



ARTÍCULOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 30, n.º 111, 2025, e17241115
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555
Para citar/utlize este ARK: <https://n2t.net/ark:/43411/17241115>
Deposited in Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1724115>



Resistencia cultural: narrativas visuales de la violencia que construye la memoria colectiva en Acapulco 2018-2025

Cultural Resistance: Visual Narratives of Violence that Construct Collective Memory in Acapulco 2018-2025

Paola Isabel BOLEAGA OCAMPO

<https://orcid.org/0009-0000-8836-5271>

paolaboleaga@uagro.mx

Universidad Autónoma de Guerrero, México

RESUMEN

Este artículo analiza la resistencia cultural que construye la memoria colectiva a través de las narrativas visuales sobre la violencia y la resiliencia en Acapulco a través del análisis etnometodológico de la producción artística de seis artistas plásticos locales entre el 2018 al 2025. Se teoriza que estas obras reflejan y cuestionan las dinámicas de violencia en la región, al tiempo que construyen discursos de resistencia y resiliencia cultural, así también, se explora la relación que surge entre violencia y la producción artística. La metodología se basa en un enfoque cualitativo, utilizando las entrevistas a profundidad con seis artistas plásticos acapulqueños, complementadas con el análisis iconográfico de sus obras. Los resultados revelan que las obras funcionan como testimonios visuales de la violencia cotidiana, pero también como herramientas de denuncia y empoderamiento comunitario, enmarcadas en un horizonte crítico y epistemológico decolonial. Este enfoque, desarrollado por Walsh & Mignolo (2018) cuestiona las estructuras de poder coloniales y reivindica otros saberes, situando la creación artística como acto político de resistencia. Los artistas destacan la importancia de su trabajo en la construcción de memoria colectiva y en la visibilización de las luchas sociales (Barroso Tristán, 2017) alineándose así con los principios de la decolonialidad, que concibe el arte como praxis transformadora y espacio de reexistencia.

Palabras clave: narrativas; violencia; resistencia; memoria; arte.

ABSTRACT

This article analyzes the cultural resistance that builds collective memory through visual narratives about violence and resilience in Acapulco. This article uses an ethnomethodological analysis of the artistic production of six local visual artists between 2018 and 2025. It is theorized that these works reflect and question the dynamics of violence in the region, while constructing discourses of cultural resistance and resilience. It also explores the relationship that emerges between violence and artistic production. The methodology is based on a qualitative approach, utilizing in-depth interviews with six Acapulco visual artists, complemented by an iconographic analysis of their works. The results reveal that the works function as visual testimonies of everyday violence, but also as tools for community denunciation and empowerment, framed within a critical and epistemological decolonial horizon. This approach, developed by Walsh & Mignolo (2018), questions colonial power structures and reclaims other knowledges, situating artistic creation as a political act of resistance. The artists highlight the importance of their work in the construction of collective memory and in the visibility of social struggles (Barroso Tristán, 2017), thus aligning themselves with the principles of decoloniality, which conceives art as a transformative praxis and a space for reexistence.

Keywords: narratives; violence; endurance; memoir; art.

Recibido: 05-05-2025 • Aceptado: 01-08-2025



INTRODUCCION

En contextos de violencia estructural y crisis social, el arte ha emergido como un dispositivo crítico que visibiliza las contradicciones del poder y las resistencias culturales. En ese sentido este artículo analiza las narrativas visuales sobre la violencia y la resistencia cultural en Acapulco en un periodo del 2018 al 2025 a través de la producción artística de seis artistas visuales locales, explorando como es que sus obras reflejan y cuestionan las dinámicas de dominación y resiliencia.

A lo largo del presente trabajo se utiliza el concepto de colonialidad del poder, acuñado por Aníbal Quijano, para referirse a las estructuras que organizan el conocimiento, la economía y la subjetividad en función de una matriz de poder colonial aún vigente. Por otro lado, se hace referencia a la decolonialidad como horizonte crítico y epistemológico, desarrollado posteriormente por Walsh y Mignolo, que propone desarticular estas estructuras desde práctica y saberes subalternos.

Desde la crítica a la colonialidad del poder (Quijano A. , 2000), el arte no solo reproduce la realidad, sino que desnaturaliza los discursos hegemónicos revelando “geopolíticas del conocimiento” que estructuran la modernidad eurocéntrica (Quijano A. , 1992). Esta perspectiva sería retomada y ampliada posteriormente por el enfoque decolonial (Walsh y Mignolo, 2018)

Clifford Geertz (1973) sostiene que las culturas son sistemas de significados que deben interpretarse en su contexto, lo que permite entender el arte acapulqueño como un texto social donde se inscriben las tensiones entre la violencia y la agencia comunitaria. Por su parte, Michel Foucault (1975) aporta una mirada sobre como el poder se ejerce a través de dispositivos disciplinarios, pero tambien como el arte puede subvertirlos, generando contra-narrativas o contra-hegemonias (Gramsci, 2001, pág. 357). En esta misma linea, y complementariamente Gilberto Jiménez (2010) enfatiza el papel de las identidades sociales en la construcción de memorias colectivas, mientras que Karl Schmitt (1932) plantea que lo político se define por la distinción amigo/enemigo, una dicotomía que el arte local redefine al convertir la violencia en un espacio de disputa simbólica.

Acapulco, históricamente ha sido asociado al turismo y la descripción perfecta de un paraíso tropical, que en las últimas décadas se ha convertido en el escenario perfecto de una violencia sórdida y sin sentido, donde el narcotráfico, la pobreza y la corrupción estatal han reconfigurado la vida cotidiana de la sociedad misma y de aquellos que lo visitan. En este contexto, el arte ha emergido como un espacio de denuncia y resistencia.

Desde la perspectiva de Quijano (2000), la colonialidad del poder se manifiesta en la marginación sistematizada de ciertos grupos, naturalizando jerarquías raciales, económicas y epistémicas. En este contexto, el arte local emerge como un contra discurso que desafía dicha lógica al visibilizar las voces históricamente silenciadas. Las obras analizadas – pintura mural, arte conceptual, escultura, cómic y performance- funcionan no solo como archivos visuales de la violencia en Acapulco, sino como prácticas de reexistencia (Walsh C. , 2013)

Las obras de arte conceptuales en Acapulco han evolucionado, los imaginarios y realidades sociales de los artistas plásticos nacidos en el puerto, influyen abiertamente en su obra. Ejemplo de esto es, Antonio De la Mora Diego, quien ha utilizado elementos como la silla acapulco revestida con alambre de púas, para presentar elementos visuales fuertes y controversiales. Dicha obra se titula: “Estás en tu casa” la cual invita a reflexionar sobre la idealización del puerto turístico de descanso versus la realidad violenta que se vive en el cotidiano, donde el espacio de encuentro desapareció debido a la guerra contra el narcotráfico.

También, la obra de Vargas Santa Cruz y Manzanárez regresa al pasado desde una visión decolonizante, para con ello visibilizar la multiculturalidad que existe en el puerto, ya que utilizan iconografía prehispánica que contrasta la identidad cultural con la brutalidad del crimen organizado o la violencia ecológica. Estas estrategias como señala Geertz (1973), permiten una interpretación profunda de los conflictos sociales a través de los símbolos compartidos.

Si bien, Foucault (1975) aporta una clave para entender cómo el arte subvierte los mecanismos de control, en Acapulco, los colectivos artísticos han intervenido diversos espacios públicos abandonados para crear galerías al aire libre, transformando lugares olvidados por el Estado en territorios de resistencia. Estas prácticas, no únicamente se dan en espacios abiertos, a raíz de la creciente ola de violencia, algunos espacios cerrados han sido acondicionados por artistas emergentes para llevar a cabo una revolución artística local que les permita hacer una recopilación de la memoria colectiva del Acapulco del siglo XXI. Ambas prácticas cuestionan el abandono institucional, pero también generan nuevas formas de ciudadanía cultural (Jiménez, 2010).

Este artículo se basa en un enfoque cualitativo descriptivo que combina entrevistas a profundidad con el análisis iconográfico, revelando que las obras artísticas funcionan tanto como testimonios de la violencia cotidiana que emerge en procesos de subjetivación individuales y colectivos como herramientas de empoderamiento y como acto político: pues “pintan lo que viven, no para victimizarse, sino para organizarse”, donde la acción artística resistente es un reconocimiento de lo trágico, cómico y satírico de la existencia humana (Galeffi, 2017).

Las obras de Antonio De la Mora Diego, Ana Barreto, Balam Carmona, Luis Vargas Santa Cruz, Ray Manzanárez y el Chico del Viernes, documentan eventos específicos de violencia, como desapariciones, enfrentamientos, violencia cultural, estructural, o la violencia ecológica que se evidenció con mayor fuerza con el paso del huracán Otis y John en el puerto, siendo estos temas los cuales celebran la resiliencia comunitaria, pero también crean espacios para el rescate de la memoria colectiva porteña a través del arte. El uso de técnicas mixtas, como el collage con recorte u objetos reciclados, dichos autores coinciden en que simbolizan la reapropiación crítica de la violencia, trascendiendo lo común, abriendo brechas reales y virtuales, donde la polilógica¹ invita a la experiencia artística como transformación radical.

El arte en Acapulco entre el 2018 y el 2025 no solo refleja la violencia, sino que la resignifica como un campo de lucha simbólica. Desde la decolonialidad (Quijano A. , 2000), la hermenéutica cultural (Geertz, 1973) y la teoría del poder (Foucault, 1975), estas prácticas artísticas desmontan narrativas hegemónicas y construyen agencia colectiva. Así, el artículo contribuye a debates más amplios sobre el arte y la ciudadanía cultural, como agentes de transformación en escenarios de crisis, articulando teorías críticas con prácticas culturales situadas, en donde futuras investigaciones podrían ampliar el análisis a zonas rurales del estado, donde la violencia tiene dinámicas distintas, pero igualmente urgentes.

VIOLENCIA Y COLONIALIDAD DEL PODER EN ACAPULCO

Desde la colonización en 1521 Acapulco ha sido un referente comercial importante en el pacífico sur mexicano de acuerdo con Romero de Solís (2005) y Mundo-Fernández, (1996). Por lo que la violencia en Acapulco no puede entenderse como un fenómeno aislado, sino como parte de una estructura colonial de poder que persiste y se reconfigura en el contexto contemporáneo. Como señala Quijano (2000), la colonialidad del poder estableció jerarquías raciales, económicas y sociales que marginan a ciertos grupos, perpetuando condiciones de exclusión. En Acapulco, esta dinámica se manifiesta en la criminalización de la pobreza, la militarización de la vida cotidiana y la explotación económica vinculada al turismo, la prostitución y al narcotráfico (Bartra A. , 2013) y (Zavala, 2014).

El arte local entonces emerge como un medio para desnaturalizar estas estructuras. Por ejemplo, colectivos artísticos como el de los grafiteros, han utilizado los murales callejeros como forma de denuncia que contrastan la imagen turística de Acapulco, con escenas crudas de la violencia estatal, evidenciando lo que Rodríguez (2004) y Galtung (1990), denominan violencia estructural. De acuerdo con Galtung la violencia

¹ Término que alude a la multiplicidad de voces y lógicas en el arte resistente. Tomado de: Galeffi, D. (2017). El arte como territorio de resistencia: una perspectiva polilógica. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, VIII, 22-25. Recuperado de <https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-resistencia-una-perspectiva-polilologica/> p.25.

cultural es parte importante del triángulo de la violencia, por lo que puede observarse su influencia a través del arte con sus discursos oficiales y la contrahegemonía suscrita en obras anónimas monumentales. Las obras artísticas en Acapulco venidas desde el anonimato del grafiti resignifican espacios públicos abandonados, pero también, cuestionan la narrativa oficial que ha invisibilizado la crisis en el puerto acapulqueño (García Canclini, 1989).

La difusión de la cultura y el arte en Acapulco definitivamente ha sido tarea difícil de implementar, Barreto, De la Mora Diego, Vargas Santa Cruz, Manzanárez, el Chico del Viernes y Balam Carmona coinciden en que la presencia de espacios dedicados al arte es en sí, un acto de resiliencia y resistencia, es decir, una disrupción a la estructura sociopolítica en un puerto dedicado cien por ciento al turismo y a la diversión nocturna.

Las representaciones actuales más significativas han sido variadas, la instalación de espacios colectivos como el "DEMINA Laboratorio de artes", dirigido por Jeanette Rojas, que en el centro de la Ciudad abre sus puertas para la confluencia y la exposición de obras de artistas locales para con ello dar visibilidad a las diferentes realidades que se viven en el puerto, lo que forja las bases de la memoria colectiva a través del arte en sus múltiples manifestaciones como acto de resistencia y resiliencia decolonizante, dejando atrás el estereotipo de ciudad dedicada exclusivamente a los excesos de entretenimiento nocturno.

El poder se cuestiona en cada espacio intervenido por el arte, por lo que temas como las desapariciones forzadas, la crítica a las estructuras religiosas pederastas, la evocación de lo mestizo, y la reinención como esperanza del ser para autores como Vargas Santa Cruz, han significado la construcción de redes y colectividades que permiten dar visibilidad al arte reflexivo, llevando el arte Acapulqueño de una esfera local a una esfera global, ya que el arte como eje central de reflexión se intersecciona con múltiples esferas de la construcción social.

Vargas Santa Cruz (2022) se auto percibe como un artista "inmerso en la temática social y política de México", en lo concerniente a la violencia y la injusticia. Su arte puede considerarse como una herramienta de denuncia a través del expresionismo donde emociones y sensaciones se plasman de manera directa. Ha transitado a lo largo de los años entre el surrealismo y el expresionismo, haciendo de la pintura un acto de resistencia, en una sociedad cada vez más normalizada con la violencia (Galtung, 1990), los sujetos andriagos (Valencia Triana, 2017) y el capitalismo chupacabras (Gálvez y Luque-Brazan, 2019).

Para Berber Mijangos (2022) la propuesta de Vargas Santa Cruz es de *aesthesis* decolonial, entendiendo esto desde el concepto desarrollado por Walter Dignolo (2011) como una estética descolonizadora, una forma de percepción y creación artística que cuestiona los cánones occidentales dominantes que recupera las expresiones culturales locales, indígenas, mestizas y afrodiaspóricas como fuentes válidas de conocimiento y belleza.

La obra monumental Raíces de mar y Tierra (Vargas Santa Cruz et al.) recupera el mestizaje como un espacio de encuentro, como lo menciona Bhabha (1994) en un tercer espacio donde no es una simple mezcla, sino un espacio donde las culturas interactúan sin anularse. Reflejándose la hibridez cultural de Acapulco, así como la mezcla de raíces indígenas, africanas, europeas y asiáticas.



Ilustración 1 Raíces de Mar y Tierra (2025) Autores: Luis Vargas Santa Cruz, Gerardo M. Ríos y el escultor alemán Tobias Wächter. Tomada del sitio web www.luisvargassantacruz.com situado en el restaurante Meztizta del Hotel Casablanca en Acapulco de Juárez, Guerrero.



Ilustración 2 Raíces de Mar y Tierra (2025) Autores: Luis Vargas Santa Cruz, Gerardo M. Ríos y el escultor alemán Tobias Wächter. Tomada del sitio web www.luisvargassantacruz.com situado en el restaurante Meztizta del Hotel Casablanca en Acapulco de Juárez, Guerrero.

En esta obra se integra lo local y lo cosmopolita desde una perspectiva crítica, ya que confronta las temporalidades múltiples de la ciudad, desde lo ancestral, lo colonial y lo moderno, dialogando con el paisaje cambiante de la bahía uniéndose así la memoria colectiva (Halbwachs, 2004) con la vitalidad presente.

En su estética se rompen las jerarquías del arte occidental al tomar distanciamiento del “arte culto” (elitista y eurocéntrico) así como del subjetivismo visto como la emoción individual. En su lugar, sigue lo que se denomina Arte sociológico que contextualiza históricamente las mezclas culturales y resiste al imperialismo estético, y “el cual no es arte político ni arte popular sino una tercera vía que cuestiona las estructuras de poder cultural desde la práctica artística” (Acha, 1988, pág. 89).

Raíces de mar y tierra, es un ejemplo de cómo el arte puede ser un acto decolonial: no solo embellece, sino que cuestiona, integra y resignifica las identidades fragmentadas por la colonialidad. En el ámbito cultural Acapulqueño, esto significa honrar un mestizaje que no oculta las heridas, sino que las transforma en raíces que siguen vivas. Ya que “el mestizaje en América Latina no es una simple mezcla, sino una síntesis dinámica que genera identidades nuevas” (Bastide, 1967, pág. 217).

La reproducción de la *aesthesis* decolonial se ha ido incorporando en el mundo artístico inquieto porteño, como es el caso de Ray Manzanárez (comunicación personal, 14 febrero, 2025) que con su obra “Esperanza desnuda” y “Cihuacóatl 2024”, lleva de la mano al espectador por el mundo del Acapulco del ensueño, el perdido, para llegar al Acapulco real azotado por los desastres naturales como lo fue el huracán Otis, la avaricia de las redes Federales y Estatales al servicio de los grandes capitales que han ido consumiendo la veta natural del puerto, su territorio privilegiado, es decir, la explotación de sus recursos naturales de manera indiscriminada, y la intervención de los poderes facticios en la vida cotidiana del Acapulco moderno, dejando en el horizonte lejano las épocas de gloria del puerto.

Cihuacóatl 2024 reflexiona sobre la diosa que creó al ser humano y que lloró por la perdición que trajeron los conquistadores, en esta obra se manifiestan “las otras conquistas decolonizantes” en el puerto, desde la violencia estructural que emerge del Estado, hasta la intervención de los poderes facticios en la ciudad provocando incendios en zonas estratégicas, que innegablemente abonan a la violencia ecológica que ha destruido las reservas naturales de defensa en el puerto y que con el paso del huracán Otis la configuración urbana del puerto se modificó de tajo. Mientras que Esperanza Desnuda simboliza el imaginario anecdótico del ciudadano Acapulqueño que revive las glorias pasadas.



Ilustración 3 Cihuacóatl 2024. Autor Ray Manzanárez. Técnica mixta, acuarela, tinta y grafito sobre opalina, sobre acuarela y acrílico sobre fabriano. Medidas: 34.5x24.5 cms. 6 de mayo 2024. Exposición itinerante TODO. Acapulco de Juárez, Guerrero.



Ilustración 4 Esperanza Desnuda. Autor Ray Manzanárez. Técnica mixta, acuarela, tinta y grafito sobre opalina, sobre acuarela y acrílico sobre fabriano. Medidas: 34.5x24.5 cms. 26 de abril 2024. Exposición itinerante TODO. Acapulco de Juárez, Guerrero.

INTERPRETACIÓN CULTURAL DEL ARTE: UN ENFOQUE GEERTZIANO

Para Geertz (1973), el arte es un sistema de significados que debe leerse en su contexto cultural. En Acapulco, las obras artísticas funcionan como textos que codifican experiencias colectivas de violencia y resistencia. Un ejemplo es el uso recurrente de símbolos prehispánicos en grafitis o en la obra de Vargas Santa Cruz y Manzanárez, que según Fernández Peña (2012), reafirman identidades locales frente a la homogenización global.

Tanto Ray Manzanárez como Vargas Santa Cruz emplean técnicas mixtas en sus obras, fusionando glifos ancestrales con iconografía contemporánea. Esta práctica, analizada desde la hermenéutica geertziana, revela cómo el arte reinterpreta tradiciones para enfrentar la crisis (Bonfil Batalla, 1990).

Desde otra perspectiva Yolanda (2023) nos dice que, Vargas Santa Cruz conecta pensamientos e ideas a la vez que conmueve y levanta pasiones para quien mira su obra, ya que su contenido es social explícito, por lo que encuadra su obra en el activismo, es decir la combinación de las palabras artista y activista. A través de su arte se promueve el cambio y la transformación de los cánones oficialistas. Es este activismo lo que se ha desarrollado a la par de las protestas en contra de la globalización involucrándose con el arte urbano y el área educativa, que desde Picasso en 1937 con su obra Guernica utiliza el arte como escaparate para hacer la crítica a los conflictos bélicos, o la obra de Honoré Daumier en 1862 con el vagón de tercera, que denuncia el clasismo.

Vargas Santa Cruz es considerado el pintor de la Guerra Sucia del estado de Guerrero, por lo que a través del estudio, análisis y comprensión del ser humano y el contexto donde se desarrolla, la crítica social es la protagonista con el afán de erradicar la amnesia mexicana. Ya que como el mismo expresa prefiere abordar hechos históricos para evitar la superficialidad. Documentando, absorbiendo el dolor para luego traducirlo en texturas y colores crudos, la serie Aicus Arreug que fue exhibida en la Cámara de Diputados durante el gobierno panista en el 2009 es muestra de ello, la cual provocó reacciones polarizadas.



Ilustración 5 Aicus Arreug (Guerra Sucia) 2009. Homenaje a las víctimas pertenecientes a movimientos opositores al régimen oficialista. "Entre lodo, sangre e impotencia, como animales... Estas obras pintan la hispiría de GRIS, ROJO Y NEGRO."



Ilustración 6 Lucio Cabañas, icono del activismo de Vargas Santa Cruz (2009) que busca la reflexión, el cuestionamiento y romper la indiferencia para con ello dar visibilidad a lo invisible.

Desde lo conceptual ecléctico interdisciplinario Antonio De la Mora Diego con "Estás en tu casa" (2020), "Lo noble en lo brutal" (2023), "¿Podría ser usted. Yo. Cualquiera de nosotrxs? (2019), proyecta la crítica de adentro hacia afuera, desde la violencia estructural que azota al puerto, este artista plástico en "Estas en tu casa" emplea elementos como la piscina, la silla Acapulco, la pala, y el alambre de púas, que simboliza la contradicción entre el imaginario turístico y la realidad del crimen organizado en la Ciudad Portaña (Hope, 2015). Estas obras con elementos reciclados dialogan con la idea de Bauman (2004) sobre "vidas desperdiciadas" en la modernidad líquida que se vive en el siglo XXI.



Ilustración 7 Antonio de la Mora Diego: ¿Podría ser usted. Yo. Cualquiera de nosotrxs? (2019). Instalación, tela asfáltica, herrería, alambre y cable de acero. 200 cm x 500 cm Cine Morelos, Galería Luciana Cabarga. Cuernavaca, Morelos.



Ilustración 8 Antonio de la Mora Diego: Estás en tu casa (2020) Silla Acapulco, alambre de púas, alambre galvanizado, Medidas variables. Exposición 1era. Albercada. Curaduría Alfonso Galera y Cesar Ríos, Cuernavaca Morelos.
<https://terremoto.mx/online/1ra-albercada/>

De la Mora Diego mimetiza su obra con el entorno inmediato, como artista ecléctico interdisciplinario que crece en el área conurbada de Acapulco, refleja en sus obras la crudeza de la violencia y las realidades del puerto de las colonias populares, donde la globalización, el neoliberalismo y los sujetos endriagos del capitalismo Gore (Valencia Triana, 2017) toman protagonismo. En sus obras el tiempo, el espacio y los elementos creados a partir de objetos reciclados muestran la narrativa de un puerto que se construye de los desechos del pasado aferrándose a la belleza, ya que más que pensar en el arte y la violencia, lo hace pensando en el "arte y vida", desde donde nombra, narra y denuncia las experiencias colectivas.

El arte acapulqueño ha pasado por una transición radical, donde las muestras de arte han pasado de lo comercial a lo subversivo, el Chico del Viernes y Balam Carmona desde una perspectiva ecléctica, utilizan el reciclaje, la fotografía, el performance brutal, para elaborar obras que trascienden el plano bidimensional, convirtiéndose en una experiencia inmersiva 5D. Para Balam Carmona los espacios abandonados en Acapulco reflejan la violencia directa entre el paisaje y el ser humano, en las ruinas y material de desecho, encuentra historias de violencia e inseguridad que se viven en el puerto diariamente. A través de la exploración urbana y la fotografía ha visibilizado los espacios violentos a manera de sensibilización de la realidad del puerto y sus lugareños, dejando de lado el Acapulco turístico.

El Chico del viernes por su parte mezcla el performance, la música, los medios digitales y la fotografía para exponer la realidad estética desde su particularidad, sublimando la esencia, evitando la apariencia. Para este artista performativo, la resistencia a través del arte es fundamental. Mediante sus obras fotográficas ha buscado hacer una memoria colectiva del antes y el después del Otis en el puerto en el 2023.



Ilustración 9 Balam Carmona Fotografía
13x18 cms Acapulco Guerrero (2018)



Ilustración 10 Balam Carmona Fotografía
"El sillón" 13x18 cms Acapulco Guerrero
(2023)

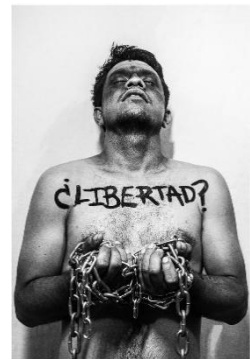


Ilustración 11 El chico del viernes,
Performance. "Libertad" Acapulco
Guerrero (2023).

En entrevista el 15 de febrero del 2025 "El Chico del viernes" expuso su realidad artística, donde la música, las experiencias personales y la resistencia se entrelazan en su trabajo conceptual performativo, considerando que el retrato es poderoso para documentar la esencia única de la comunidad. Para este Acapulqueño, la fotografía es resistencia, al inmortalizar lugares que han dejado de existir, las fotos funcionan como archivos vivos, que son prueba de vida y arte. En un contexto como Acapulco donde la violencia y los cambios urbanos borran espacios, la foto se vuelve un acto político, negando con sus impresiones el borrar de tajo lo preexistente. Con el paso del huracán Otis, esto cobró más sentido, dando peso narrativo a las vivencias íntimas expandidas. Las colaboraciones le han enseñado que el arte es un diálogo constante por lo que sus videos o performances son siempre con mensaje social. Ya que considera que Acapulco es más que violencia; es resistencia, arte y gente que lucha por ser vista, siendo ingredientes del mismo dolor pero también de la misma esperanza.

No se puede hablar de resistencia cultural sin hablar del género ya que como señala Bartra (2008), las mujeres artistas en Acapulco han utilizado diversas técnicas incluyendo el bordado, una práctica culturalmente asociada al ámbito doméstico, para documentar violencias de género, subvirtiendo roles tradicionales, en este rubro artistas como Ana Barreto documentan las violencias a través del cómic.

Desde una visión poscolonial y de género Barreto da vida a través del comic a la figura de "Anomia" (1987), en la revista *Esporádica*, para darle con sus vivencias un foro de escape a las violencias de género con temas como las vejeces, el cambio forzado de los cuerpos para el cumplimiento del estereotipo globalizante, la violencia sexual y la explotación del cuerpo femenino. En un contexto local, esta artista

reinterpreta las violencias para hacer una comunicación fluida desde su arte gráfico y el espectador, una simbiosis que retroalimenta el imaginario colectivo y que además da la inspiración a su arte.

A Ana Barreto se le considera la pionera en el uso de narrativas gráficas para la creación, circulación y consumo masivo de reflexiones y cuestionamientos feministas en México, primeramente incursionando en el suplemento Histerietas de la Jornada, ejerciendo su militancia con la creación de carteles para el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas A.C., formando parte de las marchas feministas y de la diversidad sexual en los años 80 y 90 en México.

Con “Anomia” se narran los guiños feministas donde lo público en lo privado y su relación con el género, se vierten en una ciudad de tinta, hazañas y desventuras con humor, relatando en sus páginas las condiciones sociales e identitarias que envuelven a este personaje. Desde el comic y la autobiografía se hace una crítica a roles y estereotipos asociados al universo cotidiano de lo femenino.



Ilustración 12 y 13. Cuestión de tiempo, Ana Barreto, 1991. La Jornada Histerietas. Acapulco, Guerrero.

Barreto en su obra le da vida a compañeros de lucha, villanos urbanos y figuras de la cultura popular que interactúan en tres momentos donde la relación entre cuerpo, ciudad y ficción articulan una atmósfera satírica, convirtiéndose “Anomia” en un arquetipo desobediente que invita a mirar al pasado y cruzar con ella las fronteras de lo que no puede ser representado (González-Aguirre, 1991).

Las expresiones artísticas en Acapulco han llegado a una poscolonialidad deconstructivista que destruye las normas formales de aquello que se ha representado tradicionalmente como “arte”. Desde espacios inimaginables, el mural, el comic, el grabado, el grafiti, la obra conceptual o la fotografía han ido capturando la realidad de un Acapulco decolonial, que deja para la posteridad imágenes tenaces. Donde los protagonistas son la violencia desde todas sus aristas: la de género, la cultural, la artística, la ecológica o la sexual, donde el abandono y la represión se fusionan para emerger como un caleidoscopio multicolor.

PODER Y RESISTENCIA: FOUCAULT Y LAS CONTRA-NARRATIVAS VISUALES

Foucault (1975), plantea que el poder se ejerce mediante dispositivos disciplinarios, pero también genera resistencias. En Acapulco el arte está desafiando el control estatal al ocupar espacios públicos militarizados. Performances como “Libertad” (2023), donde artistas como El Chico del Viernes simulan desapariciones forzadas, exponen lo que Rancière (2010) llama “el reparto de lo sensible”. Estas prácticas se vinculan con la teoría de Scott (1992) sobre resistencias cotidianas. Por ejemplo, proyectos como “Hilando Memoria” (Huber, 2019) convierte telas bordadas con nombres de víctimas en archivos textiles que evaden la censura

oficial. Aquí, el bordado, esta técnica tradicionalmente femenina, se politiza, como analiza Pérez-Bustos (2016) y Boleaga-Ocampo & Sandoval-Hernández (2024).

Las narrativas visuales de los seis artistas entrevistados son parte de una contranarrativa visual que emerge desde lo local. En un contexto Acapulqueño donde la cotidianeidad está marcada por la violencia y la militarización, el arte se ha convertido en un dispositivo de resistencia que desafía los mecanismos de control que analiza Foucault (1975), los artistas plásticos entrevistados (Luis Vargas Santa Cruz, Ana Barreto, Ray Manzanárez, El Chico del Viernes, Balam Carmona y De la Mora Diego encarnan prácticas que lejos de ser meramente estéticas, sus obras exponen las grietas del poder al ocupar espacios públicos, intervenir archivos censurados y politizar técnicas tradicionalmente marginadas.

Para Foucault (1975) el poder se ejerce mediante instituciones que normalizan la violencia como lo son las escuelas, las cárceles o los cuarteles. En Acapulco, este control se materializa en el paisaje urbano: retenes militares, cámaras de vigilancia y plazas vacías en ciertos horarios por el miedo. Frente a esto, artistas como el Chico del Viernes o De la Mora Diego, subvierten el orden con performances como "Libertad" (2023) o "Estás en tu casa" (2020) respectivamente, donde evidencian la violencia brutal o desapariciones forzadas aún con calles custodiadas por el ejército. Estas acciones, documentadas y viralizadas, exponen lo que el Estado intenta ocultar, creando un contraarchivo visual que resiste la amnesia impuesta.

Como advierte Scott (1992), las resistencias más efectivas a menudo operan en lo cotidiano, desde donde se evade la censura oficial. Por su parte, Ray Manzanárez y Ana Barreto emplean estrategias surrealistas para representar lo irrepresentable. En Esperanza desnuda (2024), Manzanárez pinta una bahía teñida de rojo, donde una mujer embarazada con el huracán Otis tatuado en la piel, llora frente a un espejismo de Acapulco. La obra, como lo señala Ranciére (2010) redistribuye lo visible al mostrar cómo los desastres naturales y la violencia criminal se entrelazan. Barreto, por su parte, usa la historieta feminista para narrar abusos sexuales, vejeces, violencia de género, temas silenciados incluso en movimientos sociales. Sus dibujos inspirados en el dibujo automático revelan lo que el discurso oficial niega: la persistencia del trauma.

Estas prácticas artísticas no solo documentan la violencia, sino que re-existen (Segato R. L., 2014) en un territorio donde el Estado ha fallado. Al intervenir espacios públicos, resignificar técnicas artísticas y crear archivos alternativos, los artistas de Acapulco encarnan lo que Foucault vislumbró: donde hay poder, hay resistencia. Pero aquí, la resistencia no es abstracta: son telas intervenidas, performances, murales, que convierten escombros en monumentos. Porque como Vargas Santa Cruz expresa: "Mi arte no es para decorar. Es para incomodar y hacer pensar, aunque no guste". Cita perfecta para un arte que desmonta los miedos impuestos por el discurso oficial y reclama el derecho a imaginar otros futuros.

IDENTIDADES SOCIALES Y MEMORIA COLECTIVA

Jiménez (2010) argumenta que las identidades se construyen en procesos de lucha simbólica. En Acapulco, los colectivos y artistas plásticos como Balam Carmona o el Chico del Viernes han creado álbumes fotográficos comunitarios que confrontan la narrativa mediática sobre la violencia. Estos archivos, según Halbwachs (2004), construyen una memoria "desde abajo". Obras de Antonio de la Mora Diego como ¿Podrías ser Usted. Yo. Cualquiera de Nosotros? (2019) usa una malla asfáltica para proyectar en ella notas rojas de ejecuciones y desaparecidos en Acapulco, y que reflejan lo que Jelin (2002) denomina "trabajos de la memoria". Además, en la escena artistas indígenas mixtecos han reinterpretado códigos para narrar la migración forzada por el narcotráfico (Martínez De Bringas, 2021), evidenciando intersecciones entre identidad y violencia (Segato R. , 2013).

"El arte no está hecho para agradar, sino para cuestionar" (Vargas Santa Cruz, conversación personal 14 febrero 2024), esta afirmación sintetiza el ethos de seis artistas plásticos de Acapulco, cuyas obras constituyen memorias alternativas en un territorio marcado por la violencia. Desde la teoría de Maurice Halbwachs (2004) sobre la memoria colectiva, sus prácticas artísticas pueden leerse como actos de resistencia que desafían el olvido institucionalizado. Como señala Elizabeth Jelin (2002), la memoria siempre

es relacional y se construye en diálogo con otros, un principio que cobra vida en proyectos como “Los ingredientes” del Chico del Viernes, donde retrata a personajes marginados que encarnan lo que Anzaldúa (1987) y Rivera Cusicanqui (2018) llaman “las identidades desobedientes al proyecto homogeneizador del Estado”

Por su parte, Balam Carmona fotografía casas y espacios abandonados que son “víctimas de la violencia” (Carmona, comunicación personal, 14 febrero, 2024), registrando lo que Huyssen (2003) denomina paisajes ruinosos de un capitalismo tardío. Sus imágenes revelan intersecciones entre identidad, espacio, corroborando lo que menciona Halbwachs: “No hay memoria posible fuera de los marcos que la sociedad utiliza para sostenerla” (2004: 79). Desde otra perspectiva y técnica, El Chico del Viernes documenta: La Quebrada Espacio de Arte, hoy desaparecido, creando lo que Fundación-Heinrich-Böll-Stiftung (2020) llamaría antimonumentos: es decir, imágenes que interrumpen el relato oficial.

También, Vargas Santa Cruz, ha enfrentado censura con obras como “en el nombre del padre”, “Sin nombre” (2017), que denuncia la pedofilia en la iglesia católica, por lo que su arte generalmente es relegado a un “espacio cerca de los baños sin luces”, demostrando lo que Rancière (2010) teoriza como “el desacuerdo en el reparto de lo sensible”. Sus piezas encarnan lo que Segato describe como “la pedagogía de la crueldad” (2018, pág. 45), donde “el arte expone lo que el poder quiere ocultar” (Vargas Santa Cruz, comunicación personal, 14 febrero, 2025). Ana Barreto por su parte y coincidiendo con la censura que se vive, añade al ser cuestionada por las reacciones a su obra: “Alguien tenía que decirlo... yo no tengo pelos en la lengua” (Comunicación Personal, 15 febrero, 2025), resonando con las “insurgencias testimoniales” de feministas como Rita Segato, Marcela Lagarde y María Lugones.

Frente a lo que Halbwachs llamó “la memoria oficial”, estos artistas construyen como refiere Segato (2018) “memorias subterráneas” y que, como señala El chico del viernes, “son parte de los ingredientes del mismo dolor, pero también de la misma esperanza” (Comunicación personal, 15 febrero, 2025).

LO POLÍTICO EN EL EN ARTE: LA PERSPECTIVA DE SCHMITT

Para Karl Schmitt (1932), lo político se define por la capacidad de trazar fronteras entre aliados y adversarios, una dicotomía que trasciende lo meramente institucional para instalarse en el terreno de lo simbólico. En el contexto acapulqueño, esta perspectiva permite analizar cómo el arte local redefine los términos del conflicto, transformando a las víctimas de la violencia en sujetos políticos y al Estado en un adversario ambiguo. Como señala Alfaro Vargas y Cruz Rodríguez (2010), en sociedades posmodernas, el conflicto social ya no se limita a la lucha de clases, sino que se expresa en disputas culturales donde el arte actúa como un campo de batalla discursivo.

Claro ejemplo de esto es Vargas Santa Cruz que con sus obras vinculadas a la denuncia de la pedofilia “En el nombre del padre” o “Sin nombre” pintan abiertamente imágenes del clero y niños en sus piernas que son consignas visuales que interpelan directamente al clero (“¿Qué han hecho?”), estableciendo una línea clara entre la comunidad afectada y las autoridades clericales omisas (Mostaccio et al., 2024).



Ilustración 14. "Sin nombre". Luis Vargas Santacruz 2017.
Mención honorífica en la X bienal del Pacífico Javier Mariano.
Luis Vargas Santa Cruz y el activismo como inspiración.



Ilustración 15. "En el nombre del padre". Luis Vargas Santacruz 2017. Luis Vargas Santa Cruz y el activismo como inspiración.

Schmitt vincula lo político con la soberanía, entendida como la capacidad de decidir sobre el orden y la excepción. En Acapulco, los artistas ejercen una forma de soberanía simbólica al ocupar espacios públicos abandonados por el Estado, creando "zonas autónomas" donde se reconfiguran las reglas de lo visible (Ranciére, 2010), Proyectos como la fotografía de espacios abandonados — elementos urbanos intervenidos con esculturas hechas de material de desecho — no solo denuncian la violencia, sino que proponen un nuevo orden comunitario (Rodríguez, 2004), ejemplo de esto es la fotografía de Balam Carmona y el Chico del Viernes.

Este fenómeno se relaciona con lo que Zarzuri (2007) llama "globalización desde abajo", donde prácticas locales desafían hegemonías transnacionales. Un caso paradigmático es el uso de símbolos mixtecos en grafitis para marcar territorios controlados por el narcotráfico, resignificándolos como espacios de identidad cultural (Fernandez Peña y Fernandez Peña, 2012).

Si bien el enfoque de Schmitt es útil para analizar la polarización en el arte, presenta limitaciones:

Como lo es el reduccionismo binario, esta dicotomía amigo/enemigo no captura matices como las alianzas intermitentes entre artistas y autoridades locales (Scott y Lamas, 1992). También, se evidencia la ausencia de interseccionalidad: Ignora cómo el género, clase y etnia intersectan en las resistencias artísticas (Blazquez Graf, 2012). Como lo que sucede con las obras artísticas que se expresan a través del bordado, donde mujeres indígenas tejen demandas contra la violencia machista, y muestran que el enemigo no es unívoco (Huber, 2019) y (Boleaga-Ocampo y Sandoval-Hernández, 2024).

La perspectiva de Schmitt adquiere mayor profundidad al articularse con el pensamiento decolonial. Para Lugones (2018), las jerarquías coloniales también operan mediante lógicas amigo/enemigo, donde el arte descolonizador —como los bordados que recuperan técnicas indígenas— desafía la categorización occidental de lo "políticamente relevante". La obra de Ray Manzanárez "Cihuacóatl 2024" recrea una diosa prehispánica como la testigo de la violencia, pero también, como parte de las víctimas, lo que ejemplifica esta fusión: confronta al Estado (enemigo) mientras teje redes de memoria (aliados) (Martínez De Bringas, 2021).

El arte en Acapulco actualiza la teoría schmittiana al convertir la violencia en un dispositivo político que redefine alianzas y adversarios. Sin embargo, su potencial transformador radica en trascender el binarismo mediante estrategias interseccionales y decoloniales.

EL ARTE COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN

La capacidad del arte para actuar como catalizador de cambio social ha sido ampliamente debatida desde múltiples perspectivas teóricas. García Canclini (1989) argumenta que en sociedades desiguales, las prácticas artísticas se convierten en "espacios de negociación cultural" donde se contestan las jerarquías establecidas. Esta postura se refuerza con la visión de Ranciére (2010) sobre la redistribución de lo sensible, donde el arte reconfigura lo visible y audible en el espacio público, dando voz a quienes han sido marginados.

Desde la teoría decolonial, Lugones (2018) y Rivera Cusicanqui (2018) enfatizan cómo el arte puede descolonizar imaginarios, como lo es la recuperación de técnicas indígenas para la elaboración de arte textil, que terminan por crear "otras epistemologías" (Tuihwa-Smith, 2016), tal como se evidencia en los bordados que documentan las memorias colectivas de las mujeres indígenas en las que se refleja la violencia de género a la que son expuestas, la invisibilización, pero también la resistencia al exponer su historia (Boleaga O, 2021), (Boleaga-Ocampo y Sandoval-Hernández, 2024).

Los mecanismos de transformación en el arte acapulqueño van de la mano de la reconstrucción de la memoria colectiva, donde la interacción de artistas locales en espacios como De Mina crean "archivos alternativos" (Halbwachs, 2004). Si bien la obra de Antonio De la Mora Diego refleja la violencia líquida (Bauman Z., 2004) que se genera en el cotidiano, con la obra ¿Podría ser usted. Yo. Cualquiera de nosotros?, no solo se expone sobre una carpeta asfáltica los titulares de la nota roja en Acapulco, también se denuncia la impunidad con la que los poderes fácticos se han apoderado de todos los espacios en la sociedad.

De la Mora Diego, Vargas Santa Cruz, Barreto, Carmona, El chico del viernes y Manzanárez en sus obras incorporan elementos como la violencia y la memoria colectiva como fin de sus creaciones.

Artista	Arte y Violencia (relación)	Elementos de memoria	cita
Luis Vargas Santa Cruz	El Arte es político por naturaleza	Gestión de espacios, proyectos comunitarios	Prefiero abordar hechos históricos para evitar la superficialidad. Documento el dolor y luego lo traduzco en texturas y colores crudos.
Ray Manzanárez	El arte siempre implica cierta violencia: alterar lo real para representarlo.	Abandono institucional, proyectos comunitarios.	El arte debe cuestionar, aunque eso incomode.
Balam Carmona	Explorar y encontrar lugares abandonados donde se ejerce la violencia.	Exploración urbana, archivos de la memoria con fotografía.	El impacto urbano visual de los sitios abandonados por la violencia y la inseguridad trastoca los sentidos de los espectadores.
Antonio De La Mora Diego	El arte como herramienta para nombrar experiencias colectivas, donde "arte y vida" reemplazan a "arte y violencia"	Objetos simbólicos, Prácticas desaparecidas, Saberes orales	Lo que queda grabado no es la violencia, sino su huella en lo cotidiano.
Ana Barreto	El arte es el medio idóneo para denunciar.	Muralismo, que muestra lo obscuro y lo noble, gestión de espacios y proyectos comunitarios.	El arte es mi manera de gritar lo que antes callaba
El Chico del Viernes	Ingredientes en Acapulco, que visibilizan realidades	Exploración urbana, archivos de la memoria con fotografía	Somos los ingredientes del mismo dolor, pero también de la misma esperanza.

Tabla 1 Análisis comparativo de entrevistas libres semiestructuradas a seis artistas plásticos de Acapulco. En el diálogo Abierto, destacaron la relación entre el arte y la violencia, así como los elementos que utilizan para que su arte funcione Como archivo de memoria colectiva en el siglo XXI en Acapulco.

Esto no solo demuestra que existe la intención de cimentar un empoderamiento comunitario a través de las obras tanto anónimas como de artistas plásticos locales reconocidos, que demuestren la realidad a través de colores, texturas o incluso la bidimensionalidad de las fotografías, o el arte performativo para expresar

todas las dimensiones que la violencia intersecta. La realidad es que, las prácticas artísticas desde cualquier medio y actor adquieren una dimensión política, por lo que incluso, generan redes de apoyo emocional entre las víctimas de la violencia en el puerto.

Como señala Mirzoeff (2015), el arte urbano en Acapulco ha transformado zonas abandonadas en “galerías públicas de denuncia”, en las que se cuestionan la división centro-periferia, al llevar a artistas u obras de colonias suburbanas a la urbanidad y viceversa. Un grafitero local afirma: “El arte no debe estar solo en los museos. La calle es nuestro lienzo” (comunicación directa, febrero, 2025).

A pesar del potencial vasto del arte, aún enfrenta desafíos importantes como lo es la cooptación institucional, donde la mayoría de los murales viralizados o difundidos tienen que ver con el discurso oficial aceptado (Zavala, 2014), o el que la brecha de género sigue siendo un obstáculo para la proliferación del arte femenino, ya que las exposiciones individuales de artistas mujeres son limitadas (Bartra E., 2008). Lo más significativo es que si bien el arte ha sido un canal para la denuncia, hay ciertos temas y contextos que los entrevistados prefirieron no abordar. Uno de ellos compartió: “Me miraron con ganas de que dejara de pintar la verdad. Pero ¿Cómo callar? (Entrevista anónima).

La investigación sugiere que el arte en Acapulco está evolucionando hacia una resignificación del arte como proceso y no solo como producto, se sigue buscando la apertura de talleres y espacios de creación colectiva, donde la interseccionalidad y las realidades del puerto se plasmen abiertamente. En otras palabras, para que los efectos de la violencia de género, los poderes facticos, la violencia ecológica y la guerra hacia las mujeres (Segato R., 2016) no sean silenciados.

El arte en Acapulco opera como agente de transformación mediante tres ejes: 1) memoria como resistencia, 2) creación de redes comunitarias, y 3) disputa del espacio público. Sin embargo, requiere mayor protección institucional y enfoques interseccionales para superar sus limitaciones actuales.

METODOLOGÍA

El estudio se fundamenta en un enfoque cualitativo de corte etnográfico, articulado a través de dos estrategias metodológicas principales que dialogan entre sí: es decir, se combinaron las entrevistas libres semiestructuradas de seis artistas plásticos, centrados en su agencia creativa, y el análisis iconográfico de sus obras más representativas (Mirzoeff, 2015). La elección de estos métodos responde a la necesidad de comprender no solo los procesos creativos individuales, sino su inscripción en dinámicas comunitarias más amplias, reforzando la idea del arte como práctica colectiva, lo que Tuhiwai-Smith (2016) conceptualiza como “prácticas de investigación comprometidas”.

Las entrevistas realizadas a estos seis artistas plásticos adoptaron un formato semiestructurado con preguntas guía, pero manteniendo la flexibilidad característica de la aproximación etnográfica descrita por Hammersley y Atkinson (2007) “La entrevista etnográfica no es un mero intercambio de preguntas y respuestas, sino una oportunidad para explorar significados culturales en contexto” (p. 112). Este enfoque permitió explorar lo que Spradley (1979) denomina “dominios culturales” en la producción artística local, centrándonos particularmente en tres dimensiones analíticas: los procesos de creación desde la concepción hasta la materialización de las obras; las motivaciones personales y colectivas que impulsan dicha creación; y las redes de colaboración que sostienen estas prácticas. Como señaló uno de los entrevistados: “Trabajo desde la comunidad y en colectivo” (Entrevista 1, febrero 2025).

Complementariamente, el análisis iconográfico de las obras seleccionadas siguió por el marco propuesto por Mirzoeff (2015), pero incorporando una perspectiva decolonial que atiende a lo que Mignolo (2011) denomina “semiosis fronteriza”. Este enfoque permitió identificar no solo los elementos formales y simbólicos presentes en las obras, sino también sus vínculos con memorias subalternas y luchas sociales específicas en el contexto acapulqueño (Barroso Tristán, 2017). Las obras analizadas, que incluyen murales, instalaciones, piezas de arte fotográfico, comic y textil, fueron examinadas a través de tres niveles de lectura:

el nivel pre-iconográfico (descripción formal), el nivel iconográfico (análisis de símbolos y temas) y el nivel iconológico (interpretación cultural), adaptando la propuesta clásica de Panofsky (1972) a contextos de arte contemporáneo comprometido.

La triangulación metodológica se realizó cruzando sistemáticamente los datos: los testimonios de los artistas, el análisis de las obras y el contexto sociohistórico documentado a través de archivos de colectivos artísticos y registros de actividades comunitarias. Este proceso permitió identificar lo que Denzin (2012) menciona: "lo personal y lo político convergen dramáticamente en los datos" (p. 72), ya que existen puntos en los que convergen las dimensiones estéticas y políticas en su producción artística.

Las limitaciones metodológicas del estudio incluyen el tamaño reducido de la muestra, que si bien permitió profundidad analítica siguiendo los principios de la teoría fundamentada (Strauss y Corbin, 2002), limita las posibilidades de generalización. Además, las condiciones de inseguridad en la región exigieron adaptaciones al trabajo de campo, incluyendo el uso de medios digitales para algunas entrevistas y la consulta de registros documentales cuando el acceso físico a ciertas obras era restrictivo. Estas limitaciones, sin embargo, se convirtieron en oportunidades para desarrollar lo que Marcus (1995) denomina "etnografía multilocal", rastreando las conexiones entre espacios físicos y digitales en la producción artística contemporánea.

El marco ético del estudio se basó en los principios de investigación con comunidades vulnerables, garantizando el anonimato para quien lo solicitó y estableciendo acuerdos de devolución de resultados a los participantes. Este compromiso se alinea con lo que Rivera Cusicanqui (2010) conceptualiza como "investigación como reciprocidad", donde el proceso de conocimiento genera beneficios para investigadores y comunidades.

CONCLUSIONES

Este artículo ha demostrado que las narrativas visuales de la violencia desarrolladas por seis artistas plásticos acapulqueños constituyen un corpus crítico para comprender cómo el arte contemporáneo resignifica la violencia desde una perspectiva comunitaria-decolonial, donde se entrelazan el dolor, la memoria colectiva y la esperanza. Es a través de sus creaciones, que estos artistas han construido un lenguaje estético-político que desmonta los discursos hegemónicos sobre la violencia, ofreciendo en su lugar narrativas situadas que emergen desde las entrañas de la comunidad.

A través de la metodología implementada, las entrevistas semiestructuradas y el análisis iconográfico, se identificaron ejes fundamentales que articulan estas producciones: la memoria como acto de resistencia, la creación de redes de solidaridad y la reapropiación política del espacio público.

Las entrevistas revelaron que los procesos creativos trascienden lo individual para convertirse en prácticas colectivas de duelo y denuncia. Por lo que el arte se convierte en tecnología social que preserva memorias subalternas. Sus talleres se convierten en espacios de catarsis donde las víctimas de violencia participan activamente en la creación, transformando su dolor en potencia creativa. El análisis iconográfico, por su parte, evidenció el uso recurrente de colores neutros, el rojo, el negro, el gris, que reflejan oscuridad y muerte, pero también, con elementos menos agresivos con los cuales se puede generar una contravisualidad como es el ejemplo del cómic o la caricatura, que desafían los discursos oficiales de la violencia.

A nivel metodológico, la triangulación entre testimonios, obras y contexto permitió identificar patrones significativos que pudieron ser analizados en Atlas Ti. Por ejemplo, el empleo de materiales reciclados, como mallas asfálticas, sillones, palas, no solo alude a la violencia, sino que materializa las epistemologías de la supervivencia. Se confirmó que el arte en contextos de violencia extrema requiere de aproximaciones analíticas más allá de lo visual. Por lo que fue necesario desarrollar una "escucha táctil" capaz de interpretar

no solo lo que las obras muestran, sino lo que callan sus autores; no solo sus formas visibles, sino sus ausencias constitutivas.

Los hallazgos confirman que estas obras operan como archivos de la memoria, donde las técnicas tradicionales (como el bordado) y contemporáneas (como el muralismo o el arte conceptual) se hibridan para documentar lo innombrable. En un análisis profundo de las obras se evidenciaron tres estrategias discursivas fundamentales: la corporalidad del duelo, con la representación de cuerpos ausentes pero presentes a través de imágenes en siluetas, nombres bordados u objetos personales, que crean una topografía del dolor que mapea geográficamente la violencia en Acapulco; La poética de los materiales, es decir, el uso de elementos reciclados, tierras de fosas clandestinas, espacios abandonados, aguas contaminadas, lo cual no es meramente conceptual, sino que constituye un acto de alquimia política donde lo que mata se transforma en lo que da vida. Y finalmente la cartografía crítica: murales e instalaciones que crean una nueva geografía urbana que señala los sitios de trauma pero también de resistencia, reescribiendo simbólicamente la ciudad.

Como perspectiva futura, surge la necesidad de investigar cómo estas prácticas se vinculan con movimientos sociales más amplios, particularmente en lo que respecta a la participación de mujeres artistas, quienes solo representaron un 16.6% de la muestra, en su papel de la construcción de contra-narrativas de género. Y por supuesto, cómo es que estas obras siguen planteando preguntas incómodas: ¿Puede el arte ser realmente un vehículo de justicia en contextos de impunidad generalizada? ¿Cómo se puede evitar que la estetización de la violencia termine neutralizando su potencial crítico? Las respuestas parecen estar en el propio proceso colaborativo de estas prácticas, que rechazan la obra como producto terminado para abrazarla como acto continuo de resistencia.

Este artículo no solo documenta las prácticas artísticas sino que revela cómo el arte en Acapulco se ha convertido en un lenguaje de urgencia política. Ya que estas obras pueden considerarse actos performativos de justicia que interpelan tanto a la academia como a la sociedad civil, exigiendo lecturas que vayan más allá de lo estético para adentrarse en lo ético. El desafío sigue siendo proteger estos procesos creativos de la cooptación institucional y la violencia que denuncian, garantizando que sigan siendo voces libres en medio del silencio impuesto.

Lo que estos artistas han creado no solo es un conjunto de obras que denuncian la violencia, sino un nuevo régimen de visibilidad para Acapulco. Frente a la imagen turística de "la perla del Pacífico" y al relato mediático que reduce la ciudad a sus índices delictivos: Vargas Santa Cruz, De la Mora Diego, Manzanárez, Barreto, Carmona y el Chico del viernes ofrecen una tercera vía: Mostrar a Acapulco como herida abierta pero también como semillero de esperanza, como territorio en duelo pero también en lucha. Su arte no representa la violencia: la habita, la confronta y, en el acto mismo de creación, comienzan a transformarla.

El verdadero poder transformador de estas obras quizá resida precisamente en su capacidad de sostener la tensión creativa, para nombrar lo innombrable sin caer en el nihilismo, para convertir el duelo en acción colectiva y la memoria en un proyecto de futuro ilimitado.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, J. (1988). Crítica del arte. Trillas.

ALFARO VARGAS, R., Y CRUZ RODRIGUEZ, O. (2010). Teoría del conflicto social y posmodernidad. Revista de ciencias sociales Universidad de Costa Rica, II-III (128-129), 63-70. <https://doi.org/https://www.redalyc.org/pdf/153/15319334005.pdf>

ANZALDÚA, G. (1987). Borderlands= La frontera: la nueva mestiza. Aunt lute books. <https://doi.org/http://users.uoa.gr/~cdokou/TheoryCriticismTexts/Anzaldua-borderlands-la-frontera.pdf>

BARROSO TRISTÁN, J. M. (2017). El arte como territorio de resistencia. Iberoamérica social. Revista-red de estudios sociales, 5(VIII), 183. <https://doi.org/https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/07/El%20arte%20como%20territorio%20de%20resistencia.%20Iberoam%C3%A9rica%20Social,%20N%C3%BAmero%20VIII.pdf>

BARTRA, A. (2013). Sur Profundo. En J. (. Mogel, El Sur-sureste mexicano: crisis y retos. CESOP- Juan Pablos.

BARTRA, E. (2008). Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. La Ventana (28), 8-23. <https://doi.org/https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a3.pdf>

BASTIDE, R. (1967). Les Amériques noires. Payot.

BAUMAN, Z. (2004). Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica. <https://doi.org/https://yorchdocencia.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/04/bauman-zygmunt-modernidad-lc3adquida.pdf>

BAUMAN, Z. (2004). Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias. En Z. Bauman, Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias (págs. 21-84). Paidós.

BERBER MIJANGOS, A. (2022). Raíces de Mar y Tierra: La nueva obra en la ruta de las vanguardias artísticas en Acapulco. Una propuesta de aethesis decolonial en Acapulco. Acapulco, Guerrero, México. <https://www.luisvargassantacruz.com/muralmeztizza>

BHABHA, H. K. (1994). The location of Culture. Routledge.

BLAZQUEZ GRAF, N. (2012). Epistemología Feminista: Temas centrales. En N. Blazquez Graf, Investigación feminista: Epistemología, Metodología y Representaciones sociales (págs. 21-38). México, D.F.: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

BOLEAGA O, P. I. (13 de MAYO de 2021). ENTRE BORDAR O MORIR. Historia de vida de la familia Ndyob'a en Arroyo Cumiapa San Luis Acatlán Guerrero. Chilpancingo, Guerrero, México.

BOLEAGA-OCAMPO, P., Y SANDOVAL-HERNÁNDEZ, F. (2024). ¿El arte de la costura, el hilado, el tejido y el bordado como convivencia violenta? (pensamiento), (palabra), Y Obra, (32), 1-18. <https://doi.org/https://doi.org/10.17227/ppp.num32-21847>

BONFIL BATALLA, G. (1990). México profundo. Una Civilización negada. México, D.F.: Grijalbo, S. A.

DE LA MORA DIEGO, A. (14 de febrero de 2025). Narrativas visuales de la violencia y la resistencia. (P. I. Boleaga Ocampo, Entrevistador)

DE LA MORA DIEGO, A. (2019). ¿Podría ser usted. Yo. Cualquiera de nosotrxs? Cuernavaca, Morelos, México.

DE LA MORA DIEGO, A. (2020). Estás en tu casa. Estas en tu casa. Cuernavaca, Morelos, México.

DE LA MORA DIEGO, A. (29 de 10 de 2023). Lo noble en lo brutal. Acapulco, Guerrero, México.

DENZIN, N. (2012). Momentos de ruptura en la investigación cualitativa. Gedisa.

FERNANDEZ PEÑA, I., Y FERNANDEZ PEÑA, I. (2012). Aproximación teorica a la identidad cultural. Ciencias Holguín, 1-13.

FOUCAULT, M. (1975). Vigilar y Castigar. Siglo XXI.

FUNDACIÓN-HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG. (2020). Antimonumentos. Memoria, Verdad y Justicia. Medios Comunes. <https://doi.org/https://mx.boell.org/sites/default/files/2020-11/Antimonumentos.pdf>

- GALEFFI, D. (2017). A arte como território de resistência: uma perspectiva polilógica. . Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales, VIII, 22-25. <https://doi.org/https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-resistencia-uma-perspectiva-polilologica/>
- GALTUNG, J. (1990). La violencia: cultural, estructural y directa. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305. <https://doi.org/file:///C:/Users/Admin/Downloads/Dialnet-LaViolencia-5832797.pdf>
- GÁLVEZ, A., Y LUQUE-BRAZAN, J. (2019). Capitalismo de chupacabras en una era post-política y post-migratoria. *Huellas de la Migración*, 4(7), 109-138.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. https://doi.org/https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- GEERTZ, C. (1973). *La interpretación de la culturas*. Gedisa.
- GONZÁLEZ-AGUIRRE, C. (24 de febrero de 1991). *Anomia. Histerietas*. Acapulco, Guerrero, México: La Jornada.
- GRAMSCI, A. (2001). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. 5). Ediciones Era.
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HAMMERSLEY, M. &. (2007). *Etnografía: Métodos de investigación* 2da. Ed. Paidós.
- HOPE, A. (2015). Opium production in Mexico: Historical and contemporary analysis. *Journal of Illicit Economies and Development*, 1(1), 45-48.
- HUBER, D. (2019). Empoderamiento femenino a través del patrimonio cultural. El caso de mujeres bordadoras de San Pablo El Grande, Hidalgo. *Antropología americana* Vol. 4 Núm. 7, 101-118.
- HUYSEN, A. (2003). *Present pasts, urban palimpsest and the politics of memory*. Stanford University Press.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- JIMÉNEZ, G. (2010). *Identidades Sociales*. CONACULTA.
- LUGONES, M. (2018). Hacia metodologías de la decolonialidad. En X. Leyva, J. Alonso, R. Hernández, A. Escobar, A. Köhler, A. Cumes, . . . M. Lugones, *Prácticas Otras de Conocimiento(s): Entre crisis, Entre Guerras*. (pp. 75-92). CLACSO. <https://doi.org/https://www.jstor.org/stable/j.ctvn96g99.6>
- MARCUS, G. (1995). *Etnografía en/del sistema mundo*. *Revista Alteridades*, 5(9), 95-110.
- MARTINEZ DE BRINGAS, A. (2021). Metodologías indígenas y derechos humanos. Enfoque relacional de los saberes en la construcción de los derechos. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 26(93), 207-224. <https://doi.org/https://www.redalyc.org/journal/279/27966751018/html/>
- MIGNOLO, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity*. Duke University Press.
- MIRZOEFF, N. (2015). *How to see the world: An introduction to images*. Basic Books.
- MOSTACCIO, S., ALVAREZ, C. S., ALFIERI, F., CHOUDHURY, M., GAY, J.-P., LAVENIA, V., . . . DEMASURE, K. (2024). *Clero Católico. Abuso de poder y abusos sexuales*. *Estudios de Casos e Instrumentos de Investigación Histórica (siglos XVI a principios del XX)*. Universidad Alberto Hurtado.
- MUNDO FERNÁNDEZ, A. (1996). *Historia General de Acapulco. Gobierno del Estado de Guerrero*.
- PANOFSKY, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial.
- PÉREZ-BUSTOS, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Rev. Colomb. Soc.*, 163-182.

QUIJANO, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20. <https://doi.org/https://www.lavaca.org/wp/content/uploads/2016/04/quijano.pdf>

QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 6(2), 342-386.

RANCIÈRE, J. (2010). El espectador emancipado. Manantial.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). Investigación como reciprocidad. *Tabula Rasa*, 13, 1-12.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2018). Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. *Tinta limon*. https://doi.org/https://tintalimon.com.ar/public/s7loyv7qkqky9tlizbaucr6z67/pdf_978-987-3687-36-5.pdf

RODRIGUEZ, F. (2004). La pobreza como un proceso de violencia estructural. *Revista de Ciencias Sociales (RCS)*, X (1), 1-9. https://doi.org/https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1278089538.francisco_rodriguez.pdf

ROMERO DE SOLIS, J. (2005). Acapulco en el Siglo XVI. Universidad de Guadalajara. Secretaria de Cultura de Jalisco.

SCHMITT, K. (1932). El concepto de lo político. Alianza.

SCOTT, J. (1992). Igualdad versus diferencia. *Debate Feminista*, 5, 85-104.

SCOTT, J. W., Y LAMAS, M. (1992). Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Debate Feminista*, 5, 85-104. <https://doi.org/http://www.jstor.org/stable/42624037>

SEGATO, R. (2013). La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. *Tinta Limón*.

SEGATO, R. (2016). La guerra contra las mujeres. Creative commons.

SEGATO, R. (2018). Contra pedagogías de la crueldad. Prometeo.

SEGATO, R. L. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. México, D.F.: TINTA LIMON.

SPRADLEY, J. (1979). The ethnographic interview. Holt, Rinehart & Winston.

STRAUSS, A., Y CORBIN, J. (2002). Bases de la investigación cualitativa. Universidad de Antioquia.

TUHIWAI-SMITH, L. (2016). A descolonizar las metodologías Investigación y pueblos indígenas. LOM. <https://doi.org/ISBN Digital: 978-956-00-0843-5>

VALENCIA TRIANA, S. (2017). Capitalismo Gore: Narcomáquina y performance de género. En A. De Santiago Gúzman, E. Caballero Borja, y G. González Ortuño, MUJERES INTELECTUALES, Feminismos y Liberación en América Latina y el Caribe (págs. 371-387). Buenos Aires: CLACSO.

VARGAS SANTA CRUZ, L. (2022). <https://www.luisvargassantacruz.com/>. [www.wix.com:](https://www.wix.com/) <https://www.luisvargassantacruz.com/>

VARGAS SANTA CRUZ, L., RÍOS, G. M., Y WÄTCHER, T. (s.f.). Raíces de Mar y Tierra. Una propuesta de aesthesis decolonial en Acapulco. Meztizza Restaurante Casablanca, Acapulco, Guerrero.

WALSH, C. & MIGNOLO, W. (2018). Decolonialidad en perspectiva: Conceptos, análisis y praxis. Duke University Press.

WALSH, C. (2013). Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo 1. AbyaYala.

YOLANDA. (28 de febrero de 2023). ARTE Y ALGO MÁS. ART. www.arteyalgomas.com: <https://arteyalgomas.com/2023/02/28/luis-vargas-santa-cruz-y-el-artivismo-como-inspiracion/>

ZARZURI, R. (2007). Ciencias Sociales en Contextos de Globalización o Mundialización. Tensiones y desafíos. Revista de la Academia. Universidad Academia de Humanismo Cristiano (12). <https://doi.org/file:///C:/Users/Admin/Downloads/CIENCIASOCIALESENCONTEXTOSDEGLOBALIZACINR ALZARZURI2007.pdf>

ZAVALA, O. (2014). Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México. Malpaso.

BIODATA

Paola Isabel BOLEAGA OCAMPO: Doctoranda en Estudios Políticos y Sociales en el CIPES UAGro Acapulco, Maestra en Ciencias Territorio y Sustentabilidad Social en el CIPES UAGro. Acapulco, Arquitecta egresada del TecNM, Miembro del Padrón Estatal de Investigadores del COCITEIEG, presidenta fundadora Asociación Civil Ropa Sucia Guerrero A.C. Última publicación: Boleaga-Ocampo, P. I., & Sandoval-Hernández, F. (2024). ¿El arte de la costura, el hilado, el tejido y el bordado como convivencia violenta? (pensamiento), (palabra). Y Obra, (32), e21847. <https://doi.org/10.17227/ppo.num32-21847>.