

Notas para Catálogo razonado

Conciliábulo y lucha



Conciliábulo y lucha, 1993, José Hernández Delgadillo, acrílico sobre tela, 240 X 450 cm.
Mural -lienzo transportable- para ser montado en bastidor. Fotografía: Eduardo Bezaury Creel.

El mural transportable *Conciliábulo y lucha* es una pieza plástica maestra realizada en plena madurez, por el muralista José Hernández Delgadillo. En su momento, fue una obra que propuso visibilizar y atender la asignatura histórica pendiente de nuestro país: la co-construcción horizontal de la *mirada plurinacional y de autonomías popular-comunitaria* en México. Una tarea no resuelta hasta ahora, tercera década del siglo XXI (sic). Tarea negada e invisibilizada desde hace más de dos siglos.

I. TEMA Y DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

La composición temática de este mural incluye dos grupos humanos que se encuentran confrontados. No hay posibilidad de acuerdo, porque no hay escucha desde la mesa del poder. Y con ello se cancela la relación humana (sic). En el centro de la escena se hace manifiesta la resistencia popular.

Un *conciliábulo* es una junta o reunión, por lo general ilegítima, para tratar de algo que se quiere mantener oculto. Un modo de hacer política y de dirigir los destinos de un país sin legitimidad ni consenso popular. Frente a ello, la movilización popular es una constante imposible de evitar. Tal es la síntesis de Delgadillo. Así lo testimonió, acompañando a los movimientos populares, durante las dos décadas de los 70 y 80.

En este mural, del lado izquierdo, el conciliábulo está representado por un grupo de tres personajes grotescos, con caras monstruosas, con cuernos, grandes fauces abiertas y manazas con garras y pezuñas de bestias sangrientas; centran su atención corporal en los fajos de dinero y monedas regadas sobre la mesa. No hay distracción, ni necesidad de atender otra cosa. Es la codiciosa oligarquía criolla nacional, la plutocracia financierista internacional y los políticos corruptos. La mesa en la que se despachan, alude al sistema moderno capitalista patriarcal, compartimentalizado en secciones geométricas de burocratismo y de explotación. Múltiples patas sólidas y chuecas sostienen toda la estructura a su servicio. A los pies de esa mesa, del lado derecho una estructura con forma de portal-fauces, de filos acerados, es desalojado un grupo de cadáveres humanos como deshecho.

Detrás de esta tríada, soldados del ejército resguardan al conciliábulo, ante la amenaza de la gente en lucha que los exhibe y repudia. No vacilan en apuntar directamente sus armas de fuego de alto calibre contra la gente inconforme. Detrás de esos militares serviles está un semicírculo, de figuras geométricas de edificios urbanos, que hacen alusión a la Ciudad de México. De alguna manera está sugerida la silueta del antiguo edificio triangular de Banobras y el platillo giratorio con punta del Hotel de México WTC, entre ellos, para acentuar la interpelación directa a nuestra realidad, en el país desde su foco político 'centralista' de la federación (sic).

En la parte media del lado derecho está el pueblo, en movilización de rechazo al conciliábulo. Al frente de ese contingente sobresale un hombre y una mujer, junto, los brazos de otros más que vienen avanzando unidos y detrás de ellos. El gesto de rechazo de los brazos extendidos es enfatizado en la misma dirección por el vuelo de ágiles palomas, pintadas en tonos grises y azulados, haciendo alusión a la legitimidad de la manifestación popular; el grupo irradia el rechazo abierto a la escena del conciliábulo.

Este contingente tiene colores rojizos con destellos incandescentes. Lenguas de fuego emanan y recorren el cuerpo oscuro del hombre, proyectándose al frente hacia el conciliábulo, junto con la exclamación de su boca abierta. La silueta de la mujer también al frente del grupo, tiene un vestido largo hasta los pies y sugiere una decoración abstracta, de atmósferas orgánicas y mágicas que irradian luz.

En el extremo derecho, una mujer joven y un niño pequeño, tal vez su hijo, avanzan hacia algo nuevo que aparece a la vista de su rostro atento, que es alcanzado por su brazo izquierdo extendido hacia arriba sin mayor esfuerzo. Una rama del anhelo a la mano, como un fruto, en medio de una atmósfera luminosa de ocres y amarillos. En el pecho de la joven destaca una paloma de la esperanza, ahora luminosa en amarillos cálidos.

Detrás de esas dos figuras hay un semicírculo desdibujado, de colores ocres verdosos, secos y cálidos, que develan texturas y siluetas orgánicas entrecruzadas con las bandas que continúan en la parte baja del mural, integrándose a esta estructura que se hace vaporosa, o es cubierta por una nubosidad que la diluye, en la parte superior. Es una referencia a lo ancestral de las piezas labradas de la tradición mesoamericana.

Entre sus pies, se observan líneas que sugieren la continuidad del aliento de los cadáveres de la masa, de individuos modernos arrojados por el sistema de la parte izquierda del mural. Estas bandas poco a poco se van haciendo más anchas hasta el extremo derecho del mural, donde ascienden y rodean la figura de la joven mujer. La continuidad de líneas sugiere una transmutación de la muerte en la vida a cultivar.

Estos dos grupos del contingente popular, muestran una mirada colectiva que discierne entre lo que daña la vida y lo que evoca la esperanza de un horizonte político a construir comunitariamente con aplomo y alegría.

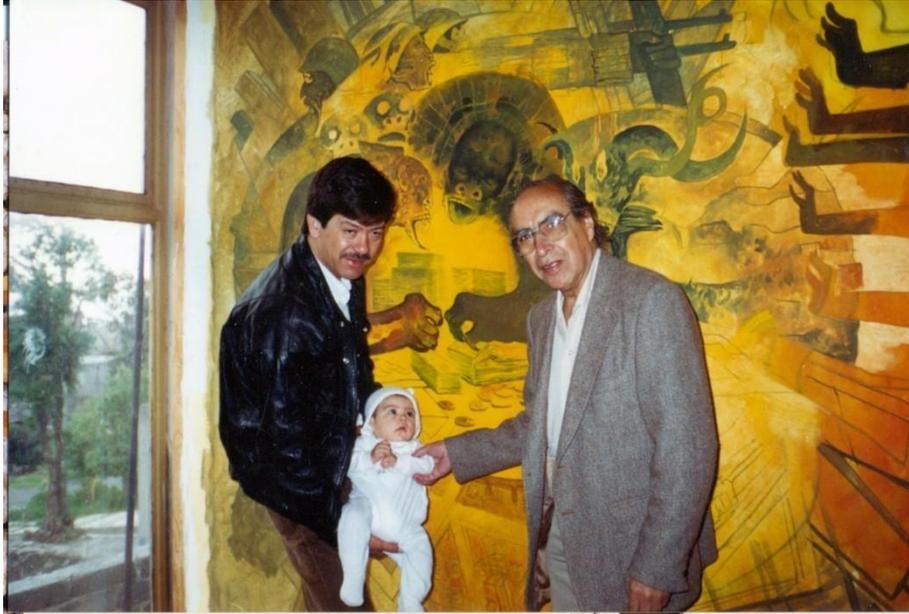
Como composición total, el mural hace visible la confrontación histórica que atraviesa los 500 años de construcción social, moderna-colonial, del sistema capitalista-patriarcal: la fuerza de la ética social popular comunitaria siempre emplaza la violencia de la fuerza pública servil, la explotación y el despojo, como forma de construir un mundo regido por la economía financierista de mercado, y donde los pueblos originarios y los sectores populares no tienen cabida, ni merecen la dignidad como personas. *Conciliábulo y lucha* de Delgadillo exhibe tal situación histórica acumulada y del presente del muralista, a la vez, conserva la vigencia de su carga histórica profunda en *nuestro* presente. Y la conserva porque es un emplazamiento para el futuro próximo. Esto invita a un doble cuestionamiento: ¿qué tipo de muralismo es el de Delgadillo? ¿En dónde queda inscrita esta obra y su crítica radical?

II. CIRCUNSTANCIAS DE REALIZACIÓN

El lugar de trabajo fue la casa de Delgadillo. Casa circular de dos niveles, de 7 m. de diámetro, construida por él mismo, al igual que el diseño arquitectónico, a finales

de los años 80. El dato es relevante porque ahí no había un taller especial con un espacio adecuado para este tipo de formatos.

Para pintar este lienzo-mural transportable, Delgadillo acondicionó el piso superior abierto de la casa que correspondía a su recámara y el área de un pequeño estudio para situar un caballete, mediante la instalación de una pared de triplay como bastidor, expofeso para poder colocar el lienzo en ella. En la realización de este trabajo, la limitación principal fue la poca distancia de perspectiva de observación.



Delgadillo con su nieta Victoria Alondra Palomino Hernández, en brazos de su papá Roberto Palomino Lozano, en la casa del autor en 1993. Atrás, sección izquierda del mural transportable *Conciliábulo y lucha* del mismo año, colocado sobre la pared-bastidor recién pintado. La foto indica la máxima distancia al lienzo, en el semicírculo de maniobra del espacio.

Esta misma limitación la tuvo con otras piezas de formatos similares: *Las fuerzas de la guerra y por la paz* (1990) de 5 m., en formato vertical. En esa ocasión pintó sin montarlo, ni sujetarlo, sino directamente sobre el piso. En circunstancias similares de limitación de espacio, Delgadillo trabajó con los murales transportables *Libertad y Ya basta* de 2.40 x 2.40 m; la serie de estelas de 1996, de formato vertical de 2.40 m de altura y el mural transportable *Por la Paz* del mismo año y de formato horizontal de 12 x 2.40 m. Muy notable su maestría de oficio para la elaboración de su obra, en condiciones limitadas, con una resolución de trazo preciso y pinceladas rápidas.

III. PERIODOS DEL MURALISMO DE DELGADILLO

Al hablar de la obra mural de Delgadillo, referimos tres periodos caracterizados por el peso específico del destino, vocación y ejecución de sus murales.

III. a. **Obra de caballete monumental**

Después de su etapa de formación y de la fase de realización de pintura de caballete con proporciones y rasgos muralísticos patentes, en 1961, Delgadillo alcanzó fama internacional. Según palabras de Justino Fernández:

“Descubrimos a José Hernández Delgadillo en la II Bienal Interamericana, en 1960. Aquellos cuadros de grandes dimensiones, en blanco y negro, de un expresionismo sintético original, parecían no tener antecedentes. Eran obras modernas con imágenes llenas de vida, abstractas y monumentales.

En las obras de Hernández Delgadillo es evidente el sentido de lo monumental y cierto clasicismo de fondo, que combina con un expresionismo personal, lo que parece una contradicción en los términos, pero que no lo es por la síntesis a que sabe llegar ambas corrientes. Clasicista es por el intelectualismo que tienen sus formas, por la clara presentación de sus temas sin abigarramientos, pues una imagen es suficiente para decirlo todo, y clasicista es el fondo sereno en el que surge una cabeza en que concentra la emotividad expresionista.

El resultado son obras de gran equilibrio, que cuando alcanzan el punto justo producen la emoción auténtica, necesaria al arte.”¹

A su regreso de París en 1964, Delgadillo tuvo claro el propósito de realizar muralismo. Un año antes lo anticipó en unas pequeñas notas:

“Ahora estoy solo en París, mis amigos los siento muy lejanos... No conozco el mundo intelectual de París, pero lo siento interesado, si hay capacidad, hay inquietud. Pero prevalece la sensación de lo primero. Creo que se lo que me conviene... Cuando llegaste ya te esperaba.”

Cuadernos de París, 1963.

III. b. **Primer periodo. Muralismo y Arte Público**

En la segunda mitad de la década de los 60, Delgadillo realizó la primera etapa de muralismo y arte público. Inició con la experiencia frustrada del valioso *proyecto del Metro* en 1967, pese a los esfuerzos entusiastas del gran equipo coordinado por Delgadillo, con los maestros: Francisco Moreno Capdevila, Benito Messeguer, Jesús Gutiérrez Martínez, Pilar Castañeda, Byron Gálvez, Gustavo Martínez Bermúdez. Experiencia de trabajo intenso que produjo la calidad de sus propuestas maquetadas con gran detalle, variedad temática, de técnicas y materiales.

¹ José Hernández Delgadillo, Fco. Hernández -compilador-, 2017, Secretaría de Cultura, Edo. de Hidalgo, FC J. Hdez. Delgadillo, AC.

A continuación, logró los resultados plásticos satisfactorios con la iniciativa privada en la Unidad habitacional *Soldominio* (1969) y en el Instituto Mexicano de Atención a la Niñez (IMAN), 1970, con la participación destacada de jóvenes estudiantes rechazados de la Esmeralda junto con el equipo de artistas consolidados, y replicando esta experiencia de trabajo con colectivos. Estos resultados no fueron suficientes para convencer a Delgadillo de que eso debía ser el futuro, de sus esfuerzos en esta gran disciplina plástica que, en la década de los años 20 surgió, y logró resultados destacados nacional e internacionalmente, debido a su fuerte connotación de conciencia y compromiso político-social; y que fue reconocida por sus iguales en Europa como una de las vanguardias del arte moderno del mundo.

Soldominio

Era Cibernética, 1969. Mural.
Técnica: Grano de mármol policromo.
Medidas: 40 x 7 m.

La noche de la tinta negra, 1969. Conjunto de dos esculturas.
Técnica: Ferro-cemento.
Medidas: 9 m de altura.
José Hernández, Delgadillo

Unidad Habitacional Morelos, Soldominio, Colonia Doctores, Cd. De México, DF.

Intervención artística colectiva.
Coordinador: J. Hdez. Delgadillo



Espacio Urbano, 1969. Francisco Capdevila.
Técnica: Grano de mármol policromo.
Medidas: 40 x 7 m.



1969. Jesús Gutiérrez Martínez.
Técnica: Grano de mármol policromo.
Medidas: 40 x 7 m.



Astronomía, 1969. Benito Meseguer.
Técnica: Grano de mármol policromo.
Medidas: 40 x 7 m.



Grupo de jóvenes rechazados de la Escuela Esmeralda



Nuestra Era, 1969. Gustavo Martínez Bermúdez.
Técnica: Grano de mármol policromo.
Medidas: 40 x 7 m.

En sus *Notas Autobiográficas* (1981), Delgadillo hace dos comentarios:

Estos trabajos se hicieron porque quienes colaboramos teníamos la convicción de que efectivamente el artista puede tener una función social, si hace arte público, arte monumental o arte que es visto en la calle por las masas.

Con este trabajo demostramos que aún en la economía de un país subdesarrollado es posible hacer buenas obras de arte y, además, duraderas.²

III. c. Segundo periodo. Muralismo de Lucha Popular, desde la escucha atenta

Fue la propia realidad del país la que se encargaría de que Delgadillo encontrara una veta inexplorada para su inquietud de creación plástica social, al responder al llamado popular de esa realidad social pos'68, que confronta el despliegue violento de la *Guerra sucia* del Estado mexicano contra el pueblo en movilización; al mismo tiempo detonaba la resistencia obrera, campesina, estudiantil y popular, por justicia social y libertades democráticas en el país, a principios de la década de los 70.



José Hernández Delgadillo, 1973 Escuela de Diseño y Artesanías,
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

Este vínculo de Delgadillo y sus compañeros del grupo *Arte Colectivo en Acción*, poco a poco fue definiendo la mejor manera de que sus esfuerzos solidarios cobrasen un papel eficaz para la lucha popular y su difusión para la resistencia. Delgadillo reconoció que no era suficiente la acción coordinada de los trabajadores de la cultura

² *Notas Autobiográficas*, J. Hdez. Delgadillo, (1981), *José Hernández Delgadillo*, Fco. Hernández -compilador-, 2017, Secretaría de Cultura, Edo. de Hidalgo, FC J. Hdez. Delgadillo, AC.

-como ellos se definían- y empezaron a asistir cada domingo a las asambleas del *Frente Popular Independiente* (FPI) en el auditorio de la Facultad de Arquitectura - Autogobierno- de la UNAM. Cada reunión semanal duraba de 10 a 12 h (sic). La primera parte consistía en escuchar la larga lista de las brigadas y contingentes de los diferentes sectores populares que informaban la situación de sus luchas en las diferentes regiones del país y las denuncias de la represión. Había una pausa para la comida en alguna fondita cercana, donde aprovechaban para entablar nuevos vínculos. Después se reanudaba la reunión para escuchar los posicionamientos políticos que la comisión nombrada para ello hubiera elaborado, las propuestas de acciones de movilización coordinadas y las tareas concretas de apoyo, difusión y solidaridad.

Era entonces cuando Delgadillo comentaba acerca de las actividades que su grupo podía aportar en cada lugar a los que asistirían durante la semana. Esta segunda disciplina de carácter político militante, para realizar el trabajo muralista, cultural solidario y revolucionario, Delgadillo la sostuvo por años y con ella poco a poco terminó ganándose el respeto y el reconocimiento de esos sectores y organizaciones populares. Esta nueva articulación entre el grupo de trabajadores de la cultura y la lucha popular directa, dio cauce al nuevo entusiasmo creativo y original de Delgadillo, de profunda radicalidad crítica y fuerza plástica expresiva. Tal entusiasmo surgió del vínculo popular directo que Delgadillo lograba en cada ocasión, con cada uno de los contingentes de los sectores populares a los que acompañaba.



Represión y lucha popular estudiantil y popular, José Hernández Delgadillo, 1973, CCH Azcapotzalco, UNAM.

Hablamos del periodo del *muralismo de lucha popular* (1970-1988). Delgadillo los llegó a mencionar como *murales de combate*. Sus 150 murales de ese periodo se derivaron de la escucha atenta y horizontal, procedente de su posición ideológica Maoísta de *escuchar a las masas* en el trabajo político. Esos murales adquirieron la calidad de referentes, testimonios y memorias plásticas de la dignidad de todas estas luchas invisibilizadas y reprimidas a lo largo del país.

Estos murales se caracterizan por su hechura ajustada a las propias condiciones limitadas y riesgosas de la movilización colectiva y vertiginosa de las luchas populares y estudiantiles. Expresiones de gráfica monumental, realizadas en tiempos muy cortos, de paleta reducida, muchas veces a dos o tres colores planos, de gran resolución sintética del trazo expresivo y del manejo espacial ... *“además de que permite una participación colectiva. En cuanto a las formas, intenté hacer una síntesis: pocos personajes que reflejaran la esencia de la lucha y el movimiento.*

Por eso recurrí a ciertos prototipos, de formas reiteradas pero diferentes, según las circunstancias.”³



Por una educación crítica, científica, democrática, popular y antiimperialista, (1ra. Sección). José Hernández Delgadillo, 1979. Escuela Superior de Ciencias Marinas, UABC, Ensenada, Baja California.

Esa obra mural lograda y la intensa actividad cultural y política de este periodo en el país para ello, así como su proyección social en el momento y en la memoria histórica popular, la convirtieron en una contribución específica de Delgadillo al muralismo mexicano, en su doble dimensión estético-ética popular comunitaria. De tal dimensión, que es lo que hace que Delgadillo fuera propuesto por el *Movimiento Revolucionario del Pueblo* (MRP) junto a otras organizaciones de la izquierda radical, como precandidato a la presidencia de la república en 1987, y realizara campaña en el

³ *Notas Autobiográficas*, Delgadillo, 1981

país durante el proceso de alianza y unificación de los diferentes sectores de la izquierda mexicana en contra del PRI-gobierno.

En 1979, a medio camino de este periodo, Delgadillo reflexionó acerca de los años 60, en sus *Notas autobiográficas*:

“El muralismo se sostiene y es hoy reconocido a nivel mundial. Aunque yo coincidía con la crítica al muralismo oficializado, no seguí el mismo camino de estos intelectuales que, en el fondo, criticaban el muralismo no tanto por sus debilidades o dependencias ante el Estado, sino por su compromiso social y revolucionario.”

III. d. Tercer periodo de muralismo de Delgadillo

Delgadillo consideró *El hombre nuevo hacia el futuro* (1989), como el mural que dio inicio a su tercer periodo de muralismo. Este periodo se caracterizó por los nuevos formatos, destinos y hechuras de los murales. Al mismo tiempo, nuevos propósitos y tareas de su hacer colectivo. En este tiempo se registró una actividad para reforzar la organización del gremio de los pintores y en particular, de los muralistas. Este periodo culminaría, en 1997, con la realización de la *Primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo México*, en la Ciudad de México, Tlaxcala y Cuernavaca.

Por su resultado plástico más elaborado y de mayor complejidad, y paleta cromática amplia, el mural *El hombre nuevo hacia el futuro*, destacó junto con los cuatro murales de California en EUA: Oakland, San José, Davis y Watsonville de 1989.



Lucha Campesina, 1989, José Hernández Delgadillo. Acrílico sobre tela; 170 X 560 cm. Oakland, CA, EUA.

Y el mural del vestíbulo de la Biblioteca de la Escuela de Economía de la Universidad Autónoma de Nayarit, que denuncia la invasión a Panamá. Todos hechos en el mismo año.

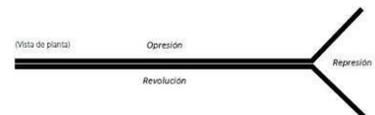


Invasión de Panamá, 1989. Mural del vestíbulo de la Biblioteca de la Escuela Superior de Economía de la Universidad Autónoma de Nayarit.

Este grupo de obras coinciden con un gran mural anterior, de mayor complejidad en su elaboración. Políptico de 12 secciones de 3 x 2 m. cada fragmento, compuesta por tres piezas, titulada: *Opresión, Represión, Revolución* (ORR) en 1975.



Opresión, Represión, Revolución, 1975
Mural transportable (tres secciones)
Acrílico sobre tela, 12 paneles de 3 x 2 m
Ex Hacienda de Cortés, Atlacomulco, Morelos



Opresión, Represión, Revolución (ORR), José Hernández Delgadillo, 1975.

Poco antes de producirlo, el 4 de octubre de 1974, Delgadillo sufrió de secuestro en su departamento en Tlatelolco, junto con sus compañeros del grupo *Arte Colectivo en Acción*: Leopoldo Ayala y Juan Alejandro, entre otros activistas, por la Dirección Federal de Seguridad (policía secreta) dirigida por Miguel Nazar Haro; quien estaba asociado con el crimen organizado, fundador de la Brigada Blanca, organización paramilitar encargada de aniquilar a la guerrilla urbana. Delgadillo y sus dos compañeros fueron retenidos ilegalmente en el Campo Militar No. 1, por el Estado mexicano, violento y asesino.

Este acto fue cometido en el inicio de la Guerra sucia en el país, con personajes al frente como el General Brigadier Mario Arturo Acosta Chaparro, uno de los encargados de efectuar las operaciones represivas, de tortura y desaparición forzada en contra de la guerrilla de Lucio Cabañas y también vinculado al narcotráfico. Quien en 1970 realizó cursos de paracaidista y de fuerzas especiales en la base militar de Fort Bragg, Carolina del Norte, EUA, graduándose como *boina verde* (sic). Arrojar los cuerpos de luchadores sociales y guerrilleros al mar, fueron prácticas de terrorismo de Estado inauguradas a principios de los años 70 en nuestro país, después fueron implementadas por las dictaduras militares en Chile y en Argentina.

Al siguiente año, Delgadillo confrontó plásticamente esta experiencia directa de la represión a la que son sometidos los sectores populares en lucha; el cuestionamiento existencial personal, durante los interrogatorios violentos; y la autocrítica política implicada para continuar perseverando en sus convicciones. Esto hizo que Delgadillo realizara un mural apoteótico en su calidad y crudeza plástica, así como en su peculiar profundidad de crítica metahistórica (sic) de la modernidad-colonialidad capitalista y patriarcal. Un tipo de crítica poco frecuente a nivel teórico y mucho menos plástico.

La radicalidad crítica de Delgadillo se inscribe en la concepción histórico-filosófica del materialismo histórico de C. Marx; que a su vez fue un antecedente directo de la crítica de W. Benjamin y de la escuela historiográfica francesa de los *Annales*, con Braudel, quien propone el concepto de *larga duración* en la historia que integra, a su vez, la geografía, la economía, la antropología, la sociología. En esta perspectiva, la crítica se entiende no como juicio negativo, reproche o condena *per se*, sino como reflexión, análisis y evaluación de los medios para juzgar aquello que condiciona y constriñe lo humano social. Desde esta perspectiva, es posible observar lo que es

denominado por antropóloga maya guatemalteca Aura Cumes como las ‘*matrices de opresión*’ de la modernidad-colonialidad.⁴

ORR es un mural con un diseño especial en ‘Y’, de esta manera está propuesto para ser exhibido al centro de un gran salón que propicie las múltiples lecturas posibles a partir de libres desplazamientos aleatorios del público; estilo que rompe con la visión lineal-maniquea moderna de la historia y requiere continuar con su comprensión en otro momento acerca del papel de la violencia en la historia moderna. Únicamente anotar que es una visión tan original como la de W. Benjamin:

Roberto Esposito sostiene que fue Walter Benjamin “quien pensó más que ningún otro el derecho como forma de control violento de la vida”. Para Benjamin, en efecto, toda violencia es, como medio, poder que establece y mantiene el derecho ... La originalidad de Benjamin reside, según Esposito, justamente en reconocer la violencia y el derecho como modalidades de una misma sustancia: “no hay dos historias -la del derecho y la violencia-, sino una sola: la del derecho violento y de la violencia jurídica” (2005: 48). Para Benjamin, según la afirmación de Esposito: “La violencia no se limita a preceder al derecho ni a seguirlo, sino que lo acompaña -o mejor dicho, lo constituye- a lo largo de toda su trayectoria con un movimiento pendular que va de la fuerza al poder y del poder vuelve a la fuerza”⁵

Este mural es una excepción al ejercicio de creación que desarrolla en ese periodo. Tal condición especial, significó un pequeño paréntesis de continuidad del *muralismo de lucha popular*, para refrendar su posición política mediante esta crítica radical de la modernidad capitalista patriarcal. Por su hechura y temática especial, años después lo unirá conceptualmente con los murales del tercer periodo de su práctica muralista.

IV. **TESTIGOS DE NUESTROS TIEMPOS. UN PROYECTO INTERMEDIO DEL ÚLTIMO PERIODO**

Por otra parte, *Conciliábulo y Lucha* fue hecho en la mitad de este último periodo de su actividad y trayectoria (1989-2000). Este dato es relevante porque hace visible un proyecto intermedio y necesario para poder lograr que una perspectiva más ambiciosa pudiera lograrse al final de esa fase, con la participación del reducido sector de muralistas con el que Delgadillo pudo convivir y colaborar en diferentes momentos del periodo anterior, y con los que hicieron eventos significativos como el encuentro internacional *Arte de las Américas*, Oakland, CA. (1989) y el *Primer Encuentro por un*

⁴ [Las mujeres indígenas: defensoras de la vida y los territorios, hacia un pensamiento descolonial](#). Aura Cumes.

⁵ [Walter Benjamin: una crítica a la violencia del derecho](#). Adriana María Ruiz Gutiérrez, 2012

Nuevo Arte Mesoamericano, celebrado en la comunidad de Cherán, Michoacán, en 1990.

En el transcurso de casi una década, Delgadillo articuló su experiencia artística, política y organizativa para impulsar un proceso específico de unificación en la acción con un grupo de muralistas, algunos de su misma generación y otros más jóvenes, destacados por su interés, compromiso y arraigo en la realización de murales populares, tanto en comunidades, instituciones públicas y universidades en diferentes regiones del país, en particular en Michoacán, Veracruz y Nayarit. Los artistas participantes fueron los maestros: José Luis Soto, Teodoro Cano, Juan Lamas, Alberto Meza y José Meza Velázquez.

Para lograr esta articulación, el grupo consensuó la propuesta práctica de que cada participante hiciera un mural transportable con medidas establecidas para estandarizar el formato (2.40 x 4.50 m.) y con la técnica de acrílico sobre tela; a fin de realizar exposiciones itinerantes en cada uno de los lugares donde fueran invitados, facilitando su embalaje, transporte, montaje y exhibición en diferentes tipos de escenarios públicos. La exposición itinerante se llamó: *Testigos de Nuestros Tiempos*.



El mural *Conciliábulo y Lucha* participa en la exposición itinerante: *Testigos de Nuestros Tiempos* en el Salón de la Plástica Mexicana en la Ciudad de México. Intervención de Delgadillo en la inauguración, junto a sus compañeros muralistas del grupo expositor y Susana Campos, representante de la asociación gremial.

Conciliábulo y lucha es el mural realizado por Delgadillo para esta propuesta. En términos prácticos, la propuesta no sólo consistía en la difusión de la obra mural personal en eventos colectivos. La doble vocación popular-gremial de Delgadillo lo motivó a fortalecer los lazos de solidaridad entre los participantes de este grupo de muralistas con amplia trayectoria y vinculación popular directa y local específica en el país, a fin de contemplar a futuro otras propuestas colectivas de mayor amplitud.

Al mismo tiempo, Delgadillo y el grupo lograron un sencillo convenio de apoyo del FONCA y Bellas Artes, a fin de facilitar la gestión de espacios y la difusión de la exposición itinerante en los Estados participantes y en California, EUA, durante 1993 y 1994.

V. CONTEXTO, OBRA Y EMPLAZAMIENTO HISTÓRICO

Conciliábulo y lucha refrenda que la obra de Delgadillo se revela hoy, vigente en la tarea de construir una auténtica conversación consensual popular-comunitaria en el país. La distinción de la vigencia sólo es posible al reconocer lo que ha cambiado de un tiempo a otro y lo que se ha conservado, y más aún, si esto conservado se acentúa.

En un momento crítico especial del mundo, el mural *Conciliábulo y lucha* fue realizado en el cierre de la primera fase avasalladora de la etapa neoliberal capitalista a escala global. Cuatro años antes se dio la caída del muro de Berlín y la invasión a Panamá por EUA.

Delgadillo lo pintó en 1993, un año antes de la firma del TLCAN y del levantamiento zapatista. Existe una relación tácita de gran relevancia, entre una obra plástica que le da continuidad a la trayectoria artística y conciencia política del maestro Delgadillo, y los hechos históricos más relevantes de ese periodo.

Como tercer referente de contexto, fue realizado en la fase en el que la izquierda política recién formada y aglutinada en el PRD, empezó a debatirse entre la opción popular-democrática y la institucional corrupta del PRI-gobierno. Este 'corrimiento' ideológico de la izquierda en los procesos de fusión y conformación de su nueva dirección política, se relaciona directamente con el asesinato de 500 jóvenes dirigentes intermedios de diferentes organizaciones de la izquierda radical, provenientes directamente de las comunidades y sectores populares en lucha organizada, durante el gobierno de Salinas de Gortari. Esto significó una eliminación 'quirúrgica' política para producir el aislamiento de las nuevas direcciones partidarias con relación a los vínculos y compromisos populares directos.

Este mural hace evidente que la lucha de clases en la historia moderna de la segunda mitad del siglo XX consistió, ante todo, en la resistencia social popular frente

al despojo multidimensional de la barbarie (sic). Esto último, entendido como el extractivismo mundial de la naturaleza, el desalojo y la aniquilación de los pueblos originarios, y la explotación de los trabajadores precarizados. Dicha resistencia se ha caracterizado por la defensa de la naturaleza y por la justicia y los derechos sociales, que en tiempos como en el que en ese momento vivíamos en México, implicaba la propia supervivencia. Circunstancia vigente de forma más grave hoy, aunque un poco más visible.

Aun para la izquierda oficial actual, Delgadillo mantiene su vigencia como artista incómodo, a la hora de hacer visible tal postura histórica acerca de la oligarquía, la clase de los partidos políticos y los intelectuales orgánicos a su servicio. Obras como este mural ilustran que tal diálogo es necesario y habrá de construirse desde abajo, soportado por las propias organizaciones populares de base, las comunidades y un gran frente popular independiente plurinacional y de autonomías. Esta será ahora una tarea simultánea a la construcción de un presente que retome nuestra historia y aptitud milenaria como país; y evitar que quede postergada indefinidamente.

A decir del historiador Lorenzo Meyer, en 2013, veinte años después de la creación de este mural, *la crisis de México sigue siendo moral; pero ha llegado más lejos de lo que hace setenta años imaginó Cosío Villegas*. De tal vigencia y perspectiva histórica es que se puede apreciar la voz de Delgadillo y la de otros, con respecto a su obra y trayectoria. En realidad, este juicio ético puede ser extendido a los dos últimos siglos de actuación de la oligarquía criolla en la política del país y sus vínculos claudicantes con los intereses financieristas transnacionales occidentales en todo este largo periodo.

Como fue patente en su plástica, en el periodo muralista anterior de la década de los 70 y los 80, Delgadillo asumió que esa defensa sólo era posible empuñando las armas, al igual que los libros y las herramientas de trabajo, todo ello como símbolos sectoriales de la lucha radical. Los murales de lucha popular de ese periodo así lo ilustran con claridad.

V. LA CRÍTICA METAHISTÓRICA Y LA DUALIDAD TRÁGICA PLÁSTICA

Con Delgadillo, hacer *notas de catálogo razonado* acerca de una obra en particular, obliga a tener presente y hacer visibles dimensiones de su quehacer, de su pensamiento y de sus vínculos profundos que lo motivaron en la vida. Esto requiere una perspectiva de integración epistemológica, ética y estética (sic). Perspectiva que hoy puede ser nombrada de *integralidad ontológica* de la condición humana. Esta perspectiva es biológico-cultural y corpo-territorial del emocionar comunitario de la

condición humana (Hernández, 2019). No es metafísica. En Delgadillo se traduce en una perspectiva existencial personal de mística revolucionaria, de escucha atenta de inspiración, en su cotidianidad de militancia política asumida como convivencia popular directa.

El mural políptico *ORR*, de 1975, fue mencionado anteriormente por su carácter de crítica plástica metahistórica (sic). Esta obra maestra hace patente el trasfondo devastador y saqueador sociópata de la modernidad-colonialidad capitalista y patriarcal en su conjunto. Frente a la ciudadanía de los sectores populares, el mundo moderno queda visible como repetición infinita sin resolución ni salida, de opresión, represión, revolución, en el orden e intensidad 'aleatoria' de cada momento del presente, del pasado y del futuro de su patética historia.

En *El Hombre nuevo hacia el futuro* de 1989, Delgadillo expuso su visión del futuro, como visión de vida futura digna y humana (sic) en armonía con su entorno. En apariencia es una más de las visiones críticas utópicas que la modernidad recrea en cada periodo para buscarle sentido al absurdo de la realidad que construye devastando los mundos legítimos alternos de los pueblos originarios del mundo.



El Hombre nuevo hacia el futuro, 1989, José Hernández Delgadillo.
Acrílico/triplay, 7.50 X 9.0 m. Hacienda de Cortés. Atlacomulco, Mor.

Es este un conjunto de mujeres y hombres en *digna plenitud desnuda* de sus potenciales y quehaceres humanos e integración cósmica con la naturaleza, comulga la vida y la muerte con la tierra. Nada que no sea posible en este momento o que las comunidades de lenguas originarias no lo tengan integrado de alguna manera en sus modos de vida (sic). No hay una visión ficcionalizada y ultra-tecnologizada del futuro posible.

*La tierra será nuestra
por fin exhalarán por nuestros poros con fina fuerza y sin estorbo
el polvo y la ceniza de esta tierra.*

- Benito Balam (1989)

Con ello, se hace visible como trasfondo crítico radical, la visión fragmentada del Humanismo y el Derecho modernos, que han sido capaces de separar - compartimentalizar-, entre otras cosas, los derechos de las personas e invisibilizar y negar los derechos de las 'cosas' (sic).

Esta compartimentalización del Derecho construida durante toda la historia moderna, permite administrar el despojo y la explotación de las diferentes dimensiones humanas como entidades cosificadas, metafísicas aisladas - ¿ajenas? -, que pueden ser apeladas como insumos -*commodities* del financiamiento internacional- a disposición de los 'individuos' modernos con capital. Los otros 'individuos' que carezcan de capital tienen toda la 'libertad' y el 'derecho sagrado' de concurrir al mercado para ofrecer la mercancía de su 'propiedad': su *fuerza de trabajo*. Mercancía humana explotable como plusvalor generador de capital. En ambos casos, 'en igualdad de todos los individuos ante la ley', 'se garantiza la sacralidad de la propiedad privada de sus mercancías y capitales'.

VI. EL ENFOQUE PSICOSOCIAL. HACIA UNA PERSPECTIVA MULTIDIMENSIONAL HUMANA.

Concedor de la Crítica de la Economía Política, realizada desde el siglo XIX, y de sus implicaciones críticas en otras esferas de la vida social moderna capitalista realizada en el siglo XX, esta perspectiva subyace en la crítica de Delgadillo a la aberración de la modernidad de poder definir los derechos 'individuales' y los derechos 'humanos' al margen de los derechos sociales. Y de respetar su articulación necesaria con los derechos comunales y su arraigo en sus territorios históricos consustanciales. Así como los derechos de los seres vivos y de la Madre Tierra en su conjunto.

Conciliábulo y lucha de Delgadillo inspira e ilustra la reflexión que desemboca en la tesis de perspectiva de *integralidad ontológica humana* acerca de la caracterización de *los individuos modernos como los seres humanos más despojados y precarizados multidimensionalmente de la historia*⁶ (sic). V. M. Toledo apunta sobre dos dimensiones: El mundo moderno actual está dominado por 300 corporaciones transnacionales que representan menos del 1% de la humanidad y que han provocado: la mayor desigualdad social en toda la historia y el mayor desequilibrio ecológico del medio ambiente.

Hace evidente, justamente por su ausencia, aquello que ya no existe en la condición humana del individuo moderno. Para quien la adolece en su *mundo moderno*, pasa desapercibido tal despojo y la carencia de la comunalidad corpo-territorial de las personas que conservan los modos de vida de los pueblos originarios. Este despojo es asumido como normalidad -precarizada-, única; y el *menos peor* de los mundos posibles (sic).

Esto es pertinente mencionarlo, porque la reflexión plástica y crítica radical de Delgadillo es continua y sostenida en su praxis. Delgadillo muestra un futuro posible a construir -perspectiva humana coherente-, sin perder de vista que eso sólo será posible en la medida en que el Pueblo logre organizarse, defender sus derechos integrales y de justicia social-comunal, frente al derecho moderno supremo y sacralizado subyacente: la hegemonía de la economía y del mercado del capital financierista transnacional avasallador. Tal es el trasfondo duro de la cancelación de la relación humana; de la violencia legitimada como eje del emocionar social patriarcalista-racista de la matriz psicosocial del mundo moderno.

Con el mural *Conciliábulo y lucha*, 1993, expresa nuevamente su crítica radical y su vínculo popular-comunitario. En este mural, el 'conciliábulo' prácticamente es una imagen de consagración religiosa celebrada por bestias grotescas. ¿Qué implica que sean representadas así, las fuerzas que antagonizan al pueblo?

Giorgio Agamben resalta la descripción benjaminiana del capitalismo como culto sin tregua ni misericordia tras el ímpetu totalizador, globalizante y religioso de la *conversión del mundo al consumo*. Si la profanación consiste en hacer uso o hacer viable para el uso un objeto reservado a la esfera de lo sagrado, la religión capitalista engulle todos los objetos en la lógica de su sacralidad específica: el *telos* y el origen o

⁶ [Construcción de la Mirada Plurinacional Popular-Comunitaria](#), Hernández, 2019.

la base de sustento del capitalismo triunfante, en este sentido, es el de la constitución de un improfanable, de la *clausura de cualquier salida del camino del consumo*⁷

El fervor de la atención al dinero (una organización unimental que es abstracta, Deleuze-Guattari *dixi*) de los confabulados del mural *Conciliábulo y Lucha* es de una fe absoluta. Al mismo tiempo, plasma la vocación descarnada del Capital, yacente a sus pies:

“El capital viene al mundo chorreando sangre y lodo por todos los poros, desde los pies hasta la cabeza.” (El Capital, C. Marx, Tomo I, cap. 24)

En otro aspecto del impacto en los individuos modernos, en *El anti-Edipo*, Deleuze y Guattari plantean la relación ‘exitosamente disfuncional’ y compleja entre ‘capitalismo y esquizofrenia’, dando cuenta de la invasión capitalista en el deseo desquiciándolo, al convertir a los sujetos en ‘máquinas deseantes’.⁸

En su conjunto, el mural remite además a una temática clásica subyacente de la plástica histórico-social: la dualidad trágica, que a su vez, está inscrita en el drama trágico moderno.

*En razón de esta intrínseca ambivalencia, el drama trágico (pero también el pensamiento trágico en bloque) es una exploración de las fronteras que unen y separan mundos en sí heterogéneos y de cómo los hombres transitan por ellas y de lo que les ocurre. Lukács lo ha expresado en fórmula estricta: “la sabiduría trágica es la sabiduría de los límites”.*⁹

Desde la perspectiva filosófica histórico-social, para Alexandre Kojève en *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, del drama social:

*“De nada sirve al hombre la lucha para matar a su adversario. Debe suprimirlo dialécticamente. Es decir, debe dejarle la vida y la conciencia, y destruir sólo su autonomía. No debe suprimirlo sino en tanto que se opone y actúa contra él. Dicho de otra manera, someterlo”.*¹⁰

La dualidad trágica es un tema abordado también por el muralismo mexicano del siglo XX. Baste hacer la referencia a dos murales icónicos: el mural de Orozco: *La trinchera*, 1926, fresco pintado en el Colegio de San Ildefonso; y con el mural *La*

⁷ *El capitalismo como religión*. Walter Benjamin. Traducción, notas y comentario de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis, 2016 IdIHCS, UNLP-CONICET, Revista Katatay, T. Basile.

⁸ *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1973, Paidós, Barcelona. PDF

⁹ *Simmel y la tragedia de la cultura*. Ramón Ramos Torre, 2000. Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS) (89).

¹⁰ *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Kojève, Alexandre (1947), Buenos Aires, 2006, Leviatán. PDF

conquista, 1963, de González Camarena, del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.



La trinchera, 1926, J. C. Orozco. Los tres hombres en disposición diagonal, caen apoyados en sus cuerpos contra el bloque de piedra que les sirve de parapeto. El conjunto expresa la tensión, la fuerza y el dolor de la lucha revolucionaria. El manejo de los claroscuros y de los rojos sugiere al espectador el fuego y la sangre contenida.

Con su peculiar crítica radical, Orozco cuestiona las secuelas de un pasado dramático inmediato posrevolucionario que busca reconciliarse del fratricidio derivado de la confrontación de los mismos sectores populares sacrificados: los ejércitos populares y los *ejércitos de leva*, de la oligarquía criolla nacional que salió victoriosa. No sin tener que negociar el reconocimiento de los derechos sociales como aportación constitucional del pensamiento popular comunitario zapatista y villista al mundo.

En la obra de González Camarena se expresa la mirada romántica moderna de la tragedia igualmente sangrienta del pasado irresuelto y mitificado de la conquista colonialista, que en el presente se traduce en beneficio-privilegio clasista, racista y elitista de la propia clase oligárquica criolla nacional.



La conquista, 1963, J. González Camarena. El guerrero águila y el conquistador español mueren al mismo tiempo en la lucha y surge la 'nueva raza' mestiza en México. La patria estará construida por el resultado de esta 'fusión'.

En el discurso institucional del Estado mexicano y de sus intelectuales y artistas orgánicos, la conquista se ha convertido ideológicamente en un término incómodo. Referencia tangible de ello, es el cambio de nombre (sic) del propio mural de González Camarena, en 1986, como: *La Fusión de dos Culturas* (sic), en tiempos de Miguel de la Madrid. Este cambio se debió a que su imagen fue impresa en los billetes de cincuenta mil pesos (sic); y después de 50 'nuevos pesos' en 1993, cuando el peso mexicano nuevamente se devaluó y perdió tres ceros, durante la culminación del sexenio de Salinas. El mismo año de creación del mural *Conciliábulo y lucha*.



Haberle cambiado el nombre al mural de González Camarena acentuó el trágico destino de distorsión histórica e ideológica oligárquica; la atrofiada capacidad de escucha, la nula relación intersubjetiva horizontal con los otros y la apocada calidad ética de las clases dominantes y sus intelectuales orgánicos con relación a las asignaturas históricas pendientes de nuestro país.

Con Delgadillo, la dualidad trágica se hace visible como confrontación histórica del presente, no de individuos simbólicos, sino de las clases sociales. Sanguinaria en los 500 años la historia de la modernidad capitalista en nuestro país y en el mundo. Confrontación que es invisibilizada. Y que como tal no está resuelta. Es un emplazamiento constante, porque continúa la defensa socio-ambiental de las matrices milenarias, civilizatorias, biológico-culturales de los pueblos del mundo y su resistencia popular-comunitaria, festiva y activa.

Cuatro años antes del levantamiento armado zapatista, que nos permitió empezar a mirar a los pueblos originarios de México, en 1990 en su participación: *¿Muralismo Mesoamericano*, durante el *Primer Encuentro por un Nuevo Arte Mesoamericano*, realizado en el pueblo de Cherán, Michoacán, Delgadillo expresa claramente cómo es posible la *atenta escucha* intersubjetiva horizontal para la co-construcción social, digna y justa, popular comunitaria (sic) y de una plástica libertaria:

“Este grandioso pasado tiene importancia en el presente, porque estos pueblos, a pesar de la conquista, las dificultades, las campañas de exterminio, la marginación, todavía existen y los podemos reconocer por sus nombres originales: mixtecos (Ñuu Savi: "pueblo de la lluvia"), zapotecas (ben zaa: "la gente de las nubes"), mexicas, otomíes (los nombres con los que los otomíes se llaman a sí mismos son numerosos: ñätho (valle de Toluca), hñähñu (valle del Mezquital), ñäñho (Santiago Mezquititlán en el Sur de Querétaro) y ñ'yühü (Sierra Norte de Puebla, Pahuatlán), purhépechas, mayas (yucatecos, tojolabales, mames, tzotziles, tseltales, lacandones), etc. Por lo tanto, profundizar nuestro conocimiento del pasado es ser consecuentes con el presente y valorar las grandes contribuciones artísticas y culturales de Mesoamérica, que hoy abarca desde el sur de los Estados Unidos hasta Nicaragua, las cuales constituyen además un valioso legado, una herencia. Al recibirlas, estaremos asumiendo el compromiso de realizar una obra plástica a la altura de aquéllas y de proseguir su hermosa trayectoria. [...]

Pretendemos crear conciencia de que esas culturas y esos pueblos están vivos; son parte de nuestra nación. Son pueblos hermanos que conservan sus idiomas, usos y costumbres y tienen todo el derecho de seguir desarrollándose y de que nosotros los artistas seamos fieles a nuestra herencia. Se trata de asumir a México en su realidad plural en lo étnico, político y cultural.”

Esto también refleja la consideración de Delgadillo en torno a la violencia, es originaria y necesaria para preservar el *statu quo* de opresión, explotación e injusticia de las clases dominantes. Delgadillo no quita el dedo del renglón de la necesidad de la lucha popular organizada como un eje de la resistencia. No es que haya dejado de

existir la lucha de clases para los sectores populares que la hacen explícita en la defensa de sus derechos y en la resistencia socio-ambiental comunitaria. Es ahora, que se resalta la causa de la misma y los agentes que la provocan al no poder prescindir de la violencia para preservar su poder, explotación, opresión y control. Y al haberla extendido en esta modernidad tardía de finales del siglo XX y lo que va del siglo XXI como pobreza, es decir, como violencia social. Y como violencia ambiental, donde el saqueo, el extractivismo, junto con la presión ideológica que ejercen las nuevas tecnologías de producción y mediáticas asociadas al consumismo obsoleto, desencadena el cambio climático. Como señala Aura Cumes, *en el largo periodo histórico, las luchas concretas de esos pueblos de lenguas originarias han debilitado y les han puesto límites a los procesos extractivos, lo que ha permitido la conservación de territorios*, con cuidado ambiental de sabiduría milenaria en nuestro país.

Delgadillo lo expresó con claridad en 1997, en su participación titulada: *El arte público vigente y actuante*:

“En esta encrucijada de los siglos, el arte público está sufriendo las consecuencias de estos cambios: la consecuente concentración de capital y la globalización del mercado a la que se ha querido elevar a la categoría de pensamiento filosófico, único y excluyente, los intereses de las grandes corporaciones, los aparatos producidos con la nueva tecnología; todo ello rivaliza con el arte público consciente.”

Esta visión, Delgadillo la tiene y conserva durante más de 3 décadas de trabajo muralista y la refuerza desde el inicio del periodo neoliberal, cuando comienza el *muralismo de lucha popular* a principios de los años 70. Este empeño perseverante de trabajo cultural colectivo de la plástica con la poesía y la canción, inicia la materialización de su visión, acompañando las luchas de los propios sectores populares de todo el país. Con esta etapa previa, vivida con pasión y entrega completa, Delgadillo establece su premisa ética de trabajo y creación con relación al vínculo popular-comunitario. La experiencia estética trasciende al arte moderno y se funde con la *‘dimensión estética comunal’* (sic), en el cauce latinoamericano de las pedagogías populares-comunitarias, asociadas a la matriz civilizatoria de la Mutua crianza, que los pueblos de lenguas originarias mesoamericanas y de toda Abya Yala *co-cultivaron* desde hace casi 10,000 años (sic); y conservan -como modos de vida sencillos y profundos- de relación horizontal de *inter-existencia* (sic) con los policultivos agroecológicos (sic). En especial con los diversos tipos de milpas de temporal y de las múltiples variedades de maíces criollos que emergieron en coderiva

evolutiva biológico-cultural con los pueblos de lenguas originarias; y por extensión congruente con toda la Madre Tierra.¹¹

Los esfuerzos gremiales y de muralismo transportable colectivo del periodo siguiente, iniciado en 1989, significan la segunda premisa, también construida por años: perseverar en el acompañamiento del arte público en la vida de los pueblos originarios y sectores populares. Tal es el mensaje que quedó inscrito como posición ética-estética, implícita de su propia trayectoria y la de sus compañeros de compromiso popular.

Esta visión continua y prolongada, les da sentido a sus empeños por lograr realizar la *Exposición Internacional de Arte Público* como parte de la *Primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo México '97*. Para Delgadillo este evento doble es históricamente necesario, pero con un sesgo ético-social popular comunitario, no sólo estético. Eventos realizados en el país donde otro grupo de muralistas a principios del siglo XX establecen, con su trabajo colectivo y compromiso social-popular, el carácter de vanguardia mundial del muralismo mexicano. En la década siguiente este carácter de vanguardia mundial lo adquiere igualmente el trabajo tesonero del *Taller de la Gráfica Mexicana*, por las mismas razones enraizadas en la dimensión estético comunitaria co-constructivista del vínculo popular-comunitario y de la matriz civilizatoria milenaria de México.

La producción y realización de estos eventos internacionales de 1997 demandaron el mayor de sus esfuerzos a sus 70 años en condiciones precarias de producción, escasos recursos y mediocre responsabilidad y colaboración institucional y del gremio, para lograr su simbólica realización exitosa en nuestro país. Tal esfuerzo y la imposibilidad de recuperarse por las subsiguientes tareas inmediatas: gremiales, colectivas y personales, desencadenaron la enfermedad que lo llevó a su muerte. Los resultados, como las consecuencias en su persona, Delgadillo las asume con igual entereza y serenidad en su prolongada convalecencia y deterioro físico doloroso hasta su muerte. Bien sabía que este hecho histórico social: la *conversación* con base a la *escucha atenta*, como modo de co-construir sociedad digna y con justicia social, es difícil de ser asumida por las personas que han sido educadas en el individualismo, el egoísmo y la competencia y cuyo trabajo está orientado hacia la exhibición del mercado para el coleccionismo elitista, la fama y preservación de su estatus social.

En *“la conversación considerada como técnica de entendimiento civil ... el acuerdo no violento no sólo es posible, sino que la exclusión por principio de la*

¹¹ [Mutua crianza](#), Hernández, 2019

violencia se halla expresamente confirmada por una circunstancia significativa: la impunidad de la mentira. No existe legislación alguna en la tierra que originariamente la castigue. Ello significa que hay una esfera hasta tal punto no violenta de entendimiento humano que es por completo inaccesible a la violencia: la verdadera y propia esfera de “entenderse”, la lengua.¹²

VI. a. ASIGNATURA SECULAR PENDIENTE Vs. Procrastinación y Precariato

Cuando hablamos de asignaturas históricas pendientes en el país, hablamos de posponer tareas cruciales de manera prolongada, en todo el territorio y en todas las esferas de la vida social. Esto manifiesta anomalías psicosociales severas en las clases sociales responsables de obstaculizar dichas tareas; al perseverar obsesivamente en la conservación y control del poder político y económico nacional, desencadenan trastornos del mismo tipo en quienes así se comportan, tan sólo para conservar privilegios y beneficios diversos a costa de los demás sectores sociales de un país.

La procrastinación, como posposición de las tareas, es un trastorno volitivo del comportamiento, que tiene su raíz en la asociación de la acción por realizar con los cambios, el dolor o la incomodidad (estrés). En una perspectiva histórica de nuestro país, la carencia secular de empatía y de ética social de la oligarquía hacia el pueblo mexicano, puede ser vista como un síntoma psicosocial de *procrastinación ética de clase*, de las tareas pendientes en un país como el nuestro, la gran historia popular invisibilizada y el compromiso que implica la enorme riqueza biológico-cultural de la matriz civilizatoria milenaria de la Mutua crianza de los pueblos originarios.

La procrastinación es una manifestación, a su vez, del despojo multidimensional de los individuos modernos. Se exterioriza como síntoma asociado a la depresión y está relacionado también con las dificultades psicosociales de la maduración emocional que la modernidad y sus valores sociales provoca en los individuos al volverlos consumidores, codependientes, infantilizados, hedonistas de ella misma; a la vez que se asume la realización de la libre competencia como explotación voluntaria de los individuos.

En la escala histórica, la oligarquía criolla nacional ha padecido la *procrastinación ético-social* durante estos dos siglos, es una psicopatología social asociada a la inmadurez psico-emocional de clase, derivada de su propio modo de vida de beneficios y privilegios, que obliga a vivir la propia vida como *violencia permanente hacia los otros*, de negación y borramiento. De ahí que la *procrastinación ética* pueda

¹² [Para una crítica de la violencia](#), W. Benjamín (1921)

De la misma forma, hace evidente que tanto la incomodidad, como la vigencia de este mural de Delgadillo, no es un tema solamente de la estética moderna, sino ético y al mismo tiempo epistemológico y heurístico para la crítica radical metamoderna. En ese paquete de 'integralidad' consiste su vigencia. Nos ayuda a pensar y asumir las tareas que tenemos que co-construir y co-crear hoy con los jóvenes y con las hijas e hijos de ellos.

Al hablar del precariado de procrastinación psicosocial y política de la oligarquía criolla nacional y los regímenes antipopulares que ello desencadenó por más de dos siglos en nuestro país y en América Latina, también lo relaciono con el *Síndrome de Hubris* (SH). *El SH es un trastorno psiquiátrico adquirido, caracterizado por soberbia, arrogancia y prepotencia. Lo desencadena el poder y lo potencia el éxito. Y es fácilmente reconocible en facultativos de nuestro entorno más próximo. Creemos que es una de las múltiples formas que puede adoptar el Trastorno Narcisista de Personalidad en facultativos -empresarios y funcionarios- conscientes de su poder.*¹³

El *Síndrome de Hubris* (SH) fue propuesto, en 2009, por David Owen y el psiquiatra Jonathan Davidson; y es caracterizado por un cluster de 14 síntomas, aunque sólo cinco le son propios; los demás los comparte con otros trastornos (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) que afectan a personajes embriagados de poder en política, en la ciencia o el mundo financiero. Para González-García la falta de humildad y empatía, que no aparece explícitamente recogida por Owen, es una característica esencial de este trastorno. La falta de empatía en el ejercicio del poder en cualquiera de sus formas, puede hacer que cualidades como la confianza y seguridad en uno mismo se transformen en soberbia, arrogancia y prepotencia, características del individuo con SH.

TABLA: Síntomas del síndrome de 'hubris' en líderes políticos	
No aparece explícitamente recogida por Owen	● Falta de EMPATÍA
Cinco son específicos (únicos) del SH	<ul style="list-style-type: none"> ● Identificación con la nación, el estado y la organización ● Tendencia a hablar de sí mismo en tercera persona y usar la forma regia de nosotros ● Autoconfianza exagerada, tendencia a la omnipotencia ● Inquietud, imprudencia, impulsividad

¹³ *Síndrome de «hubris» en neurocirugía*. González-García J., 2019

		<ul style="list-style-type: none"> ● Convencimiento de la rectitud moral de sus propuestas ignorando los costes
Otros trastornos de la personalidad:	antisocial (1 criterio)	<ul style="list-style-type: none"> ● Pérdida de contacto con la realidad: aislamiento progresivo
	histriónico (1 criterio)	<ul style="list-style-type: none"> ● Incompetencia 'hubrística' por excesiva autoconfianza y falta de atención a los detalles
	narcisista (6 criterios)	<ul style="list-style-type: none"> ● Propensión narcisista a ver el mundo como un escenario donde ejercitar el poder y buscar la gloria ● Tendencia a realizar acciones para autoglorificarse y ensalzar y mejorar su propia imagen ● Preocupación desmedida por la imagen y la presentación ● Modo mesiánico de hablar sobre asuntos corrientes y tendencia a la exaltación ● Excesiva confianza en su propio juicio y desprecio por el de los demás ● Creencia de que no deben rendir cuentas a sus iguales, colegas o a la sociedad, sino ante cortes más elevadas: la historia o Dios
Para llegar al diagnóstico de SH se necesita la presencia de al menos tres de los 14 criterios y al menos uno de los únicos.		

SH está indisolublemente unido al poder. La palabra *hubris* se deriva del concepto griego '*hybris*': desmesura, que significa exceso de soberbia. Indica el egocentrismo desmedido, desprecio por el otro y la compulsión a transgredir las leyes, los límites que los dioses impusieron al hombre frágil y mortal.

La perspectiva psicosocial está relacionada también con la primacía de lo económico, de las estructuras económicas en la historia, más allá de la cultura y la política de la vida, de una generación o de un siglo. Es una dimensión humana que se rige por los 'modos de vida' determinados, en el caso de la modernidad, por la centralidad de la economía y el Capital. El modo de vida moderno impacta a los grupos sociales (clases, sectores) en sus relaciones sociales y estas generan impactos profundos en las formas de interacción entre los individuos modernos y, a su vez, en las configuraciones de los circuitos neuronales en sus estructuras cerebrales, mediante la recurrencia o inhibición de 'los cocteles' hormonales y de neurotransmisores que las activan o atrofian mediante las estimulaciones de las relaciones sociales y de esos modos de vida.

Con la imagen del ‘conciliábulo’ de Delgadillo, la polisemia simbólica se extiende hacia este síndrome psicopatológico de implicaciones psicosociales de largo aliento en nuestra historia. A la vez, ambos están asociados a las estructuras sociales de organización corporativa (Rita Segato *dixi*). Estas estructuras se caracterizan por ser jerárquicas, elitistas y están vinculadas intrínsecamente a la cultura política administrativa de la corrupción sistémica (sic), como parte integral de la vida económica y política del país. El corporativismo corresponde directamente a las estructuras del Estado, del Ejército, de la academia institucional, del sector empresarial, del crimen organizado y del narcotráfico. Las estructuras corporativas se consolidaron en la sociedad de la modernidad-colonialidad patriarcalista, racista clasista, elitista y antropocéntrica. Y son legitimadas por la necropolítica, en el periodo neoliberal como necesarias para la operación funcional del Sistema-mundo capitalista.

Desde mediados del siglo XIX la caracterización primaria para la élite plutócrata mundial contemporánea aún funciona:

*“Por aristocracia financiera hay que entender aquí no sólo los grandes empresarios de los empréstitos y los especuladores en valores del Estado, cuyos intereses coinciden, por razones bien comprensibles, con los del poder público. Todo el moderno negocio pecuniario, toda la economía bancaria, se halla entretejida del modo más íntimo con el crédito público. Una parte de su capital activo se invierte, necesariamente, en valores del Estado que dan réditos y son rápidamente convertibles. Sus depósitos, el capital puesto a su disposición y distribuido por ellos entre los comerciantes e industriales, afluye en parte de los dividendos de los rentistas del Estado”.*¹⁴

A su vez, son apuntaladas -invisibilizándolas y/o legitimándolas, según el caso- a través de los grandes corporativos transnacionales de los medios de comunicación (*The New York Times*, *The Wall Street Journal*; *The Economist* y *Financial Times* de Londres, ABC, CBS, CNN, Fox, NBC, Bloomberg, AP, UPI, Reuters, Televisa, etc.) y de la industria cinematográfica cartelizados, que forman parte del sistema de dominación ideológica: la fabricación del consentimiento, de adoctrinamiento y desinformación; para el control elitista plutócrata de la sociedad. Estos a su vez son orquestados tanto por oficinas y agencias del estado imperial (el Departamento de Estado y su red de embajadas y consulados; la Agencia Central de Inteligencia [CIA]; la Agencia para el Desarrollo Internacional [Usaid] y la Fundación para la Democracia [NED], coaligadas con la CIA; la Agencia Informativa de Estados Unidos [USIA] y la Agencia de Estados Unidos para Medios Globales [USAGM]).

¹⁴ *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Carlos Marx, 1851 y 1852.

Hoy, el cártel de ONG's en México está encabezado por *Mexicanos contra la Corrupción y la Impunidad* (MCCI), de Claudio X. González Guajardo, el *Instituto Mexicano de Competitividad* (IMCO), el *Instituto de Pensamiento Estratégico Ágora* (IPEA), *Funsalud*, *Ethos*, *Mexicanos Primero*, *México Evalúa*, *Integralia* (Luis Carlos Ugalde), *Transparencia Mexicana* (Federico Reyes Heróles) avalados por el *Consejo Mexicano de Negocios*, el *Consejo Coordinador Empresarial* (CCM) y *Coparmex*, están financiados por la Usaid, la NED y Atlas¹⁵

VII. LA INCÓMODA MIRADA HORIZONTAL DE DELGADILLO

La investigación previa a la publicación del libro: *José Hernández Delgadillo*, de 2017, nos permitió presentar como escrito de introducción a la compilación de textos divulgados por primera vez, un ensayo titulado: *La mirada implicada*. En él hablo de la *construcción de la mirada* después de la independencia en nuestro país. Lo refiero como un proceso psicosocial implícito y reflejado en los procesos culturales y políticos de la historia de los dos últimos siglos. Un pequeño apartado se refiere a la forma en que la oligarquía criolla de nuestro país se relaciona con los otros sectores sociales, a partir de una *mirada que depreda* (sic).

Lo que avanzamos ahora es un complemento y refuerza el cuestionamiento del daño funesto que a sí mismas y a sus descendientes, pueden hacerse las personas y las clases sociales que cancelan la relación humana que se basa ontológicamente en '*la aceptación del otro como legítimo otro*' en esa relación. Esta es la definición biológica del amor, como emoción central de los mamíferos (Humberto Maturana *dixi*). Para sentirse individuos modernos 'realizados' egocéntricamente y usufructuar beneficios y privilegios de una relación *no* humana (sic).

En ese ensayo enfatice el privilegio de Delgadillo de conservar una *mirada horizontal* con los sectores populares del país, y cómo la fue creando en su formación y en su trabajo, para orientarla consecuentemente hacia el muralismo. Mirada que lo hizo acompañarlos en sus luchas cotidianas.

Bajo la veta humanista había producido muchas obras, como resultado de una síntesis que había hecho de mis influencias, de los grandes pintores y del mundo prehispánico. Cuadros de aquella época son Día negro, un trabajo que no me avergüenzo de haber hecho; Catarsis, que lo realicé en 1964 y prácticamente era una visión de lo que iba a ser Tlatelolco 1968, no como premonición, simplemente sentía la posibilidad de que se generaría esa gran violencia; era violencia sexual, era violencia física, era muerte. Lo produce en París, pude ver a mi país desde lejos.

¹⁵ [EU, la plutocracia y Va por México](#). Carlos Fazio.

*Cuando regresé a México me di cuenta de que fundamentalmente éramos un país violento, la gente se mata por cualquier cosa y esta violencia traté de explicármela y entendí que no era sólo un desprecio ancestral por la vida, sino también un producto de la opresión política y la situación económica.*¹⁶

Para Walter Benjamin es necesario oponer a la estetización de la política la politización del arte, tarea que implica hacer una *experiencia* (estética) con las nuevas manifestaciones artísticas, tras el derrumbe del arte aurático, asociado al mercado especulativo del arte del coleccionismo y museos. A la par, hacer una experiencia, implica elaborar de manera activa y colectiva, la relación con el pasado, así como la relación con el arte y los bienes culturales. Jacques Rancière ubica en el centro de la discusión, lo que él llama la “división de lo sensible”. El texto señala que una estética autónoma y autorreferencial conduce a una política estetizada, mientras que una estética intrínsecamente política ilumina el potencial liberador del arte.¹⁷

Delgadillo lleva en la praxis de su experiencia político-artística-popular, el incómodo mensaje-experiencia-hecho de que esto es posible al abarcar no sólo el *¿qué hacer?* sino el *¿cómo?*, el *¿con quién hacerlo?* Para Delgadillo, sólo es posible en la convivencia, en el acompañamiento directo con los sectores populares en sus luchas por la defensa de los derechos sociales, comunales, los de la naturaleza íntimamente relacionados y con las libertades democráticas. Incómodo porque lo mismo aplica en el arte, en la ética, en la política -pública social-, en la historia. En las cuatro dimensiones, Delgadillo puso el dedo crítico de *integralidad ontológica* (ético, estético y epistemológico) en la llaga de México. En ese sentido, Delgadillo debe inscribirse en la ‘dimensión estético comunitaria’ a la que hacemos referencia en la Mutua crianza; más que en cualquiera de las ‘estéticas’ de la modernidad. En la poderosa corriente de tradición libertaria de la pedagogía popular-comunitaria de América Latina del siglo XX y XXI, como aportación al mundo; más que pensar en inscribir su legado en la narrativa académica-institucional, ‘oficializada’ (Delgadillo *dixi*), del muralismo como vanguardia internacional de principios del siglo XX. O como valor de “*arte milenario de México para el mundo*” (Ariosto Otero *dixi*), sin mayor referente ético personal para sostenerlo. Esta perspectiva de colonialidad intelectual fomenta la culturización de los pueblos de lenguas originarias, lleva implícita la esencialización de la violencia patriarcal en ellos, como rasgo cultural ‘no moderno’, ‘no propio de la democracia liberal’. A su vez, invisibiliza la potencia política de sus sistemas políticos de organización de autonomía, de democracia participativa de base. No permiten

¹⁶ *Notas Autobiográficas*, (1981), Delgadillo, 2017

¹⁷ [De la estetización de la política a la política de la estética](#), Diego Paredes, 2009. PDF

comprender la relevancia de sus epistemologías *nosótricas* (Lenkersdorf *dixi*) -propias y diversas- como '*horizonte político*' (sic) (Cumes *dixi*). La mirada descolonial nos invita a reconocer que existimos como país gracias a su autorregulación (sic). Delgadillo sabía que de ellos hay mucho que aprender.

En el monocultivo socio-político de la modernidad, el horizonte histórico es la fuga hacia el futuro, se le nombró 'progreso' y después 'desarrollo'; se expresa como 'movilidad social', pero la movilidad moderna desplaza y despoja a los otros (apud Aura Cumes).

El mural *Conciliábulo y lucha*, al igual que la exposición itinerante: *Testigos de Nuestros Tiempos*, fueron el proyecto muralista intermedios imprescindibles para lograr que ese otro evento gremial de carácter mundial, necesario en esta nueva época del mundo, contase con la participación digna y visible de ese pequeño grupo de artistas, sus compañeros de compromiso en la lucha popular y comunitaria entrañable.

A 20 años de la muerte del maestro José Hernández Delgadillo, esta circunstancia histórica es vigente en nuestro país y sigue siendo asignatura pendiente incómoda para las instituciones. Al mismo tiempo cobra mayor valor como referente de conciencia popular, dadas las dimensiones contemporáneas de despojo, saqueo, explotación y extractivismo mundial del periodo actual.

Cualquier transformación social actual que no incluya esta dimensión de integralidad estético-ética y epistemológica, desde el fundamento ontológico biológico-cultural -no metafísico- de la condición humana implicada en el respeto a la naturaleza, a los pueblos originarios, a los sectores populares, a las mujeres, a jóvenes, niñas, niños y adolescentes de nuestro país se convertirá en una caricatura grotesca de la vocación histórica profunda de nuestro país, sus pueblos y su matriz civilizatoria milenaria.

Con este emplazamiento ético, histórico, notable, Delgadillo siempre orientó su trabajo siendo consciente de que:

"...el arte público se ha producido y ha estado presente, en ocasiones como un renacer de los ciclos históricos; en otras, como expresión marginal que se vuelve universal".¹⁸

¹⁸ *El arte público vigente y actuante*, Delgadillo, 1997, en Delgadillo, 2017.
<https://es.scribd.com/document/14157252/El-Arte-Publico-Vigente-Jhd>

Decimos precario de lo que es poco estable, poco seguro o poco duradero. En el Derecho refiere aquello que se tiene o se disfruta sin poseer ningún título de propiedad ni ser el dueño, por tolerancia o por inadvertencia del mismo. En el mercado de trabajo, el derecho laboral que lo normaliza como *outsourcing* y las condiciones de empleo, subempleo y desempleo del trabajador, la precarización o precariedad laboral es la inseguridad, incertidumbre y la falta de garantía de condiciones socioeconómicas mínimas y suficientes para una supervivencia digna que daña a los trabajadores y redundante en su entorno familiar y social. Sin embargo, las dimensiones de la precarización humana de los sectores populares se han ido expandiendo cada vez más. Convirtiéndose en el modo de ser y de estar en la sociedad moderna contemporánea para el despojo, el saqueo y la explotación.

En la historia del México pos-independencia, la *procrastinación ético-social* de la oligarquía nacional, como clase en el poder -con sectores de la clase política e 'intelectuales orgánicos' coyunturales diferentes-, solo ha producido lo que bien podemos caracterizar como: *precarismo psicosocial y político sistémico*, durante los últimos dos siglos (sic) incluido el último periodo de más de 40 años de Necropolítica y *kakistocracia* (gobierno de los peores) neoliberal.

Estos dos últimos capítulos, son un avance. Se requiere una caracterización psicosocial, de integralidad multidimensional, de la oligarquía criolla en México, al conservar su modo de vida no humano (sic), orientado por su obsesión del poder y la riqueza. Es necesario hablar de las implicaciones de tal circunstancia para toda la población en la historia moderna de México. La otra opción es seguir haciendo antropología o sociología metafísica.

La '*laberíntica paciana*' de la soledad trágica marcó toda una época en la intelectualidad orgánica mexicana. Habla de una esencia metafísica 'desgraciada' - como mínimo- del mexicano en abstracto -o mestizo en concreto- de origen histórico etnológico infortunado.

Claudio Lomnitz, intenta construir una mirada antropológica ilustrada y crítica acerca de la violencia social, del 'tejido social rasgado' en nuestro país. Sin embargo, es una mirada de colonialidad. No nombra la causa estructural y sistémica de esta violencia, o cuando menos, no está asociada directamente al despojo y saqueo mundial contemporáneo de la Necropolítica neoliberal que lleva más de 40 años (sic), porque eso sería hablar de Economía política y de la integralidad ontológica que permite comprender la Biología epistemológica. Lo suyo es la Etnografía erudita. Esconde la mano y considera que desde que empezó la 'guerra contra las drogas' en 2006, en México se está conformando '*un nuevo tipo de Estado*' que se debilita. Estima que la

4T de AMLO es parte de eso con su *'autoritarismo'*. Esto *'polariza a la población para ordenar el campo político'* -de allí el populismo-. Asume que la soberanía de México no está en riesgo (sic) por lo que es demagogia hablar de eso, pese a que el Estado-nación *'democrático'*, como forma política del capitalismo contemporáneo se debilita en el mundo. Además, considera que esta violencia surge pegada a las raíces culturales -otra vez- de los mexicanos en el campo y los barrios populares.

"...nuestra violencia es un síntoma de un nuevo tipo de Estado, que aún no sabe o no quiere nombrarse a sí mismo.

[...] la violencia que hoy es cotidiana en México profana los valores morales más arraigados" según Lomnitz.¹⁹

. . .

Hay murales de Delgadillo en plena avenida central de Pachuca, en el Estado de Hidalgo, tienen vigencia temática incómoda en relación a la corrupción, la soberanía energética y la lucha popular. Han sido dejados a su suerte y deterioro ambiental por más de 20 años. Durante ese tiempo, presidencias municipales, gobiernos del Estado, Congresos del Estado en turno han debatido el problema en numerosas ocasiones y lo han publicado sin hacer nada. No se atreven a borrarlos, como tampoco mueven un dedo para restaurarlos y protegerlos. Estos murales, en su abandono, son testimonio elocuente y activo de corrupción sistémica e irresponsabilidad pública por décadas.

Delgadillo y su obra, como en su momento José Revueltas en la literatura, sólo es invocado como santón por la demagogia intelectual e institucional, para limpiar su imagen pública con las aguas de la cultura y el arte. Predomina la embarazosa *'marginalidad'* cultural e institucional a la que ha sido sometido, por incomodidad de la *mirada que depreda*, del *precaricato oligarca secular*. Durante todo este periodo, este precaricato preferiría conservarse *'anónimo'*. Faltaba nombrarlo, Delgadillo lo mostró plásticamente.

Para la memoria de Delgadillo, esta circunstancia cultural, a la larga, sólo le ha significado el reconocimiento *universal*, involuntario (sic) a la congruencia de su vida y obra al resaltar la vigencia de la conservación y fortalecimiento del vínculo popular comunitario.

Hoy la obra mural de Delgadillo está acompañada de la construcción conceptual crítica que la implica, inspirándose, a su vez, en dicha obra plástica radical. Ambas contribuyen a apreciar la calidad estética de la obra. Al mismo tiempo, es

¹⁹ [Interpretación del 'tejido social rasgado'](#), C. Lomnitz, 2021.

notable su prospectiva ético-epistemológica histórica tácita, en relación a la comprensión de un horizonte político alternativo, frente a la crisis civilizatoria multidimensional e irreversible de la modernidad. Hace consciencia de la carga de sentido y significado que tienen las imágenes y las palabras para modificar el pensamiento y la percepción en las personas.

Obra mural y reflexión emergen conjuntamente de la vigente continuidad y dignidad de la resistencia socioambiental popular-comunitaria festiva y activa en nuestro país y en Nuestra América.

Tal es la magnitud de la vocación pública cabal del mural *Conciliábulo y lucha*. La demora de su ubicación en un espacio público cultural adecuado y de acceso popular libre, sólo hace que como sociedad conservemos el cuestionamiento de la legitimidad y las prioridades éticas del propio presente histórico en el que vivimos.

Francisco Hernández Zamora
San Juan Xalpa, Iztapalapa, 2020 / 2021



DELGADILLO PRESENTE - 2020 / Vigésimo aniversario luctuoso.
CENTRO VLADY-UACM / FCJHD, AC / Exposición virtual. <https://delgadillo-presente.uacm.edu.mx/>