



Coordinadores:

Johanna C. Ángel-Reyes

Sergio Rodríguez-Blanco

INOCULACIONES

COMUNICACIÓN CRÍTICA Y PANDEMIA

Valerio Rocco Lozano

Mariángela Abbruzzese

Daniele Giglioli

Adela Goldbard

Yunier Riquenes García

Federico Mastrogiovanni

J. Enrique Sevilla Macip

Oswaldo Zavala

Ana de Saracho O'Brien

Francesca Nava

María Ruido

Alejandra Crail



taurus

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO

Fundación
Telefónica

Inoculaciones

Comunicación crítica y pandemia

Johanna C. Ángel-Reyes
y Sergio Rodríguez-Blanco
(coordinadores)



Inoculaciones : comunicación, crítica y pandemia / coordinadores: Johanna C. Ángel-Reyes y Sergio Rodríguez-Blanco.

ISBN: 978-607-380-730-2

1. Epidemias en los medios de comunicación masiva. 2. Epidemias – Aspectos sociales. 3. Pandemia de COVID-19, 2020 – Aspectos sociales. 4. Comunicación – Aspectos sociales. 5. Crítica de la comunicación. I. Ángel Reyes, Johanna C. II. Rodríguez Blanco, Sergio. III. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Comunicación. IV. Penguin Random House Grupo Editorial.

El papel utilizado para la impresión de este libro ha sido fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones gestionadas con los más altos estándares ambientales, garantizando una explotación de los recursos sostenible con el medio ambiente y beneficiosa para las personas.



Penguin
Random House
Grupo Editorial

Inoculaciones

Comunicación crítica y pandemia

Primera edición: noviembre, 2021

D. R. © 2021, Johanna C. Ángel-Reyes y Sergio Rodríguez-Blanco, por la coordinación

D. R. © 2021, Mariángela Abbruzzese
D. R. © 2021, Johanna C. Ángel-Reyes
D. R. © 2021, Alejandra Crail
D. R. © 2021, Ana de Saracho O'Brien
D. R. © 2021, Daniele Giglioli
D. R. © 2021, Adela Goldbard
D. R. © 2021, Federico Mastrogiovanni
D. R. © 2021, Francesca Nava
D. R. © 2021, Yunier Riquenes García
D. R. © 2021, Valerio Rocco Lozano
D. R. © 2021, Sergio Rodríguez-Blanco
D. R. © 2021, María Ruido
D. R. © 2021, J. Enrique Sevilla Macip
D. R. © 2021, Oswaldo Zavala

D. R. © 2021, derechos de edición mundiales en lengua castellana:

Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. de C. V.
Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso,
colonia Granada, alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11520,
Ciudad de México

penguinlibros.com

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del Derecho de Autor y *copyright*. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

Queda prohibido bajo las sanciones establecidas por las leyes escanear, reproducir total o parcialmente esta obra por cualquier medio o procedimiento así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público sin previa autorización.

Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra diríjase a CemPro (Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor, <https://cempro.com.mx>).

ISBN: 978-607-380-730-2

Impreso en México – *Printed in Mexico*

ÍNDICE

¿Prefacio? ¿Introducción? ¿Anti-prólogo?	
Johanna C. Ángel-Reyes	9
Inoculación: aparato, régimen visible y disenso	
Sergio Rodríguez-Blanco	12
COMUNICACIÓN, CRÍTICA Y AGENCIA	
Dialéctica y crítica de la cultura: destruyendo falsas oposiciones	
Valerio Rocco Lozano	19
Comunicación crítica: los saltos al vacío en la multirrealidad contemporánea	
Johanna C. Ángel-Reyes	30
De la crítica de la víctima a la ética de la agencia	
Daniele Giglioli	45
Hija del algodón: un perfil de Cristina Rivera Garza	
Sergio Rodríguez-Blanco	61

CUERPO, LÓGICAS DE DOMINACIÓN Y RESISTENCIA

Biopolítica y seguridad fronteriza en tiempos de pandemia y narcotráfico	
Oswaldo Zavala	81
Narrar la disidencia sexual	
Yunier Riquenes García.....	96
Estridentópolis, entre la universidad aceleracionista y la profecía de Agamben	
J. Enrique Sevilla Macip	113
Pandemia y telecomunicaciones. Digitalización sin anestesia	
Ana de Saracho O'Brien.....	132
El sepulturero quiere bailar	
Alejandra Crail.....	151
ARTE, CULTURA VISUAL Y PERIODISMO	
Políticas de la memoria / poética de la violencia	
Adela Goldbard.....	167
El GIF en la pandemia por covid-19: mercantilización, régimen visible y administración de los afectos	
Sergio Rodríguez-Blanco y Mariángela Abbruzzese	187
Estado de malestar: una revisión desde la pandemia	
María Ruido	215
Esta pandemia necesita periodismo crítico	
Francesca Nava.....	223
Detrás de <i>El baile de los 41</i>	
Federico Mastrogiovanni	239

POLÍTICAS DE LA MEMORIA / POÉTICA DE LA VIOLENCIA

ADELA GOLDBARD

I

El 11 de abril de 2020 el barrio mexicano de Little Village en la ciudad de Chicago (mejor conocido por su nombre en español como La Villita) amaneció cubierto de polvo tóxico. La vieja chimenea de la extinta central eléctrica a base de carbón Crawford fue demolida por la empresa Hilco Redevelopment Partners a pesar de la oposición de grupos medioambientalistas y de vecinos, y a pocas semanas de que se declarara la emergencia sanitaria por la pandemia por covid-19. El único aviso que se les dio a los vecinos antes de la demolición fue a través de una carta descuidadamente depositada a la entrada de sus casas, como si fuera un volante promocional, atorada precariamente entre las rejas y las puertas. Mientras tanto el Departamento de Transporte de Chicago emitió una notificación sobre el cierre de calles menos de 24 horas antes de la acción. “Recibimos más notificaciones con la limpieza de calles”, expresó ante *CBS Chicago* Lucky Camargo, residente de La Villita y miembro del grupo vecinal Mi Villita (2019). La retórica de la carta enfatizaba que la prioridad de la empresa era la salud y la seguridad de sus trabajadores y de la comunidad, y listaba la tecnología de punta que iba a utilizarse para mitigar los efectos adversos de la implosión:

Al igual que con toda actividad de demolición, la salud y seguridad de los trabajadores y la comunidad local es una prioridad. Habrá

supervisión y un amplio control de polvo y esfuerzos de mitigación, incluyendo una variedad de técnicas de riego de agua, como camiones de agua y sistemas de nebulización de transmisión directa. Además de estas medidas, el Departamento de Bomberos de Chicago proveerá camiones de agua para seguridad adicional y soporte de supresión de polvo [chicago.gov, 2020].

Pero las cosas no salieron como Hilco Redevelopment Partners lo había planeado: la mitigación no fue efectiva y una nube de humo tóxico y espeso se elevó desde la mañana del 11 de abril, cubriendo, de manera violenta en medio de la pandemia y durante horas, las calles de La Villita. La indignación ante los hechos no se dejó esperar. ¿Cómo era posible que en medio de una pandemia relacionada con una grave enfermedad respiratoria se permitiera la detonación con dinamita de una estructura con contenido de asbesto y la propagación de polvo tóxico? ¿Cómo es que no se le había informado a la comunidad con tiempo suficiente para tomar las medidas de precaución necesarias? ¿Cómo es que el gobierno de la ciudad de Chicago había extendido los permisos para una acción de este tipo? Para entender a profundidad las implicaciones racistas de estos hechos nefastos es necesario remontarnos casi una década atrás.

Fue en agosto de 2012 cuando la chimenea de la central eléctrica Crawford (la “fábrica de nubes”, como inocentemente la llamaban los niños del barrio) expiró su última fumarola tóxica. Ese mismo mes también lo hizo su “gemela”, la central eléctrica Fisk ubicada en el célebre barrio mexicano de Pilsen, colindante con La Villita. Con el cierre de las plantas Crawford y Fisk, consideradas una maravilla de la ingeniería del mundo moderno después de su construcción en 1926, Chicago finalmente dejó de ser la única ciudad grande de Estados Unidos con plantas de carbón operando en su territorio. Activistas y medioambientalistas de Pilsen y de La Villita atribuyeron durante años la negación del cierre de estas plantas de carbón al hecho de que se encontraban ubicadas en el corazón de comunidades latinas (mexicanas casi en su totalidad) de clase trabajadora. De acuerdo con los organizadores comunitarios, las plantas ilustran el racismo ambiental imperante en la ciudad de Chicago y en el país. Tras la demolición de la chimenea, Edith Tovar, residente de La

Villita y organizadora comunitaria, habló ante medios de comunicación de cómo

la raza juega un papel importante en por qué ocurren estas injusticias en las comunidades de color. La Villita es una comunidad predominantemente mexicana, mexicoamericana y con estatus migratorio mixto, [tenemos] limitados los espacios verdes y recreativos, 44% de nuestra comunidad está destinado a la industria y a multifamiliares. No hay forma de que esto se hubiera permitido en un vecindario más afluyente. Chicago tiene una profunda historia de segregación y es triste que los problemas medioambientales tengan esta capa de racismo y violencia estructural [Guzmán, 2020].

Juntas, las dos plantas quemaron 2.5 millones de toneladas de carbón por año y generaron alrededor de cinco millones de toneladas métricas de dióxido de carbono, un gas de efecto invernadero que juega un papel importante en el cambio climático; aproximadamente la misma cantidad producida por 800 000 automóviles. Si bien algunos residentes del vecindario sospechaban que las plantas estaban causando problemas de salud, carecían de evidencia para probarlo. Eso cambió en diciembre de 2000 cuando, de acuerdo con un reporte del *Chicago Tribune*, un estudio de la Escuela de Salud Pública de Harvard vinculó las emisiones de las plantas a 41 muertes prematuras, 550 visitas a salas de emergencias y 2 800 ataques de asma al año. Harvard había decidido estudiar las nueve plantas de energía de combustibles fósiles de Illinois debido a su proximidad a grandes poblaciones. Pilsen y Little Village se encontraban entre los vecindarios más poblados del país cerca de plantas de carbón en operación (Wernau, 2012).

Desde entonces comenzó la larga lucha de las organizaciones medioambientalistas Little Village Environmental Justice Organization (LVEJO) y Pilsen Environmental Rights and Reform Organization (PERRO) por cerrar las plantas de carbón y defender la salud de los habitantes de La Villita y Pilsen. LVEJO y PERRO formaron la Clean Power Coalition, la cual, tras 12 años de protestas y gestión, forzó la clausura de las plantas de Crawford y Fisk en 2012. Esta tremenda victoria representó un ejemplo contundente del poder comunitario

y la necesidad de organización ante el embate de las grandes empresas y el auspicio de los gobiernos.

Tras el cierre de las plantas, LVEJO y PERRO negociaron un Acuerdo de Beneficios Comunitarios, el cual prohibía que cualquier industria de combustibles fósiles operara en la propiedad y daba derecho a los residentes a conocer a los nuevos propietarios, quienes debían presentar sus planes para el sitio a la comunidad antes de iniciar cualquier acción de remodelación o remediación. Pero seis años después, y sin el aval de la comunidad, Hilco Redevelopment Partners anunció la compra y adquisición del sitio de la estación generadora de energía Crawford con la finalidad de remediar y transformarlo en un motor económico en el vecindario de Little Village. “Cuando cerramos las dos últimas plantas de carbón de Chicago, nos comprometimos a crear un futuro más limpio, brillante y sostenible para los vecindarios de Chicago —dijo el entonces alcalde Rahm Emanuel—. Espero trabajar con Hilco Redevelopment Partners para convertir este sitio de un vestigio del pasado de Chicago en un componente del vibrante futuro compartido de la ciudad.” Como se puede ver, la retórica oficial acerca del progreso y el bienestar comunitario (a través de la fuerza de trabajo precarizada) no se hizo esperar (Ori, 2018). Además del discurso del alcalde, Ricardo Muñoz, concejal del distrito 22, al que pertenece esa sección de La Villita, agregó: “Éste es un desarrollo emocionante para la comunidad de La Villita. El equipo de Hilco comprende que tenemos una mano de obra excelente que puede respaldar el tipo de ‘nuevas economías’ que se espera atraer a la zona. Éste será un gran impulso para la economía en La Villita y de todo Chicago” (*RE journals*, 2018).

A pesar de fuertes objeciones por parte de la comunidad, el Acuerdo de Beneficios Comunitarios no fue respetado en su totalidad y la Comisión del Planeación y la Comisión de Zonificación de Chicago votaron a favor de aprobar la demolición y remodelación de la central eléctrica Crawford con la finalidad de limpiar el sitio para dar paso a la construcción de un centro de distribución de semirremolques gigantes a cargo de Hilco Redevelopment Partners, el cual se rumora que probablemente acabe en manos de Amazon o Target. Este enorme desarrollo para el almacenamiento de camiones generará altos niveles de contaminación y ruido, además de que

restringirá un extenso tramo de terreno frente al río a un uso industrial en lugar de convertir esta valiosa superficie ribereña para usos culturales, como la comunidad y las organizaciones han exigido desde 2012. Este plan urbano resulta aún más nefasto cuando se compara con la planificación llevada a cabo en la rama norte del mismo río Chicago, ubicada en barrios afluentes y de población mayoritariamente blanca, el cual está siendo remodelado para contar con parques y espacios residenciales. Además, el gobierno de la ciudad aprobó la exención de impuestos para el centro de distribución planificado por Hilco por la exorbitante cantidad de 19.7 millones de dólares.

Bajo el mandato de un nuevo gobierno en la ciudad de Chicago, en apariencia más comprometido con la justicia social, en una reunión destinada a discutir la remediación y demolición de la central eléctrica de carbón en agosto de 2019 los vecinos les pidieron al desarrollador, a la ciudad y a los funcionarios de la Agencia de Protección Ambiental de Illinois monitorear la calidad del aire en el sitio para proteger a los residentes. A esta petición los funcionarios respondieron diciendo que no era necesario probar la calidad del aire, y que, en palabras del asistente del comisionado del Departamento de Salud Pública de la ciudad, “niños y personas con problemas respiratorios y las personas que son sensibles al polvo deberían limitar la actividad al aire libre hasta que el trabajo fuera completado en el sitio” (Peña, 2019). Los locales criticaron la respuesta de la ciudad, diciendo que la responsabilidad no debería recaer sobre los residentes de La Villita sino, en cambio, en el desarrollador. La respuesta de las autoridades hizo evidente que el nuevo gobierno no tendría una postura muy distinta a la del anterior: las alianzas con los grandes consorcios a cargo de las obras multimillonarias llevadas a cabo en la ciudad tendrían continuidad. Es así que la lucha de medioambientalistas y residentes de La Villita en contra de Hilco (al cual renombraron como Hellco, “la compañía del infierno”),¹ así como en contra de la complicidad y complacencia de los funcionarios de gobierno y de la retórica oficial de progreso y bienestar, sigue vigente. En las semanas siguientes a la demolición, a pesar del riesgo originado por la pandemia, residentes

¹ “Hellco” es el mote que tanto organizaciones de justicia ambiental de La Villita, entre ellas LVEJO, como medios de comunicación le han dado a la compañía Hilco debido a sus acciones de racismo ambiental.

de La Villita, con cubrebocas y tratando de guardar la distancia, tuvieron que movilizarse hasta la residencia de la ahora alcaldesa de la ciudad, Lori Lightfoot, para demandarle que detuviera la demolición, la cual no había parado con la nube de humo tóxico. Hellco, con el amparo del gobierno, seguía adelante en un claro acto racista que se aprovechaba del desconcierto generado por la pandemia, capitalizando el desastre (Klein, 2012).

II

Ese mismo 11 de abril en el que fue demolida la chimenea, estaba agendada en La Villita Park la obra de teatro pirotécnico titulada *El Juicio Final*. Esta puesta en escena sería la culminación del proyecto artístico del mismo nombre que desde hacía más de un año venía yo desarrollando en colaboración con residentes y organizaciones de La Villita, bajo el auspicio de Gallery 400 de la Universidad de Illinois en Chicago. Irónicamente el performance incluiría la destrucción alegórica con pirotecnia de una efigie de la chimenea de la planta de carbón Crawford. El evento tuvo que ser pospuesto debido a la pandemia, pero quedará como presagio funesto de la demolición real de la chimenea.

El Juicio Final toma su nombre de la primera obra de teatro occidental representada en el México actual, escrita por fray Andrés de Olmos en el siglo xvi, en náhuatl, como herramienta de conquista espiritual. Cuando los míticos 12 sacerdotes franciscanos llegaron a Tenochtitlan, capital del imperio mexica, en 1524, su misión era convertir a los pueblos indígenas al catolicismo: la conquista territorial incluía la dominación ideológica y cultural. La violencia epistémica, la colonialidad del saber ejercida por los sacerdotes, es comparable con la violencia física de los conquistadores. Después de observar los aspectos performáticos de los rituales, las festividades y las celebraciones indígenas, que generalmente incluían cantos y bailes al aire libre, los sacerdotes franciscanos desarrollaron tecnologías masivas de opresión que imitaban la dinámica de esos rituales. Con el fin de difundir la doctrina cristiana de una manera más eficaz crearon capillas al aire libre para realizar misas multitudinarias, así como un

teatro de evangelización que también se representó en esas capillas abiertas. Este teatro masivo al aire libre recurrió a la intimidación estética y a la utilización del cuerpo para atemorizar: fue escrito en náhuatl, la lengua mexicana, y representado por los propios mexicanos, quienes debieron sufrir diversos castigos en el escenario por sus pecados ficticios y reales. Este teatro incluía música, coros, escenografía, plataformas ocultas, tramoya y, a manera de efectos especiales, pólvora y fuegos artificiales. El teatro de evangelización introdujo la pirotecnia para asustar y adoctrinar a las poblaciones indígenas, y es el primer uso documentado de la misma en el continente. Castigo disfrazado de espectáculo violento.

Sin embargo, tras su introducción hace más de 400 años, la violencia intrínseca de los efectos pirotécnicos se ha integrado a tradiciones populares festivas de México y otras partes de América Latina a manera de catarsis, purga, celebración e incluso crítica y protesta, lo que revela cómo las herramientas violentas del opresor han sido subvertidas por poblaciones indígenas y mestizas. Ejemplos son la quema de toritos y de Judas, espectáculos populares generalmente autogestionados, que acuden a la creación y destrucción violenta de efigies de papel maché. Las Fallas en Valencia, cuyo origen se puede trazar también hasta el siglo XVI, son una influencia indiscutible en las tradiciones de la quema de Judas en América. En Valencia, cada marzo y durante varios días, se crean y queman decenas de monumentos satíricos, o ninots, se truena pólvora en las calles y se detonan fuegos artificiales en eventos multitudinarios y festivos, que ponen especial atención en la crítica burlesca hacia los funcionarios del gobierno en turno. Pero las tradicionales quemaduras de Judas y otras efigies en el centro y sur de México han desarrollado su propia estética, muy diferente de la estética europea más acabada y perfeccionista, y, por supuesto, responden a problemas y preocupaciones locales específicas. Los Judas fueron originalmente nombrados en referencia a Judas Iscariote, el arquetípico traidor católico, al que se retrataba como diablo con cuernos y cola. Con el tiempo, el ritual de la quema de Judas se transformó en comentario político, caracterizado por la destrucción pública y catártica de políticos “malvados” y otras figuras públicas. En la actualidad, estas tradiciones ayudan a procesar en conjunto el complejo y violento panorama sociopolítico de México, caracterizado

por la tensión entre la retórica del Estado fallido dominado por el narcotráfico y el país-ficción. Estas destrucciones rituales y colectivas poseen fuertes componentes políticos y poéticos: alegorías transfiguradas en herramientas para la preservación de la memoria colectiva, protestas con el potencial de generar pensamiento crítico.

En mi práctica artística investigo estas posibilidades políticas y poéticas de la destrucción y la violencia, con especial interés en las prácticas tradicionales de creación y quema de efigies. Entre 2013 y 2015 desarrollé el proyecto Paraalegorías, el cual culminó en una videoinstalación en la Casa del Lago en 2015. Paraalegorías buscaba la desarticulación de eventos donde la violencia, la protesta, la disidencia o la represión hicieron la nota del periódico, utilizando la misma materialidad de los medios como materia prima (periódico convertido en papel maché) para propiciar una crítica del discurso oficial-hegemónico en torno a la violencia y la criminalización de la resistencia, para evidenciar el carácter corrupto del recuento de los hechos, así como la fragilidad y decadencia del sistema político al que respondían. En este proyecto me interesaba, entre otras cosas, apuntar la inestabilidad del discurso generado por la prensa como aparato ideológico, donde abundan significantes superficiales, manipuladores, estereotipados y faltos de análisis. Palabras como *vandalismo*, *accidente*, *anarquista*, *ataque terrorista*, *atentado* y un largo etcétera, que parecen intercambiables en las notas de periódico en las que la violencia del crimen organizado es minimizada mientras la resistencia y la protesta social son criminalizadas por violentas. Esta desproporción mediática responde claramente a la lógica del duopolio de la violencia, donde ésta es legítima no sólo del Estado, sino también de otros grupos de interés, como el crimen organizado.

Iván Ruiz, académico y director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, identifica una poética / política de la combustión en mi trabajo, una poética / política donde la perplejidad, la precariedad y el carácter hechizo de las esculturas y las explosiones pirotécnicas son un gesto irónico, herramientas que se conjugan para apuntar la vulnerabilidad de las fuerzas motrices del capitalismo. Por ejemplo, el video Lobo (Paraalegorías, 2013) surge de una conferencia de prensa de principios de noviembre de 2010 en la que Gabriel

López, presidente de Ford Company en México, informó que las ventas de la pickup Lobo, la camioneta más vendida durante 30 años consecutivos en Estados Unidos, habían caído drásticamente en México por la asociación del vehículo con el imaginario narco, específicamente con los sicarios de los cárteles de la droga. López no sólo denunció este lamentable hecho, sino que también ofreció detalles explícitos de por qué la Lobo había sido estigmatizada bajo la bandera del narcotráfico: “Es un vehículo altamente demandado para cometer actos de delincuencia por su tamaño y su robustez, porque facilita el ingreso con armas largas con hasta cuatro o cinco integrantes —dijo López en conferencia—. Hay mucho espacio dentro de la cabina de una pickup para poner más fusiles” (Reuters, 2010).

En mi video, de acuerdo con Iván Ruiz:

En lugar de proponer una postura crítica directa, Lobo avanza sobre el terreno de la incertidumbre al generar un micro relato simbólico sobre la extinción de la maldad encarnada en el narcotráfico [...] En el transcurso de la narración cinematográfica, la camioneta se transfigura en una instancia simbólica de la tradición pagana mediante la cual se purga el mal. De esta forma Goldbard construye un discurso enrarecido, no sólo con respecto al discurso que asocia la pickup con el imaginario narco, sino también sobre las prácticas rituales seculares en torno a la destrucción del mal [...].

La anulación del componente ritual festivo produce otra mediación entre lo sensible y lo inteligible, la cual surge de una imagen que rehúye su naturaleza de índice sólo para dar mayor gravedad a su vínculo con la realidad. En el reconstruir se da el repensar, dos acciones estimuladas por la imaginación que, precisamente, la violencia ha querido aniquilar de raíz [Ruiz, 2017: 113, 115].

La destrucción ritual es un medio muy poderoso para generar conocimiento colectivo a partir de una experiencia estética desobediente. Las acciones, los videos y las fotografías del proyecto Paraalegorías, así como de muchos de mis proyectos más recientes (como trataré de explicar más adelante), encuentran su potencia estética en la búsqueda de una reacción, una sensibilidad, una afectación, que a su vez implique un trabajo de orden reflexivo al contar con un contexto crítico

como guía. Se busca una articulación del pensamiento crítico con la afectación estética; una experiencia que, a partir de su carácter violento, visibilice y deslegitime la violencia estructural, sistémica e ideológica implicada en los eventos que se recrean y en su retórica. Esto es a lo que llamo “poética de la violencia”, un trabajo transdisciplinario que desde la estética busca revertir las narrativas hegemónicas en torno a la violencia, deslegitimar al duopolio de la violencia y plantear en cambio, siguiendo a Franz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1963) y a Jean-Paul Sartre en su prólogo al mismo libro, que “la violencia, como la lanza de Aquiles, puede cicatrizar las heridas que ha infligido” (Fanon, 1963: 16) y que “la descolonización es siempre un fenómeno violento” (Fanon, 1963: 17). La poética de la violencia plantea que el poder estético —ritual, colectivo, afectivo— de la violencia, una vez arrancado del discurso dominante y colonizador, puede convertirse en poderosa herramienta de descolonización y liberación.

III

En su libro *Silencing the Past* (1995), Michel-Rolph Trouillot reflexiona sobre el acceso desigual a los medios para la producción de narrativas históricas y sobre cómo la Historia es fruto del poder. También plantea que el pasado y el presente son inseparables, y que, para subvertir las políticas de la memoria, es necesario romper los silencios del pasado en el presente.

Romper los silencios implica arrebatarse la escritura de la Historia a los vencedores, pero también significa la desarticulación de las dicotomías vencedor / vencido, victimario / víctima. La Historia no debe reescribirse desde la *Visión de los vencidos* (León-Portilla, 1959), vocalizar los silencios tiene que implicar la desestructuración de las nociones que desempoderan a los silenciados. Como plantea Daniele Giglioli en su *Crítica a la víctima* (Giglioli, 2014), se debe rechazar a la víctima como figura política desempoderada, pues la victimización es una estrategia de control y opresión. La visibilización de narrativas debe contener la visibilización de las estructuras de poder y las políticas de la memoria implicadas en los silencios. No basta ya con dar voz o escuchar, es necesario desarticular violentamente la

retórica de los discursos y las narrativas oficiales a partir de nuevas formas estéticas.

La comunidad p'urhépecha de Arantepacua, en el estado de Michoacán, en la región centro-oeste de México, se encuentra en resistencia desde hace más de 500 años. Una comunidad de lucha que siempre ha apoyado otras luchas sociales, “una piedrita en el zapato” del gobierno, al cual nunca le ha convenido la conciencia social.

En los ochenta, con Cuauhtémoc Cárdenas como gobernante de Michoacán, hubo una identificación de los pueblos p'urhépechas de la región con el izquierdismo y eso les abrió la puerta a los partidos políticos y a la corrupción. “La falta de apoyo y proyecto para las comunidades indígenas por parte del gobierno nos ha llevado a la marginación, y la falta de oportunidades y empleo en la comunidad han alentado la migración hacia Estados Unidos”, me relatan los maestros normalistas del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, Sección IX de Educación Indígena, comuneros de Arantepacua, en una entrevista que realicé un año atrás.² “Pero el sueño americano ha costado vidas y además ha provocado la pérdida de identidad a través de la aculturación; la comunalidad, uno de los pilares de la lucha de Arantepacua, se ha dejado de lado en busca del bienestar individual”. Los comuneros y normalistas creen en la defensa de su territorio, de su organización y determinación propias y autónomas, basada en las prácticas ancestrales de sus abuelos *tatakeris*. “Esta lucha por el bienestar de la comunidad requiere abrirle los ojos a la gente y despertar la conciencia social; la lucha por la justicia y el bien social es la lucha en contra del despojo, de la propiedad privada, del neoliberalismo”.

En abril de 2017 esta pequeña comunidad de poco más de 2000 habitantes, la mayoría hablantes de lengua p'urhépecha, fue atacada por la policía michoacana. A las 2:45 de la tarde un operativo de miles de elementos (300 de acuerdo con los medios de comunicación), “toda la fuerza policiaca del estado de Michoacán, se encaminó a Arantepacua”. Se tocaron las campanas, lo que sólo se hace cuando algo grave está pasando en el pueblo, es la llamada de emergencia. “La policía no venía a dialogar sino a generar un enfrentamiento:

² Comunicación personal, 8 de agosto de 2020.

llevaban rinocerontes blindados de guerra, gases lacrimógenos y decenas de pickups y camionetas, además de tres helicópteros.” Entre los elementos policiales había también gente vestida de civil, armada; se rumora que eran personas que sacaron de la cárcel. “La balacera duró entre dos y tres horas; parecía una guerra”. Las familias se tuvieron que esconder de la policía, que entraba casa por casa a saquear. “La gente del pueblo se tuvo que defender con palos y piedras, correr al cerro, huir”. A las 5:30 de la tarde hubo una incursión del ejército por el otro lado del pueblo, por la otra entrada. “Venían por un tráiler rojo; sólo ése se llevaron.”

Sabemos que el gobierno está coludido con el crimen organizado.

Creemos que el tráiler contenía algo ilícito: armas, droga, órganos, cuerpos.

Ese tráiler rojo era uno de los menos de 20 vehículos retenidos por comuneros de Arantepacua la tarde del día anterior a raíz de la detención, en Morelia, de 32 miembros de una comisión de diálogo con el gobierno, los cuales fueron traicionados por las autoridades a su salida de la ciudad. Los 32 comuneros habían viajado a Morelia a entregar un manifiesto en el contexto de una antigua disputa por los linderos de su territorio con la comunidad vecina de Capácuaro. Los comuneros que esperaban a la comisión retuvieron tráileres y autobuses a la altura de Aranza, “porque sólo así nos escuchan”.

Años atrás, cuando apoyaban el movimiento magisterial en contra de las reformas educativas, llegaron a tener más de 30 vehículos retenidos en Arantepacua, y sin embargo en ningún momento ingresó un operativo de esa dimensión a “rescatar” los tráileres.

“Ningún operativo contra el narco ha sido así de grande.”

“¿Cuál fue nuestro delito, ser indígenas, ser marginales?”

“Nunca vamos a poder olvidar, hay muchas secuelas del trauma psicológico.”

En la tarde-noche del 5 de abril la comunidad estaba desolada, pero igual se convocó a una reunión para reorganizarse y visitar a los cuatro caídos. En ese momento se acordó no permitir el regreso de la policía y “cuidarnos entre nosotros mismos”. Esa misma noche se iniciaron las guardias entre comuneros. El 7 de abril se construyó una barricada a la entrada de la comunidad, y el 8 de abril, a las 12:30 horas, en un momento histórico, se funda la ronda comunitaria, la *kuaricha*, los *kuaris*.

Para los comuneros de Arantepacua no basta con pedir justicia, no basta con esperar a que quienes ostentan y aplican la violencia sin ser castigados pidan perdón. La lucha por la autonomía avivada por los hechos cruentos del 5 de abril de 2017 es una lucha, sí, por la libre determinación y por la justicia, pero también por los medios de producción de las narrativas históricas, en contra de los silencios y por una reestructuración de las políticas de la memoria.

Las narrativas históricas no son exclusivamente racionales, sus componentes sensoriales y afectivos son de carácter político: la estética de la narración de la historia colectiva es esencial en la configuración de una comunidad. La oralidad y la ritualidad, por ejemplo, son dispositivos identitarios y performáticos fundamentales en la lucha por la autodefinición y autonomía de los pueblos originarios. Esta lucha no es sólo política y legal, sino también estética.

Con la colaboración de *cobeturis* (coheteros en p'urhépecha) de la comunidad autónoma vecina de Cherán, en julio del 2020 construimos un rinoceronte de carrizo y papel maché que fue trasladado hasta Arantepacua con la finalidad de quemarlo con pirotecnia en fechas próximas para, de manera alegórica, recrear el ataque de la policía michoacana a la comunidad. El rinoceronte animal, elaborado en escala real, toma el lugar del rinoceronte blindado de la policía, siempre presente en las narraciones de los comuneros sobre el ataque. Esta efigie encarna al traidor y es una representación alegórica del mal que se abalanzó sobre la comunidad. El rinoceronte recorrerá el pueblo como lo hacen las procesiones de toritos pirotécnicos antes de ser quemados, recreando el recorrido que el 5 de abril siguieron las más de 70 unidades de la policía michoacana que atacaron a la comunidad, para después ser sacrificado en la plaza principal de Arantepacua. El rinoceronte portará efectos especiales pirotécnicos que simularán las torretas de la policía; expulsará fuego y chispas por ojos, boca y orejas; buscapiés y otros efectos serán propulsados desde su cuerpo hacia el público. Posteriormente se escucharán las detonaciones que, mientras sigue avanzando por la plaza, destruyen poco a poco la estructura de papel maché. Aproximadamente 15 minutos después de iniciado el ritual de destrucción el rinoceronte estallará con ayuda de varias cargas de pólvora que ya fueron instaladas en su interior. Como conclusión del performance, los *cobeturis*

cercenarán la cabeza del animal, la cual se colgará como trofeo, acompañando al video de la acción, en el Museo Regional de Morelia en noviembre de 2020. La violencia estética de esta acción se pretende como purga y catarsis, pero sobre todo busca la subversión de las políticas de la memoria, el empoderamiento de los comuneros a través de la desarticulación de la dicotomía opresor / oprimido, víctima / victimario.

Además de la quema del rinoceronte, el día de la acción se exhibirá también en la plaza central una serie de casi 30 bordados elaborados por bordadoras de Arantepacua, siguiendo la tradición del punto de cruz, que se utiliza para la elaboración de vestimentas tradicionales. Esta serie de bordados es una cronología de los hechos del 5 de abril, que incluye antecedentes y consecuencias del conflicto, elaborada a partir de archivos fotográficos y en video de la misma comunidad, sobre todo del de uno de los normalistas apresados el 4 de abril. Estas imágenes serán, así, doblemente generadas por la comunidad: a partir de un archivo propio (no de la prensa, no del gobierno) y bordadas por sus mismos integrantes. También se contará con una instalación sonora en las cuatro bocinas de la comunidad: una cascada de voces y testimonios en p'urhépecha y español, que narra los hechos y reflexiona acerca de la historia ancestral y el futuro de la autonomía, la comunalidad, el territorio, la seguridad y la identidad de Arantepacua.

Los pueblos originarios en pie de lucha que como Arantepacua han vivido desde hace siglos explotación, racismo y opresión, resistiendo reconstruyen su identidad como comunidad, resistiendo encuentran nuevas formas de estar en un mundo que quiere verlos como víctimas sacrificables, generan nuevas formas de narrarse sin olvidar a sus ancestros y saberes. A pesar o incluso en oposición del Estado y de los gobiernos que, según su conveniencia, reconocen a medias su autonomía, están en búsqueda de la autonomía productiva, económica, educativa y de la construcción de su propia historia.

IV

El Alberto es una comunidad *hñāhñu* (otomí) regida por usos y costumbres, ubicada en el gran cañón del Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo, en México. Insertada en una región semidesértica donde sólo crecen maíz y maguey, la comunidad solía vivir en extrema pobreza y aislada, apenas sobreviviendo por siglos de marginación y opresión, trabajando juntos, organizándose y haciendo un buen uso de sus recursos. A partir de la década de los ochenta era una práctica común que los adolescentes siguieran el sueño americano tan pronto como se graduaban de la escuela secundaria. Las familias se separaron y El Alberto se convirtió en un pueblo fantasma. Esta ola de migración trajo algo de dinero a la comunidad: casas sin terminar que imitan la arquitectura estadounidense pintan el cañón, y automóviles con placas de Arizona y Nevada circulan por los estrechos caminos de tierra. Pero cada década cruzar la frontera se ha vuelto más caro y más peligroso, por lo que El Alberto tuvo que buscar nuevas formas de reactivar la economía local para evitar la migración y la desaparición del pueblo.

Hace más de dos décadas se fundó el parque ecoturístico y comunitario EcoAlberto, el cual se convirtió en el “camino de regreso” para 2000 comuneros de El Alberto que habían emigrado a Estados Unidos. Como parte de las atracciones turísticas, además de cabañas, rapel, tirolesa y parque acuático, se creó la caminata nocturna, un recorrido por el cañón en el que los comuneros recrean el cruce de frontera. Esta recreación fue originalmente concebida por quienes habían presenciado y sufrido la creciente violencia en la frontera con el objetivo de evitar que los miembros más jóvenes de la comunidad emigraran. Para los comuneros migrantes narrar sus experiencias con palabras parecía imposible debido a la incomunicabilidad de la violencia extrema que sufrieron cada vez que intentaron cruzar la frontera. Fue así que decidieron experimentar con la actuación y la encarnación.

Durante la caminata nocturna los migrantes, es decir, los turistas, son llevados violentamente, de noche y sin luces, a través del cañón y su paisaje semidesértico que, según los que han cruzado la frontera, se asemeja mucho al paisaje de Arizona. La precaria arquitectura local

se utiliza como escenario; uniformes, armas y réplicas de patrullas fronterizas suman realismo a la experiencia. En este viaje épico los migrantes son constantemente atacados, robados, amenazados por la migra, los narcos, los cholos, los rancheros o *cowboys* estadounidenses al estilo Minute Man. Sin previo aviso, figuras aterradoras con máscaras y pistolas emergen de la oscuridad, detrás de los árboles, dentro de los túneles del alcantarillado. No hay guion; nada es escenificado sino encarnado. La realidad se suspende y asistimos a la derrota del poder, o, mejor dicho, a la toma del poder al encarnar al opresor. La recreación como subversión de las políticas de la memoria, o en términos de Mijaíl Bajtin (1986), presenciamos un sentido carnavalesco del mundo donde las reglas (del poder) se suspenden para dar paso a una legítima poética de la violencia. Los hechos se recrean a partir de la memoria de los intérpretes, pero la perspectiva utilizada se invierte: el oprimido se convierte en opresor, subvirtiendo las relaciones de poder y empoderando a los oprimidos mediante el ejercicio de una violencia ficticia pero muy real en un espacio de suspensión y exceso. Cuando los migrantes *hñāhñu* interpretan a los agentes de la patrulla fronteriza, hablan en inglés y usan las palabras que los agentes usaron para reprimirlos, se produce la subversión. Los roles y las reglas sociales se invierten y una narrativa nueva y empoderada emerge en este carnaval. El trauma colectivo y personal se aborda encarnando a los perpetradores, utilizando sus herramientas de opresión y su poder. Esta poderosa experiencia estética recurre al exceso y a la violencia para generar miedo y comunicar un mensaje antisueño americano a los participantes, conformando una curación radical y performática del trauma, que desarticula y rearticula las políticas de la memoria.

V

La ciudad de Chicago concentra la segunda comunidad mexicana más grande de Estados Unidos, sólo después de la de Los Ángeles. La migración desde el centro-occidente de México (Jalisco, Michoacán y Guanajuato principalmente) se remonta a principios del siglo xx.

Lucía, la protagonista de *El Juicio Final*, la obra de teatro piro-técnico planeada para el 11 de abril de 2020, es una activista comunitaria de La Villita, indocumentada, originaria del estado de Michoacán. En la obra de teatro original, en cambio, la protagonista, también llamada Lucía (en clara referencia a Lucifer), es una pecadora castigada por no respetar el décimo mandamiento y es llevada al infierno el día del Juicio Final. Sus pendientes explotan y una serpiente de fuego se arrastra por su pecho mientras el infierno literalmente arde en el escenario. La nueva obra de teatro, haciendo uso de las herramientas rebeldes de las quemadas de Judas y toritos, pretende retomar el carácter espectacular del teatro de evangelización español subvirtiendo su espíritu moralizante y colonizador para transformar el castigo y el sometimiento en acción crítica. El guion de la nueva obra de teatro gira en torno a tres ejes: gentrificación, justicia ambiental y migración. En cada uno de los actos se narran, recrean y ficcionalizan historias recientes del barrio, provenientes de mis conversaciones con miembros de la comunidad, así como de los talleres de arte facilitados en colaboración con artistas locales en escuelas y centros comunitarios. En estos talleres se elaboraron maquetas de papel maché que sirvieron de modelo para la creación de muchas de las estructuras efímeras para la escenografía. Estas efigies se construyeron en colaboración con el colectivo Artsumex, cuyos miembros viajaron a Chicago desde Tultepec, la capital de la pirotecnia, en el Estado de México.

El primer acto entrelaza las protestas comunitarias contra una cafetería recientemente inaugurada en La Villita y rechazada por la comunidad por sus prácticas gentrificadoras, con las protestas contra el desalojo de un grupo de familias ocasionado por el alza de las rentas, producto también de la gentrificación. Hacia el final del acto dos Judas, empresarios blancos (uno de ellos de pelo naranja), girarán y explotarán en una venganza simbólica de la comunidad, la cual es auxiliada por espíritus ancestrales que toman la forma de música p'urhépecha tradicional, acompañada por pirámides pirotécnicas y la voz de Lucía declamando fragmentos en náhuatl de la obra de teatro original.

El segundo acto ocurre en el Discount Mall, un bazar icónico de los comercios mexicanos de La Villita, y que durante la pandemia

fue vendido a un grupo inmobiliario con la finalidad de “modernizarlo”, lo que significará arrancarle su identidad y rol dentro de la comunidad mexicana a cambio del beneficio económico de unos cuantos, es decir, otro ejemplo de la capitalización del desastre. En este acto se relatan y ficcionalizan los hechos de 2007, cuando el ICE (Immigration and Customs Enforcement) llevó a cabo una redada en el bazar para detener a una supuesta banda de falsificadores de documentos. Esta narrativa se enlaza con el terror generado por las constantes amenazas contra los migrantes que desde que Trump llegó al gobierno se han incrementado. Durante 2019, mientras me encontraba realizando investigación para el proyecto, tuvimos que cancelar uno de los eventos comunitarios en La Villita, justamente por las amenazas del gobierno federal a realizar redadas en las comunidades migrantes.

Es en el tercer acto en el que aparece la chimenea de la planta de carbón Crawford, en una clara metonimia, representando no sólo a la totalidad de la planta, sino a todas las industrias que durante años han contaminado a la comunidad ocasionando serios problemas de salud para sus habitantes, en un ejercicio del racismo y la violencia sistémica por parte de las empresas y los gobiernos locales y estatales. Como *finale*, en un partido ficticio de futbol soccer que se lleva a cabo en La Villita Park (mismo lugar donde se planea llevar a cabo la puesta en escena), se plantea el contraataque de la comunidad a la policía migratoria: un coche del ICE que encarna el mal que debe purgarse será destruido con pirotecnia a manera de quema de Judas o torito.

Para el 6 de mayo de 2020 los latinos representaban 37% de los casos de covid-19 de Chicago y 25% de las muertes, lo que revela, según el mismo gobernador de Illinois, que “décadas de inequidades institucionales y obstáculos para los miembros de nuestras comunidades latinas ahora se amplifican en esta pandemia” (Spielman-Sfondeles, 2020). *El Juicio Final* busca visibilizar y revelar la violencia sistémica y racista, contribuir a la descriminalización de la protesta y a la desestructuración de las políticas de la memoria ejercidas por las estructuras de poder. Se configura como una especie de periodismo autogestivo y performático que, al visibilizar, corrige las narrativas oficiales, tiende puentes entre comunidades dislocadas y vislumbra

nuevos futuros. La destrucción ritual y violenta de las tradicionales quemadas de efigies se transforma en una herramienta para recordar, reparar, reconciliar, reimaginar, reposar y resistir.

La poética de la violencia propone una forma de agencia comunitaria radical y desobediente en la que la puesta en escena legitima la violencia como experiencia estética colectiva, crítica y disidente, arrancándola de la lógica del duopolio del Estado y el crimen organizado. En estas puestas en escena los roles, las reglas y los objetos se subvierten a través de la encarnación, la recreación, la destrucción, el exceso, la catarsis, y tanto públicos como intérpretes se empoderan, reiterando a Franz Fanon cuando plantea que “la descolonización es siempre un evento violento”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE.
- CBS Chicago (2019). “St. Anthony Hospital, Cinespace Eye Long Vacant Lot In Little Village, But Activists Want To Keep Land Public”, *CBS Chicago*, 22 de agosto. Consultado en <https://chicago.cbslocal.com/2019/08/22/st-anthony-hospital-cinespace-eye-long-vacant-lot-in-little-village-but-activists-want-to-keep-land-public/> [traducción The Pillow Books].
- Chicago.gov (2020). “Important Community Notice Demolition Alert Saturday, April 11, 2020, 8:00 a.m.”, Chicago.gov, 11 de abril. Consultado en <https://www.chicago.gov/hilco/city-documents>.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*, trad. de Julieta Campos, prólogo de Jean-Paul Sartre, México, FCE.
- Giglioli, D. (2014). *Crítica a la víctima*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, México, Herder.
- Guzmán, M. M. (2020). “Little Village alleges environmental racism after coal plant demolition”, *La DePaulia*, 1º de mayo. Consultado en https://depauliaonline.com/staff_name/maria-guerreiro/ [traducción The Pillow Books].

- Klein, N. (2012). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, trad. de Isabel Fuentes García, Toronto, Random House.
- León-Portilla, M. (1959). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México, UNAM.
- Ori, R. (06/02/2018). “Former Little Village coal plant to be demolished, replaced with distribution center”, *Chicago Tribune*, 6 de febrero. Consultado en <https://www.chicagotribune.com/columns/ryan-o/> [traducción The Pillow Books].
- Peña, M. (2019). “City Tells Worried Little Village Residents to ‘Limit Outdoor Activities’ as Crews Demolish Old Coal Plant”, *Block Club Chicago*, 7 de agosto. Consultado en <https://blockclubchicago.org/2019/08/07/city-tells-worried-little-village-residents-to-limit-outdoor-activities-as-crews-demolish-old-coal-power-plant/> [traducción The Pillow Books].
- RE journals (2018). “Crawford Power Plant site changes hands, set for remediation and redevelopment”, *RE journals*, 6 de febrero. Consultado en <https://rejournal.com/crawford-power-plant-site-changes-hands-set-for-remediation-and-redevelopment/> [traducción The Pillow Books].
- Reuters (2010). “Gusto de criminales por las Lobo afecta ventas de Ford”, *La Jornada*, 5 de noviembre. Consultado en <https://www.jornada.com.mx/2010/11/05/economia/027n4eco>
- Ruiz, I. (2017). *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- Spielman, F. y Sfondeles, T. (2020). “Lightfoot, Pritzker Respond to Surge of COVID-19 Cases among Hispanics”, *Chicago Sun Times*. Consultado en <https://chicago.suntimes.com/coronavirus/2020/5/6/21249879/pritzker-lightfoot-coronavirus-covid-19-cases-hispanics-african-americans-chicago-illinois> [traducción The Pillow Books]
- Trouillot, M. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press.
- Wernau, J. (2012). “Fisk, Crawford coal plants had long history, as did battle to close them”, *Chicago Tribune*, 2 de septiembre. Consultado en <https://www.chicagotribune.com/business/ct-xpm-2012-09-02-ct-b/> [traducción The Pillow Books].

de que detrás de cada número hay una persona con una historia que merece contarse.

ORLY ECHÁVARRY BARBA

Artista visual y gestora cultural por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y el Centro Nacional de las Artes-Instituto Mora. Ha participado en más de 15 exposiciones individuales y colectivas de dibujo, pintura, grabado, cerámica, fotografía, instalación, y realizado proyectos de ilustración para varias instituciones y proyectos literarios independientes, así como gestionado proyectos educativos e interdisciplinarios para niños y comunidades vulnerables.

DANIELE GIGLIOLI

Daniele Giglioli es profesor investigador de Literaturas Comparadas, Teoría de la Literatura y Crítica Literaria en la Universidad de Bérgamo, Italia. Entre sus libros se encuentran *Tema* (La nuova Italia, 2001), *Il pedagogo e il libertino* (Bergamo University Press, 2002), *All'ordine del giorno è il terrore* (Bompiani, 2007), *Senza trauma* (Quolibet, 2011), *Stato di minorità* (Laterza, 2015) y *Crítica de la víctima* (Herder, 2017), este último traducido al español y al portugués. Colabora con el diario *Corriere della Sera*.

ADELA GOLDBARD

Artista y educadora transdisciplinaria que cree en el potencial del arte para generar pensamiento crítico y transformación social. Goldbard recibió una maestría en Arte por la Escuela del Instituto de Arte de Chicago (2015) y una licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2012). Es profesora de tiempo completo en la División de Estudios Experimentales y Fundacionales de la Escuela de Diseño de Rhode

Island (RISD). Su trabajo artístico se nutre de la investigación de archivo y de campo, combinando escultura, video, fotografía, texto, instalaciones inmersivas y performances pirotécnicas. A partir de la puesta en escena y del trabajo artístico colaborativo busca visibilizar la memoria social disidente y cuestionar las políticas de la memoria —quién quiere recordar qué y por qué—, desafiando las narrativas oficiales. También explora cómo la destrucción puede convertirse en declaración, metáfora, memoria y resistencia. Entre sus comisiones recientes se encuentra una acción pirotécnica para el Pomona College Museum of Art, en Claremont, California, con motivo de la exposición *Prometheus 2017* (como parte de la iniciativa del Getty Institute, Pacific Standard Time: LA/LA). Actualmente desarrolla trabajo en la Meseta Purépecha de Michoacán comisionada por la XIV Bienal FEMSA. Goldbard vive y trabaja entre Estados Unidos y México.

FEDERICO MASTROGIOVANNI

Licenciado en Antropología Cultural en la Facultad de Sociología de la Università La Sapienza de Roma, es maestro por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es candidato a doctor en Comunicación por la Universidad Iberoamericana y por la Università di Pisa.

Como periodista, se ha ocupado de organizaciones y comunidades indígenas, movimientos sociales y ambientales, migración, violación de derechos humanos, política, deportes, cine y cultura en México y América Latina para diferentes medios internacionales, entre ellos Latinoamerica, Radio Rai, Internazionale, Radio France Internationale, Opera Mundi. Ha sido enviado especial durante el golpe de Estado en Honduras en 2009 y el terremoto de Haití en 2010. Colabora con la revista *Gatopardo* y la revista *GQ*. Es editor de www.perrocronico.com.

Es autor de las obras *Ni vivos ni muertos* (Grijalbo 2014; Derive-Approdi, 2015; Metailié, 2017; Ediciones Universidad Jaguelónica, 2017), gracias al cual fue galardonado con el Premio PEN 2015 y con el Certamen Nacional e Internacional de Periodismo 2015 del