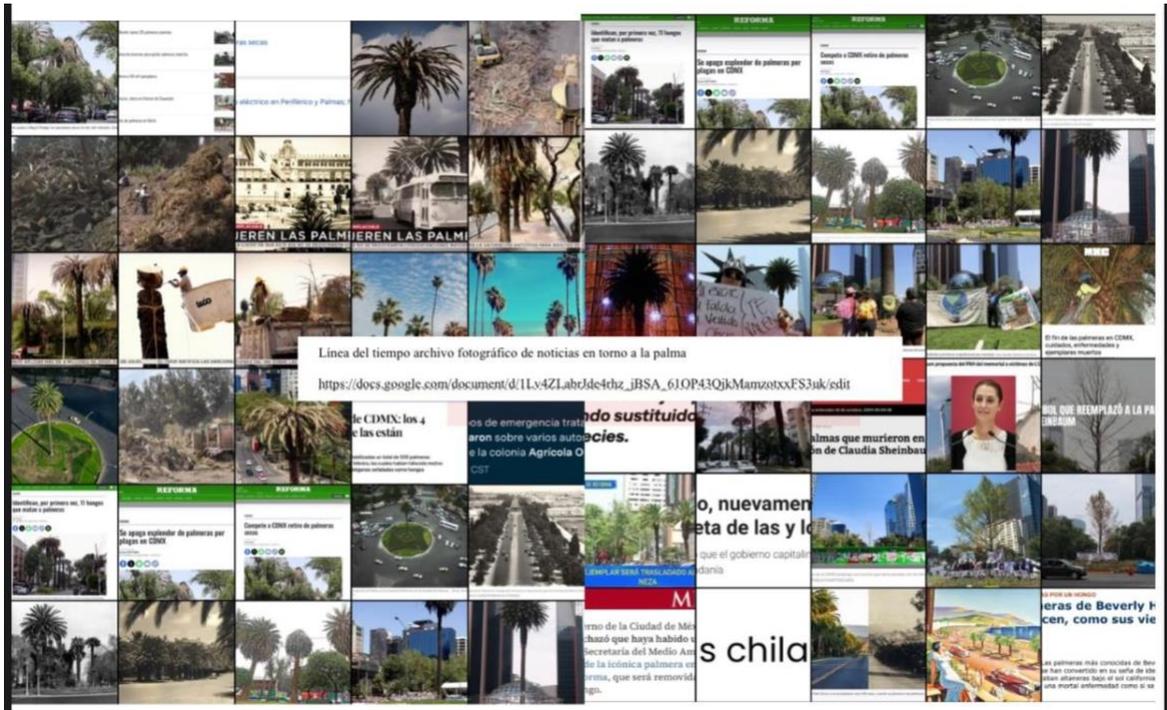


Fig 12. Archivo de foto y noticias

Link para archivo de fotos y noticias

[https://docs.google.com/document/d/1Lv4ZLabrJde4rhz\\_iBSA\\_61OP43QjkMamzotxxFS3uk/edit](https://docs.google.com/document/d/1Lv4ZLabrJde4rhz_iBSA_61OP43QjkMamzotxxFS3uk/edit)



Fig 13. primer dispositivo de manta. 21 x 27 cm

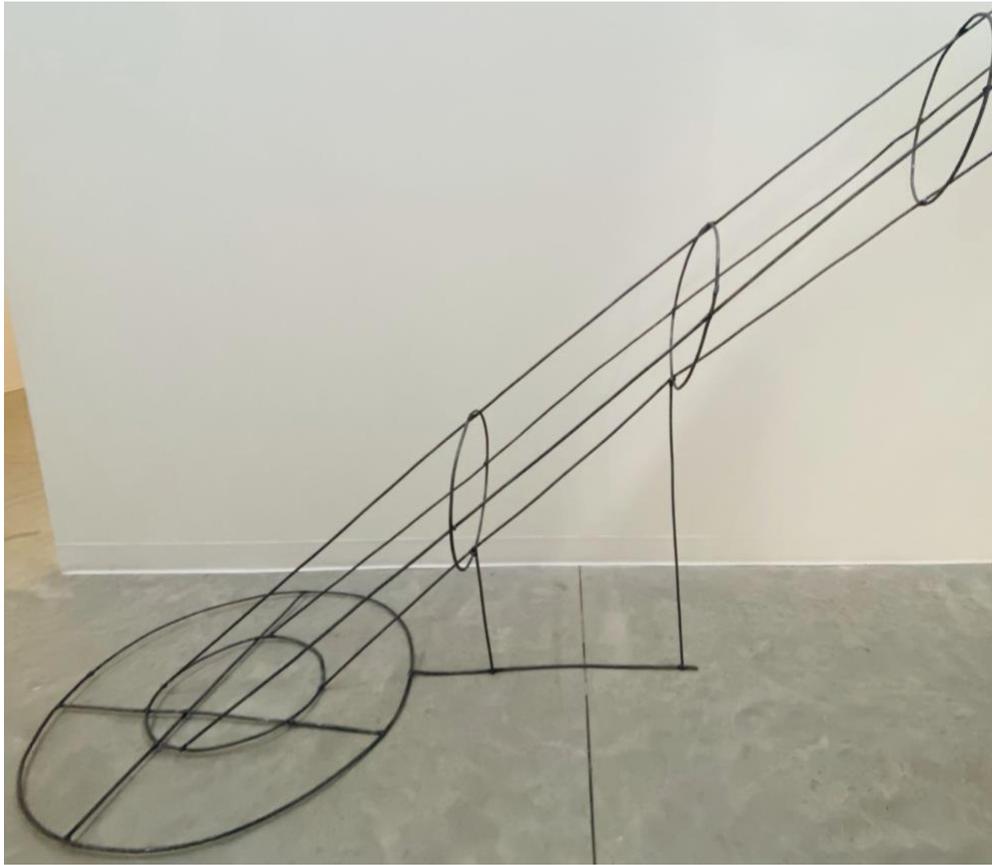


Fig 14. estructura de alambón columna



Fig 15. Primer momento de producción de la pieza final

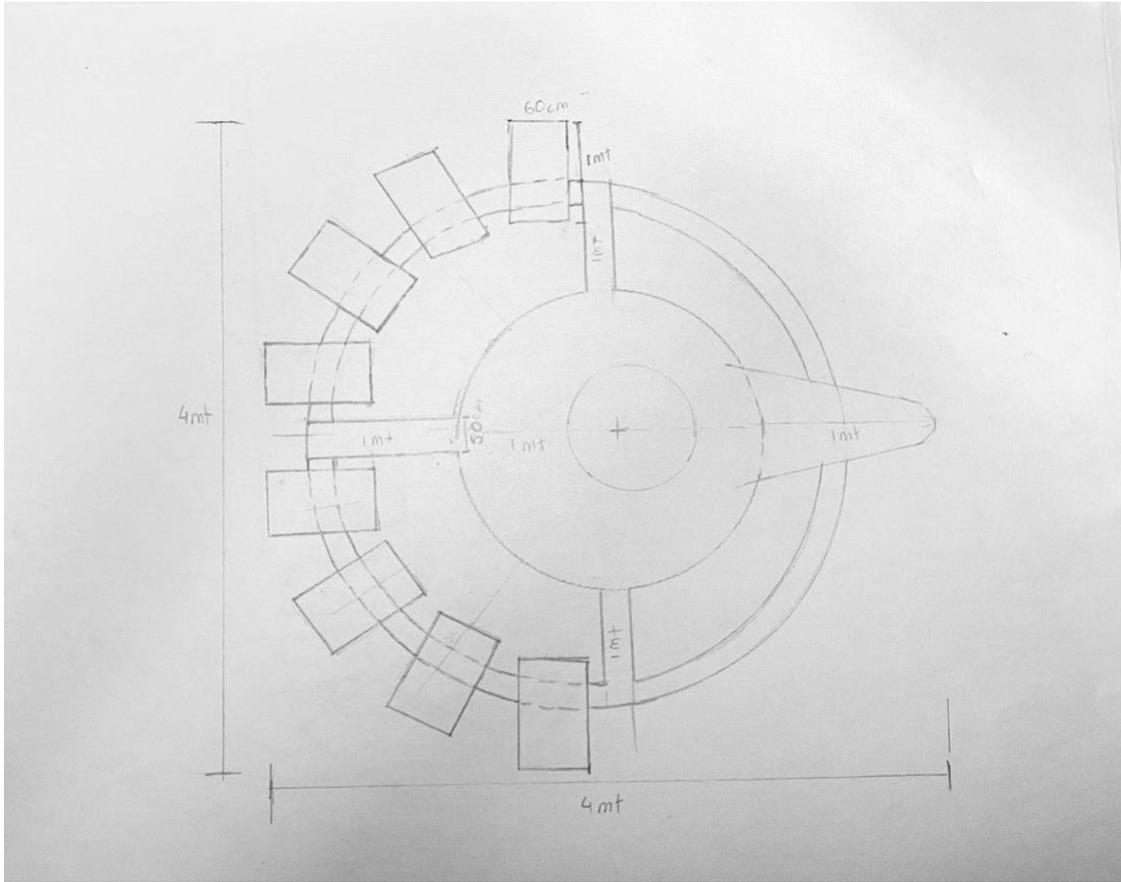


Fig 16. Boceto de pieza final

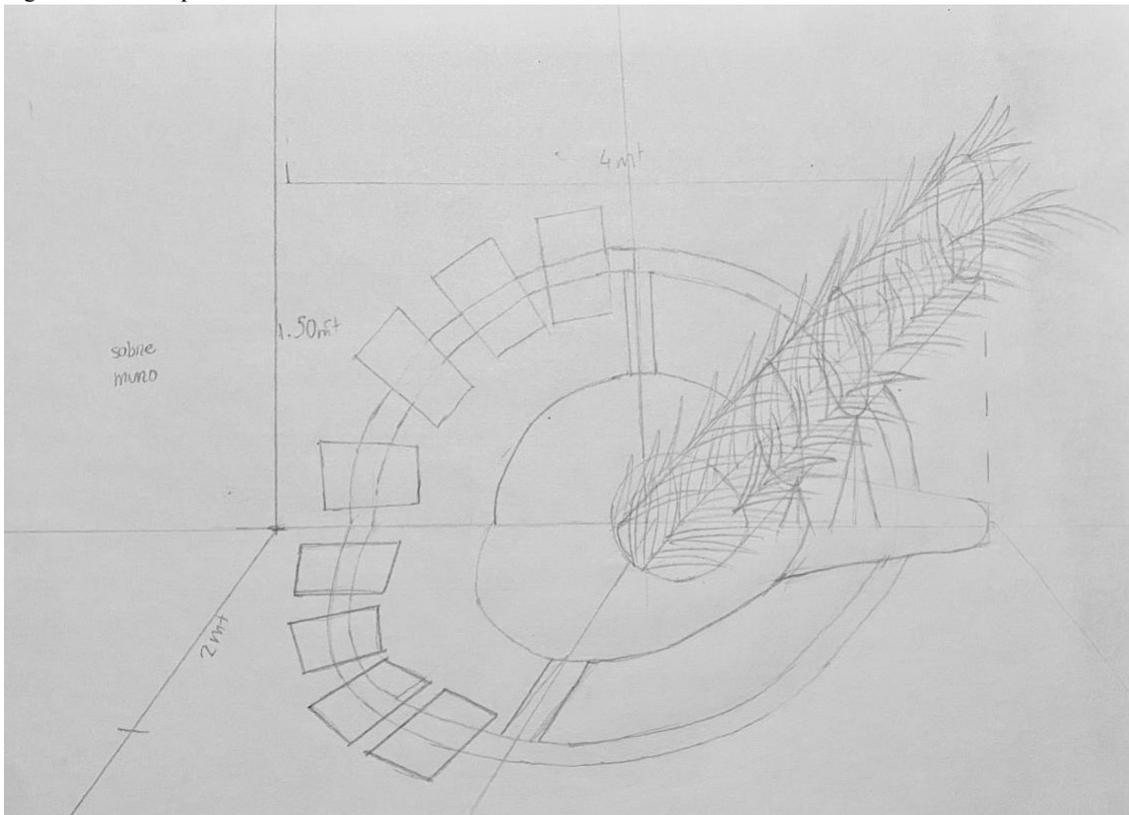


Fig 17. Boceto de opción de montaje 2



Fig 18. Vista superior de segundo momento de producción

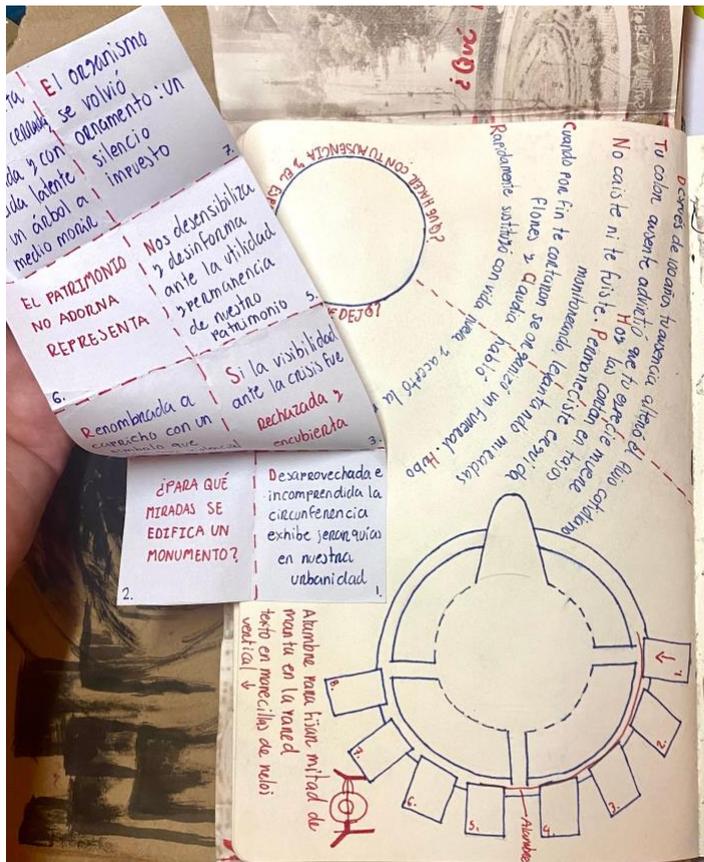


Fig 19. boceto de textos acomodados

*El monumento que eligió su hora de caer.  
primer texto sobre estructura de manta*

Después de cien años, tu ausencia alteró el flujo cotidiano.

Tu color ausente advirtió que tu especie muere. Hoy las cortan en tajos.

No caíste ni te fuiste. Permaneciste erguida, monitoreando, levantando miradas.

Cuando por fin te cortaron, se organizó un funeral. Hubo flores y Claudia habló. Rápidamente, te sustituyeron con vida nueva, y aceptamos la muerte en cadena.

¿Qué hacer con tu ausencia y el espacio tan grande que dejó?

“Gran lugar para tomarse fotos.” segundo texto sobre estructura de manta

1. Desaprovechada e incomprensida, la circunferencia exhibe jerarquías en nuestra urbanidad.	2. ¿PARA QUÉ MIRADAS SE EDIFICA UN MONUMENTO?	3. Si la visibilidad ante la crisis fue rechazada, encubierta...	4. Renombrada a capricho, con un símbolo que atestigua violencia y exclusión.
---	--	---	--

5. Nos desensibiliza y desinforma sobre la utilidad y permanencia de nuestro patrimonio.	6. EL PATRIMONIO REPRESENTA NO ADORNA	7. El organismo se volvió ornamento: un silencio impuesto	8. Hoy la glorieta permanece cerrada, rebautizada y con una herida latente bajo un árbol a medio morir.
--	---------------------------------------	---	---



Fig 20. Pieza terminada antes de montaje



Fig 21. Montaje final en las instalaciones de la IBERO



Fig 22. Montaje final en las instalaciones de la IBERO



Fig 23. Activación de la pieza en instalaciones de la IBERO

NÚMERO DE FICHA: 03	TÍTULO DE LA OBRA:	"Polaridad temporal de una glorieta"
FECHA:	INICIO DE SESIÓN: viernes 28/03 4:00pm	FINALIZACIÓN DE LA SESIÓN: sábado 29/03 4:00am
TEMAS TÉCNICOS:	REPASO DE TEMAS ANTERIORES	terminar estructura con estambre
	NUEVOS PLANTEAMIENTOS	La manta estará lista para posicionar el texto
ASPECTOS SUBJETIVOS:	el objetivo de la manta es ser un dispositivo que cargue texto y pueda manipularse y moldearse como una sola estructura que surge a partir de la caída de la columna de palma	
DECISIONES:	Se coserá estambre rojo tensado a las orillas interiores de la estructura de manta	
PRÓXIMA SESIÓN:	En la próxima sesión acomodaré el texto en la manta	

Fig 21. Ficha de trabajo 1

NÚMERO DE FICHA: 02	TÍTULO DE LA OBRA:	"Polaridad temporal de una glorieta"
FECHA:	INICIO DE SESIÓN: lunes 17/03 4:00pm	FINALIZACIÓN DE LA SESIÓN: lunes 17/03 9:00pm
TEMAS TÉCNICOS:	REPASO DE TEMAS ANTERIORES	sellar y unir manta
	NUEVOS PLANTEAMIENTOS	La estructura inicial de la manta estará lista
ASPECTOS SUBJETIVOS:	el objetivo de la manta es ser un dispositivo que cargue texto y pueda manipularse y moldearse como una sola estructura que surge a partir de la caída de la columna de palma	
DECISIONES:	Se desplegaran las partes, se repasaran las orillas con pegamento blanco y se coceran con hilo blanco delgado en forma cimétrica y circular	
PRÓXIMA SESIÓN:	En la próxima sesión usaré estambre para completar la estructura	

Fig 22. Ficha de trabajo 2

NÚMERO DE FICHA: 01	TÍTULO DE LA OBRA:	"Polaridad temporal de una glorieta"
FECHA:	INICIO DE SESIÓN: lunes 4:00pm	FINALIZACIÓN DE LA SESIÓN: lunes 7:00pm
TEMAS TÉCNICOS:	REPASO DE TEMAS ANTERIORES	Trazar y cortar manta
	NUEVOS PLANTEAMIENTOS	La manta estará lista para posicionar el texto
ASPECTOS SUBJETIVOS:	La manta ya está previamente bocetada pero se podrán hacer ajustes si no interactúa bien con la columna. El propósito de la manta es convivir de una manera dinámica y envolvente con la columna, agregando narrativa al efecto de caída de la columna	
DECISIONES:	Primero se medirá, luego de trazará con lápiz de graduación media y se cortará dejando dos centímetros de la medida exacta para corregir errores	
PRÓXIMA SESIÓN:	En la próxima sesión adaptaré el texto a la forma de la manta y seleccionaré y recortare los textos importantes del pie de árbol anterior	

Fig 23. Ficha de trabajo 3

NÚMERO DE FICHA: 04	TÍTULO DE LA OBRA:	"Polaridad temporal de una glorieta"
FECHA:	INICIO DE SESIÓN: lunes 21/04 4:00pm	FINALIZACIÓN DE LA SESIÓN: lunes 21/04 9:00pm
TEMAS TÉCNICOS:	REPASO DE TEMAS ANTERIORES	situa, escribir y pintar texto
	NUEVOS PLANTEAMIENTOS	fin de la estructura de manta
ASPECTOS SUBJETIVOS:	el texto es esencial para la pieza, conjunta toda la investigación y la complementa con las entrevistas elaboradas a lo largo del semestre, sintetizando todo el fenomeno de manera sensible	
DECISIONES:	el texto estará hecho con acrílico, estara ordenado en el sentido del reloj con una vista que permita varios tipos de montaje para adaptarse al espacio y al mismo tiempo fomentando que el espectador se pasee alrededor de la pieza	
PRÓXIMA SESIÓN:	registro de obra	

Fig 24. Ficha de trabajo 4

## *Entrevista con Fabiola Rayas 12/03/25*

Fabiola Rayas es una artista y activista nacida en 1985 en Morelia, Michoacán. Su trabajo aborda temáticas relacionadas con la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos y, en la actualidad, se centra en la latente problemática de la desaparición forzada en México. A través del performance y el bordado, colabora directamente con familiares de personas desaparecidas, generando piezas que visibilizan esta crisis social.

El uso de formatos de gran escala, la elección de materiales como la manta y el carácter activista y colaborativo de su producción artística hacen de Fabiola Rayas una figura relevante dentro del estado del arte de este proyecto. Por esta razón, resulta de gran interés realizar una entrevista con ella para profundizar en las materialidades que emplea, el carácter colectivo de su obra y el montaje.

En particular, esta entrevista tiene como objetivo conocer más sobre el proyecto colectivo *Caminar el Cuerpo Desaparecido*, que consiste en la creación de pendones con textos y retratos elaborados por familiares de personas desaparecidas. Estas piezas han sido activadas tanto en el espacio público como en diversos espacios expositivos a lo largo del país.

### *Guión de la entrevista*

**1. ¿Cuáles son los espacios en los que se exponen mayormente los dispositivos de manta que generas? ¿Has intentado o consideras que podrían exponerse en otro tipo de espacios? (Vía pública, espacios con una carga política como monumentos o edificios institucionales)**

“Inicialmente, este proyecto que tengo con el colectivo y por el cual se forma el colectivo viene de un proceso creativo previo. En realidad, cuando se empezó a trabajar junto con las

familias, al comienzo de la articulación, se pensó en obtener la mayor cantidad de plataformas dentro de las artes visuales posibles para poder hablar sobre estos casos y sobre los testimonios de las familias.

Entonces, el espacio público siempre ha sido el soporte principal para llevar a cabo estas prácticas. Por eso es la performance del caminar; por eso la performance se hace en las calles, en los lugares de donde habían sido desplazadas las personas. No solamente en el caso de la performance que hago yo, como una acción evocativa del cuerpo dibujado, sino también al momento de separar esa acción performática de la acción del caminar de las familias. Ellas hacen esa caminata como una acción de denuncia y de memoria, de reivindicación de sus búsquedas, de pasar por encima de ese desdibujamiento.

Siempre ha sido esa estructura. A mí, en lo personal, no me interesa el cubo blanco de las galerías; me interesa más el espacio público y también los espacios a los que hemos accedido, como las universidades o espacios expositivos. Pero más que todo, pensándolos para llegar a otros públicos y abrirles a los familiares y a estas prácticas esas puertas, para poder hablar de lo que nos interesa como sociedad política y culturalmente.”

## **2. ¿Qué dispositivos o estructuras has utilizado para hacer móviles las mantas bordadas?**

“Parte de por lo cual hemos trabajado también con textil y que nunca se pensó así desde el inicio, es que todo el trabajo que tengo en textil lo tengo también en otros soportes. Por ejemplo, tengo pinturas de todos los integrantes del colectivo de los buscadores asesinados; se han hecho grabados, pinturas, fotografía, foto intervenida.

Pero creo que el textil es muy fácil de mover, de compartir, de intercambiar. Es muy próximo a las prácticas comunitarias de distintas generaciones. Todos, en algún momento de

su vida, han bordado, hombres y mujeres. Entonces creo que es una práctica más próxima a los distintos grupos, más que decir "vamos a pintar". El "vamos a pintar" siempre es "no sé pintar", "no sé dibujar". En el bordado, esa barrera no existe."

### **3. ¿Consideras que la exposición de tu trabajo sobre la desaparición forzada es una forma de protesta?**

"Creo que todas las prácticas de artivismo son una forma de señalar algo que no está bien, como por ejemplo la memoria: el rescate de la memoria radica precisamente en diferentes tipos de memoria. Está la memoria que trata de no perder el pasado dentro de la rapidez contemporánea, pero también está la memoria que busca que, en estos procesos de graves violaciones a los derechos humanos, no se olvide y se señale que esto pasó.

Entonces creo que son prácticas que, hasta cierto punto, generan una forma de señalar lo que no funciona. Pero además, creo que esta exposición es un reclamo y una construcción de memoria desde una forma muy sensible. O sea, no es transgresora de forma violenta, y eso siempre ha sido algo que me ha interesado mucho en mis procesos creativos. O sea, sí transgrede, pero no de una forma violenta visualmente."

### **4. ¿Por qué la manta es un material recurrente en tu trabajo? ¿Se relaciona con su contexto como material utilizado en protestas?**

"Las mantas, para mí, han sido una herramienta muy buena para trabajar con las familias. Por ejemplo, las arpilleras que también trabajamos son un recurso más personal. Cuando haces un formato más grande de arpillera, o una arpillera colectiva que termina pareciendo una manta, sí se genera esta práctica en común, de pensar: ¿cómo se tiene que hacer?, ¿qué se tiene que utilizar?, ¿qué va a significar si se pone así?, ¿o qué significa si lo pones de otra forma?"

Entonces, creo que la manta ha sido muy importante: uno, para generar y activar diálogos; y dos, como un recurso visual de empatía y confrontación con nosotros. Además, termina también siendo, para nosotras, un archivo textil.”

**5. ¿Podrías mencionar algunos de los artistas o activistas que han sido tus referentes para utilizar la manta en tu trabajo?**

“Haz de cuenta que, hace como quince años en Morelia, nadie trabajaba activismo, y era muy mal visto porque para muchos no es considerado arte. Al final de cuentas, a mí eso no me interesa; lo que importa es el activismo y lo que se genera a partir de sus procesos colectivos y comentarios.

En ese momento, mis referentes cuando empecé a trabajar no tenían que ver tanto con las prácticas de activismo, sino que eso vino mucho tiempo después. Yo empecé a trabajar con textil a partir de un proyecto. Me gustan mucho las muñecas; son oscuras y sombrías. Esos elementos que muchas veces pensamos como algo bonito o femenino también tienen esta posibilidad de tener otro discurso. Las muñecas representaban el conductor de las historias, pero no eran agradables. No eran las mismas muñecas, porque en nuestra generación había otras cosas que eran prohibidas.

Cuando empecé a trabajar con memoria en aquel entonces, todavía no era como ahora, ahora hay muchas personas, como Tania Olea, que es la fundadora de Fuentes Rojas; Cordelia Rizo, que trabaja también con las prácticas colaborativas. Y, por ejemplo, en el sentido de todo lo relacionado con la memoria, una de las personas más importantes en México es Laura Valencia. Además, es una persona linda y sencilla, y su trabajo es muy importante. Y bueno, hay un montón de ejemplos.”

**6. ¿Cómo consideras que los proyectos colectivos e individuales que has llevado a cabo lidian o abordan la desinformación y estigmas del público general?**

“A mí siempre me ha interesado, dentro de mis procesos creativos, hablar de lo que no se ve, de lo que no está, de lo que no se puede decir. Porque desde siempre me ha gustado hablar con las personas. Entonces, todo mi trabajo siempre parte de un diálogo. Incluso lo que no está tan relacionado con desaparición forzada, parte de una entrevista, de un acto muy íntimo.

Por ejemplo, hay una instalación que hice de bustos de mujeres violentadas de distintas formas. Cuando empecé a hacer ese trabajo, toda mi casa cambió. En ese momento vivía con mis papás, y toda la casa tenía como una capa de yeso arriba de los muebles, porque duré un mes haciéndolos. Fueron 45 mujeres.

Ahí me di cuenta de que casi todos los trabajos que hago dan la posibilidad de que las personas hablen. Las personas te van a hablar de muchas cosas que nunca han dicho, porque no somos escuchadas. Entonces, cuando me di cuenta de que eso pasa, todas mis propuestas las hago por medio de un diálogo, y así empiezo a activar todo.

En todo lo relacionado con violencia, es muy difícil hablarlo. Sabes que existe y no haces nada, y eso también es una postura política. Es más fácil decir: “si no lo veo, no existe”. Entonces, es complicado, pero creo que es algo que se tiene que hacer. Por eso el estar repitiéndolo.

Además, es difícil. Muchas personas se han alejado porque les cuesta trabajo. Es lo que siempre hablamos con los periodistas o personas que trabajan estos temas: salimos y estamos hablando de lo mismo. Entonces, se intenta cambiar de tema. Pero con la gente que no se dedica a esto, no es que siempre esté hablando de eso; es que a la gente no le gusta tocar estos temas.

Pero creo que el arte es una herramienta que nos permite hablar y cuestionar las cosas de una forma distinta, y que también nos respalda, hasta cierto punto. Porque si estuviéramos desde otro lugar hablando de esto, generaría más conflicto que hablarlo desde donde estamos. Cuando me di cuenta de que podía ayudar desde lo que sé hacer, me dio mucha alegría. Porque aunque es un tema muy feo, te sientes útil, y ayudas a las personas de maneras distintas. Así, aunque sea estando ahí, o haciendo un bordado, o haciendo una pintura de alguien que ellos quieren. Es muy triste cuando desaparecen a alguien, que no puedas nombrar, y que además nadie te diga: “¿cómo estás?”. Creo que no solamente es generar empatía, sino también, de una u otra forma, hacerle saber al otro que lo que está pasando, desearías que no le pasara.”

### ***Entrevista a integrante del colectivo Huellas de la Memoria. 26/03/25***

Huellas de la Memoria es un colectivo conformado por familiares de personas desaparecidas en México, surgido el 10 de mayo de 2013 durante la marcha de la Dignidad Nacional: *Madres buscando a sus hijas e hijos y buscando verdad y justicia*. Su trabajo se centra en la memoria de quienes buscan sin descanso a sus seres queridos, utilizando como símbolo los zapatos desgastados por la incesante caminata en busca de respuestas.

La permanencia de este colectivo en México, la intervención del espacio público por medio de protesta sensible y colectiva a través de formatos pictóricos de gran escala, y su intervención el 8 de mayo de 2022, junto a familias de personas desaparecidas para tomar la Glorieta de la Palma en Paseo de la Reforma para resignificarla como *La Glorieta de las y los Desaparecidos*. Hacen al colectivo Huellas de la Memoria una figura sumamente relevante dentro de este proyecto. Por esta razón, resulta de gran interés entrevistar a un de sus integrantes con el propósito de profundizar en las materialidades que emplean, sus procesos

de creación e intervención pública en colectivo y, su interacción con el gobierno mexicano en los últimos años.

### ***Guión de la entrevista***

#### **1. ¿Qué materiales y prácticas ha empleado el colectivo para desplegar el archivo vivo de personas desaparecidas?**

“Todas las que nuestra capacidad nos ha permitido y las que se nos van ocurriendo en el camino. Como:

- 1) Renombrar las calles con nombres de familiares desaparecidos calcas y stickers
- 2) Impresiones en offset medianos y gigantes para pegarlos en los pisos y en las vallas que nos ponen
- 3) El siluetazo, experiencia retomada de Argentina y Chile
- 4) Los bordados de paz, retomado de los pañuelos que usan las Madres de Plaza de Mayo.
- 5) Pintas con textos gigantes en las calles, para tomar con dron y hacerlos circular en las redes sociales.
- 6) Lo que hace Huellas de la Memoria: usar los zapatos de familiares para documentar su búsqueda impreso en las huellas de sus zapatos.”

#### **2. ¿Podrías compartirnos la historia y el proceso de elaboración de los proyectos que el colectivo ha desarrollado bajo el concepto de muros de la memoria? ¿Cómo han logrado su permanencia en el espacio público?**

“El proceso de elaboración del Muro de la Memoria que se instaló frente a la Fiscalía General de La República, salió de la impresión de las Huellas del Colectivo, con la técnica de la sublimación. El muro se fue construyendo con las familias en la medida que se hacían actos en el sitio para recordar a sus seres queridos al cumplirse una fecha más de su desaparición forzada. Así se fue llenando casi todo el muro frente a la fiscalía hasta que las autoridades la destruyeron, provocando la indignación y la denuncia pública de los colectivos de familias.”

### **3. ¿Cómo ha sido la interacción del colectivo con el gobierno de Claudia Sheinbaum en el contexto de sus intervenciones en espacios públicos?**

“La comunicación ha sido nula. El intento de diálogo, se dió cuando ella fue jefa de gobierno de la ciudad y los diálogos se dieron con mucha tensión y un golpeteo a las familias por parte de sus operadores. Eso terminó en ruptura total, pues lo que quería la hoy presidenta, era la destrucción de los sitios de memoria, tanto de la Glorieta de las y los Desaparecidos como, de la Glorieta de las Mujeres que Luchan. El resultado es, que sitios de memoria ahí están, el gobierno los sigue atacando y las familias los siguen defendiendo.”

### **4. Desde tu experiencia, ¿cuál debería ser la prioridad de un monumento como plataforma de enunciación al edificarse en una zona céntrica de la ciudad?**

“Dependerá de qué tipo de monumento. Si el tema de ese hipotético monumento se refiere a la memoria de los acontecimientos que atañen a la desaparición forzada, feminicidio, etc. Estos ya no se deberían hacer por capricho de las autoridades, sino que deberían de nacer y tomar en cuenta a las familias, esto es básico, sino esto terminará en el repudio por parte de las familias. Te sugiero consultes el fallido Memorial a las víctimas, realizado por Calderón.”

(El *Memorial a las Víctimas de la Violencia* fue una obra promovida por el expresidente Felipe Calderón e inaugurada en 2013 en el Campo Marte, Ciudad de México. Diseñado por los arquitectos Julio Gaeta y Luby Springall, el memorial generó controversias desde su origen por su ubicación militarizada, la falta de consulta con colectivos de víctimas y su enfoque abstracto, que no incluía nombres de personas

fallecidas. Aunque el proyecto fue reconocido por su valor arquitectónico, organizaciones como el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad lo criticaron por considerarlo un gesto simbólico sin profundidad reparadora. Años después, el memorial ha sido abandonado y vandalizado, reflejando el desinterés institucional y la desconexión entre la política oficial de memoria y las demandas sociales de justicia.)

## **5. ¿Cuál es tu perspectiva sobre el debate en torno al nombramiento de la ex Glorieta de la Palma como Glorieta del Ahuehuate o Glorieta de lxs Desaparecidxs?**

“No puedo ser juez y parte. Fui junto con las familias a tomar el sitio para nombrarlo como la Glorieta de las y los desaparecidos. La glorieta se nombró por la urgencia de visibilizar a los familiares desaparecidos. Ni se debate ni se negocia el sitio de memoria. Si hay una tensión obvia y permanente con el gobierno, porque su necesidad a nombrarla "Glorieta del Ahuehuate," denota un desprecio a la lucha de las familias buscadoras.

La consolidación de los sitios de memoria se da en la medida que las familias los habitan y lo hacen suyo. Valdría la pena checar cómo lo toman los medios de comunicación y cómo se va también consolidado en la cotidianidad y en el inconsciente colectivo de la población.”