

ESPECTROGRAFÍAS MEMORIAS E HISTORIA

1 DE DICIEMBRE 2010 AL 20 DE MARZO 2011

NEC



José Luis Barrios
Helena Chávez Mac Gregor
Pilar García de Germenos
Sol Henaro
Jorge Reynoso Pholenz
Curaduría

S, consultores en diseño
Diseño

Ana Laura Cué Vega
Katnira Bello
Coordinación editorial

Jaime Soler Frost
Corrección de textos

D.R. © 2010 Universidad Nacional Autónoma
de México
Museo Universitario Arte Contemporáneo
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C.P. 04510 México, Distrito Federal

www.muac.unam.mx

ISBN

Queda prohibida la reproducción parcial o total
por cualquier medio de la presente obra, sin
contar previamente con la autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.
Todos los derechos reservados.

Primera edición. México, 2010
9 de noviembre de 2010
Impreso y hecho en México

7 **ESPECTROGRAFÍAS: MEMORIAS E HISTORIA**
EQUIPO CURATORIAL MUAC

13 **HISTORIA Y MEMORIA. NOTAS SOBRE EL OLVIDO COMO CONDICIÓN
CRÍTICA DEL PASADO**
JOSÉ LUIS BARRIOS

25 **ESPECTRO Y POLÍTICA DE LA MEMORIA**
ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

35 **ARCHIVO-MANÍA**
SUELY ROLNIK

47 **ARQUEOLOGÍAS DE LA MODERNIDAD**

48 **TANIA CANDIANI**
49 LEER DE CORRIDO
PILAR GARCÍA DE GERMEÑOS

56 **CARLA HERRERA-PRATS**
57 ARCHIVO, CONCEPTUALISMOS Y USOS DEL PASADO EN CARLA HERRERA-PRATS
FRANCISCO REYES PALMA

62 **VICENTE RAZO**
63 DEL INTERÉS GENERAL
ALEJANDRA LABASTIDA

70 **MELANIE SMITH**
71 *MAKING OFF*. (PRIMER CORTE)
HÉCTOR BOURGES

78 **JOTA IZQUIERDO**
79 LA MERCANCÍA NACIONAL: PREFACIO PARA UNA HIPÉRBOLA AMARILLA (PMS 104)
JULIO GARCÍA MURILLO

87 **HEREJÍAS DE LA NACIÓN**

88 **CARLOS AGUIRRE**
89 ACERCA DE LA OBRA PASADO IMPERFECTO, DE CARLOS AGUIRRE
MIGUEL ÁNGEL BARRÓN GAVITO

92 **JUAN PABLO MACÍAS**
93 DISPOSITIVO ANARQUISTA; ACERCA DE LA PIEZA DE JUAN PABLO MACÍAS
CÉSAR CORTÉS VEGA

- 98 **ENRIQUE MÉNDEZ DE HOYOS**
99 ENRIQUE MÉNDEZ DE HOYOS VISITA UN EPISODIO INCÓMODO
JORGE REYNOSO POHLENZ

105 **MONUMENTO Y RUINA**

- 106 **MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA**
107 ACCIÓN DE CAMBIO... SUCESO Y METÁFORA EN DOS OBRAS DE MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA
SOL HENARO

- 112 **DIEGO BERRUECOS**
113 DIEGO BERRUECOS, PRI: GENEALOGÍA DE UN PARTIDO
VANIA MACÍAS OSORNO

119 **EL CUERPO DESAPARECIDO, EL RETORNO DE LO REAL**

- 120 **ILÁN LIEBERMAN**
121 ENTRE LA AUSENCIA Y LA PRESENCIA, EL RECUERDO Y EL OLVIDO
ELOÍSA HERNÁNDEZ VIRAMONTES

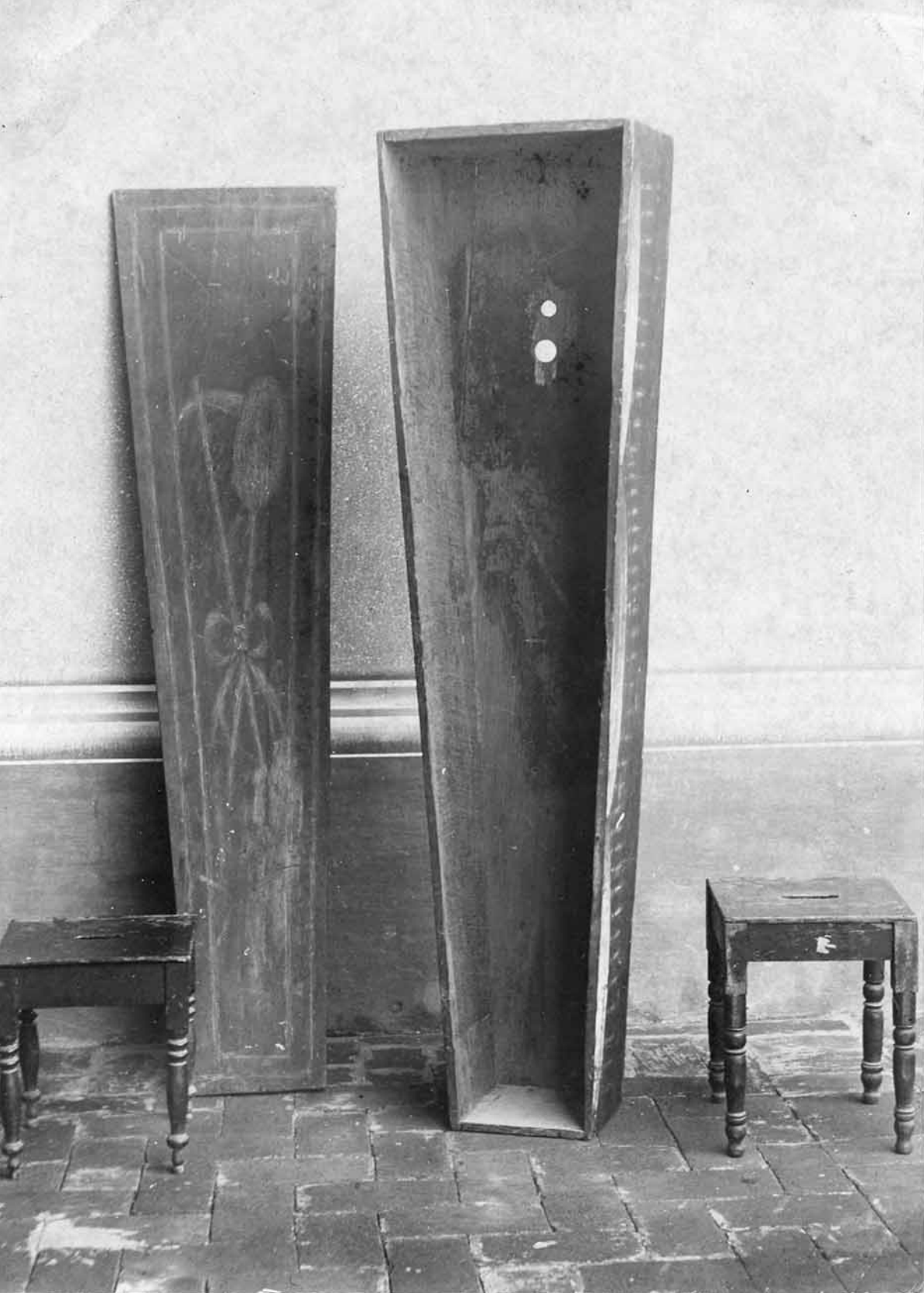
- 126 **ELOÍSA MORA OJEDA**
127 PLAN DE AYALA
MANUEL RAMOS

- 130 **AMBRA POLIDORI**
131 ¡VISITE CIUDAD JUÁREZ! LA SUBLIMACIÓN SINIESTRA COMO MECANISMO SACRALIZADOR
SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO

- 136 **TERCERUNQUINTO**
137 ESCALA HUMANA/ACCIONES PARALELAS A PROPÓSITO DE UNA OBRA DE TERCERUNQUINTO
JOSÉ LUIS BARRIOS

- 140 **MARIANA BOTEY**
141 "...EL SER DEL ESPÍRITU ES UN HUESO"
CUAUHTÉMOC MEDINA

- 147 LISTA DE OBRA
150 AGRADECIMIENTOS
151 CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN



ESPECTROGRAFÍAS: MEMORIAS E HISTORIA

Ser justo: más allá del presente vivo en general —y de su simple reverso negativo. Momento espectral, momento que ya no pertenece al tiempo, si se entiende bajo este nombre el encadenamiento de los presentes modalizados (presente pasado, presente actual, ‘ahora’, presente futuro). Cuestionamos en este instante, nos interrogamos sobre este instante que no es dócil al tiempo, al menos a lo que llamamos así. Furtiva e intempestivamente, la aparición del espectro no pertenece a ese tiempo, no da el tiempo, no ese tiempo: “*Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost*” (Hamlet). Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx. EL estado de deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*

7

Espectrografías es la manera de nombrar otra forma de trabajar sobre la historia, una que se dirige no hacia lo visible sino hacia lo invisible. Una historia que llama al fantasma para escamotear festejos y conmemoraciones y nombrar lo que está ausente y que sin embargo, o más bien por ello mismo, no deja de acosar.

Este dispositivo, cercano a las exigencias de la genealogía, reclama una indispensable cautela:

localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no ha sucedido.¹

La espectrografía es aquí la llamada para que opere la paradoja en la historia y se destituya la coincidencia con el sentido común como estatuto de verdad. La paradoja aquí es invocada como operación epistemológica, estética y política, pues hace aparecer las ausencias

¹ Michel FOUCAULT, *Nietzsche. La genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 12.

para que no exista sentido único y la contradicción funcione como campo de fuerzas donde pueda aparecer lo que está ocluido, negado, reprimido y olvidado.

Esta operación no tiene que ver con una fascinación científicista de hacer todo visible y calculable sino, más bien, con la pregunta por la posibilidad misma de la justicia. Al inicio invocamos a Derrida invocando a Hamlet porque sin duda hay algo aquí que está fuera de quicio: 2010 se marca oficialmente como el festejo de los doscientos años de la Independencia, de los cien años de la Revolución mexicana y de los cien años de la re-fundación de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiempo de celebración trastocado, acosado, desquiciado, desarreglado y loco. Momento de disyunción entre pasado, presente y futuro que al intentar mantener una estructura temporal homogénea prometida en el progreso lo que irrumpe es el delirio: promesa, fallo y negación.

Este tiempo ha demostrado que la fiesta y la conmemoración no intentan activar la historia como ejercicio crítico de interpretación sino convertirse en el espectáculo que pretende legitimar el pasado como hecho consumado. El reclamo que hace la fiesta nacional es que miremos hacia el futuro mientras las ruinas se acumulan y los muertos entierran a los muertos.

Espectrografías: : memorias e historia es una exposición que parte de la necesidad de cuestionar esta estructura estética y política entre pasado e historia. Una propuesta que asume, como sugiere Benjamin, que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo como ‘verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo como éste relampaguea en un instante de peligro.”²

8

Carlos Aguirre, Diego Berruecos, Mariana Botey, Tania Candiani, Carla Herrera-Prats, Jota Izquierdo, Ilán Lieberman, Juan Pablo Macías, Enrique Méndez de Hoyos, Eloísa Mora Ojeda, Ambra Polidori, Vicente Razo, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Melanie Smith y Tercerunquinto son los artistas que intervienen en esta exposición para apropiarse de la historia y, desde la desestabilización entre pasado/presente/futuro, investigan, intervienen, crean, destruyen o reconstruyen los imaginarios de las representaciones sociales para invocar a los fantasmas que se presentan como dislocaciones a las determinaciones materiales de estas formaciones.

En suma, esta exposición no es sobre el bicentenario como inscripción nemotécnica que intenta decir algo que no terminamos de saber qué es, sino sobre la historia como formación de visibilidades e invisibilidades, de inclusiones y exclusiones. Lo que pretendemos es activar un campo de tensiones hecho de delirios, ruinas y desapariciones. Fantasmas e imaginarios que trazan una espectrografía.

Esta exposición no busca una narración sino que se presenta como relato hecho de fragmentos que nos devuelven una

² Walter BENJAMIN. “Tesis sobre Filosofía de la Historia”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 45.

constelación. El núcleo “Arqueologías de la modernidad” reúne intervenciones que exploran la conformación y las contradicciones del proceso de la modernidad en México. En *Leer de corrido*, Tania Candiani crea una máquina que infla y desinfla el bordado de la inscripción “patria”. Desquiciamiento de la maquinaria institucional que, desde el archivo de una enseñanza de civismo en la educación básica, busca una nueva producción semiótica que desordene significantes y, desde la exploración de una superficie hecha de estrías y desórdenes, destituya el sentido dominante que ha tenido el signifi-
ficante “patria”. Carla Herrera-Prats en *Historias oficiales #4* investiga los archivos de los libros de texto para trabajar la formación iconográfica de la representación histórica del indio, sus cambios, sus mutaciones. Producción del cuerpo del “otro” que se copia de una representación inexistente que se contrapone, y también se compone, de la exploración y puesta en escena internacional de la representación de lo “prehispánico” en exposiciones internacionales. La iconografía de la producción de un “otro” —casi siempre mítico y muy pocas veces histórico— que aparece y desaparece según las exigencias de la ideología dominante. Vicente Razo interviene desde la arqueología de lo popular en la historiografía del arte para poner en cuestión la propia producción de saber y de legitimación de la institución; con *Ediciones de interés general*, Razo utiliza las formas de diseminación del saber, en este caso la monografía, para intervenir en el discurso historiográfico que legitima y es legitimado por la institución, activando la tensión entre historia, autoridad y arte. En *Estadio Azteca 2010*, Melanie Smith juega con la tensión entre ordenamiento/desordenamiento de cuerpos y signos desde la puesta en escena de una producción monumental de mosaicos que recuerda a festivales e inauguraciones que insisten en imprimir una huella de orgullo nacional. Melanie desestabiliza la festividad con signos que no forman una representación sino que juegan alegóricamente con la historia y el cuerpo, desorden completo que forma un fragmento de opacidad al relato del progreso. Jota Izquierdo, con *Capitalismo Amarillo: historia de ocasión*, investiga las fracturas de la modernidad desde una arqueología de la mercancía pirata; haciendo visibles las formas de producción y de distribución de un capitalismo en (un) estado fallido. Las mercancías de segundo orden adquieren un carácter de objeto dialéctico que encierra en sí mismo la promesa y el fracaso de un modo de producción económico que emerge como delirio y afirma una estructura mimética bajo el lema “lo mismo, pero más barato”. Baratiya que todos consumimos pero nadie quiere asumir como formación económica nacional.

“Herejías de la nación” es el núcleo que interviene momentos históricos de procesos políticos, sociales, culturales y religiosos que han desestabilizado y cuestionado la soberanía nacional. Carlos Aguirre crea con *Pasado imperfecto* una instalación sobre los daños y abusos del poder eclesiástico. La puesta en tensión de un poder soberano en una nación laica marca las distancias y las formas

de abuso que toma el poder sin un control estatal. Aguirre no sólo traza una genealogía del conflicto sino que asume la responsabilidad de la subversión de pasar de la confesión, como instrumento de control basado en la culpa, a la denuncia como acto público de acusación que busca y reclama jurisprudencia. Con *Sin título (BSR)*, Juan Pablo Macías hace un recorrido sobre la historia del anarquismo en México para encontrar los lugares en los que éste y el movimiento *punk* se entretujan formando una red de activación y politización. La búsqueda y recuperación de espacios de resistencia —a partir del caso específico de la Biblioteca Social Reconstruir³— marcan una genealogía propia que a la vez que reclama visibilidad exige justicia. Enrique Méndez de Hoyos reabre el vórtice del delirio con la alucinación de Maximiliano y Carlota bailando sobre las ruinas de su imperio mientras esperan el fusilamiento. *Tiempo sagrado* trabaja con la muerte del emperador, por un lado, como la inscripción de la representación de la soberanía y, por el otro, como forma psíquica del delirio social y político de una nación que no termina de hacerse con sus fantasmas.

El núcleo “Monumento y ruina” es una exploración simbólica y material de la nación donde se desnudan las utopías para mostrar su fallo. La ruina se explora como promesa y fracaso del continuo intento de modernización en México. En *Papel moneda (200 espejos de Plata Libertad)* y *200 monedas de Plata Libertad*, Miguel Rodríguez Sepúlveda realiza una des-inscripción del símbolo con la des-materialización de 200 monedas de Plata Libertad que se consumen al ser talladas sobre papel. La borradura del símbolo deja su rastro, un muro cubierto de los restos que se resisten a desaparecer. Monumento hecho del polvo de la producción icónica de nuestra historia en una moneda que quiere legitimar y estabilizar un régimen. Diego Berruecos, con *PRI: genealogía de un partido*, crea una recopilación obsesiva de ruinas y gestos, de arquitecturas y rostros, de nombres y huellas que han quedado grabadas en la historia de la nación como ensayos de una modernización. Con *Batopilas y Agualeguas* se recorren los restos fantasmales de los programas salinistas de asistencia y progreso. Por un lado, un pueblo construido por el programa Solidaridad en la frontera norte que se consume de su propia desolación. Y por el otro lado, el registro del abandono de una pista de aterrizaje que Salinas mandó construir durante su presidencia. Fantasmas de un fantasma que, también, amenaza con volver.

Y, por último, en el núcleo “El cuerpo desaparecido, el retorno de lo real” intenta nombrar aquello que se resiste a la representación: “eso” que al ser eliminado del espacio simbólico, vuelve como alucinación en lo Real. Ilán Lieberman, con *Mexicanos al grito de guerra*, crea un abecedario a partir de bocas de archivos fotográficos de la

³ Biblioteca fundada por el anarquista catalán Ricardo Mestre que alberga el archivo bibliográfico anarquista más importante en México. Hoy día esta biblioteca se encuentra desmantelada por un embargo judicial.

PGR pero también de procuradurías estatales y organizaciones no gubernamentales dedicadas a la búsqueda de menores extraviados. Sus formas y gestos van participando del himno que parece dar cuenta de su desaparición como sacrificio. El trabajo de Lieberman desborda la representación del rostro para descomponer la imagen y no dejar que ésta nunca sustituya a la ausencia. En *La degradación de las utopías*, Eloísa Mora Ojeda colapsa la organización de un archivo único sobre el trabajo y la reforma agraria para hacer aparecer al fantasma de esta nación. El Plan de Ayala aparece como superficie donde se inscriben las imágenes del archivo de la Confederación Nacional Campesina en un palimpsesto que abre las borraduras y veladuras. Capas que se superponen para, en conjunto, configurar la espectrografía del cuerpo del subalterno. *¡Visite Ciudad Juárez!*, de Ambra Polidori, es la materialización de una doble desaparición: primero, la del cuerpo de miles de mujeres asesinadas en la frontera norte, y segundo, la borradura de la sociedad civil que no ha podido asumir ningún proceso de subjetivación política que exija justicia. En una acción de visibilización y provocación, Ambra crea un dispositivo hecho de partes de documentos de un archivo forense de Ciudad Juárez para devolvernos el residuo del cuerpo desaparecido, un envío que exige del individuo su activación como sujeto político. En *Escala humana*, del colectivo Tercerunquinto, las presencias desaparecen para subrayar las ausencias que habitan los espacios —en específico, lugares que unen la historia de la UNAM con una geopolítica de la nación— para despojarlos del lugar, para esconder la presencia y hacer aparecer lo ausente. Estrategia que hace que la borradura llame a su fantasma y se escamoteen las formaciones temporales basadas en la continuidad. Y Mariana Botey, con *El enigma de Ichcateopan*, de la serie *El Espectro Rojo*, convierte el archivo de Ichcateopan (1949) en un diagrama para dislocar, al interior del sustrato político-jurídico, el régimen postcolonial de las imágenes sobre México. En una suerte de operación conceptual, esta pieza permite plantear la posibilidad de una línea de deconstrucción del mito de lo “indígena” como inscripción medular de los dispositivos discursivos de la nación mexicana moderna.

Espectrografías es una exposición que busca intervenir en los imaginarios y fantasmas de la historia nacional para desestabilizar un relato hecho de héroes y pasados consumados. Una muestra donde los artistas activan las tensiones inherentes a la construcción de la historia para generar otros relatos y otras temporalidades. Espectrografía que articula el pasado no para conocerlo como “verdaderamente ha sido” sino para apropiarse de él, en este instante de peligro.

Respecto al catálogo, sólo decir que éste se piensa como espacio de reflexión y enigma. Esperamos que el lector encuentre la cifra donde el fantasma habita en estas páginas.

HISTORIA Y MEMORIA. NOTAS SOBRE EL OLVIDO COMO CONDICIÓN CRÍTICA DEL PASADO

JOSÉ LUIS BARRIOS

1. El problema

[...] ¿no se relaciona, tal vez, el núcleo esencial de todo pensamiento histórico con la antigua pregunta, postulada por Agustín, de qué cosa es “el recuerdo de un recuerdo” sino, por sobre todo, el “recuerdo de un olvido”?

Paolo VIRNO, *El recuerdo del presente*, p. 14¹

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habrá mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y destrucción.

Jacques DERRIDA, *Mal de archivo*, p. 17

13

Si la historia, al menos en nuestros días, se define como el “corte” ejercido en un plano espacio-temporal que determina las condiciones de inteligibilidad del pasado en función del presente, quizá tendríamos que pensar el olvido como resistencia, como la producción de exilio. Si el corte, como lo piensa Michel de Certeau, “opera en el pasado [...] una selección entre lo que puede ser ‘comprendido’ y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente”,² esto *olvidado* puede ser pensado como categoría crítica y condición aporética de la memoria y la historia. Situado en un punto intermedio entre la noción de archivo de Derrida y el olvido como clausura del pasado del inconsciente psicoanalítico, aquí me interesa explorar el olvido como potencia de pasado y condición de posibilidad crítica de la Historia. Tanto el archivo como la clausura (el trauma) son lo imposible en la operación de intelección del pasado como memoria

¹ Paolo VIRNO, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

² Michel de CERTEAU, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p.17.

o como historia. Lo clausurado carece de representación, es la forma misma del inconsciente que queda en el olvido y que desde ese *no-lugar* activa los procesos de desplazamiento y de formaciones simbólicas. El olvido como clausura habrá que pensarlo como el *elan* que introduce el pasado en el presente como duración intensiva y síntoma. El archivo en cambio, es puro lugar. Derrida se pregunta qué aportan a la noción, que no concepto, de archivo las consideraciones de Freud sobre el tema. Y en un rodeo que pasa por la complejidad y belleza de su texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana* apura una discusión, pero sobre todo introduce la condición de incertidumbre respecto a la noción de archivo. Sitio de huellas e impresiones, el archivo es una forma del deseo de muerte. La finitud radical, que es no otra cosa que la muerte, es para este filósofo la condición radical del archivo, pero no sólo eso, sino que esta pulsión define la condición material de existencia del archivo: impedir la pérdida significa producir el espacio de consignación y la lógica de la repetición que, vistos con atención, son las dos características mínimas que determinan la condición de existencia del archivo.

La tensión entre el *no-lugar* de lo reprimido y el *puro-lugar* del archivo aparece como el límite a la pregunta por las condiciones de posibilidad de la historia y la memoria. Si como lo afirmé unas líneas arriba siguiendo a Michel de Certeau, la historia es un corte espacio-temporal que determina las condiciones de inteligibilidad del pasado, el olvido en tanto *puro lugar* y *no-lugar* me (nos) obliga a repensar la condición de inteligibilidad misma del pasado y con ello de la historia y la memoria, a partir del doble borde del síntoma y la muerte. ¿Qué significa el corte espacio-temporal de inteligibilidad del pasado a la hora en que aparece el olvido como la tensión entre el *no-lugar* y *puro lugar*? En la raíz de toda esta discusión se encuentra la pregunta por las condiciones de posibilidad de representación del pasado, a la hora que la estructura espacio-temporal (trascendental o histórica, por ahora no importa demasiado) es colapsada por el olvido como una supresión simultánea del tiempo en tanto *puro lugar* del archivo y del espacio en tanto *puro tiempo* (pasado clausurado) del trauma. Se trata pues de aproximar algunas ideas en torno a esta dialéctica sustractiva en un intento por repensar o trazar algunas consideraciones respecto a la condición de lo político en la historia y la memoria. Sin embargo, no hay que ir tan de prisa, el olvido no se explica sin las políticas que desde el orden de inteligibilidad del tiempo lo producen ya sea como secreto, prohibición o como trauma; lo cierto es que sería una ingenuidad de nuestra parte no considerar los dispositivos con los que se construyen y se operan las políticas del olvido. Así pues, en las siguientes páginas se aborda el olvido en tres momentos: primero, las formas de producción y formalización del olvido en las maquinarias jurídico-históricas; segundo, el olvido como condición de posibilidad crítica de la historia y la memoria por medio de la

dialéctica entre el *no-lugar* y el *puro lugar*, y tercero, las potencias del pasado: la huella.³

2. Exilios: los afueras de la historia

Si diáspora significa la pérdida de una patria, combinada con el deseo insatisfecho de regresar a ella, entonces hoy el enlace de poblaciones migratorias enteras entre nación anfitriona y patria puede requerir de un lenguaje conceptual nuevo...

Andreas HUYSEN, *El modernismo después de la modernidad*, p. 187

15

En buena medida la historia del siglo XX se construye sobre dos políticas del olvido: sobre la del ocultamiento y su inversión, en el espectáculo. Si los totalitarismos y las dictaduras buscaron borrar, desde la diferencia de raza y credo, hasta los acontecimientos emancipatorios y las formas de crítica y resistencia, bajo la lógica del terror; el triunfo de las democracias capitalistas inventó figuras, que incluso debilitando el estatuto jurídico de crimen de lesa humanidad, produjeron las falacias del “espacio ético” de reconciliación o del “espacio epistemológico” de verdad. Las comisiones de reconciliación nacional o las comisiones de verdad ante actos de violencia de Estado, por ejemplo, no pasan de ser retóricas donde lo único que se opera son pactos de olvido en nombre del presente de la democracia y el futuro de la sociedad. El olvido supone una operación geopolítica de la memoria y la historia que busca producir los espacios de posibilidad del presente en función de desarticular las formas de violencia sobre las que se funda. Sin duda, la modernidad no se explica sin los dispositivos que ha producido en función de su afirmación del progreso como proyecto de Historia, desde las formas de colonización hasta la lucha contra el terrorismo pareciera que la máquina moderna no ha hecho otra cosa que ir debilitando la condición ontológica de los cuerpos y sus territorios, a cambio de imponer formas de administración del deseo bajo la lógica del mercado y de control de los cuerpos bajo la traducción de la singularidad y la diferencia en estatuto jurídico de pueblo y ciudadanía o la democracia “liberal” como vía política única. La invención de la alteridad es una condición de la modernidad, su sistema de enunciación no se explica sin la producción de su exterioridad. En este sentido, el olvido como política de la historia puede ser pensado

³ Dejo para otro momento la implicación que las potencias de pasado (clausura, archivo, huella) tienen respecto a la producción de lo imaginario y lo espectral. Aquí sólo deseo apuntar que, según se trate de uno u otro, se producen espacios del deseo o imágenes móviles de un imposible, el imaginario y el espectro como dos condiciones que convierten el pasado en un mitopoiética y una mitografía o en un potencia de política de futuro.

como parte de esta operación de producción de alteridad. Dentro de las formas jurídicas que dan cabida a la alteridad como presente y olvido, hay una sobre la que deseo llamar la atención: el derecho de asilo político. Éste es, al mismo tiempo, la afirmación de derecho de diferencia y producción de exterioridad del disenso, en lo que a lo político se refiere; y producción de testigo y fundamento de mandato de justicia como ética de la historia. El derecho de asilo del exiliado es una figura paradójica de la relación entre tiempo y espacio; por una parte, resguarda el derecho de disenso, por la otra, produce una suerte de no lugar de este derecho.

Posterior a la guerra fría y como producto de la tensión entre las distintas fuerzas, no sólo del Este y el Oeste, sino del Norte y el Sur, las luchas “ideológicas” generaron, quizás a pesar de ellas mismas, una figura jurídica que me parece fundamental rescatar en tanto es una suerte de fisura y potencia de lugar a partir de la cual pensar la noción del *olvido* como política: la noción de asilado político. El exilio es una de las producciones del afuera que los sistemas de poder de la modernidad crearon hasta bien entrado el siglo XX y el asilo político es la figura jurídica que acoge esta desterritorialización de los individuos. Aquí importa destacar la figura del exilio y su relación con el derecho de asilo en tanto que éste significa resguardar el espacio político de la disidencia y con ello de la diferencia, es decir resguardar la condición de producción del afuera. Se trata de señalar el significado que tiene la potencia de lugar que define la noción de exilio en el espacio político de la modernidad para de ahí argumentar respecto al *olvido* como política. Lejos de defender o atacar las apropiaciones que los sistemas y los intereses políticos hacen del exilio por medio del derecho de asilo, aquí importa llamar la atención sobre la fisura en el espacio que supone la relación exilio/asilo como la condición material y formal de enunciación extraterritorial del pasado prohibido, del pasado expulsado. En suma, se trata de señalar la potencia de lugar que trazan las nociones de exilio/asilo respecto al olvido como potencia de pasado. Esto sin duda tiene una implicación enorme en lo que significa la política del olvido, pues, según se vea, genera las condiciones de aplazamiento del acontecimiento en el tiempo o las mitografías del acontecimiento.

En la globalización se lleva a cabo una operación de debilitamiento de la figura del exilio y el derecho de asilo a partir de los estatutos humanitarios que se producen tras el fin de la guerra fría, figuras como la del desplazado o el inmigrante ilegal son la representación jurídica de esta nueva condición del exilio. En todo caso a partir de esto es fácil adivinar las implicaciones que tienen cada una de estas figuras en las formaciones de la dialéctica entre historia, memoria y olvido. Si como afirmé líneas más arriba, el exilio aparece como potencia de lugar, la potencia de lugar que se produce desde la figura del asilo político supone, en principio, el resguardo de la inscripción del acontecimiento en el cuerpo, en el tiempo vivido, en tanto que la condición misma del exilio está

definida por la violencia ejercida a la singularidad como disidencia. De acuerdo con esto, el exilio/asilo como categoría político-jurídica determina la condición político-formal del lugar del emplazamiento de todo pasado o presente que es expulsado del espacio de enunciación hegemónico. No así las figuras del desplazado y menos aún la del inmigrante ilegal. No abundaré demasiado en esto, sólo deseo apuntar que en el caso del desplazado el estatuto no se produce como condición fisural del exilio; el desplazado se emplaza de facto en el lugar en el que todo orden político es cancelado y convertido, o más contundente, reducido a derecho humanitario: es decir conversión ética de la violencia y con ello debilitamiento del acontecimiento político y con ello del pasado que produce la condición misma del desplazado. En el caso del inmigrante ilegal, la carencia de estatuto jurídico o su reducción xenofóbica a estatuto criminal suponen la cancelación de todo derecho de emplazamiento como condición del sujeto. En suma, las figuras del exilio como potencias de lugar invitan a pensar las potencias del olvido en los bordes radicales de lo que se emplaza como un afuera del adentro.

En términos de tiempo, la figura del exilio/asilo define una forma diferenciada del lugar de enunciación de la memoria que se explica, ante todo, por el resguardo de lo vivido en términos de testimonio. Pero no sólo esto, al producir la forma del testigo en el espacio desterritorializado que define el exilio, ejerce una suerte de presión en las lógicas sobre las que construye el sentido del pasado como historia en las narraciones y las historiografías oficiales. Se trata de una doble operación: de una parte, el exilio responde o produce la condición jurídica de representación del tiempo vivido por un Sujeto en el que la suspensión de sus derechos de ciudadanía se reinscriben en un espacio más amplio que, en principio, supone que garantiza el derecho de asilo; por el otro lado, o más bien como consecuencia de esto, el pasado vivido como afectación que produce el afuera, inscribe una suerte de resistencia material del tiempo en el cuerpo del exiliado que devuelve el derecho a la palabra. Aquí el lenguaje como testimonio constituye la condición formal de toda dislocación del tiempo a partir de la figura de exilio/asilo y con ello la condición de posibilidad del orden político del pasado en la pretensión de universalidad de la justicia que el derecho internacional estructura. En esto es interesante observar cuáles han sido las características del discurso político que tiende a debilitar estas figuras de exilio respecto a su condición material, ya sea por los pactos de olvido, como en el caso de la transición democrática española, ya sea por las figuras de futuro promisorio como un síntoma que se produjo en los sobrevivientes a los campos de exterminio tras el fin de la segunda guerra mundial, ya sea por las obscenas leyes de amnistía generadas por los regímenes totalitarios. Para decirlo pronto, el exilio como asilo político permite aproximarnos, a la vez, a la condición que determina la estructura formal con la que habría que repensar el olvido como política, y a la pregunta por la

condición material del pasado en tanto experiencia vivida que determina la producción de singularidad como deslocalización de las figuras narrativas que hacen de la historia un continuo del tiempo que distribuye la memoria, la historia y el olvido para producir la relación territorial entre historia, nación y soberanía.

El exilio es pues una suerte de estructura histórico-jurídica a partir de la cual leer las formas del olvido como *no-lugar* y como *puro lugar*. Desde esta figura jurídica quizá podamos matizar y derivar las implicaciones que nacen de la tensión del olvido como trauma y como archivo.

3. El olvido, no-lugar / puro lugar: las potencias del pasado

El no-lugar: clausura y síntoma

El olvido como síntoma permite dislocar las condiciones de enunciación del discurso histórico y establecer la condición crítica a las formas hegemónicas de intelección del pasado, de sus formas epistemológicas, jurídicas y políticas. Así pues, argumentar desde el síntoma la condición del olvido supone la inversión de la estructura con la que se suele pensar la relación entre la historia y la memoria y el olvido. Éste es un límite y una borradura de la condición de posibilidad de la representación. En tanto no-lugar o clausura, el olvido es producido por la represión que lo simbólico ejerce sobre la afección. Esta afección, como lo ha demostrado el psicoanálisis, se manifiesta como síntoma. En este sentido el síntoma es una sustracción de lo narrado que apunta una cifra de tiempo que se manifiesta como superficie e intensidad. Explorar la potencia del pasado clausurado supone entonces abordar las condiciones de posibilidad de producción de ausencia. Respecto al espacio, la condición de posibilidad de la ausencia es la imposibilidad de espacio, un puro *no-lugar*. En cuanto al tiempo, la ausencia es pura potencia de pasado.

El olvido es un *no-lugar* imposible de explicar en términos topográficos, la operación que lo define consiste justo en imposibilitarlo como sitio. Acaso por ello el único acceso que tenemos al olvido es el síntoma. Éste no es la producción del “lugar” de lo olvidado, sino la intensidad, el modo en que el olvido se hace presente en tanto evanescencia. El síntoma es el retorno del pasado clausurado como afección vital, como intensidad corporal donde los signos son puro síntoma: superficies intensivas donde el pasado y el futuro se enciman en el sueño y el delirio, quizás ahí el fantasma.

Entender aquí la borradura como modo y no como lugar significa sobre todo poder generar una forma de enunciación donde la dialéctica *historia, memoria, olvido* se articula por aquello que se desplaza como continuo en la narración y la representación y que permite que éstas sean dislocadas como identidad y descolocadas como lugar *ya* representado del pasado. El síntoma no es puesta en plano de presencia del olvido, sino la afección en el instante

del no lugar de lo olvidado donde se recomponen o reconfiguran las condiciones mismas de la representación del pasado: el de la memoria y la historia. El síntoma es el instante de clivaje del olvido a partir del cual se fractura la relación narración, memoria, historia. En suma, los síntomas en el olvido son el *cómo* aporético de la memoria y la historia.

Como toda aporía, la del olvido coloca o define el límite de la argumentación y análisis, en este caso del tiempo pasado. La relación olvido/síntoma, tal y como la he esbozado aquí, supone pensar la historia y la memoria en función de aquello que las fractura. Sin embargo, este clivaje del pasado que es el olvido sólo es explica en términos de su temporalidad por la condición atemporal del instante del síntoma. Es decir, por la cualidad de potencia de afectación del olvido que produce, en el instante del síntoma, cierta intensidad del tiempo: el dato inédito de lo ya vivido. Si se prefiere, la potencia de afectación del pasado olvidado en el instante del síntoma es una cualidad del tiempo que lo sustrae al continuo para inscribirlo en el discontinuo, es decir en las condiciones intensivas de los cuerpos. El olvido es pues una suerte de restitución del tiempo pasado como potencia de afectación al propio pasado en el que se operan las fracturas vitales a la memoria y las fracturas políticas a la historia.

19 Pensar el olvido desde el síntoma, significa aproximarnos a su potencia subversiva. Si éste es un instante que surge y se oculta, una fuerza que fractura lo narrado y reconfigura el presente, quizá valga la pena considerarlo desde aquellas condiciones que lo sustraen del plano de presencia. Pensarlo como afectación a las dimensiones del tiempo donde el afecto se reconfigura como acontecimiento y reconfigura la condición narrativa de la historia.

Se trata pues de una dialéctica invertida, en la que el olvido ocupa el lugar de la negatividad, una singularidad que tiene la función de desmarcar los límites de la memoria y la historia. Pero también y quizá de manera más radical, funciona como la condición material y formal de rearticulación de la memoria y la historia. Material en tanto condición de resignificación política de la singularidad del pasado en el presente a partir de la inscripción del afecto-acontecimiento (puro presente sin significación) en los sistemas narrativos de representación. Si en un primer momento, el/los olvidos de la memoria y la historia se explican como parte de la producción de la sincronía y la identidad, su inversión dialéctica convierte el olvido en la condición, no sólo material, sino también formal sobre la que se redefinen las condiciones de existencia y representación del pasado. Es una suerte de fisura o clivaje que obliga a que las formas del pasado se fragmenten en función de la singularidad de lo olvidado, el olvido aparece como condición de singularidad de acuerdo con la negatividad en tanto productora de diferencial. Una producción que en primer lugar regresa como potencia de afectación o desplazamiento incierto del pasado en tanto duración. Acaso

por ello desde la evasión que ciertas operaciones conservadoras de la historia hacen del lugar del pasado que adivina el síntoma, se activan las condiciones de equivocidad que conducen al delirio, el falso reconocimiento y el recuerdo del presente: a la historia como espectáculo y su lectura de destino manifiesto. Antes bien, tendríamos que pensar que el síntoma es huella que potencia las potencias del pasado como afecciones subversivas del presente.

El puro lugar: el archivo

En su sentido filológico, el archivo, afirma Jacques Derrida, es al mismo tiempo comienzo y mandato: “Este nombre coordina aparentemente —nos dice— dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí* donde las cosas *comienzan* [...], también el principio según la ley, *allí* donde los hombres y los dioses *mandan*, *allí* donde se ejerce la autoridad...”⁴ Origen y mandato determinan en primer lugar el *allí* del archivo. “El *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban.” El archivo de acuerdo con esto, y en un primer sentido, es el *lugar memorial de un inmemorial*, un lugar que gobierna la política del documento, la que clasifica su memoria o clasifica su olvido. El archivo como *arkhé* (comienzo y mandato) es trastocado por Derrida, o mejor aún por el “comentario” que hace Derrida a la noción de archivo de Freud. ¿Qué inscribe el psicoanálisis a la noción de archivo? Su condición aporética, es decir el límite a la noción de comienzo y mandato. “Instalándose frecuentemente en la escena de la excavación arqueológica, su discurso [el de Freud] versa ante todo sobre el almacenamiento de las ‘impresiones’ y el ciframiento de las inscripciones, mas también sobre la censura y la represión, la supresión y la lectura de los registros.”⁵ Mandato, origen pero también ciframiento e inscripción definen el lugar del archivo, el archivo como lugar. Mandato y origen se ven abismados, para ser más exactos, bordeados y desbordados por la impresión. Es justo ésta lo que Freud aporta al archivo: el lugar como aporía o el *deseo de la memoria*.

Este residuo agustiniano del tiempo se instala en el archivo. El archivo es deseo de la memoria pero en tanto deseo no es pasado y en tanto lugar de resguardo es puro pasado. Sobre esta condición habrá qué pensar, nos dice Derrida, el archivo como “el espaciamiento instituido de un lugar de impresión”. Aquí impresión significa impronta de la sensación e impreso en la superficie. Superficie y sensación determinan el documento como textura, como pliegue al continuo del tiempo, como escritura de la impresión, como singularidad del lugar del enunciado. En suma como lugar y enigma donde

⁴ Jacques DERRIDA, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 10.

⁵ *Ibid.*, hoja suelta.

se opera la fuga de la historia, el archivo como lugar significa entonces la potencia de pasado, un territorio donde la clasificación no es represión sino supresión, aquí el olvido se coloca en lo incierto, en el terreno del subconsciente como latencia ya dicha. La impresión supone entonces cierta condición del archivo que da lugar a lo que siempre lo ha habitado y que se hace presente como pasado inmemorial, aquí lo espectral: “ni presente ni ausente ‘en carne y hueso’, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra, como tampoco podríamos hacerlo [...] con el padre de Hamlet. Luego el motivo espectral pone en escena esta fisión diseminante de la que hacen gala, desde el principio, tanto el principio arcóntico como el concepto de archivo.”⁶

La operación derridiana consiste en colapsar la condición topomológica del archivo al introducir en su propia lógica aquello que potencia el pasado como latencia, es decir la condición de impresión que convierte el lugar en deseo de memoria: algo buscamos siempre en el archivo que nos permite (re) inventar la historia, apurar el regreso de lo olvidado para poder dar cuenta de lo que aún no tiene presente en la historia.

4. Huella: el lugar memorial de un inmemorial

21

Los fantasmas se meten en la escritura sólo cuando callan para siempre.

Michel de CERTEAU, *La escritura de la historia*, p. 16

¿En qué se convierte el archivo cuando se inscribe en pleno cuerpo llamado propio? ¿Por ejemplo, según una circuncisión, literal o figurada?

Jacques DERRIDA, *Mal de archivo*, hoja suelta

Contra estas operaciones que intentan naturalizar la historia, es pues necesario invertir la fórmula de las políticas del olvido producidas por la condición instituida de la memoria y la historia, por el *olvido* como condición de posibilidad crítica de la historia. ¿Qué supone la dislocación entre el espacio y el tiempo que se obtura entre el sin-lugar del trauma y el puro lugar del archivo?

El olvido, en tanto no-lugar o clausura, es entonces potencia de pasado que produce puro lugar (el archivo) y define la condición jurídica de existencia de este pasado: el exilio. Sin embargo, esta producción de singularidad del espacio y el tiempo en una formalización jurídica que acoge en tanto expulsa, no es suficiente para entender la potencia de pasado que define el olvido. Es necesario apuntalar la condición material de esta potencia, el lugar como impronta y clausura que nos permita pensar la radical condición

⁶ *Ibid.*, p. 93.

de posibilidad crítica del olvido. Es aquí donde la noción derridiana del archivo como huella aparece de nuevo y me permite plantear dicha radicalidad. Para Derrida, hay que reiterarlo, la pregunta por el archivo se orienta a partir del aporte que hace el psicoanálisis a éste, pero no sólo esto, tal aporte lo argumenta a partir de la “discusión” planteada por Yerushami a Freud respecto a la relación entre psicoanálisis y judaísmo. En concreto la idea del primero de que el psicoanálisis no puede sino ser judío es retomada por Derrida en función de una doble consideración respecto al personaje Freud: la cifra de su archivo se explica por el significado que tiene la Biblia regalada por Jakob Freud a su hijo Sigmund como recordatorio y memorial; y segundo, quizás más importante, por el modo en que la impresión como impronta en el cuerpo, la circuncisión, redefine el archivo como memorial de un inmemorial.⁷ Si con El Libro se instituye la alianza como palabra dicha en y para el tiempo desde la tradición, se dice la identidad de la comunidad en el libro; en la circuncisión la impresión se imprime en el cuerpo de acuerdo con un inmemorial que produce su huella: aquí la violencia del rito se inscribe en la superficie como un imborrable del que no se tiene memoria. Lo inmemorial aparece pues en el cuerpo propio y signa un imposible de representación. Así pues, aquí el lugar del pasado toma una posición absoluta: se emplaza como imborrable e inscribe la pulsión de muerte como aquello que define la escritura desde un fondo inaprehensible de pasado, aquella que el propio rito como producción simbólica define como identidad y pertenencia del cuerpo propio a una tradición y una comunidad. Llegados a este punto, la huella como el memorial de un inmemorial supone entonces la condición radical del cuerpo como sitio insustituible de la impronta del pasado. Lo que en otras palabras significa que lo que la huella trae es clausura del pasado como demanda política en el presente. No se trata del rostro del prójimo ni de la justicia, sino de entender que la huella funciona como condición crítica que cuestiona toda construcción histórica en función de aquello que sólo es

22

⁷Según Derrida, para Yerushami, la leyenda que el padre de Freud inscribe en el texto que acompaña la Biblia de juventud de Freud compromete un lugar del pasado en la escritura como extrañamiento y pertenencia. Aquí fragmentos de este texto que muestran esta inscripción de los bordes del pasado: “Hijo mío eres querido, Shelomoh. En el séptimo año de los días de tu nacimiento, el Espíritu del Señor comenzó a agitarse y Él se dirigió a ti: Ve, en mi Libro, el que yo he escrito, y se te abrirán las fuentes de la inteligencia, del saber y la sabiduría. [...] Desde entonces, el Libro ha permanecido en reserva, en poder, como pedazos de las tablas, en un arca en mi poder. Para el día en que tus años han alcanzado cinco y treinta, yo lo he recubierto de una nueva funda de piel y lo he invocado. ‘¡Brotá, oh pozo, cántale!’ y te lo he dedicado para que sea para ti un memorial, un recordatorio, el uno y el otro, a la vez, el uno en el otro. Jakob hijo de R. Shelomoh, Viena Capital, 29 nissan 5651, 6 de mayo de 1891.” Citado por Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 31.

compulsión de repetición de tal huella. Esto es, si la impronta produce la condición de la representación a partir de un “afuera de la historia” en nombre del cual se santifica el cuerpo, habrá que pensar que en esta condición de emplazamiento del pasado en la huella es al mismo tiempo maquinaria compulsiva de repetición (arqueologizaciones del cuerpo, pactos rituales de grupo, lógicas de exclusión en virtud de la impronta) sobre la que se construye la ficción de emplazamiento del pasado en virtud de un inmemorial que inscribe el gesto eterno donde se anudan la historia y la cultura. En el límite entre lo inmemorial y el memorial que convoca la huella en el cuerpo, el olvido de la violencia originaria que produce esta impronta es la potencia misma del pasado: la emancipación del cuerpo de la inscripción que lo coloca en el espacio y el tiempo histórico.

Si exilio define el emplazamiento jurídico de este “pasado” clausurado, la huella inscribe la condición imborrable e in-significante de la violencia inscrita en el cuerpo. De la relación entre ambos, el no-lugar del trauma y el puro lugar del archivo son potencias en las cuales leer las lógicas de la impronta, los lugares cifrados en los que el olvido se inscribe en cuerpos políticos del presente, quizás una política del cuerpo que disloque sus huellas.

ESPECTRO Y POLÍTICA DE LA MEMORIA

ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

Necesitamos la historia para la vida y la acción, no para apartarnos cómodamente de la vida y la acción, y menos para encubrir la vida egoísta y la acción vil y cobarde.

Friedrich NIETZSCHE

25

Aun cuando sea muy practicada en esta complicada época nuestra, la conmemoración de las fechas patrias parece una opción poco satisfactoria para configurar la memoria de un pueblo, la historia de una nación o la identidad de una comunidad. No es la pobreza del festejo sino por el contrario el celo ostentoso por el pasado lo que preocupa. El esfuerzo de la conmemoración se dirige a celebrar un acontecimiento ya perimido del que se afirma su carácter modélico, carácter que sin embargo, en realidad, debe ser interrogado, puesto en cuestión, llamado a hablar por sí mismo. Debe responder de su lugar en relación con la historia, con la verdad de la narración historiográfica y su orden disciplinar, con nosotros y el patrimonio que esa fecha celebrada legitima; sin olvidar la contribución de la conmemoración con el porvenir en una de sus figuras más decisivas: aquello que se avecina, lo que se anuncia —o como lo llamó Jacques Derrida, el *espectro*.¹ Se diría que sin responder a las anteriores cuestiones críticas la fiesta del pasado se reduce a una suerte de aparato burocráticamente celebratorio de sí mismo y su poder sobre el pasado y el futuro, transcurso al que llama progreso. La fiesta es el procedimiento aditivo² que proporciona una masa homogénea de hechos para llenar el tiempo vacío al que se llama progreso. Su aparato parodia sin darse cuenta los festejos novohispanos —arcos, cortejos, romerías, etc.— ante la llegada de un virrey, autoridad civil o eclesiástica. La ostentación autoritaria que arrebató el pasado apropiándose, momentáneamente, como el nombre de un muerto, posee todas las marcas barrocas de un

¹ El espectro singulariza una política y una ética, tanto del debate como de lo que debemos intercambiar y poner en circulación, volver público.

² Walter BENJAMIN, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 190.

duelo improductivo, claudicante.³ Ahí está la complejidad de la celebración: la apropiación del pasado, su monumentalización que es el incentivo de imitación, la perpetuación de lo grandioso y bello,⁴ pero también su muerte, la nostalgia y a la vez su horror al olvido, la legitimación de la autoridad paradigmática del monumento sobre el futuro, el oscurecimiento de aquellos —los bárbaros, esa servidumbre anónima que el historiador oficial no recuerda, según Benjamin— que efectivamente construyeron el pasado, el miedo injustificado e injustificable al porvenir puesto que podría cambiarlo todo de un solo golpe de fortuna. Cambiar la apuesta por la domesticación del pasado en un festejo más parecido a una casa de fieras (zoológico) que a una fiesta. El tiempo como el azar vale por su imprevisibilidad no por su fuerza de vida sometida a un domador humano (quien por otra parte nunca está seguro de su dominio sobre la bestia, tal es el poder de esta última). La conmemoración es una lamentable manera de reducir la fuerza del tiempo, reducir su *actividad instituidora*, su eficacia a mera eficiencia, a medio de presentación y no a fin, esto es a *acción inventiva*.

En el siglo XIX, Nietzsche había indicado que esta manera celebratoria de presentación del recuerdo suele ser abusiva y producir lo contrario de lo que dice celebrar: la negación de la singularidad, la reducción de la individualidad inventiva del pasado a un molde general, “recortando ángulos y líneas relevantes, en beneficio de la homología”⁵ ahistórica. Olvida también qué es el uso *público* de la historia y cómo opera; reniega del trabajo crítico y cuánto le debemos para producir no sólo lo verdadero sino también las formas de activación del debate y la discusión entre los activistas del pensamiento radical. Desde hace unos años se viene advirtiendo repetidamente contra esta construcción reductiva de la memoria colectiva que, lejos de realzarla y posibilitarla, la debilita precisamente mediante el festejo y la celebración (Todorov⁶). En su lugar nos parece conveniente postular la figura de una memoria espectral, imprevista y poderosa; nos parece impostergable plantear el trabajo del espectro para contrarrestar la conmemoración monumentalizada que no admite el carácter paradójico o tensional de los tiempos. Momentos de acción a los que Benjamin se refiriera en más de una ocasión que hacen saltar el *continuum* de la historia, deteniendo el curso del acaecer “cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, y le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada”.⁷ La fuerza del espectro, como veremos más adelante, sin abandonar la diversidad y la tensionalidad que suele reinar en los asuntos que conciernen a la memoria, trabaja anunciando el

³ *Ibid.*, p. 182.

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, Edad, 2000, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ Tzvetan TODOROV, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

⁷ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 190.

porvenir y da la bienvenida a lo que llega en su nombre. Muchas veces la figura del aparecido puede ser monstruosa como todo aquello cuyo carácter es incalculable y diferente. Nos debe permitir establecer una relación crítica con el pasado y una elaboración o *política de la memoria* que no cancele el futuro, pero que tampoco dé la bienvenida y celebre cualquier tipo de fantasma. No todo en el futuro podrá ser apetecible... Decíamos que la crítica es irrenunciable. Recordemos a qué nos estamos refiriendo con ella. La crítica es un procedimiento de interrogación que suspende la credibilidad en el mundo cuando éste se nos presenta en su figura más natural, es decir inevitable. Es siempre contingente pues la forma o informa aquello que critica. Trabaja sobre el discurso, sus reglas, tanto como con el contenido. Y sobre todo, es incondicional. Su fuerza detiene el *continuum* del tiempo produciendo no una mónada cargada de tensiones a la manera benjaminiana sino una pregunta o una constelación de ellas sobre cómo algo se ha producido, cuáles son las fuerzas que lo han hecho aparecer y perdurar, cómo pueden ser éstas detenidas. Quizás sea conveniente detenernos en la noción y el procedimiento críticos.

Hace ya más de treinta años, en 1976, Michel Foucault reexaminó el estatuto práctico de la crítica. En ella vio no el producto de las artes del enjuiciamiento —según se decía en el siglo de los humanistas—, tampoco una analítica filosófica de la verdad —compañera de la Ilustración alemana—: descubrió el esfuerzo inusitado de un uso o utilidad liberadora. Foucault interrogó la naturaleza de la crítica en su comportamiento y por sus usos, a los cuales consideró propiamente singulares: local le llamó el pensador francés ya muerto a ese carácter de la crítica de ser un tratamiento u operación específica sobre algo particular, antes que un método o una aplicación abstracta y metódica. Michel Foucault se unió así al linaje de una crítica⁸ sin pretensiones de generalidad y sin sujeto universal de conocimiento. El sujeto de la crítica es más bien un efecto de su enunciación que una condición anterior y exterior a la puesta en marcha del procedimiento crítico. El énfasis puesto en lo local (lo localizable, lo singularizable)⁹ realzaba la autonomía de la producción teórica frente a muy diversas hegemonías, con excepción de la lograda por su específica fuerza *realizativa*. Porque al no aspirar a ninguna posición central dentro del orden de los saberes y de la epistemología oficial, las instituciones creadas para constituir y preservar ese orden hegemónico dejaban de ser indispensables para

⁸ Crítica tan vieja como la sofística y la retórica, que mediante ciertos procedimientos inventaron un tratamiento del discurso público que contribuyó a mostrar cómo el avance de la especialización del conocimiento y los saberes debía mostrar sus efectos políticos, esto es, mostrar cómo la verdad está sometida a apropiaciones, desposiciones y exapropriaciones del saber y sus instrumentos.

⁹ Se refiere a localizar la crítica a partir de quién habla, cuándo, dónde, contra quién o qué, entre otras consideraciones.

otorgar validez al discurso crítico. A la crítica no le asiste propiamente ninguna institución. Por lo tanto, pertenecía al dominio de la *cosa pública* pero no de la política (en el sentido de lo gubernamental dado por Foucault). Súmese a lo anterior un ejercicio de problematización y de interrogación que reclamaba un nuevo vocabulario para poder determinar el objeto de esa crítica: el carácter de la crítica, su práctica era ciertamente liberadora, no obliga a aceptar como inevitable lo que sólo es el resultado de una genealogía particular.

Todo eso contribuyó a crear una nueva medida de la crítica. Tenía por modelo el de la guerra; prometía descubrir una historia de las luchas —en el dominio de la verdad—, luchas que las instituciones de conocimiento suelen ocultar o excluir del discurso sancionado presentándose como fin de toda discusión y consenso de cualquier divergencia. Por el contrario, Foucault intentaba pensar una *crítica local* de las luchas o de su historicidad mediante el retorno de *lo excluido: retorno de saberes sometidos o subyugados*. Vale decir, contenidos históricos que han sido embozados bajo sistematizaciones formales pero que una *lectura crítica*, recurriendo a prácticas de erudición (etimológicas, filológicas, retóricas, pragmáticas), puede hacer regresar por medio de una reelaboración que desedimentara el discurso en cuestión.¹⁰ El discurso, es decir la manera cómo el sentido se nos aparece y circula, está para los hablantes o usuarios previamente sedimentado, puesto que los *saberes sometidos* son contenidos que se han ido asentando con el paso del tiempo en múltiples significados; significados probablemente residuales, esto es, atrapados en corpus un tanto inadecuados (testimonios, imágenes, etc.). Contenidos no propiamente olvidados, sino más bien reunidos sin orden reconocible o sin valor para las sistematizaciones formales.

La conmemoración monumental se apropia de las sedimentaciones del sentido y las naturaliza en lugar de interrogarlas por su procedencia.

Los saberes excluidos por otro lado se presentan, por ejemplo, soterrados en relatos o narraciones, a veces anecdóticos y ciertamente testimoniales de experiencias de vida: saberes ante todo privativos de un grupo en oposición a otro grupo. Michel Foucault había reparado en estas relaciones detalladas de eventos como resultado de su acercamiento documental a las elaboraciones de demógrafos, microhistoriadores, estudiosos de literaturas locales más que nacionales, pensadores en fin de lo marginal. Al parecer, éstos habían recopilado y analizado saberes de la gente que habían sido calificados previamente como ingenuos, de rango inferior, no conceptual; cuyo único valor, en apariencia, era que daban lugar a una específica tradición. Tradición de los oprimidos, hubiera acotado Walter Benjamin.¹¹ Tradición preservada para defender una verdad,

¹⁰ Michel FOUCAULT, *Defender la sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

¹¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 182.

la del grupo, y por ende, constituida por saberes comprometidos o facciosos. Un ejemplo paradigmático lo ofrece la tradición conservada por la diáspora armenia, que preserva la memoria del genocidio llevado a cabo por el Estado turco contra esa nación en 1915.

Michel Foucault opone los *saberes de la gente* a los sistemas de conocimiento formales porque los primeros no persiguen *la Verdad* (unánime o general) del así llamado material historiográfico, sino únicamente *una verdad* que se destaca en principio por su compromiso con el grupo o comunidad de origen y su carácter beligerante opuesto siempre a la verdad del enemigo. El saber sometido es característicamente un saber contra el saber enemigo. Se trata, como es posible imaginar, de discursos sectarios, partisanos, particulares, interesados; y más que diferenciales, propensos a la rivalidad, fuertemente antagónicos, incapaces de unanimidad y cuya fuerza, utilidad o éxito tiene su raíz en su misma oposición y polarización. Son los nutrientes básicos de la polémica, efectos del arte de urdir y tramar ofensivas, fundamentos del arte de armar resistencias.

Se puede estimar que contamos con una profusa masa de material sedimentado en genealogías diversas, en prosa o verso, en pintura o sobre tejidos; cronologías y relatos cruentos de los orígenes, descripciones de apropiaciones y desapropiaciones violentas —de territorios, saberes, cuerpos y sexualidad; de medios de vida; de espacios y tiempos simbólicos, de sentido, etc.—, cuya estructura común, si así puede llamársele, es el combate. Su razón de ser es el antagonismo contra otro grupo, estado-nación o religión, lengua o costumbre que se identifica como agresor. Este material puede o no ser un espejo de las luchas reales; no obstante, su virtud no está en una “fidelidad a los hechos” historiográfica sino en la fuerza que detentan para *instaurar y conservar* las oposiciones y el antagonismo. Así, según argumentaba Foucault, el discurso distribuye las fuerzas: otorga a los vencedores y vencidos el papel de amigos y enemigos, de víctimas y victimarios; es un discurso que distribuye pragmáticamente papeles y tareas, además de contar una historia que legitima la continuación ininterrumpida de la violencia hasta su consumación final, es decir, la muerte del otro. Es por lo mismo un *discurso político*, habida cuenta de que por ello entendamos un discurso que administra y distribuye fuerzas, es decir relaciones de poder, incluyendo las que penetran la institución de la verdad.¹² Su relación con la verdad (se entienda como se entienda) es de orden pragmático y puede resumirse con el lema: la verdad es nuestra, la mentira del enemigo. Es un discurso político pese a que el escenario de las luchas que exhibe podría ser tanto mítico como profano. Sin duda, el envío de contenidos actuales a edades milenarias puede ir acompañado de génesis o crónicas, de relato de héroes o dioses. Pero su estructura beligerante —o quizás su retórica— aparece

¹² Quedará la duda de si la verdad convence por ser verdadera o la consideramos verdadera en la medida en que convence.

reproducida cualquiera sea su uso o situación; razón por la cual debería llamarse con propiedad una tecno-lógica. A pesar de su carácter general, no podemos tratar las memorias sino en su singularidad, en sus *efectos y afectos*, en su *performatividad* (que penetra y desestabiliza la distinción entre relato descriptivo y proclama política o propaganda) y en su posible *destinación* (incalculable y que por ello incita al cálculo de posibles consecuencias).

Es preciso introducir en este punto el pensamiento de Jacques Derrida, quien defendía el deber de singularizar las memorias sin importar su común retórica beligerante. Deber de singularización que, como vimos, introduce tres instancias decisivas al análisis: el examen de los efectos y afectos, el examen de su performatividad y el de su destinación. La crítica no podría darse sino respetando estos tres momentos del análisis. Conviene aproximarse deconstructivamente o diseminadamente a las memorias de manera diferenciada y progresiva.¹³ Se debe tomar partido siempre y cuando un cierto aquí y ahora lo demande, es decir un muy determinado acontecimiento que incite el deber de memoria (que no es nunca absoluto). Hoy día este tipo de acontecimientos suele producirse como efecto de varias fuerzas (tecnológicas: asociadas a los medios masivos de comunicación y su manejo de la información mediante la apropiación técnica, la virtualidad y la puesta en escena de la actualidad; jurídicas: cuando se apela a los derechos humanos o a nociones como la de crímenes contra la humanidad; éticas y políticas; de género o de identidades sexuales divergentes, etc.). No hay más remedio que examinar el acomodo y los efectos de estas fuerzas, toda vez que se pretende tomar partido por las víctimas de hoy. (Escandalosamente, algunas veces las víctimas de hoy han sido los victimarios del pasado y a la inversa.) Este escándalo es material para la política de la memoria.

30

En la actualidad, la crítica de género (Butler) y la teoría poscolonial (Mbembe) han rescatado de un injusto retiro la relación foucaultiana entre saberes sometidos y crítica política. Lo mismo ha sucedido con la noción muy debatida de biopoder. La primera relación ha contribuido a problematizar la teoría histórica y el análisis político al reintroducir la conveniencia de la toma de partido y el carácter beligerante de esta última. En consecuencia, cuestionando tanto el valor epistémico como la fuerza performativa de un análisis político que al tomar partido legitima el privilegio de un grupo a detentar la verdad o la fuerza, al mismo tiempo que debilita la confianza ciega en la viabilidad de la reconciliación de las memorias locales entre sí. No sólo el caso de las viudas de Sudáfrica representa un ejemplo inestimable de puesta en cuestión; también el caso de los feminicidios en México o las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina prometen a su vez la puesta en cuestión

¹³ Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx, El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Valladolid, Trotta, 1995.

de nociones o valores que hemos heredado sin discusión. Tomar partido por ellas, o por sus opositores en nombre de la reconciliación nacional, obligó al analista político a redefinir términos como lo político, lo público y lo privado; así como obligó a muchos otros a suspender la credibilidad en el valor epistémico o jurídico nulo de las memorias colectivas y el papel del testimonio en ellas. El problema que hoy nos presentan las memorias locales y sus saberes sometidos va mucho más allá de una demanda por regular el uso y abuso de la memoria. En estos casos citados no se trata de un monumento recordatorio de un acto injustificable; no se trata de la conveniencia de llevar a cabo un ceremonial más o de incluir una fecha en el calendario de los días festivos. El pensamiento vigilante, según lo refiriera Derrida, tiene una tarea mucho más decisiva. Esto es, debe decidir qué partido tomar en un clima de ausencia de criterios histórico-políticos universales y abstractos o éticas de la unanimidad y la unificación, resultado de la crítica promovida por la exhumación de los saberes sometidos. Debe decidir en un escenario donde reina la indecidibilidad (no la confusión), es decir aquello que hace imposible la decisión libre. Al pensamiento vigilante le aguarda una tarea interminable.

31

Si, como leímos en Foucault, los saberes sometidos son —y no pueden dejar de ser— beligerantes, ¿cómo tomar partido por materiales que contribuyen a la ontologización de la oposición? ¿A su monumentalización? ¿No sería más bien esta ontologización de restos lo que deberá atacarse? Las palabras anteriores no son demasiado fuertes: pensemos en el borramiento de una memoria por otra,¹⁴ en la remisión del pasado cercano a los limbos de una historia milenaria, en la hipertrofiada loa a los combatientes y el vergonzoso rechazo de las víctimas, incluso las propias,¹⁵ en nombre de

¹⁴ Los israelitas Rony Brauman y Eyal Sivan ofrecen un ejemplo de la beligerancia de la memoria en el libro *Elogio de la desobediencia*. En él se narra la investigación que condujo a la elaboración del filme *El especialista* sobre el juicio a Eichmann. Escriben al respecto que: “El recuerdo candente de los osarios, los campos de sobrevivientes en Europa, los barcos de refugiados que ponían proa a Palestina habían suministrado la poderosa palanca, psicológica y política a la vez, que permitió —entre el fin de la segunda guerra y la proclamación del estado judío soberano— legitimar el gran designio hasta entonces utópico encarnado por David Ben Gurión. La expulsión metódica de setecientos cincuenta mil palestinos fue ocultada por la emancipación de los mártires europeos. El Memorial Yad Vashem, erigido algunos años más tarde en virtud de una llamada ‘Memoria, Shoah y heroísmo’, testimonia simbólicamente ese borramiento de una memoria por otra”; Rony BRAUMAN y Eyal SIVAN, *Elogio de la desobediencia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 31.

¹⁵ ¿Cómo se borra una memoria? ¿Cómo se la subyuga a la fuerza del sistema o de las evidencias? Éste es un asunto sumamente importante. En el caso del Barrio Cívico, en Santiago de Chile, se propuso un proyecto de continuidad y unidad de la experiencia que hiciera desaparecer el golpe de estado pinochetista para reforzar la idea de un progreso de la democracia

la memoria. Sirva lo siguiente de ejemplo de esto último. Brauman y Sivan recuerdan en el libro *Elogio de la desobediencia* que los sobrevivientes del genocidio judío trasladados a Israel debieron soportar la experiencia de “esa herida de la incredulidad y la duda”, la experiencia del rechazo “al punto de que algunos, interiorizando ese oprobio, decidieron borrarse el tatuaje que rubricaba su historia” de victimización.¹⁶ En suma, fueron dos veces víctimas: la primera en manos de sus enemigos; la segunda en manos de los amigos y en nombre de la memoria beligerante.

Para ser justos, Michel Foucault no hizo la defensa de la beligerancia sin más. Su crítica pretendía lograr la reelaboración de los materiales desplazados o reducidos por una lógica, si se quiere académica y disciplinar, para restituir la tradición de los oprimidos a la memoria. Pero no a la memoria muerta, congelada en museos o panteones, sino a la memoria activa, incorporada a políticas de justicia muy determinadas. Es sabido sin embargo que no hay restitución que no esté determinada por la ambigüedad que preside cualquier ejercicio de memoria. El peligro no reside sólo en la ontologización de las memorias, similar a la ontologización de las ruinas cuestionada por Nietzsche en sus Segundas Intempestivas. También nos aguardan riesgos si no tratamos con cuidado el material desplazado. Éste no deberá sustituir ni rellenar los huecos de la historia oficial (pariente nacional de la historia universal); habrá entonces que aprender a *darle su lugar otro*. Pero ¿en qué consiste dar su lugar otro a la memoria? Y ante todo, ¿cuál es esa alteridad del lugar (si la tiene)? Estas interrogantes requieren respuestas detalladas; en un esfuerzo de síntesis podríamos responder esquemáticamente que el lugar otro de la memoria es el del trabajo de una política, si ésta es entendida como más allá de la simple administración de las fuerzas diferenciales sin atreverse a destituir aquello que las vuelve antagónicas y mutuamente excluyentes. El lugar de la memoria es entonces la vida pública, a reserva de que entendamos ésta como la constitución de comunidades de debate y discusión y no sólo de exhibición. Porque reconocemos el mérito del esfuerzo exhibitivo de las memorias locales y lo mucho que se gana a través suyo. Es por eso que se vuelve indispensable una política de la memoria que decida, con carácter deconstructivo (provisional), qué recordar, cómo recordarlo, cómo conservarlo y transmitirlo en el entendido, vigilante, de que cualquier decisión debe dejar abierta la puerta, en un gesto enérgico cuyos efectos sean contundentes hoy, a lo que llega y ocurre, desbordando, excediendo o exponiendo la mera performatividad, esto es, el acontecimiento de la justicia.¹⁷

32

imparable. El olvido del golpe y su impacto en la ciudadanía lejos de reconciliar y unir a los ciudadanos hace creer a una buena parte de ellos que sus intereses han sido descuidados. No habría justicia pero sí historia.

¹⁶ BRAUMAN y SIVAN, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Jacques DERRIDA, *Universidad sin condición*, Madrid, Trotta, 2002.

Para terminar: no hay decisión sin herencia, por ende sin selección previa, sin afirmación, sin interpretación, sin establecer alianzas aunque sean provisionales, sin políticas de la memoria.¹⁸ Como tampoco hay herencia sin apropiación o ex apropiación; sin decisión política, sin hegemonía. Y ninguna de las anteriores sería factible, ni la decisión ni la memoria ni incluso la relación con el tiempo, sin la espectralidad y su estatuto paradójico. Ésta es fuerza sin origen asignable, puesto que importa no de dónde viene, importa lo que al venir anuncia o demanda y cómo lo hace, mediante qué tecnologías peculiares. El espectro es una operación del *archivo*¹⁹ por la cual éste último nunca descansa en paz. Sólo debemos cuidar que la decisión sobre el sentido y su herencia, lo que queremos conservar y transmitir así como las maneras de transmisión y la fiesta que en nombre de la memoria queramos realizar, estén preparados para recibir al recién llegado —el espectro— cuya demanda de memoria, de justicia, de escucha, *viene* del porvenir y no del pasado, donde sólo habitan los monumentos bellos pero en ruinas. El espectro que llega del porvenir desestabilizando el progreso o *continuum* temporal viste el ropaje de lo imprevisible e incalculable: bien o mal vestido, sofisticado y *fashion* u ostensiblemente fuera de moda, el espectro se adueña de la figura del deseo productivo (de cuerpo y de mundo). Deseo procedente de otras generaciones contemporáneas y del futuro que trabajaran su legado y herencia, sus tradiciones y deberes, sin importar nuestras prohibiciones o decisiones. El deseo es el nombre que damos a la institución de lo inédito. Vístase como se vista, hablando con la lengua o las lenguas que él sólo decida, el espectro de lo humano por venir será la oportunidad del cambio o el monstruo catastrófico que tememos: sea como fuere advirtamos que no es lícito detener su arribo.

¹⁸ Véase, de Jacques DERRIDA, *La democracia para otro día*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1992; *Espectros de Marx...*, op. cit., y *Canallas*, Madrid, Trotta, 2005. Y, de Élisabeth ROUDINESCO y Jacques DERRIDA, *Y mañana qué...*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁹ El archivo nombra aquí una actividad —un cúmulo de actividades— con autoridad para relacionar memoria y olvido, decidir sobre lo que se registra y conserva y lo que se desecha; ejerce el poder sobre su misma actividad y a la vez legitima este primero mediante un proceder que asigna lugares (como el museo, la universidad, la biblioteca, la internet, etc.) y funciones, el orden de su escritura, y las formas de apropiación y expropiación de sus contenidos. El olvido que es irreductible para cualquier archivo aparece como la pérdida y lo que por salvaguardar se esconde y se vuelve irrencontrable. En este sentido, las tecnologías obsoletas de la reproducción nos proporcionan el estilo de este olvido y pérdida paradójica: como el espectro, lo perdido está ahí pero es inapropiable, irreproducible. Al mismo tiempo nos permite cuestionar la oposición entre contenidos y forma pues lo que llama contenidos archivados y archivables son a su vez la forma que toma la memoria colectiva. Véase Jacques DERRIDA, *Mal de archivo*, Madrid, Trotta, 1997.

ARCHIVO-MANÍA

SUELY ROLNIK

Si el pasado insiste es por la ineludible exigencia vital de activar en el presente sus gérmenes de futuros enterrados.

Walter BENJAMIN (*psicografiado*)

Hay cultura, que es la regla. Y hay excepción, que es el arte. Todos dicen la regla: los cigarrillos, las computadoras, las camisetas, la televisión, el turismo, la guerra. Nadie dice la excepción. Eso no se dice. Eso se escribe... se compone... se pinta... se filma... O eso se vive. Y es entonces el arte de vivir... Es de la regla querer la muerte de la excepción.

Jean-Luc GODARD (*Je vous salue Sarajevo*)

35

Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas; compulsión que abarca desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o enteramente en archivos, pasando por las frenéticas disputas entre coleccionistas privados y museos por la adquisición de estos nuevos objetos de deseo. Sin lugar a dudas, este fenómeno no es fruto de una pura casualidad.

En este contexto, urge preguntarse acerca de las políticas de inventario, ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretende inventariar. Dichas políticas se distinguen menos por las opciones técnicas que orientan la producción de un archivo, y más por la fuerza poética que el dispositivo propuesto es capaz de transmitir. Me refiero a su aptitud para hacer que las prácticas inventariadas tengan la posibilidad de activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originalmente, pero con un mismo voltaje de densidad crítica. Ante esta propuesta, de entrada se impone una pregunta: ¿cómo sería un inventario poético en sí mismo, es decir, la producción de un archivo “para” y no “sobre” una experiencia artística, o su mera catalogación, pretendidamente objetiva?

La problematización de esta distinción depende al menos de dos bloques de preguntas. El primero se refiere al tipo de poéticas inventariadas: ¿qué poéticas son éstas? ¿Tendrían aspectos comunes?

¿Estarían ubicadas en contextos históricos similares? ¿En qué consisten inventariar poéticas y en qué se diferenciaría esa operación de inventariar únicamente objetos y/o documentos? El segundo bloque de preguntas se refiere a la situación que engendra este furor de archivar: ¿cuál es la causa de la emergencia de este deseo en el contexto actual? ¿Qué políticas de deseo impulsan a las diferentes iniciativas de inventario, su surgimiento y sus modos de presentación? Pretendo aquí proponer algunas pistas sobre posibles respuestas a estas preguntas.

Partamos de la constatación innegable de que existe en efecto un objeto privilegiado por las ansias de archivar: se trata de una variada gama de prácticas artísticas, agrupadas bajo las denominaciones de “crítica institucional” y de “conceptualismo”, que se desarrollaron en el mundo en el transcurso de los años sesenta y setenta del siglo xx. Dichas prácticas son el resultado de una acumulación de imperceptibles movimientos tectónicos en el territorio del arte que las mismas vuelven sensibles, reconfigurando así su paisaje. Es ése el contexto en el cual el objeto de la investigación de los artistas pasa a ser el poder del así llamado “sistema del arte” en sus creaciones. Su explicitación y problematización, tendiente a desplazarse del ámbito que éste circunscribe, se convierte en el nervio pulsante de su poética y en la condición de su potencia pensante, en la cual reside la vitalidad propiamente dicha de la obra, el virus que la misma porta.

Pero no es que la compulsión de archivar abrace a cualquier práctica artística realizada en el seno de este movimiento durante aquellas décadas. Las que se ubican especialmente en la mira son las propuestas que se produjeron fuera del eje Europa Occidental-Estados Unidos y su concepción de modernidad y, más especialmente aún, en Latinoamérica. Tales prácticas han sido incorporadas por la Historia del Arte producida en este eje y establecida como pensamiento hegemónico que define los contornos del territorio internacional del arte. Es desde esta perspectiva que se interpreta y se categoriza a la producción artística elaborada en otras partes del planeta. El poder de esta cartografía jerarquizada en la producción crítica ha ocasionado ciertas distorsiones de lectura de las referidas prácticas y tiende a generar efectos tóxicos en su recepción y propagación.

36

Se rompe el hechizo

Sin embargo, debido al avance del proceso de globalización, desde hace algunas décadas se ha venido operando una desmitificación “de esa” historia del arte. Tal fenómeno se inserta en el contexto más amplio de disolución de la actitud idealizadora ante la cultura dominante por parte de las demás culturas que hasta entonces estaban bajo su influencia. Una ruptura del hechizo que las mantenía cautivas y que obstruía el trabajo de elaboración de sus propias experiencias, su singular textura y densidad y la peculiaridad de sus políticas de cognición.

Es el mundo establecido por el mentado pensamiento hegemónico el que comienza a desmoronarse: se transmuta subterráneamente su territorio, se modifica su cartografía, se desdibujan y se amplían sus límites. Se opera un proceso de reactivación de las culturas sofocadas hasta ese entonces que introduce otras sensibilidades en la construcción del presente. Se confrontan diversos tipos de fuerzas que se actualizan de diferentes modos en una gran variedad de mundos: desde los fundamentalismos que crean la ficción de una identidad originaria y se fijan en ella (negándose a la intensificación de la experiencia de la alteridad implicada en el proceso de globalización), hasta todo tipo de invenciones del presente que parten de las distintas experiencias culturales y su inscripción en la memoria del cuerpo, y de los roces y tensiones implicados en la construcción de la sociedad globalizada.

Pues bien, la archivo-manía aparece precisamente en este contexto signado por una guerra de fuerzas que transcurre alrededor de la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia por la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada. Pero, ¿por qué son especialmente codiciadas por esta obsesión de producir y/o adquirir archivos ciertas prácticas artísticas llevadas a cabo en los años sesenta y setenta en Latinoamérica? Y, más específicamente, ¿por qué en los países del continente que en ese entonces se encontraban bajo regímenes dictatoriales? En efecto, hay un aspecto común a todas esas prácticas, que no obstante adquiere matices singulares en cada una: se les agrega lo político a las dimensiones del territorio institucional del arte, cuyo excesivo poder sobre la acción artística empieza a problematizarse en ese período, tal como lo mencionáramos anteriormente.

Resulta importante señalar que lo que define el carácter político de las prácticas tomadas por la archivo-manía es variable. En las que nos interesa enfocar, lo político no tiene que ver con una especie de militancia destinada a la transmisión de contenidos ideológicos, aunque ése es el caso de otras acciones artísticas igualmente propuestas en las mismas décadas en América Latina. El problema es que, desafortunadamente, esa definición de lo político ha sido generalizada por la Historia hegemónica del Arte al conjunto de dichas prácticas, bajo la designación de “arte conceptual político” o “ideológico”. Una categoría instituida por ciertos textos y exposiciones que se realizaron a mediados de los años setenta en el eje Europa Occidental-Estados Unidos, que se han vuelto paradigmáticos. Este equívoco es un síntoma que impone la urgencia de un trabajo de elaboración, dada la gravedad de sus efectos. Pero entonces, ¿en qué consistiría el carácter político de ese otro tipo de acciones artísticas?

Cuando la política es inmanente a la poética

En ese otro tipo de propuestas, lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética como elemento intrínseco a la

misma es su vulnerabilidad al hecho de que los regímenes autoritarios, entonces vigentes en sus países, inciden en sus cuerpos de manera aguda, pues afectan su propio quehacer. Es decir: es su reconocimiento sensible de la presencia del autoritarismo en la médula de su actividad creadora lo que los conduce a esa inflexión. Si bien ese tipo de régimen se manifiesta más obviamente en la censura, mucho más sutil y nefasto es su efecto imperceptible (pero no por ello menos poderoso), que consiste en la inhibición de la emergencia misma del proceso de creación, antes incluso de que su expresión cobre cuerpo. Tal efecto es producto del trauma inexorable de la experiencia de terror y de humillación que caracteriza a las dictaduras. Esta experiencia afecta al deseo en su meollo y lo debilita, pulveriza la potencia del pensamiento por él convocada y disparada, y vacía a la subjetividad de su consistencia.

Experiencias de esta índole se inscriben en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de las sensaciones, que es distinta, aunque indisociable, de la memoria de la percepción de las formas y de los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan (en este caso, generalmente protagonizadas por la figura de la víctima que los interpreta, apelando a un discurso meramente ideológico). El desentrañamiento del deseo —para librarlo de su impotencia— constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso que llevó a su represión y a la figura de la víctima que resulta de ella. Dicha elaboración puede prolongarse durante treinta años —y a veces más— para plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación.

38

Es esa experiencia lo que lleva a ciertos artistas a afirmar en sus obras la potencia política inherente a la práctica artística, en lugar de usar la práctica artística como vehículo de información macropolítica. Cabría preguntarse entonces si la fuerza política del arte sólo puede ser convocada y revelada en situaciones de opresión macropolítica, sean éstas producto de los regímenes totalitarios o de cualquier tipo de relación de dominación y explotación. Resulta evidente que no es así, incluso porque la propia opresión que emana de un cierto sistema de poder solamente convoca y revela la fuerza política intrínseca al arte cuando nos volvemos vulnerables al desasosiego provocado por los afectos vitales que su cartografía moviliza, lo cual depende de que mantengamos oxigenada nuestra experiencia estética del mundo. Es este malestar lo que pone en movimiento la necesidad de crear, y éste se manifiesta en cualquier tipo de experiencia en la cual la vida se encuentre asfixiada. Es exactamente allí donde reside la singularidad de la dimensión política inmanente al arte: hacer presente la realidad sensible de ese desaliento, en las entrañas de su propia poética. Una capacidad que hace del arte un poderoso reactivo químico, que al propagarse por contagio, puede interferir en la composición de la situación vigente.

Ésa es la potencia política del arte que se hace presente en las propuestas artísticas más contundentes elaboradas en América

Latina durante las dictaduras. Encarnada en la obra, la insistencia de la fuerza de invención ante la experiencia omnipresente y difusa de la opresión se volvía sensible, en un medio en el que la brutalidad del terrorismo de Estado provocaba una reacción defensiva de ceguera y sordera voluntarias, por una cuestión de supervivencia. Por ende, dichas acciones artísticas son de un orden totalmente distinto que el de las que se aproximan a las acciones socioeducativas de “inclusión” o el de las acciones pedagógicas y/o doctrinarias de concientización y transmisión de contenidos ideológicos, que inciden en otro plano y no en el estético y no tienen ningún poder sobre el debilitamiento del deseo.

Me explico: las intervenciones artísticas que afirman el poder político inmanente a ellas mismas se plasman partiendo del modo en que las fuerzas del presente afectan al cuerpo del artista y apelan a su potencia de invención. En dicho caso, el rigor formal de la obra en su performatividad es más esencial y sutil que nunca, ya que es indisociable de su rigor como actualización de las sensaciones que tensan y que obligan a pensar. Y cuanto más preciso y sintónico es su lenguaje, más pulsante es su cualidad intensiva y mayor su poder de interferencia efectiva en los medios en que se presenta: por eso funciona como un virus, y esto no es para nada metafórico, pues tiende a contaminar efectivamente el entorno. La experiencia de este tipo de obra puede intervenir en el proceso de subjetivación, precisamente en el punto en donde el deseo tiende a volverse cautivo y a despotencializarse. Cuando esto sucede, se reanima el ejercicio del pensamiento y se activan otras formas de percepción, pero también, y por sobre todo, de invención y de expresión. Se delinean nuevas políticas del deseo y de su relación con el mundo, es decir, nuevos diagramas del inconsciente en el campo social. Éstos se actualizan en reconfiguraciones de su cartografía, a contrapelo de las fuerzas que promueven configuraciones que tienden a mutilar la vida en su poder de diferenciación.

En definitiva, el carácter político específico de este tipo de prácticas reside en aquello que pueden suscitar en las personas a quienes afectan. No se trata de la conciencia de las tensiones (su cara extensiva, representativa, macropolítica). En cambio, se trata de la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo y de la presión de sus respectivos afectos (su cara intensiva, inconsciente, micropolítica).

Se gana así en precisión de foco, el cual es en cambio turbio cuando todo lo que atañe a la vida social se reduce exclusivamente a una lectura de su dimensión macropolítica, como fue el caso de algunas prácticas artísticas en las propias décadas de los años sesenta y setenta en el continente sudamericano (y el caso también de ciertas prácticas contemporáneas, y no sólo en este continente). El artista tiende a transformarse en diseñador gráfico y/o publicista del activismo. Sus obras corren el riesgo de convertirse en meros panfletos que, en su recepción, movilizan aquellos afectos tristes de

la víctima, su resentimiento y su deseo de venganza, que tienen tan sólo dos destinos posibles: la esperanza de redención o la desesperanza movida por una alucinación de apocalipsis. Encubierta bajo este velo, tejido con hilos de deseo romántico y emoción religiosa, se opaca la experiencia y sus tensiones se vuelven inaccesibles. A estas prácticas artísticas, y solamente a éstas, se las podría efectivamente calificar como “políticas” y/o “ideológicas”.

Es aquí donde se sitúa el efecto más grave del desafortunado equívoco cometido por la Historia (oficial) del Arte. Su narrativa pasó de largo de la esencia de las acciones que aquí se enfocan: al afectar potencialmente a la dimensión sensible de la subjetividad y no a su conciencia, han trazado un boceto de superación de la escisión entre lo poético y lo político, que se reproduce en la escisión entre micro y macropolítica y se actualiza en el conflicto entre las figuras clásicas del artista y del militante. Si bien es cierto que este boceto de superación ya había dejado su impronta en las vanguardias artísticas de comienzos del siglo xx, y que el mismo avanza y se disemina a lo largo de la primera mitad del siglo y se intensifica y se expande en la posguerra, en las décadas de los años sesenta y setenta hace eclosión como un vasto movimiento, no solamente en el arte, sino también y más ampliamente en la política de la existencia que se trasmuta en dicho período.

Lo reprimido colonial

40

Para que esta radiografía se vuelva más precisa, resulta indispensable recordar que la articulación entre lo poético y lo político tampoco tiene su inicio con las vanguardias históricas; la misma proviene a decir verdad de mucho más lejos en el tiempo. Podríamos incluso afirmar que dicha articulación constituye uno de los aspectos fundamentales de la política de cognición que, de diferentes modos, caracterizaba a las culturas dominadas por la modernidad fundada por Europa Occidental. Un régimen cultural que, tal como sabemos, es inseparable de sus corolarios: el régimen capitalista en la economía, y el régimen de la subjetividad burguesa en el campo del deseo. Recordemos también que esta modalidad cultural se le impuso al mundo como paradigma universal mediante la colonización, cuyo blanco no fueron solamente los otros tres continentes (América, África y Asia), sino también las diferentes culturas sofocadas en el interior del propio continente europeo. Entre estas últimas, hagamos hincapié en las culturas mediterráneas, que nos atañen más directamente, en especial, la cultura árabe-judía, que predominaba en la Península Ibérica antes de las navegaciones intercontinentales que dieron origen a la colonización. A partir de este período, los practicantes de esta cultura sufrieron la violencia de la Inquisición y una parte significativa de esa población se refugió en el Nuevo Mundo que, en ese entonces, se instalaba en Sudamérica

(estudios históricos recientes atestiguan que proviene de este origen el 80% de los portugueses que colonizaron Brasil). Ahora bien, dicha violencia se perpetró en el transcurso de los mismos tres siglos que África sufrió la violencia de la esclavitud, y las culturas indígenas americanas la violencia de su cuasi extinción. Un triple trauma fundacional de algunos países latinoamericanos, y con seguridad es el caso de Brasil. Pero la cosa no se detiene por ahí: el mismo grado de violencia se repite, aunque de otras formas, a lo largo de la historia de estas regiones, empezando por los consolidados prejuicios de raza y de clase, totalmente activos en estos países aún en el día de hoy, que generan la peor de las humillaciones y causan uno de los traumas más graves y difíciles de superar. La contrapartida es que, también en estos contextos, la articulación entre lo poético y lo político se halla inscrita en la memoria de los cuerpos, y puede activarse en situaciones colectivas que favorezcan la neutralización de los efectos patológicos de su trauma en la conducción de la existencia y sus destinos.

Por ende, la represión de la articulación entre lo poético y lo político no empieza con las dictaduras del siglo XX, sino con la propia instalación de la modernidad occidental. Me arriesgo a decir que, desde el punto de vista micropolítico, esta operación desempeña un papel central en la fundación de esa cultura, a tal punto que propongo designarla como “represión colonial”. Si leemos la colonización desde esta perspectiva, constatamos que quizás éste haya sido su dispositivo más eficaz.

41

En otras palabras, el blanco de dicha represión es el ejercicio intensivo de lo sensible y la tensión de su paradójica disparidad con relación al ejercicio de la percepción. Tal operación hace imposible sostener esa tensión como motor de la máquina del pensamiento, que produce las acciones en las cuales la realidad se reinventa. En definitiva, el objeto de esta represión es el cuerpo y la posibilidad de habitarlo, de lo que depende su potencia de escucha del presente, como principal brújula para el ejercicio de la producción cognitiva. La activación de esta potencia del cuerpo que fue reprimida en la fundación colonial de la modernidad constituye una dimensión esencial de cualquier acción poético-política. Sin lo anterior, no se hacen sino variaciones alrededor del modo de producción de subjetividad y de cognición que nos funda como colonias de Europa Occidental, precisamente la condición de la cual pretendemos apartarnos.

Dicha represión se opera mediante complejos procedimientos que se diferencian en el transcurso de la historia. Pero quedémonos tan sólo en las experiencias más recientes que estamos examinando aquí. En los regímenes totalitarios, como hemos visto, el ejercicio del pensamiento se ve concretamente impedido y termina por inhibirse bajo los efectos de la humillación. En cambio, en el capitalismo financiero, la operación de represión es mucho más refinada: no se trata ya de impedir este ejercicio ni tampoco de anhelar su inhibición. Al contrario: se trata de incitarlo e incluso

de festejarlo, pero para ponerlo al servicio del régimen y para destituirlo así de sus potencias críticas. Es por eso que muchos pensadores contemporáneos consideran que de la fuerza de trabajo del pensamiento-creación el capitalismo contemporáneo extrae su principal fuente de energía; de allí que lo hayan calificado como “capitalismo cultural”, “cognitivo” o “informativo”, una idea que se ha vuelto moneda corriente.

Sucede que este régimen moviliza la fragilidad que provoca la tensión entre los dos vectores de la experiencia del mundo, y en ella se inscribe, mediante la promesa de un apaciguamiento instantáneo, en una especie de paraíso terrestre. El deseo de enfrentar esta presión y la potencia del pensamiento que la misma moviliza tienden a ser canalizados exclusivamente hacia el mercado, operándose mediante la incitación a una caza de imágenes de formas de vivir *prêt-à-porter* en la cultura de masas y/o en la publicidad, incansablemente difundidos por los medios de comunicación, que ofertan un variadísima gama de posibilidades para que uno se identifique. Sean cuales fueren las imágenes elegidas, la identificación con las mismas desencadena una compulsión de consumo de los productos asociados a éstas, con el objetivo de realizar el mundo que proponen en nuestras existencias. Lo que hace que el deseo se deje capturar por esa dinámica es la ilusión de ser reconocidos y/o reconocernos en alguna de las *mise en scène* que ofrece el menú del día. El objetivo es librarnos de la angustiante sensación de vacío, como por arte de magia. Sin embargo, el mantenimiento de esta ilusión tiene su precio: con la instrumentalización del deseo, se pierde el olfato para husmear la pulsación vital y sus trabas, y nuestra potencia de invención se desvía de su foco primordial, que consiste en abrir nuevos caminos para que la vida vuelva a fluir cuando eso se hace necesario.

42

El retorno de lo reprimido cobra cuerpo en la voluntad de archivar

No obstante, el desarrollo de las tecnologías de la comunicación que favorecen el proceso de globalización, y el mar de mundos que aparecen y desaparecen sin cesar a una velocidad sorprendente, no tienen como único destino la instrumentalización de nuestras fuerzas subjetivas. Su efecto es también el de hacer imposible que un repertorio, sea cual sea, mantenga un poder estable, ni mucho menos absoluto. Es en este contexto que, desde hace algunas décadas, se ha venido rompiendo la fascinación y la seducción de la modernidad europea y norteamericana, ahora en su versión neoliberal, como se mencionó al comienzo del texto. No estamos más en un momento de oposición y resentimiento, ni de su contracara: la identificación y el pedido de reconocimiento (entendido como demanda de amor). El movimiento actual consiste en mayores o menores desplazamientos hacia fuera de este lugar de humillación, con miras

a activar la potencia de la relación sensible con el mundo, reprimida en nuestros cuerpos. Evidentemente, tal activación no implica volver atrás para “rescatar” una supuesta esencia perdida que se encontraría en las formas de existencia africanas, indígenas o mediterráneas anteriores al siglo xv, o en sus actualizaciones, ni en sus actualizaciones en Europa, como las que se produjeron por ejemplo en las vanguardias de comienzos del siglo xx y en su capilarización, que al transponer un umbral, produce la inflexión colectiva de los años sesenta y setenta. El objeto de dicha reconexión es aquí la ética de relación con el mundo, y la experiencia estética que le es inmanente, que regían a aquellas culturas y sus actualizaciones. La intención es reactualizarla en la reinención del presente.

Es precisamente en este contexto que irrumpen una voluntad ineludible de inventariar las prácticas artísticas realizadas en América del Sur en los años sesenta y setenta, que se disemina como una verdadera epidemia. Sucede que, desde entonces, la experiencia de la fusión de las fuerzas poéticas y políticas vivenciada en estas prácticas había quedado encapsulada en la memoria de nuestros cuerpos bajo un manto de olvido; solamente lográbamos llegar a ella en la exterioridad de las formas en que se plasmaba, y aun así, fragmentariamente. Su potencia disruptiva —y lo que ésta desató y podría seguir desatando en su entorno—, como hemos visto, quedó enterrada bajo el efecto del trauma que le causaron los gobiernos militares, a lo que le siguió su reanimación perversa por parte del capitalismo cognitivo que ocupó su lugar.

43

El equívoco tóxico de la Historia (oficial) del Arte

Pues bien, éste es el aspecto crucial de la producción artística de los años sesenta y setenta en el continente que parece habersele escapado a la Historia del Arte. Aunque mantengamos esa producción bajo el paraguas del “conceptualismo”, es inaceptable rotularlo como “ideológico” o “político” para caracterizar a la peculiaridad que la misma habría introducido en esta categoría, que ha ampliado y transformado sus contornos. Sucede que, si bien encontramos efectivamente en estas propuestas un germen de integración entre lo político y lo poético, vivenciado y actualizado en acciones artísticas, así como también en el modo de existencia en que éstas tuvieron su origen y sus condiciones de posibilidad, el germen era aún frágil e indecible entonces. Pues bien, el tacharlo de “ideológico” o “político” es un síntoma que revela la denegación del estado de extrañamiento que esta experiencia radicalmente nueva produjo en nuestra subjetividad. La estrategia defensiva es sencilla: si lo que allí experimentamos no es reconocible en el dominio del arte, entonces, para protegernos de ese ruido molesto, lo encasillamos en el dominio de la política y todo queda en el mismo lugar. El abismo entre micro y macropolítica se mantiene; se aborta el germen de

su rearticulación, y con él, también aquello que está por venir, que en el mejor de los casos queda incubado. La gravedad de esta operación es innegable si recordamos que el estado de extrañamiento constituye una experiencia crucial, ya que resulta de las fuerzas del mundo que reverberan en nuestro cuerpo. Éstas experiencias abren un espacio de alteridad en nosotros mismos, que nos inquieta y exige el trabajo de creación para la promoción de devenires, como condición para cobrar un nuevo equilibrio. El hecho de soslayarlo implica el bloqueo de la vida pensante que da impulso a la acción artística y su interferencia potencial en el presente. Es precisamente ése el elemento tóxico contenido en las tristes categorías establecidas por la Historia del Arte para interpretar las prácticas artísticas en cuestión.

En este estado de cosas, urge activar la articulación entre lo poético y lo político y la potencia de afirmación de la vida que depende de ella. Ésta es la condición para libertarla de su debilitamiento defensivo, de manera tal de hacer factible su continuidad en función de la experiencia que se presenta a la sensibilidad en el presente. Allí se sitúa la política del deseo que, de diferentes maneras, da impulso a una serie de iniciativas generadas por el furor de inventariar que ha tomado el territorio del arte.

Sin embargo, esta misma situación moviliza igualmente una política del deseo diametralmente opuesta: en el preciso momento en que dichas iniciativas reaparecen y antes de que hayan vuelto a respirar los gérmenes de futuro que traían incubados, el sistema global del arte las incorpora, para transformarlas en fetichizados botines de guerra, disputados por los grandes museos y coleccionistas de Europa Occidental y Estados Unidos. Dicha operación tiene el poder de devolver a esos gérmenes a la penumbra del olvido; esto hace de ella un eficiente dispositivo del capitalismo cognitivo. Si el movimiento de pensamiento crítico que se dio intensamente en los años sesenta y setenta del siglo pasado en América Latina fue brutalmente interrumpido por los gobiernos militares, en el preciso momento en que su memoria empieza a reactivarse, proceso que se ve nuevamente interrumpido, y ahora con el refinamiento perverso y seductor del mercado del arte, cuando sus intereses cobran demasiado poder sobre la creación artística, y tienden a anular sus poéticas pensantes. Una operación muy distinta de los groseros y patéticos procedimientos ejercidos contra la producción artística por las dictaduras. Un nuevo capítulo de la historia, mucho menos poscolonial de lo que nos gustaría...

He aquí que la política de producción de archivos cobra relevancia. El desafío de las iniciativas que pretenden desobstruir el acceso indispensable a los gérmenes de futuros, soterrados en las poéticas que toman como objeto, consiste en activar su contundencia crítica, para crear así las condiciones de una experiencia de igual voltaje en el enfrentamiento de las cuestiones que se plantean en la contemporaneidad. Es así como la fuerza poética de dichos archivos puede

sumarse a las fuerzas de creación que se presentan en nuestra actualidad, ampliando su poder en el combate contra los efectos de la vacuna del capitalismo cultural que neutraliza al virus del arte para operarla únicamente a favor de sus designios.

Resulta obvio que no se trata de diabolizar al mercado: éste no constituye una extraterritorialidad del arte, sino que es parte integrante del mismo. El mundo no se rige por una moral maniqueísta que lo divide entre actividades humanas buenas y otras malas; lo que cuenta es el combate entre fuerzas activas y reactivas, en cualquiera de sus actividades, en cada tiempo y en cada contexto. Así también es en el territorio del arte: es en las fuerzas que lo rigen en cada momento, en toda su compleja transversalidad, y no en un supuesto territorio imaginario utópico e idealizado, donde deben pensarse las intervenciones artísticas instigadas por el deseo de preservar el ejercicio del “arte de vivir”. Si hubo algún logro micropolítico significativo luego de los movimientos de los años sesenta y setenta del siglo pasado, y que nos aparta de aquel período, éste reside precisamente en la posibilidad de abandonar los antiguos sueños románticos de grandes finales, ya que no existe otro mundo sino éste, y es desde dentro de sus *impasses* que otros mundos pueden estar inventándose constantemente. Éste es el esfuerzo del trabajo del pensamiento, ya sea en el arte o en otro lenguaje: su tarea es la composición de cartografías para nuevos territorios existenciales.

45

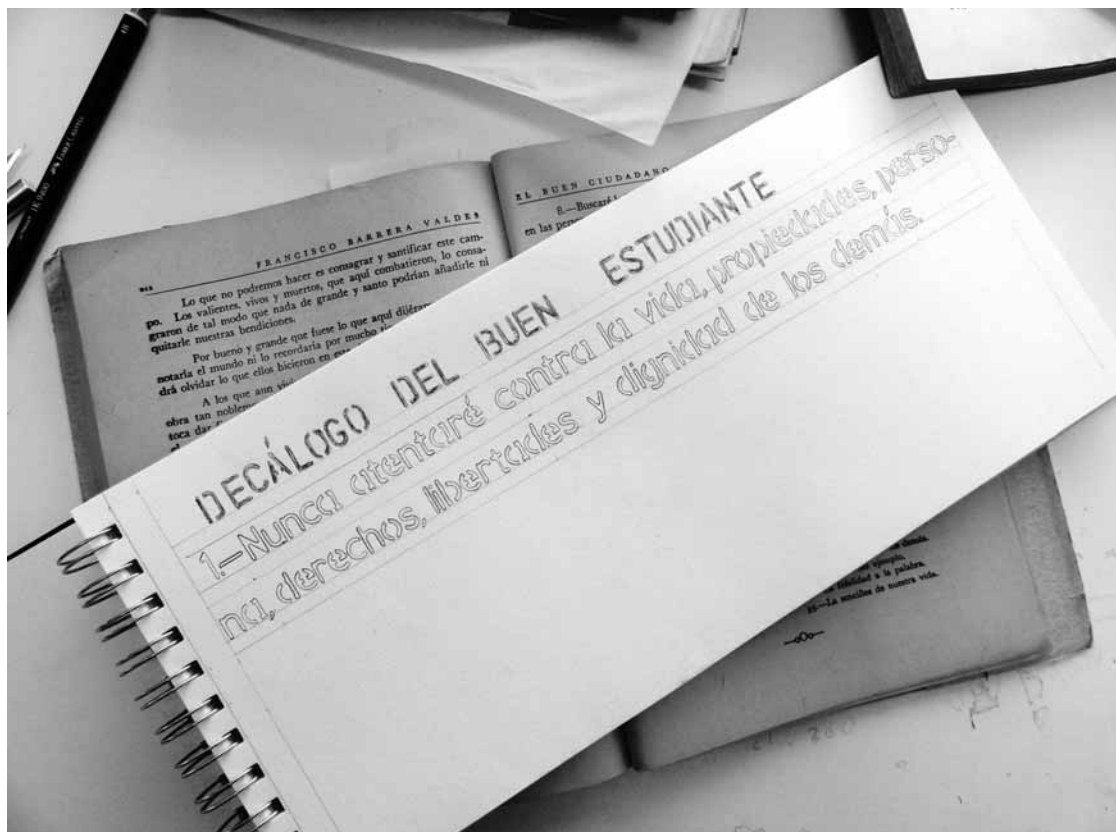
Pero no seamos ingenuos: nada asegura que el virus crítico, que los mencionados gérmenes portan, se propague efectivamente como una epidemia planetaria. Siempre existirá la cultura que es la regla y el arte que es la excepción. Lo que “puede” el arte es arrojar el virus de lo poético en el aire. Y eso no es poco en el interminable embate entre distintos tipos de fuerzas, cuyo resultado son las formas provisionarias de la realidad, en su infinita construcción.

Traducción al español: Damian Kraus



ARQUEOLOGÍAS DE LA MODERNIDAD

TANIA CANDIANI



LEER DE CORRIDO

PILAR GARCÍA DE GERMENOS

“El cumplimiento del deber proporciona gran satisfacción. El deber esencial de todo buen mexicano es trabajar.”

49

En los últimos años, Tania Candiani ha desarrollado gran parte de su trabajo a partir de prácticas archivísticas que suponen un largo proceso de recopilación, organización y clasificación de materiales: libros, documentos, imágenes, textos y objetos. La artista visita constantemente librerías de viejo en busca de impresos con los que puede construir un archivo de registro de frases, declaraciones o juicios que, a fuerza de repetición, retumban tanto en su memoria como en la colectiva. El encuentro con este material documental no queda solamente en su valor como objeto y documento, sino también como instrumento pedagógico y medio de transmisión de un sistema ideológico que, por su reiteración, queda inscrito en el cuerpo. Activa la paradoja entre la historia de la educación y la memoria, tanto de la propia artista como la colectiva. Candiani tiene una particular inclinación por analizar libros relacionados con la enseñanza infantil, ya sean de corte religioso o los que el Estado proporciona de manera gratuita para la formación escolar. Los enunciados en los que repara durante el proceso de trabajo apelan a las creencias, valores, expectativas, deseos y necesidades que, de una u otra manera, la sociedad y la familia esperan que alcancemos, entendiendo las “buenas reglas” como el conjunto de normas por las que “debemos” conducirnos. Es decir, introyectos o *déjà vu* que de algún modo establecen la forma en que percibimos el mundo y actuamos en él y al mismo tiempo nos dan sentido de pertenencia.

Para *Leer de corrido*, Tania Candiani abreva en manuales y libros de texto, de moral, de urbanidad y de formación cívica. En esta pieza en particular, refiere a la lección 72 del libro *Yo puedo hacerlo*, título de la cartilla de alfabetización, lectura y escritura publicada en 1966 como parte de los libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación Pública.

La pieza consiste en 16 globos de látex a los que la artista les ha bordado con hilo de color, y a manera de inscripción, palabras que en conjunto forman enunciados. Con la ayuda de un complejo sistema neumático, cada uno de los globos se infla y desinfla de

manera individual y sin establecer un ritmo común entre ellos. Las palabras aisladas construyen así distintos escenarios aleatorios, sobre un soporte ligado a la niñez, al juego, a lo frágil y lo volátil.

La selección de palabras, su juego constante y su disposición tienen un papel determinante tanto en la construcción de significados, como en la “noción de montaje” que elabora.¹ La fortuita yuxtaposición de palabras conlleva a la construcción de significados distintos.

El bordado de cada una de las palabras y las frases mismas, como dispositivo gestual, inscriben y dejan huella en la “piel” del globo, de manera similar a las sentencias aprehendidas en nuestra memoria-cuerpo desde la infancia. Estas frases aisladas operan la función de muerte y olvido inherente a la noción misma de archivo.²

La pieza establece un ritmo de vacíos y pausas, una regulación que provoca tensiones, tanto puntos de clímax o crestas como de colapso y suspensión, que de manera irremediable hacen que el proceso aluda al orden de la temporalidad. El desinflado irregular de cada globo se convierte en experiencia del tiempo, con diferentes ritmos que remarcan registros y que operan en frecuencias distintas. El ritmo que cada uno de los globos establece entre sí y en relación con los otros durante el proceso de inflado-desinflado y/o de aparecido-desaparecido dispara la acción de rememoración, activa un momento pasado y tiende a transformarlo y a traerlo al presente. Lejos de haber traído el olvido, reactiva la memoria, reconstruye e impulsa el recuerdo. La idea de que cada uno de los globos tenga su propio ritmo de contracción/dilatación se asocia con la discontinuidad de la memoria misma, como una “memoria que se proyecta en la discontinuidad de una historia”. La dinámica de la pieza se asemeja, en cierta forma, al ritmo corporal de sístole y diástole y de contracción/dilatación. Diferentes intensidades cortan el sentido primario de la frase al destacar ciertas palabras que remiten a la memoria misma y traen el pasado al presente.

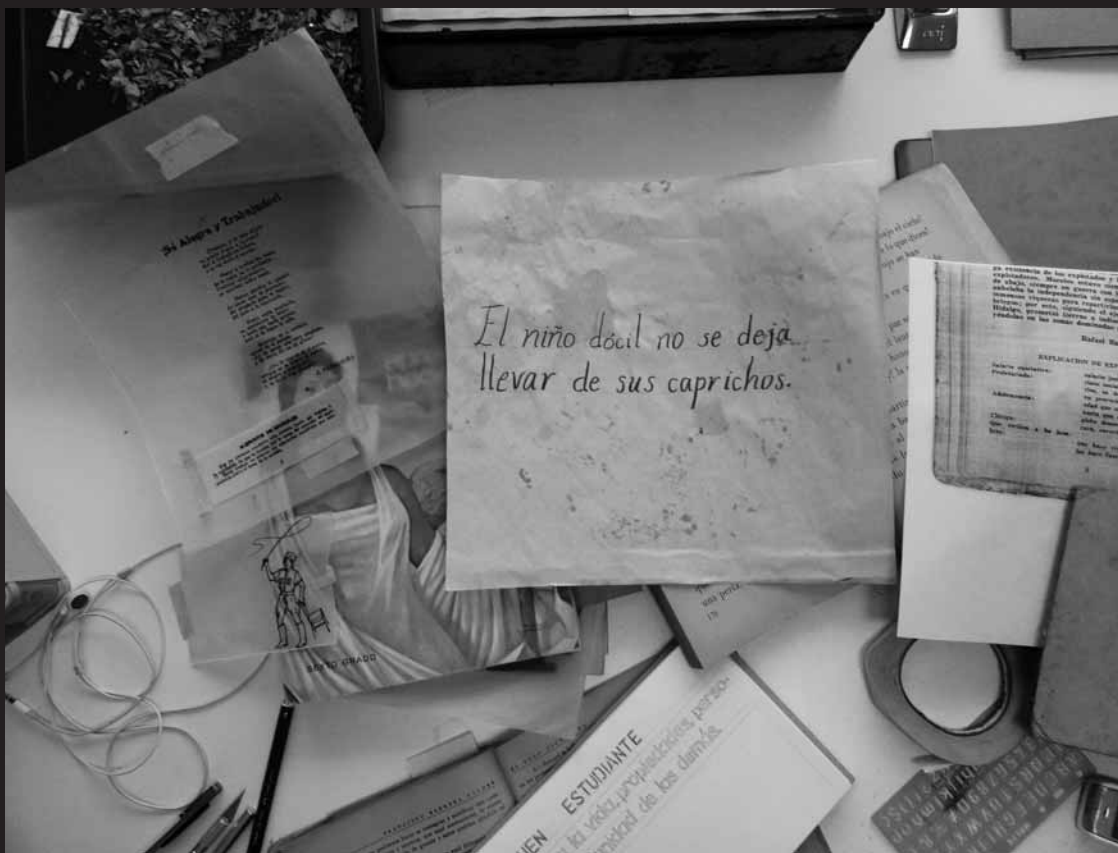
La intención de *Leer de corrido* no es retener el pasado sino lo que estas palabras ofrecen en el presente mismo, como instrumento presentista.³

La estructura de la pieza parece replicar el tradicional método analítico-sintético que enseñaba a leer y escribir por medio de palabras y frases y simultáneamente mediante estructuras visuales. Cada lección de lectura era reforzada con dibujos en blanco y negro que ilustraban la tarea por aprender. En el caso de la lección 72 que aborda Tania Candiani, en la parte superior de la página aparece el

¹ Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1997.

² Michel FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, pp. 138-146 [edición en español: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970].

³ Pierre NORA, “Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire*”, *Representations*, University of California Press, núm. 26 (número especial: “Memory and Counter-Memory”), primavera de 1989, pp. 7-25.





TRABAJEMOS

EL CUMPLIMIENTO DEL DEBER PROPORCIONA
UNA GRAN SATISFACCION.

EL DEBER ESENCIAL DE TODO BUEN MEXICANO ES,
TRABAJAR.

TRABAJAR PARA QUE AUMENTE EL RENDIMIENTO DE
NUESTROS CAMPOS.

TRABAJAR PARA QUE CREZCAN NUESTRAS INDUSTRIAS.

TRABAJAR PARA QUE DISMINUYA LA POBREZA DEL PUEBLO.

EL NIÑO EN LA ESCUELA, LA MADRE EN LA CASA,

EL OBRERO EN LA FABRICA, EL AGRICULTOR EN EL SURCO,

TODOS DEBEMOS TRABAJAR MAS A FIN DE VIVIR MEJOR.

PARA LOS HOMBRES LIBRES EL TRABAJO NO ES UN
CASTIGO, SINO UN ORGULLO.

mensaje visual del tema de lectura, el papel social que cada uno de los miembros de la familia debe seguir para lograr una mejor vida: la madre cocinando, la hija ayudando en las labores domésticas cargando un cesto con ropa, el hijo varón estudiando en la escuela, el padre, un obrero, colaborando en la construcción de una moderna ciudad de altos edificios y el campesino trabajando la tierra.

Casualmente, la cartilla de alfabetización a la que en esta ocasión hace referencia la artista posee el mismo nombre y estructura que la que, desde la colonia, usaron los frailes franciscanos como instrumento de catequización. Se atribuye a Pedro de Gante la autoría de ocho hojas impresas que contenían el alfabeto y las oraciones más usadas por la Iglesia, acompañadas por la imagen grabada de alguno de los santos de las distintas órdenes religiosas; este libro tuvo un papel decisivo para difundir la fe católica y someter la conciencia de los indígenas.

Sabido es que, a partir de 1921, el rubro de la educación se convirtió en agenda prioritaria de los diferentes presidentes. El gobierno mexicano vio la educación como principal vehículo de cohesión y de desarrollo del país, por lo que tomó la responsabilidad de impartirla mediante la creación de escuelas rurales y misiones culturales, cuyo objetivo fue enseñar a leer y escribir a trabajadores e indígenas. Desde entonces se han desarrollado campañas nacionales de alfabetización con cartillas y métodos de enseñanza distintos.

53 Desde el inicio del periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz se proyectó una nueva campaña que priorizó la educación. La cartilla de alfabetización era considerada una herramienta esencial para enseñar a leer y escribir a niños y adultos, como un manual del alumno e instrumento principal del maestro. El programa establecía tres áreas de instrucción: básica, tecnológica y formación cívica y cultural.

Por primera vez en México, las lecciones de lectura serían transmitidas por el televisor. Una “telemaestra” debía cuidar que el alumno leyera en voz alta, que cumpliera con las indicaciones y que contara con el material necesario: hojas, lápiz y goma. Fue por entonces que también se exploró el uso de la radio como medio de apoyo para incorporar a la educación a un mayor número de niños y adultos. La cartilla era un libro auxiliar dentro del proceso de escolarización, formaba parte de los libros de texto que distribuía la Secretaría de Educación Pública. Para los adultos, fue el libro auxiliar casi único del que se valían los profesores de escasa preparación.

Al concluir las lecciones que contenía la cartilla, los alumnos no sólo debían leer de corridito, es decir, leer sin tropezar con las palabras, con fluidez y sin tartamudear, sino también se conseguía, sin raciocinio alguno, inscribir en la memoria de los niños y adultos aquellos preceptos que de manera automática dirigen nuestro actuar, “nuestros buenos hábitos y buenos ejemplos”, y de una u otra manera intentan garantizar cierta estabilidad social-económica y perpetuar la tradición familiar y el amor a la Patria. El pensamiento social se convierte en memoria constituida por el recuerdo colectivo.

En los niños que estudiaron con esta cartilla de alfabetización, la palabra deber predominó sobre el resto. Poco o nada supieron entonces sobre el concepto derechos de los niños. Para lograr el desarrollo y la unidad entonces deseados, era indispensable impulsar una disciplina de trabajo capaz de imponer el sacrificio en pos del bien común y la unión en torno a la “Madre Patria”.



CARLA HERRERA- PRATS



ARCHIVO, CONCEPTUALISMOS Y USOS DEL PASADO EN CARLA HERRERA-PRATS¹

FRANCISCO REYES PALMA

57

Una modalidad de arte privilegiada por los conceptualismos ha sido el archivo, estrategia elegida por la artista Carla Herrera-Prats para desarrollar su proyecto titulado *Historias oficiales*, instalación en proceso que ya alcanza la cuarta versión.² El archivo es un mecanismo de memoria analítica, dispuesto al reordenamiento tempore espacial del contenido informativo, estético y afectivo preservado en su interior; susceptible, además, de una disposición crítica.

En las tres entregas anteriores de esta obra, una línea del tiempo permitía desplegar la imagen de México proyectada sobre el pasado,³ línea ocupada por catálogos de exposición referidos al periodo prehispánico y situados en su fecha precisa de publicación. Línea de continuidad y secuencia, sustentada en los procesos de causa-efecto tendientes a la idea de establecer memorias e identidades estables, que la artista abre a la contingencia al sumar un nuevo elemento de contraste que pone en tensión el orden establecido, al mostrar las distintas ediciones de los Libros de Texto Gratuitos del tercer año de primaria,⁴ e incluso al incorporar una gran pizarra con los índices. De ahí que la línea se sitúe entre dos coordenadas: 1959, emergencia de los libros referidos, y 2005, con la primera muestra.

Pero por qué el título de *Historias oficiales* si un tercio de las muestras referidas fue organizada al margen del gobierno mexicano,

¹ Corrección de estilo: Margarita Esther González.

² *Historias oficiales* se presentó en el Whitney Independent Study Program y en el Contemporary Museum, de Baltimore, Estados Unidos, durante 2005; en ambos casos sólo exhibió impresiones digitales. Cuando al año siguiente se mostró en la Celda Contemporánea de la Ciudad de México, dispuso de catálogos originales.

³ En 1959, bajo el régimen de Adolfo López Mateos, se editó un cuerpo completo de publicaciones de distribución gratuita y universal para el ciclo primario, mientras que en 1972 y 1992, bajo las presidencias de Luis Echeverría y Carlos Salinas de Gortari, dos reformas educativas dieron lugar a nuevas series de libros. Aunque desde la fase posrevolucionaria existieron libros de texto gratuitos, es a partir de 1959 que de manera ininterrumpida se realizan tirajes de millones de ejemplares para el ciclo primario completo.

⁴ Grado escolar en que se inicia el aprendizaje sobre el periodo prehispánico y cuando sus cargas afectivas moldean de manera persistente el imaginario infantil.

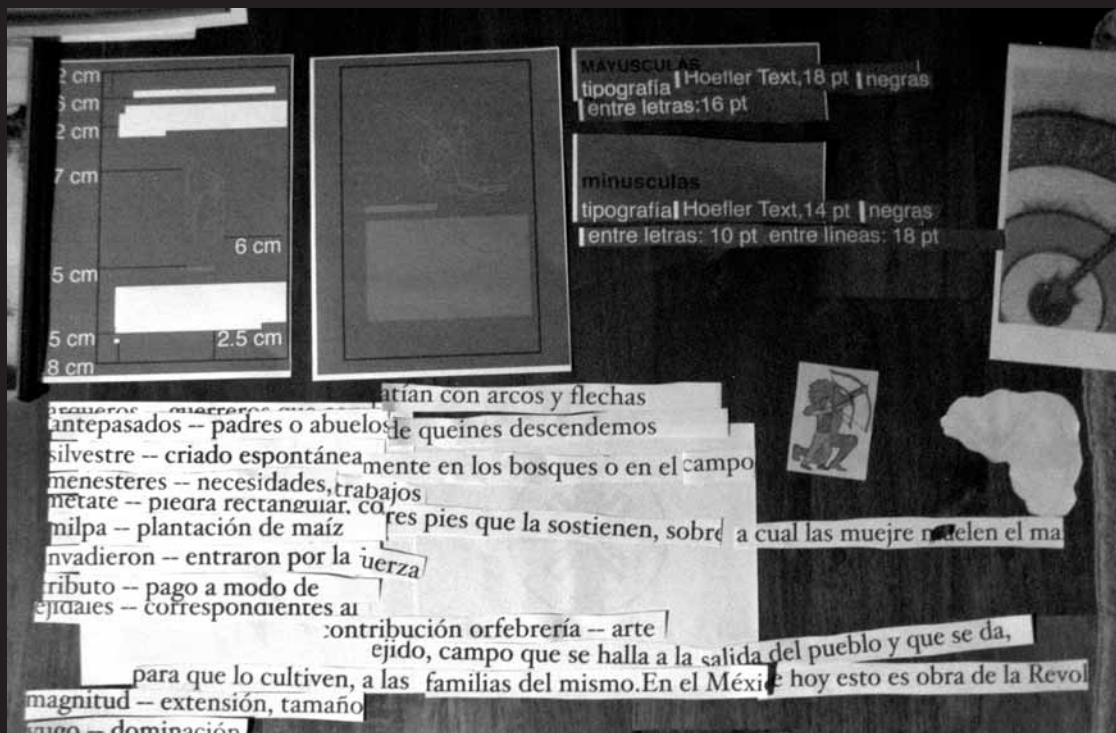
mientras que en los libros confluía una diversidad de autores, por lo general regidos por un canon de saber académico, mismo que definió los contenidos por encima de consideraciones políticas.⁵ Suponemos que lo oficial reside entonces en el modo de circulación de las imágenes e informaciones dentro de dos mecanismos de repetición donde el Estado plasma la idea de un origen común que otorga permanencia y unidad a la Nación y que se vuelven determinantes en la formación identitaria: la escuela y el museo.

De este modo, la historia heroica del mundo prehispánico y su gran arte evidencian un carácter instrumental: ser el fundamento de convivencia en la formación social mexicana, a partir de los cuales Herrera-Prats pretende desencadenar la reflexión del observador, y si bien transparenta el hermetismo del lenguaje conceptual, no deja de recurrir al juego tautológico de exhibir lo exhibido por medio de los catálogos, lo cual provoca la devolución del museo al estadio de la colección o el archivo; mientras que da un tratamiento de obra de arte a los libros de texto, al exhibirlos dentro de urnas de cristal: lo escolar museificado. Esta obra constituida de memoria-tiempo, y que alude a un pasado más o menos remoto, actualizado como una sucesión sin fin de eternos presentes, es también una suma de jirones de actualidad: los libros y catálogos que llenan la función del objeto encontrado.

En su última versión, *Historias oficiales* concede mayor peso a la política de la imagen que a la narración textual; sin embargo, el trasfondo es el mismo, el indio como figura mítica absoluta, traza simbólica de origen y permanencia de la Nación, reificado en la parálisis del tiempo y proyectado como condensación de futuro. Meta operación que borra la enorme diversidad de naciones y culturas originarias que florecieron en el territorio que hoy se considera como México y que tras un brutal genocidio, los sobrevivientes fueron sometidos al proceso colonizador español, a la sobreexplotación poscolonial y represiones continuas.

Esta instalación trabaja como máquina estructurante de memoria, un esquema de vasos comunicantes de cómo se constituye el poder de la imagen y la imagen del poder. La artista contrapone ahora el espacio de socialización escolar, representado por seis pizarras que envuelven el espacio como muros de aula, frente a la

⁵ Mayas y aztecas cubren el cincuenta por ciento de lo expuesto; sin embargo sólo ocho de las veinticuatro muestras mayas fueron promovidas por México, lo que ejemplifica dónde se sitúa el interés de los medios internacionales, que más que tratamientos panorámicos se vuelcan por investigaciones históricas puntuales: el cenote, epigrafía, cerámica, terracotas, textiles, cerámica, la figura del viajero-arqueólogo, aspectos distantes del militarismo y los sacrificios humanos, pese a estar también presentes. Por el contrario, los catálogos de factura extranjera sólo impulsaron tres de las diecisiete exposiciones dedicadas a los aztecas, y que las autoridades mexicanas privilegian más por ser la nación emblema que da origen e identidad al Estado posrevolucionario mexicano.



intimidad de la esfera familiar, sugerida por unas mesitas de sala. En la pizarra, el indio/campesino, portador de la cultura del maíz, el complejo civilizatorio mesoamericano de los libros, es complementado por figuras prehispánicas tomadas de catálogos, situación que se repite sobre las mesitas de sala donde reposan los catálogos junto con bibelots de réplicas precolombinas.⁶

Herrera-Prats hace del museo un archivo y del documento obra artística, por cierto incoleccionable y fuera de mercado, dado que buena parte de las fuentes visuales empleadas constituyen un patrimonio que debe reintegrarse a instituciones, como bibliotecas y archivos públicos.⁷ Sin duda la tensión de esta última fase de *Historias oficiales* reside en el acotamiento de un continuo de tiempo sometido al contraste o el contacto entre dos mundos de representación, el público y el doméstico, que sitúan al espectador en el entredós del sentido, y si bien la instalación como dispositivo de pensamiento permite suspender, en cierto modo, la lógica de la mitificación del mundo indio, aún se interpone el peso generalizado del prejuicio secular tras los modos de representación política de la nación, las enormes cargas de racismo negado, y el exotismo de nuestra mirada frente a la cultura de aquel designado como otro por parte del único generador de otredad: el poder.

No olvidemos que en 1994, al tiempo que se pactaba la fusión económica de la zona de América del Norte, se producía un corte histórico definitivo: el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, acto de insumisión simbólica del mundo indio contra la ficción del nuevo orden global, pero también contra las proyecciones mentales del indio sustentadas por el Estado mexicano. A partir de entonces no caben más mitos de origen, ni más indios de museo o historias de bronce, sólo el indio vivo, en resistencia pese a siglos de opresión. Nadie ahora puede asumir que ignora el acoso cotidiano a las comunidades originarias. Medios múltiples, como la prensa independiente, el video alternativo y las redes y territorios electrónicos insumisos hacen de este movimiento una presencia social definitiva y no sólo una compensación simbólica de nuestros vacíos históricos; de modo que las propias naciones originarias dan cuenta de su lucha autonómica, de su esfuerzo por mantener gobiernos internos sin las interferencias de la corrupción y la explotación. No por casualidad “autonomía” es un término más temido aún por el poder que el de terrorismo. Ahora, éste es el acontecer vivo, el resto sólo serán historias oficiales.

⁶ La temporalidad fue establecida por las fuentes rastreadas en bibliotecas mexicanas: 1932 la más antigua. Esta vez, la totalidad de los catálogos corresponde a la mirada panorámica privilegiada por las autoridades culturales mexicanas: lo prehispánico como tesoro artístico y no como suma de historias diferenciadas.

⁷ Fondos documentales localizados por largo tiempo en bibliotecas públicas y centros de investigación en México y en los Estados Unidos, aunque nunca con la idea de establecer un catálogo exhaustivo.

VICENTE RAZO



Homero Santamaría. *Arte pop, Francia: Situacionismo*, 2010. Vicente Razo. *El arte conceptual - 01*, (monografía educativa, vuelta), 2004.

DEL INTERÉS GENERAL

ALEJANDRA LABASTIDA

But it is precisely when some aspect of reality has been consumed by bourgeois life that it becomes a “value”.¹

Under the bourgeoisie, cities as well as pieces of furniture retain the character of fortifications.²

63

El espacio privado burgués se estableció como un escaparate por donde desfilan objetos coleccionados con la intención de demostrar pertenencia a un status social y cultural. No son de importancia menor, en esta *mise-en-scène*, los libros escogidos para ocupar el trono que supone la mesa de centro de sala. Un estudio historiográfico de la evolución de estos textos podría trazar la genealogía del tipo de temas y títulos que se instauraron como certificaciones (fortificaciones) sociales. Es revelador que las publicaciones coleccionables sobre arte contemporáneo de editoriales como Taschen y Phaidon han ido ganando terreno a los libros de fotografía de las grandes ciudades o catálogos de arte prehispánico. El arte contemporáneo se ha convertido en un símbolo de status, en una mercancía altamente lucrativa y estratégica para el adoctrinamiento del consumidor.

Si es tiempo de enseñar a las nuevas generaciones a consumir arte, su propia condición de mercancía puede ser activada como dispositivo crítico y subversivo. Frente a esta nueva demanda Vicente Razo creó una contraoferta, una historia del arte de difusión masiva, autónoma y popular escrita por un artista en la cual la propia historia oficial es subvertida.

La obra presentada para *Espectrografías: memorias e historia* es parte de un proyecto titulado *El arte moderno ilustrado* que, en

¹ “Pero es precisamente cuando un aspecto de la realidad ha sido consumido por la vida burguesa que se convierte en un ‘valor’.” Henri LEFEBVRE y Norbert GUTERMAN, “Mystification: Notes for a Critique of Everyday Life” [1933], en Henri LEFEBVRE, *Key Writings*, ed. de Stuart Elden, Elizabeth Lebas y Eleonore Kofman, Londres y Nueva York, Continuum, 2003 (Athlone Contemporary European Thinkers), p. 76.

² “Bajo la burguesía, las ciudades como los muebles guardan un carácter de fortificaciones.” Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 215 [11a, 8].

palabras del artista, consiste en realizar, en colaboración con el artista Homero Santamaría, una amplia serie de monografías educativas ilustradas que desarrollan y explican temas y movimientos artísticos de vanguardia, obras de arte que sirvan para entender y acercarse a las prácticas actuales del arte contemporáneo.

Las monografías educativas presentan para este proyecto ventajas estratégicas tanto formales como económicas. Son un producto de difusión masiva y acceso popular (su precio varía de uno a tres pesos), que no han sido desplazadas por la oferta del internet y Wikipedia ni lo serán mientras que la mayoría de la población nacional no tenga acceso a todos los avances tecnológicos que supone consultar la red.

El dispositivo de las monografías es un híbrido interesante que opera en el límite entre el espacio público y el privado. A pesar de ser una de las fuentes más utilizadas por los estudiantes, es un proyecto privado de empresas que desarrollan su catálogo siguiendo la demanda del mercado sin ninguna injerencia por parte de la SEP sobre su contenido. Dos ejemplos: cuando en la reforma de los libros de texto de historia de 1992 se omitió el relato del *Pípila* hubo gran desconcierto y resistencia a perder a uno de los “héroes que nos dieron patria”. Aunque los historiadores reformadores argumentaron que no existían documentos que probaran su existencia, este personaje ha conservado su lugar en el imaginario popular de la construcción nacional al seguir apareciendo en las monografías sobre la Independencia. En 2009 una de sus nuevas ediciones fue la monografía sobre la influenza H1N1, virus que sorprendió al país con la amenaza de pandemia.

Desafortunadamente, este medio de difusión y educación popular no se ha interesado en intervenir en el desarrollo de monografías sobre el arte contemporáneo. Razo, siguiendo una vez más la premisa de Pancho Villa, “¿Por qué pedir dinero si se puede elaborar el propio?”, que le inspiró a crear el Museo Salinas,³ decidió fundar su propia empresa: Ediciones de Interés General. El nombre es un homenaje a Robespierre, los jacobinos y la Revolución francesa. Para ser exitosa, toda revolución tiene que pasar por una fase en la que los intereses particulares se instauran como los intereses de toda la sociedad. Al hacer uso de la guillotina los jacobinos declaraban hacerlo en servicio del Interés General⁴ y este interés general pasa por crear, también, una nueva historiografía, una nueva narrativa popular.

Cuatro monografías integran el primer tiraje: *El arte pop*, *El arte conceptual*, *El minimalismo* e *Impacto social del arte*. Los movimientos

³ Vicente RAZO, *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, Smart Art Press, 2002, p. 63.

⁴ Zonas de disturbio III: “Categorías críticas de estética marxista: emplazamientos, desplazamientos y flujos de coincidencia entre arte, materialismo y economía política”. Dra. Mariana Botey y Dr. Cuauhtémoc Medina, MUAC-Campus Expandido, semestre 2010-2011.

EL ARTE CONCEPTUAL

No. 01

Diego Rivera, *Historia de México* (detail) 1929-35



Muralismo

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (Replica 1964)



Antecedentes

Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea)*, 1967



Arte Conceptual

Daniel Buren, *Untitled*, 1968



Los Sesentas

Douglas Huebler, *Duration Piece #15*, 1969



Dematerialización

Mierle Laderman Ukeles, *Washing, Tracks, Maintenance*, acción 1973



Crítica Institucional

Hanne Darboven, *Books. A Century*, 1971



Información

Método

On Kawara, *Two Date Paintings*, 1966



no fueron elegidos por casualidad, se trata de una genealogía del arte contemporáneo y de la práctica de Razo. Al mismo tiempo, algunas de las problemáticas que estas monografías plantean —el valor de la obra de arte como objeto único frente a su reproducibilidad y la relación texto-imagen— son puestas en juego por la estructura formal doble de las monografías. La división física entre las dos dimensiones, la parte escrita y la parte visual, no permite que sean vistas simultáneamente, como es la relación habitual de subordinación de la imagen al texto que ilustra. En realidad, esta relación se invierte, la primera lectura es la de las imágenes que están en el frente de la monografía y que son posteriormente ilustradas en el lado B por un texto. Razo encontró en la estructura propia de la monografía el dispositivo óptimo para la presentación crítica y desmitificadora de esta genealogía, aprovechando el diálogo que se activa entre su estructura formal y funcional y las premisas conceptuales de los movimientos que investiga. Al unir vanguardia y pedagogía de masas en una obra, Razo pone en juego un origen compartido: el horizonte del discurso de la modernidad y la naturaleza utópica que permea ambos proyectos.

*In order to know what life is, we have to retrace the road travelled in mystification.*⁵

67

El trabajo de Vicente Razo apunta hacia la desmitificación del arte y de sus instituciones. Sobre todo intenta reducir el espacio artificial que las convenciones pretenden establecer entre la práctica artística y la práctica social, económica y política, al mismo tiempo que superar los prejuicios de la estética burguesa y modernista sobre la función didáctica del arte.⁶

En esta presentación en el MUAC, el visitante del museo tiene acceso gratuito a las monografías, ya que puede llevarse un ejemplar si así lo desea, pero la esencia del proyecto es en última instancia una intervención pública: se trata de insertar dentro del catálogo y sistema de distribución de las papelerías las monografías realizadas por el artista. Razo no deja lugar a confusiones de que el visitante puede adquirir sus monografías a expensas de la institución. Antes de ser entregada, cada monografía es sellada por el personal del museo con la leyenda “Cortesía MUAC”. Con este gesto se subraya la distancia entre la institución y el artista, que se deslinda de esta estrategia de distribución. El dispositivo del sello (máximo representante de la burocracia institucional) funciona como una firma que establece la presencia de otra fuente de enunciación y asegura su continuidad una vez fuera del museo: “Por definición, una firma

⁵ “Para saber qué es la vida, debemos de volver a trazar el camino recorrido hacia la mistificación.” LEFEBVRE y GUTERMAN, *loc. cit.*, p. 77.

⁶ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.



Arriba: Homero Santamaría. *Arte conceptual: muralismo*, 2010.

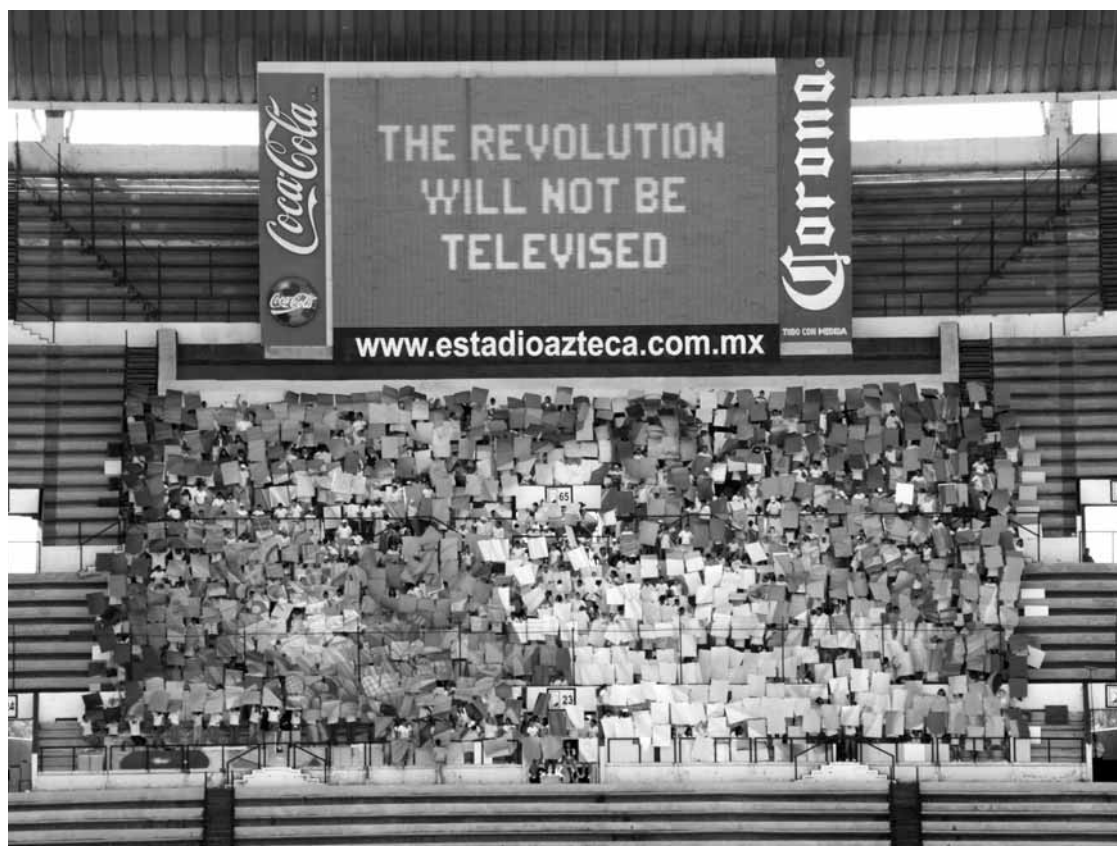
Abajo: Vicente Razo. *Artitis*, 2010.

escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora [*maintenant*] pasado, que será todavía un ahora [*maintenant*] futuro, por tanto un ahora [*maintenant*] en general, en la forma trascendental del mantenimiento [*maintenance*].⁷ Con este deslinde del modo de distribución institucional también problematiza y cuestiona el acto de generosidad de la institución dadivosa que produce una falsa sensación de horizontalidad en la que el museo, el artista y el público dialogan. En realidad, es un acto que refrenda la verticalidad de la situación en el que la Institución no sólo provee de cultura a la sociedad, sino que se la regala, en una relación no tan lejana de la de los libros gratuitos de la SEP.

En el contexto del planteamiento de la exposición que llama a una revisión crítica desde el arte contemporáneo de la construcción y circulación de los imaginarios que conforman la memoria e identidad nacionales, la obra de Vicente Razo desempeña un papel particular: se acerca a los mecanismos de difusión y distribución populares para intervenir en las narrativas historiográficas desde una investigación de la propia identidad de su gremio. Al reordenar y alterar la historia oficial, colocando por ejemplo el muralismo dentro del arte conceptual, interviene en el imaginario de la genealogía del arte contemporáneo. Si se trata de rastrear los trazos de los procesos de mistificación, tal vez sea pertinente pensar que es del Interés General que el primer recorrido sea el de tu propia práctica.

⁷ Jacques DERRIDA, *Firma, acontecimiento, contexto* [Montreal, 1971], trad. de Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 347-372; trad. modificada por Horacio Potel disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar>.

MELANIE SMITH



MAKING OFF. (PRIMER CORTE)

HÉCTOR BOURGES

71

Curiosa forma de salirse del cuadro la de Melanie Smith. **(Toma subjetiva)**. La mirada aérea, lejana sigue girando en espiral, el viento zumba. Abajo, retícula gris¹: **(voz en off de Salvador Elizondo)**: *Premonición de la ciudad. Raza abocada a una monumentalidad delirante; ingente de grandes materiales sublimes para realizarla. Una ciudad fundada para su población por seres genéticamente transmutantes [...] como si la ciudad hubiera sido construida por esos hombres que cometen los grandes crímenes del espíritu impunemente; por nómadas que han llegado, en ese momento incandescente, al último centro de la espiral de su camino y adoptan la condición hierática del sedentario del erector. En ellos [...] se expresa claramente un hecho de desesperación racial en el que se conjugan simbólicamente las dos formas extremas de la vida aquí: el águila que vuela y predica y el ajolote que nada y medra. Y en medio de ellos el constructor de este sueño de lodo y de piedras enormes se ajetrea en el barullo de los mercados y en las inmediaciones de los templos donde se da el espectáculo de los sacrificios humanos; donde se come el pozole y donde los hombres se reúnen a conversar sobre la próxima venida de la Serpiente Emplumada, mientras defecan contra los basamentos del Gran Templo.*²

El vuelo se detiene. **(Top shot o lo que otros suelen llamar toma águila)** sobre el Coloso... pero el de Santa Úrsula. **(Voz en off de Salvador Elizondo)**: *Había soñado con una construcción espiritual hecha totalmente de lodo y de piedra tan vasta como la torre de Babel dentro de la que fuera posible la perfecta convivencia de esos hombres emplumados con los dioses pétreos y con esas bestias fulgurantes, en un ámbito que tuviera la densidad exacta del pulque, de la sangre.*³ Es el Estadio Azteca, construido por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares; ya ellos habían intentado una proeza en algún sentido similar a la que Smith intenta en esta obra: sólo que se trata de un mosaico de otro tipo, extendido a lo

¹ Véase el proyecto *Spiral City* de Melanie Smith. MUCA Campus. 2006.

² Salvador ELIZONDO, "Ambystoma trigrinum", en *El gráfico*, México, Vuelta, 1992.

³ *Ibid.*

largo y ancho de la ciudad de México. ¿Qué rostro crítico-paranoico se asomaría espectralmente si alguien siguiera el trazo cartográfico que une los edificios emblemáticos de estos arquitectos, constructores de los escenarios por excelencia de la “milagrosa modernización” priista? Del Azteca a la Basílica de Guadalupe y de ahí al Museo de Antropología pasando por el Congreso de la Unión, el Palacio de los Deportes y Relaciones Exteriores en Tlatelolco... **(Voz en off de Salvador Elizondo):** *Me percaté de que habían sido creados para vivir en pequeños charcos de sangre.*⁴

(Zoom in). Cuadrado rojo de Malevich justo en el centro de la cancha. La imagen pulsa, vibra. No podía esperarse menos del icono de una revolución y sin embargo esta vez no se debe a la frecuencia de onda del color rojo, ni a otra cualidad artística o ideológica, sino a la presencia inquieta de alrededor de 750 niños que conforman el mosaico humano que hace posible la imagen.

*El MOSAICO HUMANO es una práctica de gran precisión con grupos humanos numerosos. Es tradicional en eventos de gran envergadura (inauguración o clausura de campeonatos mundiales u olimpiadas) llevadas a cabo en tribunas o escenarios que albergan a cientos o miles de personas. Los dinamizadores de las imágenes presentadas son seres humanos quienes ataviados con atuendos o cuadriláteros de colores pueden en conjunto mostrar espectaculares imágenes o textos. Lo agradable de esta experiencia es la participación y protagonismo de la masa, quienes incentivados por el logro de la precisión colectiva se incorporan en la experiencia con gran entusiasmo. Para lograr este tipo de actividad grupal, se hace necesaria una gran dosis de liderazgo y especialmente la motivación de la multitud. ¿Lo haremos algún día?*⁵

72

Pero el cuadrado se descuadra, sus límites no son precisos, la imagen estalla y da lugar a otra aún más inquietante. Los jóvenes convocados a la mejor usanza priista, en camiones y con tortas de por medio, figuran esta vez un mapa de la República Mexicana también en rojo. Lo veríamos así, rojo, de no ser porque el registro audiovisual de la pieza es en blanco y negro. Pienso entonces en ese recurso magistral de Kurosawa cuando en su película *Trono de sangre*, filmada en blanco y negro, la sangre es tan negra como los interiores sombríos del palacio, el pelo de Lady Macbeth o los ojos encendidos del magnicida. Asunto de contrastes y matices. De anacronismos.

Aquí el mapa es gris, sobre pasto gris también. Paulatinamente el mapa se agujera, se desintegra, se abren hoyos, grietas por todos lados hasta que la figura se disuelve totalmente. Así lo quiso

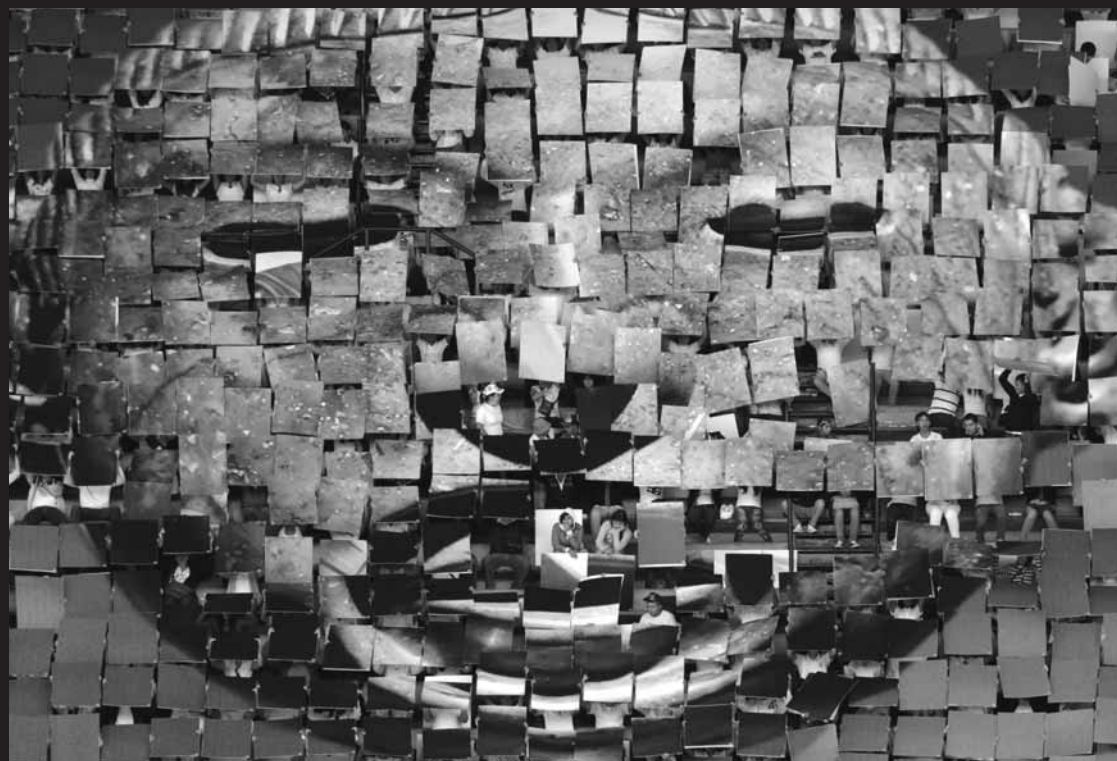
⁴ *Ibid.*

⁵ Tomado de <http://dh-facilitadores.blogspot.com>

la artista. Queda la cancha vacía, la misma en la que el Rey Pelé ganó su tercer campeonato mundial, en la que Maradona ejecutó aquella maniobra magistral contra los ingleses, y en la que tantas veces el América ganó con el árbitro jugando de su lado. ¿Qué hay detrás de la pintura? ¿Qué hay debajo de la Nación que nos “mueve el tapete”? *¿La sociedad reposa sobre un crimen cometido en común?* Ires y venires de la abstracción a la figuración. De la tragedia a la picaresca.

Luego: *The revolution will not be televised* escrito en un mosaico de aproximadamente 25 por 15 metros. Por cierto, se tiene la intención de que camarógrafos de Televisa hagan su propia versión de la pieza, ésta sí a todo color. **(Corte a): Xipe Tótec.** Su imagen aparece en la parte superior del estadio. Lugar de la porra popular. Otro grupo de niños conforma la imagen del *Desollado*. En todas sus representaciones, aparece la forma engañosa del ser humano. *Así, esas cuencas vacías y la boca sellada en el alarido, registran un llamado a contemplar, absortos, el misterio. El misterio de la concepción, de la vida y el crecimiento, el misterio de la nada, de aquello que nos define de manera negativa, es decir de aquello que no somos sino como contraposición. Una vez desollados los cautivos reservados para el sacrificio mensual, el guerrero más diestro tomaba sus pellejos y los vestía [...] Terminado el mes, se quitaba las pieles hediondas y lavaba su cuerpo en el lago. Había sido el Xipe Tótec.*⁶ La nada disfrazada, metida en el cuerpo del hombre para manifestarse y engañar en la tierra, pues una comunidad acepta al otro al encontrar entre su diversidad lo común: la forma. Forma divina pero humana, facilidad de reconocimiento en el cuerpo por vía del cuerpo, cercano a una percepción estética está el reconocimiento por intuición somática: la piel que vestía el combatiente azteca es el pellejo que reviste su existencia de hombre, pero el guerrero también porta esa piel: su objetivo no es reconocerlo y aceptarlo, sino reconocerlo y saberlo ligeramente distinto, saber que somos engañados, su objetivo último es que reconozcamos el truco **(Anacrónica disolvencia mediante el giro de los cartoncitos que forman el mosaico)**. Aparece una boca abierta dentro de una máscara plateada. Una mujer, a su lado, lanza al frente sus pechos puntiagudos como dos colmillos. Las manos que antes aplicaron llaves sobre cuerpos sudorosos y musculosos se abren, enormes —como en *Nuestra imagen actual*, de Siqueiros— en busca de humedades más suaves y profundas... Xipe se metamorfoseó en el Santo. En sus aventuras, el Enmascarado de Plata siempre estuvo rodeado de bellas y atrevidas mujeres por lo general rubias (como la *Superior... la que todos quieren*, que estaría representada en otra tabla del otro lado del estadio de lograrse resolver el problema de patrocinadores: los del Azteca vs. la Cervecería Cuauhtémoc-Moctezuma)... Pero esta vez el Santo apunta más allá, fuera del campo visual. **(Paneo**

⁶ Carlos CHÁVEZ CALVILLO, “El desollamiento del hombre” (inédito).



de izquierda a derecha). Bien sabemos que el paneo es un asunto moral (Godard). Aparece *La Patria*. Está representada con senos voluminosos, porque es una amazona protectora, fértil, fuerte, ingente. En la mano izquierda sostiene la bandera mexicana a modo de cetro, como si fuera la insignia o símbolo de autoridad o soberanía.⁷ Es la alegoría pintada por González Camarena en 1962 para la portada de los libros de texto gratuito de primaria. La modelo fue Victoria Dornelas, a quien González Camarena conoció en los años cincuenta cuando ella tenía alrededor de 17 años de edad y estaba casada con el guardaespaldas de algún político de la época. El artista se prendió de la muchacha sugiriéndole que posara para sus creaciones, pues para él representaba el prototipo ideal para desarrollar la temática de raigambre prehispánica. En un principio, ella no accedió a ser su modelo, porque argumentaba que si aceptaba, su marido “la iba a matar”. Al final consintió, pero tuvo que abandonar a su esposo.⁸

(Voz en off de Adolfo López Mateos): La educación es para el gobierno la base de la unidad nacional [...] Es preciso que todos compartamos unos cuantos pensamientos básicos sobre nuestro país, su historia y sus anhelos. Los textos gratuitos tienden a esa finalidad.⁹

(Fundido encadenado. De súbito la imagen se vuelve transparente. Zoom in). El rostro de un niño, uno entre la multitud, que agita imágenes desmembradas. Imágenes que aparentan movimiento y totalidad. El niño, que como los demás participantes del histórico acontecimiento, no sabe exactamente de qué imagen forma parte ni qué papel cumple, inmerso como está en su alienada producción de imágenes dialécticas, se sabe observado. Por primera vez se hacen visibles, a través de los cartones transparentes, los cuerpos que las imágenes esconden. A su alrededor, los otros chavos cotorrean, no se toman muy en serio la obra. **(Zoom back, corte a):** La imagen es de una manifestación del movimiento estudiantil de 1968. Aparentemente enardecidos, los jóvenes portan antorchas, no se sabe dónde están ni a dónde van. El encuadre no lo deja ver. Sin embargo, la tabla en conjunto se desplaza y casi se funde con la alegoría de La Patria que, mediante un giro de cartones, se ha vuelto visible otra vez. Confrontación de dos momentos históricos en uno solo. Coreografía delicada, exige disciplina, concentración y liderazgo. ¡Corte! La imagen de La Patria es fallida, no tiene ni pies ni cabeza... Un grupo de chamacos se fue a mear y ahora no encuentra su lugar.

⁷ María Teresa FAVELA FIERRO, “La Patria, raíces de México en los libros de texto”, en *Discurso Visual. Revista digital del Cenidiap*, México, julio-diciembre de 2009.

⁸ *Ibid.*

⁹ Adolfo LÓPEZ MATEOS, IV Informe de Gobierno, 1962.

Escribo sobre un fantasma; este magno proyecto de Melanie Smith no ha sido realizado aún. Espero que hoy —lector— la pieza esté por fin ante sus ojos. Las dificultades son muchas, movilizar multitudes, alimentarlas, disciplinarlas, en fin, “estar a la altura de los tiempos de producción”. La pieza de Smith que pretende hacer que las imágenes *tomen posición* en ese magnífico, colosal, teatro de la memoria, depende como nunca de su dispositivo maquínico de producción y aparición. En él se tensa la necesidad de concreción-detención inestable y fugaz de imágenes que monten y desmonten el relato de la mexicana modernidad con la también muy mexicana *desmothernization* de la multitud. Y es justo ahí donde el teatro “baja”, diría J. J. Gurrola; donde se rompe el *continuum* y queda fuera del control toda interpretación de los signos. Melanie Smith y Rafael Ortega lo saben y apuestan por ello. Se visten, como *Xipe Tótec*, con la piel del enemigo para reconocerse ligeramente distintos. *Sarcasmo* era, en la antigua Roma, desollar al vencido y vestirse con su piel. La pieza de Smith es sarcástica.

Desde la “mega pantalla” de alta tecnología instalada en la cabecera del Estadio Azteca alguien mira: se ve viendo un ángel, *al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas [...] su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única* (que las cosas sigan siendo así, como están, ésa es la catástrofe) *que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo...*¹⁰

76

(Zoom back en espiral).

¹⁰ Walter BENJAMIN, “Tesis sobre Filosofía de la Historia”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.



JOTA IZQUIERDO



Portada de documental sobre los aztecas vendido en el metro, diseñada por César Becerril.

PREHISPANICO EL VIDEO DOCUMENTAL QUE LLEVA POR TITULO AZTECAS EL TEMPLO MAYOR MEXICO-TENOCHTITLAN, UNA CIUDAD FUNDADA EN AÑO 1325 POR LOS AZTECAS O MEXICAS, EN EL CENTRO DEL LAGO DE TEXCOCO, CONOCIDO COMO EL CENTRO POLITICO, COMERCIAL, RELIGIOSO Y CULTURAL DE Mesoamerica. UN PUEBLO GUERRERO POR NATURALEZA CON 200,000 HABITANTES, CONOCERA A GRAN DETALLE SU ARQUITECTURA COMO EL TZOMPANTLI O ALTAR DE CRANEOS, LOS TEMPLOS DEDICADOS A XOCHIQUETZAL DIOS DE LA GUERRA, TLALOC DIOS DE LA LLUVIA, HUITZILOPOCHTLI DIOS DE LAS FLORES. TEZCATLIPOCA EL ESPEJO HUMEANTE, QUETZALCOATL DIOS DEL CONOCIMIENTO Y LA CREACION Y TONANZIN LA MADRE TIERRA, EL MERCADO DE TLATELOLCO. LAS CHINAMPAS SUS ESCUELAS COMO EL CALMECAC Y EL TERNOCALLI. CONOCERA SUS 4 CALZADAS PRINCIPALES QUE TENIAN COMO CENTRO EL GRAN TEOCALLI O CENTRO CEREMONIAL; HACIA EL SUR SE ENCONTRABA IZTAPALAPA, HACIA EL PONIENTE TACUBA, HACIA EL NORTE TEZONTLIALLI Y EN EL ORIENTE LA ZONA DE EMBARCADEROS. CONOSCA LO QUE ERA EL MICTLAN, EL AMEYOACAN Y EL TLALOCAN, LOS CHINAMPAS, EL TEUTLACHTI O JUEGO DE PELOTA, SU ALIMENTACION MEDICINAS, CODICES, EL MONOLITO Y LEYENDA DE LA COYOLXAQUI, LA PIEDRA DEL SOL O CALENDARIO AZTECA, LA CAPTURA Y MUERTE DEL TLATOANI O EMPERADOR MOCTEZUMA, HASTA SU DESTRUCCION POR LAS TROPAS ESPAÑOLAS DE HERNAN CORTES EN 1521. TODO SOBRE LO QUE HOY CONOCEMOS COMO LA CIUDAD DE MEXICO.

Verbo del documental de aztecas, escrito por César Becerril.

LA MERCANCÍA NACIONAL: PREFACIO PARA UNA HIPÉRBOLE AMARILLA (PMS 104)

JULIO GARCÍA MURILLO

79

Juguemos... Si soy un gran pianista...
Si eres un gran pianista y te corto un brazo ¿qué haces?
Me dedico a pintar...
Si eres un gran pintor y te corto el otro brazo ¿qué haces?
Me dedico a bailar...
Si eres un gran bailarín y te corto las piernas ¿qué haces?
Me dedico a cantar...
Si eres un gran cantante y te corto la garganta ¿qué haces?
Como estoy muerto, pido que con mi piel se fabrique un hermoso tambor...
Y si quemo el tambor ¿qué haces?
Me convierto en una nube que tome todas las formas...
Si la nube se disuelve ¿qué haces?
Me convierto en lluvia y hago que nazcan las hierbas...
¡Ganaste! Me sentiré muy solo el día que no estés...
Fernando ARRABAL/Alejandro JODOROWSKY, *Fando y Lis*

Daniel Defoe, al calificar como *pirata* la edición de reimpresiones no autorizadas de su libro *A True-born Englishman* de 1701, parece sugerir que su designación es un uso común del siglo XVII. Dicha inscripción es reconocida como uno de los antecedentes originarios de la nomenclatura que actualmente refiere infracciones de propiedad intelectual, no sólo por fundamentar dicha usanza sino también por la permisibilidad que el propio Defoe otorga a los transgresores. El uso de este término, más que expresar una analogía anacrónica de la actividad económico-política del expansionismo colonialista europeo,¹ parecería operar actualmente como una hipérbole que desborda las políticas económicas contemporáneas. En esta hipérbole se pone en juego un desplazamiento de violencia —del pirata marítimo al editorial se rasga una señal de trasgresión— que se torna signo suspendido de la estructura económica de la que retóricamente brota. Esto supone que la insistencia en el uso del término *pirata* proyecta un entrecruce que no sólo relaciona dos prácticas económicas ilegales, sino que las interseca en la conformación

¹ Es singular que en el Código Penal Federal la definición de piratas abarca a miembros de una tripulación o embarcación y a corsarios. Art. 146, Cap. I, Título Segundo, Libro Segundo.

histórica de cartografías económico-políticas concretas. En este sentido, la piratería se puede leer como una hipótesis de la mercancía en razón de la plétora inimaginable de su producción material así como por el carácter suplementario que la enunciación hegemónica le inscribe.²

La piratería *aparece* como suplemento de una mercancía plena, en la que lo informal —propriadamente ilegal e informe— *aparece* como añadido exterior de lo formal y en el que la imitación *aparece* como prótesis fallida de un miembro fantasmagórico y espectacular. La demarcación de dichas apariciones, en las que se encuentra activo ese constante desplazamiento de violencia, no debe pensarse como labor meramente judicial tal y como los códigos actuales lo prescriben, sino activarse como operación crítica que cuestione su condición de posibilidad en tanto escritura o asignación de la historia.

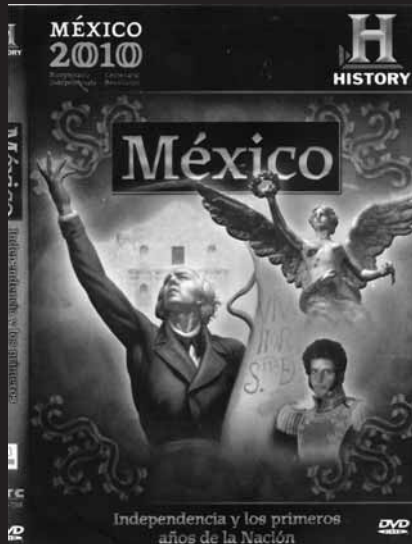
Pero la tarea es más sutil de lo que parece. Ésta no consiste en un mero invertir papeles; en señalar, desde una posición básicamente reaccionaria, que la mercancía suplementaria es mejor que la plena por encontrarse en oposición a prácticas alto-capitalistas; la operación apunta directamente —por más extraño que parezca— a excavar la noción occidental del signo así como su inflación,³ esto es, la funcionalidad económico-política de distinguir entre un significado/mercancía plena y un significante/piratería.⁴ Esta funcionalidad pospone una sincronía entre significado y significante, y, en consecuencia, desplaza siempre uno de los términos a una posición secundaria. Posponer y desplazar inscriben la piratería en una diacronía temporal que legalmente es repudiada y que históricamente es aplazada de la plenitud de la mercancía así como de una noción de propiedad en circulación. El aplazamiento de la mercancía es el aplazamiento de la historia en una construcción de progreso infinito y equivale a la separación significativa entre acontecimiento y relato, y sobre todo entre relato y escritura. Pero ¿qué sucede cuando justamente el desborde de la piratería —la mercancía de segunda— se hace cargo de su propia escritura —de su sentido de suplemento? ¿Qué pasa cuando la mercancía de segunda exige un relato y ese relato es una narración histórica?

80

² La base de esta supuesta enunciación hegemónica es la legislación mexicana vigente que en términos generales se refiere a la piratería en relación con los procesos, medios materiales, distribución... que trasgredan la Ley Federal de Derecho de Autor. Art. 424 bis, Título vigésimo sexto, Libro segundo, Código Penal Federal.

³ Para Derrida, la “inflación del signo” es la inflación en tanto tal, y ésta a grandes rasgos consiste en la inadecuación entre significado y significante —naturaleza y cultura, y añadimos entre valor de uso y de cambio— que en el horizonte problemático del lenguaje se expresan ya desarticulados. Jacques DERRIDA, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2003, p. 11.

⁴ El horizonte desde el que se despliega esta argumentación se realiza a partir de las inscripciones textuales que en orden de derecho internacional y diversas legislaciones nacionales asignan a la piratería.



ES EL VIDEO DOCUMENTAL QUE LLEVA POR TITULO "MEXICO ATRAVEZ DE LOS SIGLOS". SE TRATA DE UNA EXCELENTE PRODUCCION DE HISTORY CHANEL PARA CONMEMORAR EL CENTENARIO DE LA REVOLUCION Y EL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA. ATRAVEZ DE ESTE EXCELENTE MATERIAL CONOCEREMOS LOS HECHOS HISTORICOS Y PERSONAJES QUE HAN FORJADO NUESTRO PAIS. CONOCEREMOS LAS GRANDES EPOCAS HISTORICAS COMO EL MEXICO PREHISPANICO Y SUS GRANDES CIVILIZACIONES COMO LOS AZTECAS Y MAYAS, EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA, EL GRITO DE DOLORES HIDALGO EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 1810 QUE DIO INICIO AL MOVIMIENTO DE INDEPENDENCIA, LA COLONIA, LA INVASION DE TEXAS, LA INVASION NORTEAMERICANA, LA GUERRA DE REFORMA, EL JUARISMO, LA INVASION FRANCESA, EL PORFIRIATO, EL INICIO DE LA REVOLUCION MEXICANA EL 20 DE NOVIEMBRE DE 1910, HASTA SU CONSUMACION EN 1917 CON LA PROCLAMACION DE LA CONSTITUCION MEXICANA, EL MAXIMATO Y EL CARDENISMO, EL GOBIERNO DEL PRI POR CASI 70 AÑOS. CONOCEREMOS LOS IDEALES DE LOS PRINCIPALES PERSONAJES TALES COMO MIGUEL HIDALGO Y COSTILLA, JOSE MARIA MORELOS Y PAVON, AGUSTIN ITURBIDE, IGNACIO ALLENDE, JOSEFA ORTIZ DE DOMINGUEZ, EL PIPILA, VICENTE GUERRERO, PORFIRIO DIAZ, FRANCISCO I MADERO, EMILIANO ZAPATA, PANCHO VILLA, PASCUAL OROSCO, VICTORIANO HUERTA, JOSE MARIA PINO SUAREZ, VENUSTIANO CARRANZA. 8 HRS DE DURACION PARA DVD

De arriba a bajo e izquierda a derecha:

Portada de documental sobre la Independencia de México de History Channel, copiado y vendido en Tepito.

Portada de documental sobre la Independencia de México de History Channel, copiado y vendido en el metro, diseñada por César Becerril.

Verbo del documental de la Independencia de México de History Channel, escrito por César Becerril.



Es la crónica detallada de cómo llegó Felipe Calderón a la presidencia a pesar de su enemistad con V. Fox.

Este libro nos presenta las oscuras negociaciones con importantes figuras de la vida política, social y económica para lograr la presidencia como con Carlos Slim, el hombre más rico de México y el mundo, la utilización de los medios de comunicación a su favor y su pacto con Emilio Azcárraga y Ricardo Salinas Pliego, dueños de Televisa y TV Azteca, el apoyo que le brindó E. E. Gordillo desde la Snte para que ganara las votaciones a cambio de importantes puestos políticos. Su abierta confrontación con López Obrador donde estuvo a punto de colapsarse el país, sus increíbles metas de campaña como militarizar el país, la extinción de I y F del Centro, la venta de Pemex, el incremento de la luz, el gas, la tenencia, la gasolina y los productos de la canasta básica metas que poco a poco ha ido cumpliendo.

Conosca como integro su gabinete con dinosaurios priistas, corruptos funcionarios e inexpertos familiares y amigos, su fallida estrategia contra el narcotráfico dictada desde E. U. A. las reformas de su gobierno en beneficio de los ricos y poderosos. Un libro que narra el proceso que llevó a Calderón al poder y que puso a nuestro país en un debacle político, social y económico.

Libro *Calderón presidente*, comprado en las librerías de baratillo del centro de la ciudad y vendido por vagoneros en el metro.

Verbo del libro *Calderón presidente*, escrito por César Becerril y Jesús Galindo.

La respuesta es todavía más sutil. Desde esta disección esquizofrénica de apariciones primarias y secundarias, tornar primario el discurso de la piratería equivaldría a sostener de manera ingenua que la historia no oficial —que aquí recibe el nombre de verbo— es más plena por inscribirse en valoraciones populares —rechazando un símbolo oficial ridículamente espectacularizado por otro atrocemente folclorizado. La radicalidad de dicha escritura no se basa en su propia narración sino en la crítica que provoca: expone que el saber se desenvuelve en las fluctuaciones de poder y los escollos de violencia de la propia narración histórica. Esta operación detenta la posibilidad de una sincronía entre lo pleno y lo amarillo en tanto evidencia que la noción de signo es una de las estancias conceptuales en donde conviven la mercancía y la historia;⁵ la historia de la mercancía, pero aún más, la mercancía de la historia. En esta demarcación de apariciones, al considerar la mercancía como historia —esto es, como el carácter del tiempo—,⁶ aquella mercancía de segundo orden se impone —al considerar sus prácticas, métodos de producción, estrategias de distribución, etc.— como el signo de la primera en tanto mimetiza su violencia y la exacerba.

El capitalismo amarillo se desplaza en este campo crítico y, en tanto práctica antropológica, evidencia la inexistencia de un afuera y un adentro, de un acontecimiento primero y una escritura segunda; la ordenación espectralmente etnográfica de las historias de ocasión proyecta una instancia de campos de sobreescritura hiperbólica en la que los informantes-mercantes no constituyen un afuera sino más bien una capa textual —y léase aquí: una epistemología del poder.⁷ De este modo, más que oponerse piratería a mercancía plena, se traslapan, se encaraman y se tornan en tachadura: la piratería opera desde su detención crítica como la *mercancía*. El verbo del vagonero se superpone al discurso nacional porque mimetiza de nuevo sus estrategias retóricas de formación de hegemonía, así como la producción de un arconte espectral. La superposición anula la percepción de una prótesis suplementaria —producción histórica de un alto capitalismo— y al tachar la *mercancía* opera como crítica de un despojamiento productor de un miembro fantasma que escamotea el dolor de los cuerpos que disciplina y cuya única actividad la determina el tiempo como fuerza de producción y de consumo. Lo que la *mercancía* nacional del capitalismo amarillo —al constatar la inoperatividad de la primacía y secundariedad entre significado y significante— grita a la mercancía plena es que son lo mismo, que el hurto que le arañan en la frente y por el que le mutilan los dedos índices no es sino una usurpación originaria,

⁵ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Ítaca/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p. 51.

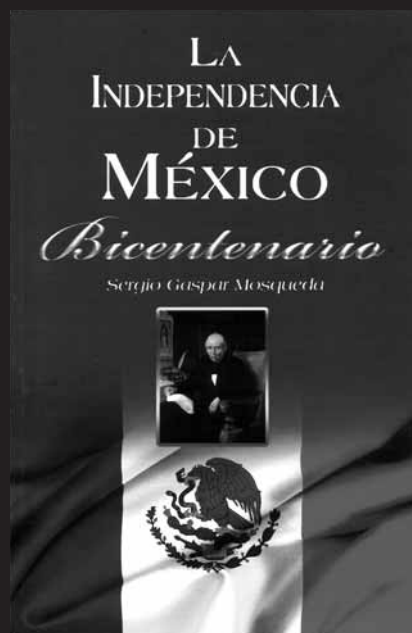
⁶ Karl MARX, *El capital*, tomo I, vol. 1, México, Siglo XXI, p. 48 ss.

⁷ Michel FOUCAULT, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 144 ss.

compartida, y que el buen derecho y su buena conciencia no son sino un efecto retroactivo de sus mitologías fundadoras.

Pero, y esto es de radical importancia, la piratería —o propiamente su articulación crítica— abre la posibilidad y el acceso a diversos medios desde una posición en la que el valor de cambio sea miméticamente nivelado con el de uso, tal y como Defoe sugería a sus piratas. La mercancía nacional, al detenerse como signo de signo, y evidenciar la violencia originaria que comparten significado y significativo en su lógica de suplementariedad, también anuncia en su detención que la mercancía nunca es plena y que la prótesis siempre caduca, que la mutilación que el capitalismo amarillo pretende solucionar es una mutilación original de la estructura del capital y que sólo en relación con cierta noción de valor de uso puede ser criticada: no se repudia la piratería como prótesis de un miembro espectacular —hiperbólico— del que siempre se estará carente y adolorido, sino que la crítica denuncia el espectro producido, su miembro fantasma y, de este modo, se instala en un borde en el que la ausencia de tal mercancía —mano como fuerza de trabajo (y de consumo)— exorciza el espectro en canto, tambor, nube o lluvia.

Es el libro que lleva por título "La Independencia de México Bicentenario". Es una excelente obra donde conoceremos los hechos y sucesos más importantes que contribuyeron para la independencia del país. Conoce las ideas que contribuyeron para que despertara la sociedad mexicana como la Revolución Francesa y la intervención napoleónica a España. Encontraremos sucesos como el movimiento del síndico Primo de Verdad en 1808, las conspiraciones previas, el inicio del movimiento con el llamado de Hidalgo a las armas, las diferentes batallas, el fusilamiento de Hidalgo y la toma del liderazgo por parte de Morelos, la Constitución de Apatzingán, la llegada al movimiento de Iturbide y Guerrero hasta la entrada de ejército extranjero a la ciudad y el inicio de la independencia hasta la firma de acta que otorga la independencia del país en 1821. Una verdadera manera de festejar el bicentenario o aniversario de nuestra historia.



Verbo del libro *La Independencia de México. Bicentenario*, escrito por Jesús Galindo.

Libro *La Independencia de México. Bicentenario*, comprado en las librerías de baratillo del centro de la ciudad y vendido por vagoneros en el metro.



HEREJÍAS DE LA NACIÓN

CARLOS AGUIRRE

Mabon-Thomas K.

Macanga-Joseph E.

MacArthur-Bruce Duncan

Mach-Bernard M.

Macias-Juan

Mackan-Patrick

Mackiewicz-Leonard J.

MacNaughton-John

MacPhearson-David

MacPherson-Walter E.

MacRae-Gordon J.

MacSweeney-Eugene

Maday-Norbert

Madden-Michael

Lupo-William L.

Luque-Peter H.

Lutz-Robert J.

Lynch-Bernard

Lynch-Damion Jacques

Lynch-Patrick J.

Lynn-Clive

Lyons-Denis

Lyons-Frederick J.

Lyons-John P.

Smith-Thomas J.

Smith-Thomas W.

Smith-Trevor

Smyth-Brendan

Snieg-Marion Joseph

Soares-Protasio

Soave-Alfred M.

Sodano-Ralph H.

Soderlund-David

Soens (Bp).-Lawrence D.

Sokol-Edward

Somma, Jr.-James E.

Sondergeld-Joseph

Lebel-Maurice T.

LeBlanc-David E.

LeBlanc-Etienne

LeBlanc-Francis William

LeBlanc-Kenneth A.

LeBrun-Paul Francis

LeClaire-Karl

Leclerc-Maurice

Ledoux-Michael

Lee-Thomas B.

Lee-Thomas M.

Leech-Paul Henry

Leehan-Cornelius Patrick

Lefevre-Francis J.

LeFevre-Robert J.

Lehman-Mark Allen

Lehmkuhl-Gerhardt B.

ACERCA DE LA OBRA PASADO IMPERFECTO, DE CARLOS AGUIRRE

MIGUEL ÁNGEL BARRÓN GAVITO

89

Pasado imperfecto no es sólo un título puesto arbitrariamente a una instalación plástica. *Pasado imperfecto* surge como una necesidad apremiante, por parte del artista Carlos Aguirre,¹ de poner a *contrapelo* las estructuras y narrativas del poder eclesiástico. Llevar o poner a *contrapelo* consiste en “acudir al pasado para iluminar el presente y, de esa forma, redimir el propio pasado”.² O sea, hacer visibles las ruinas históricas humanas, las cuales han sido paradójicamente creadas y a la vez silenciadas, suprimidas o excluidas por una narrativa que construye Historia en la que mucho queda fuera como consecuencia de un proyecto teológico.

En este sentido, Aguirre intenta provocar una reflexión crítica sobre las prácticas pederastas que por mucho tiempo se han mantenido en secreto, aunque rumoradas desde los años cincuenta, por las jerarquías católicas de nuestro país. Ocultamiento que fue desclausurado a finales de la década de los años noventa por el muy sonado caso de ocho ex miembros de la congregación de los Legionarios de Cristo, quienes señalaban al padre Marcial Maciel como la figura principal de abuso sexual y que ninguna instancia de la alta jerarquía católica les había tomado en cuenta hasta ese momento... Y hasta este momento, pese a la visibilización, de acuerdo con Aguirre, las jerarquías católicas y los gobiernos federales en turno, así como los medios de comunicación conservadores, por citar sólo algunos participantes, han intentado, mediante la narrativa basada en los poderes eclesiásticos y el procedimiento *silencio, olvido y recuerdo*, acallar. Pero, sin saberlo, al realizar estos dos movimientos, se deja ya de por sí una *marca*, una *huella*, diría Derrida, y esto es lo que tácticamente utiliza Carlos Aguirre para hacer más provocativa su propuesta plástica para cuestionar a esta técnica narrativa eclesiástica y memorística por demás perversa. En otras palabras, ante el procedimiento olvido, silencio y recuerdo que estos *dispositivos* ideológicos pretenden lograr tanto en la historia como en la

¹ Para mayor información sobre su desarrollo como artista visual, véase “Sobre las portadas de Carlos Aguirre”, en *Debate Feminista*. Disponible en: <http://www.debatefeminista.com/portadas.docx>

² Sergio Villena Fiengo, “Walter Benjamin o la historia a contrapelo”, en *Revista de Ciencias Sociales*, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, vol. II, número 100, junio de 2003, p. 96.

memoria colectiva, Aguirre re-actualiza esos mismos *archivos*, que ya han sido convertidos en ruinas, para volverlos una forma de desencadenamiento de las energías contenidas en ellos mismos, todo esto con el fin de producir nuevas formas de *acontecimiento* social y político sobre nuestro propio pasado-presente de la barbarie que ha supuesto para muchos la negación de la pederastia al interior de las congregaciones religiosas católicas.

Pasado imperfecto se perfila como un arte político que pretende evidenciar las narrativas eclesiásticas que han negando o disculpado una y otra vez el brutal acoso y abuso sexual por parte de curas pederastas católicos. Todo ello basado en la ambivalente estructura del poder eclesiástico y el estatal.

Para ello, en primer lugar, Carlos Aguirre exhibe más de 3500 nombres de curas pederastas sobre los cristales del MUAC, generando con ello una especie de vitral inverso. Táctica plástica que intenta dar a conocer la ya tan común práctica pederástica y no sólo como casos aislados, tal como intentaron los medios de comunicación conservadores hacernos creer desde el asunto de Marcial Maciel. Aguirre, al nombrar al pederasta visibiliza y señala el nombre, bajo lineamientos jurídicos civiles, de un criminal, con lo cual se procede a enjuiciarlo socialmente; un acto que el poder jurídico civil no ha querido realizar quizá por su estrecha relación con la institución religiosa católica mexicana. En segundo lugar, Aguirre con sólo un micrófono, una mesa, bocinas y grabaciones de mujeres y hombres logra conectar el mecanismo por medio del cual la Iglesia continúa controlando pensamientos y acciones no sólo con respecto a la pederastia, sino con respecto a cuestiones como el aborto, el machismo, las sociedades de convivencia, la adopción por parte de parejas del mismo sexo, las crisis económicas y la violencia del narco. Ese mecanismo es la confesión cristiana.

La confesión funciona como un doble mecanismo de control subjetivo e intersubjetivo basado en la culpa. Por un lado, se produce una subjetividad fundada en el autocontrol de lo permitido y lo que transgrede las leyes “divinas” y, por el otro lado, en un control de la información por parte del párroco que controla comunidades. Así, la confesión sirve como un control exterior ante prácticas o pensamientos prohibidos, ilícitos e ilegales de las personas y una forma de asumir la falta como pecado para dejar de ser “culpable” por la ley eclesiástica sin que por ello exista una posible acusación real y la adjudicación de la falta o el daño como en un caso civil. Sin más, ni los problemas efectivos del malestar social ni las prácticas pederastas son enjuiciados legalmente, con lo cual no hay una redención real de los que han sido vejados, humillados, olvidados por esta narrativa eclesiástica. Por tal motivo, Aguirre señala que, parafraseando a un famoso revolucionario mexicano, lo que hay que hacer es quemar los confesionarios, ya que para que éstos existan debe haber gente que crea en ellos.



Finalmente, como señala Augé, si “la represión no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos, o entre huellas”.³ Entonces, lo que hay que hacer es crear nuevas conexiones visuales y narrativas que obliguen no sólo a hacer la denuncia sobre esta perversidad de los “lugares propios” de la memoria y la narrativa eclesiástica, justificada teológicamente, sino a realizar un vuelco que haga aparecer y por ello haga visible aquellas imágenes sobre la *memoria subterránea* y desterrada por estos “lugares propios”. Esa *memoria subterránea* son los miles de casos de pederastia que han sido silenciados.

Ésa es la tarea pendiente que nos deja con su obra uno de los artistas políticos más importantes de México, Carlos Aguirre. Artista político, puesto que su modo de hacernos ver nos evidencia la estrecha relación que media entre las configuraciones simbólicas del Estado mexicano laico y el poder que históricamente sigue manteniendo la Iglesia católica al interior de éste. De esta manera, *Pasado imperfecto* quiebra el doble mecanismo del secreto confesional que rodea la narrativa eclesiástica sobre la pederastia, justificada en el dogma teológico de la culpa y el perdón, para arribar a la denuncia real del delito como modo de exigir justicia.

³ Marc Augé, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 31.



Detalle de obra.

JUAN PABLO MACÍAS



BSR en cajas. Biblioteca Social Reconstruir, Tlatilco 36, México, D.F., 2009-2010.

DISPOSITIVO ANARQUISTA; ACERCA DE LA PIEZA DE JUAN PABLO MACÍAS

CÉSAR CORTÉS VEGA

93

Persiste lo que posee eficacia sobre la precariedad de un territorio. El recuerdo se realiza en la falta; es invocación y a la vez aceptación de la ausencia de presente confirmada por la necesidad de memoria. El acto de instaurar la narración de origen ratifica el mito; luego la génesis de un proceso no podrá ser interpretada únicamente como un montón de rocas apiñadas en el centro de un desierto, otra puesta de sol más en el *continuum* de los días, orificios de bala que afean la carne lisa de un monumento. La reconstrucción del *cómo ha sido* un devenir depende de recursos narrativos que organizan una cierta cantidad de intenciones hacia un fin. Preservar el sitio para que un pueblo subsista; edificar una ciudad nueva sobre lo ya destruido; recuperarse de una condena de éxodo en las periferias de la cultura. No son necesarias mayores razones para construir el sentido una vez más. Por eso, el mito es también un dispositivo, una especie de algoritmo de complejidad variable que contiene una reunión de signos radicados en un *corpus* imaginario.

La pieza *BSR: Acciones autónomas y genealogías del pensamiento anárquico en México* de Juan Pablo Macías nos enfrenta a constantes similares, con una interesante variación que permite observaciones adicionales. *Archivo* es voz derivada de *arkehíon*, que refiere un lugar o una residencia; palabra con la que los griegos designaban edificios de gobierno en los cuales eran también almacenados los documentos jurídicos de valor. Jacques Derrida¹ hace notar que la representación de la ley se realiza en un lugar físico establecido como condición previa a su interpretación. Se le confiere un sitio como origen localizable para señalar que ahí opera el principio de la legislación a partir de un tiempo inaugural. No es fortuito por eso que la raíz etimológica de la palabra *anarquía* coincida con la de *archivo*: de *an*, sin, y de *arkhós*, gobierno; espacio en el cual el paradigma se disloca. Peter Lamborn Wilson, uno de los críticos y renovadores del concepto, dice a manera de performance: “La *anarquía ontológica* replica [...] que ningún ‘estado’ puede ‘existir’ en el caos, que todas las afirmaciones ontológicas son espurias

¹ Jacques DERRIDA, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

excepto la afirmación del caos [...] y por tanto que la gobernación de cualquier tipo es imposible.”²

La intervención espacial de Juan Pablo Macías es una máquina antagonica de memoria; proceso basado en su propia falta. Una video-bitácora documental señala un devenir genealógico que comienza en la revisión de los expedientes guardados en la Dallas Public Library acerca del proyecto irrealizado de Charles Fourier en Texas y de la comunidad fundada por Victor Considerant en México; repasa la ciudad anarquista en Topolobampo instaurada por Albert K. Owen, cuyo archivo se encuentra en la Geisel Library de la Universidad de San Diego, y los falansterios organizados en Chalco por el anarquista griego Plotino Rhodakanaty; y documenta finalmente zonas que evolucionaron en el siglo XX, como el movimiento de autogobierno en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en el año de 1972 o las comunidades anarco-punk de Ecatepec. También se da fe de un encuentro organizado el 25 de junio en relación con los archivos documentales públicos y privados del anarquismo. Y de manera adyacente, de frente al espectador, una clausura expuesta; un grupo de cajas, que han sido trasladadas al MUAC no sólo para su exposición sino también para la fumigación de los libros que contienen. Dentro de ellas se encuentra oculta una parte de los más de cinco mil volúmenes de la Biblioteca Social Reconstruir, fundada en 1980 por el anarquista catalán radicado en México Ricardo Mestre. La paradoja consiste en que hoy, gracias a una especulación inmobiliaria que ha supuesto una serie de trámites fallidos y adeudos pendientes, este archivo no tiene lugar de residencia.

94

Paul Ricoeur apunta algo que me parece del todo aplicable a la pieza de Juan Pablo Macías: la constatación de la ausencia por medio de una imagen figurada del presente. La documentación se acentúa por la inscripción de una realidad acontecida que supone su carácter de olvido como potencia. Por ello las cajas ahí, repletas de libros, son una constatación que va más allá de lo que el movimiento anarquista en México fue y sigue siendo. Es un guiño y a la vez una maniobra, pues el “monolito” de cartón y papel indica una contingencia, sólo capaz de operar en la ausencia de conmemoración. La historia anarquista debe ser deliberada en tanto uno de sus archivos está en tránsito. Indicando una urgencia, también se señala una posibilidad, como si estuviésemos frente a una máquina de sentido que precisa discusión; un fantasma que al ser invocado abandone su nicho para activar procesos.

No estamos entonces ante una rememoración ni frente a una de las manifestaciones más recientes de un movimiento que en esta época resulta incierto, puesto que ha generado tanto derivaciones históricas hacia el marxismo, como hacia un liberal que ha coqueado con el capitalismo de libre mercado. En los términos de un

² HAKIM BEY [Peter Lamborn Wilson], *Inmediatismo. Radio Sermonettes*, trad. de Carlos Barona, Barcelona, Virus Editorial, 1999.



Arriba: Biblioteca Social Reconstruir, Dolores 16, México, D.F., 2005-2009. Imagen de archivo de la Biblioteca Social Reconstruir.

Abajo: Imagen cortesía del Centro Documental Flores Magón A.C. "Archivo Enrique Flores Magón", n. s. 10523, 05/02/1903.

La Biblioteca Social Reconstruir
Invita a toda la gente interesada
a ser parte de una reflexión acerca
DEL MOVIMIENTO ANARQUISTA EN MEXICO
Y LOS ARCHIVOS DOCUMENTALES PÚBLICOS
Y PRIVADOS.

Participan:

Diego Flores Magon

Centro Documental Flores Magon

Marcelino Perelló

Ivan Dennisovich Alfredo Alid

CAMA. Centro Autónomo Magonista.

Centro Social Obrero.

CULTURA LIBRE.

y Biblioteca Social Reconstruir

Moderador: José Luis Barrios

**Viernes 25 de junio a las 17.30 hrs
en el auditorio del FRENTE AUTÉNTICO
DEL TRABAJO.**

**Godard numero 20 esquina Delibes
Colonia Guadalupe Victoria México DF
Metro la raza.info: bibliotecasr@hotmail.com**



Flyer encuentro en el FAT.



Encuentro FAT (Frente Auténtico Del Trabajo). "Movimiento anarquista en México y los archivos documentales públicos y privados". 2010.

requerimiento colectivo, lo que se realiza en la pieza de Juan Pablo Macías es un recurso mnemotécnico de impacto; la presencia de documentos aparentemente estancados, que han pasado por una cantidad significativa de procesos, está ahí como lo está la inscripción en un palimpsesto de corrientes narrativas de diversa índole. Signos ocultos dentro de un bloque de cartón, grietas para afrontar y a la vez cuestionar la inalterabilidad de transcurros aparentemente ya superados. Se erige, sí, como un obelisco que representa una interrupción provisoria, pero a la vez como negación y como agitación; habrá que hacer notar que los materiales de la biblioteca tienen un soporte en fotocopia, de tal manera que es posible realizar la lectura de algún libro del catálogo proporcionado por sus actuales administradores.

Es así que la apropiación del espacio delimita los términos de su negación, en un movimiento similar al que apunta Derrida³ cuando menciona que un archivo señala lo que tiene la posibilidad de desaparecer. El archivo como monumento posee una pulsión de muerte (principio de realidad), en tanto introduce *a priori* el olvido en el núcleo del movimiento, es decir de la vida (principio del placer). ¿Cómo si no recuperar el presente del que ya han hablado algunos pensadores neomarxistas y neoanarquistas? La noción de abandono de un centro como dispositivo de la propagación es accionada por medio de una reminiscencia afectiva. Esto es, una resistencia que invoca la puesta en marcha como desinstitucionalización del pasado, como acto vital realizado en una economía del “encuentro” —Hakim Bey *dixit*— capaz de descentrar las formulaciones sincrónicas de la re-presentación por medio de la asincronía del placer disidente hacia la puesta en marcha del debate.

³ DERRIDA, *op. cit.*

ENRIQUE MÉNDEZ DE HOYOS



ENRIQUE MÉNDEZ DE HOYOS VISITA UN EPISODIO INCÓMODO

JORGE REYNOSO POHLENZ

Juárez, haga dar a la civilización ese paso inmenso. Juárez, abolid sobre toda la tierra la pena de muerte.

Que el mundo vea esta cosa prodigiosa: la república tiene en su poder a su asesino, un emperador; en el momento de arrollarlo, se da cuenta de que es un hombre, lo suelta y le dice: Eres del pueblo como los demás. Vete.

Ésa será, Juárez, su segunda victoria. La primera, vencer a la usurpación, es soberbia; la segunda, perdonar al usurpador, será sublime. Extracto de la carta enviada por Víctor Hugo a Benito Juárez, 20 de junio de 1867

99

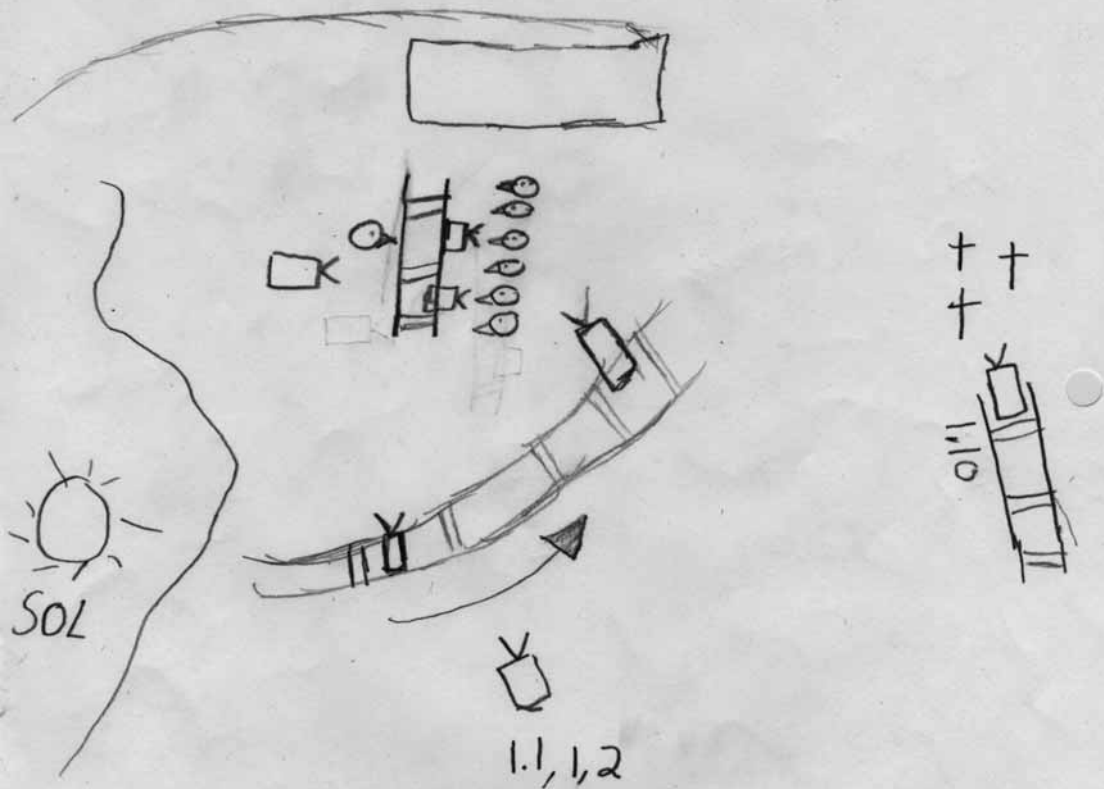
El tono de la carta de Víctor Hugo no sólo buscaba definir un horizonte de empatía entre dos simpatizantes de la democracia —sugiriendo el escritor francés al político mexicano contemplar sus decisiones desde un plano más elevado de la geografía y de la historia— pudiéndose interpretar también como el ruego doctrinario de un maestro masón a otro hermano de la Orden: con la amnistía a Maximiliano, la restauración republicana y reformista en México adquiriría un tinte humanitario, describiendo a los liberales, ante la opinión pública internacional, como agentes de un cambio, no sólo legislativo y económico, sino también moral que superaba las mezquindades de los pasados juegos de poder. Víctor Hugo convoca a imaginarios heroicos, concentrando toda su artillería poética hacia la dimensión del acontecimiento político como destino histórico-ético. Como sabemos, el fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía se verificó el 19 de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas de Querétaro. El proceso al aristócrata austriaco y a los más señalados traidores nacionales, si bien no improvisado, fue apurado por las circunstancias, operando en la decisión castrense y judicial —más que la nobleza, la cobardía o el honor— los dictados pragmáticos de la *Realpolitik*. Las nuevas tecnologías de la comunicación y de la imagen facilitaron que este fusilamiento se convirtiera en noticia internacional visible y comentada; sin embargo, como señala Enrique Méndez de Hoyos, el acontecimiento no se integró de manera conmemorativa en los futuros rituales republicanos, prefiriéndose celebrar la victoria del 5 de mayo de 1862 como efeméride de la resistencia mexicana ante la invasión francesa. Por muchas

circunstancias, siendo una de ellas el hecho de que Maximiliano era masón y liberal, el fusilamiento significó un obligado hecho incómodo desde la perspectiva liberal, así como meramente desafortunado para los conservadores, que ya habían reescrito la agenda de sus intereses hace tiempo; el aspecto real prosaico del contexto de su propia muerte no pasó inadvertido a Maximiliano, que buscó que su proceso y condena se aderezaran con pronunciamientos y actos solemnes: estoicismo, dedicatorias a la patria adoptada, pensamientos y relicarios dirigidos a su madre y a la esposa ausente, tratando de fortalecer en la postrera imagen en torno de él y Carlota una suerte de hierogamia sublime y trágica, algo distinta a la terrenal cordialidad tolerante —ciertamente afectuosa y solidaria— que la pareja construyó a partir de un matrimonio nobiliario por conveniencia. Más que el iluso y abandonado (desechado) representante de figuras anacrónicas, Maximiliano se contempló a sí mismo como el protagonista de un drama con ecos en el martirologio cristiano, uno en el que la ausencia de redención o apoteosis previsibles no impedía la nobleza de cierto patetismo, incluso en la poco certera ráfaga de fusil o en el definitivo tiro de gracia. A diferencia de otros más definidos héroes o villanos de la Historia, los gestos de este momento último serían posteriormente poco replicados en las representaciones o iconografías patrias, conservando por tanto —a pesar de la amplia documentación y cobertura periodística— cierta opaca, fantasmal marginalidad legendaria y desgraciada que Méndez de Hoyos retoma y reelabora en términos cinematográficos, medio que en la modernidad asimiló la herencia de los populares cuadros escénicos y recreaciones históricas, así como de los alegóricos autos sacramentales.

100

Tanto la exhaustiva investigación que Méndez de Hoyos realizó para la concepción de esta obra, así como su sentido crítico para distanciar su “representación” del episodio histórico de un sentido equívoco de verosimilitud, se relacionan con una vertiente inaugurada en Francia en el siglo XIX —en literatura, por autores como Stendhal o Flaubert, en pintura por Géricault, Courbet y Manet— que busca alejarse simultáneamente del sentimentalismo melodramático y de la literalidad didáctica positivista, tratando de actualizar los sistemas de representación, incluso los aparentemente anacrónicos recursos de la retórica y la alegoría. Esta actualización encara un problema: el de la vigencia del arte como actitud posible y significativa (no necesariamente paródica o irónica) para interpretar lo pasado, lo reciente y lo mítico ante el nuevo protagonismo de formas —llamémosles prosaicas o mediático/masivas— de imaginación, representación y discurso. En general, este problema resultó refractario a los manifiestos tanto académicos como de las vanguardias, abriéndose brecha hasta nosotros con figuras como Jean Cocteau, y resulta relevante para Méndez de Hoyos, artista para el que las imágenes fotográfica y cinematográfica son más que

SEC.
1: La ejecución





herramientas, constituyéndose en legados ambivalentes. Manet, pintor con simpatías en la vanguardia impresionista, al tiempo que singular por su interés por retomar los géneros histórico y mitológico, realizó un par de muy reflexionadas obras sobre el fusilamiento de Maximiliano, poco después del acontecimiento; ciertos aspectos de la obra de Manet son “citados” en la pieza de Méndez de Hoyos que, como el francés, edita, abstrae y sintetiza, a la manera del ensayo que interpreta los sentidos presentes de un hecho. En esta operación de juego de espectros, desaparecen Miramón y Mejía, al tiempo que aparece Carlota. Es inevitable conceder a Maximiliano ciertos paralelismos con la Pasión: la hora de luz singular, el emplazamiento elevado suburbano y tres cruces tras el ajusticiamiento. El actual Cerro de las Campanas resultaría una locación tan ficticia como cualquier otra; en su lugar, se elige otro margen urbano: la ciudad se contempla desde un contexto de urbanización perpetuamente en proceso, de culminación continuamente aplazada; en este escenario de varillas y muros desnudos, alejado ya de la “inocencia” rural y del pintoresquismo —pero igualmente distante de la homogeneidad cosmopolita— no sólo se evoca el paredón, sino también las terrazas del Castillo de Chapultepec: la ilusión aristocrática que contempla sin distinguir, sin reconocer, un mundo ajeno. Se baila el vals, la última danza plebeya admitida en las cortes, reconocimiento nobiliario del acoplamiento burgués, de la pareja enlazada en su propio mundo; esta postrera concesión nobiliaria a la moda del vals definirá la evocación sentimental del pasado cortesano: en los cuentos, nadie puede separar el baile extemporáneo entre el príncipe y la princesa legítimos. Fúnebre en sus tonalidades y contexto, esta escena imaginada por Méndez de Hoyos sugiere otra “cita” visual: *La danza de la vida* (1899), de Edvard Munch.



MONUMENTO Y RUINA

MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA



ACCIÓN DE CAMBIO... SUCESO Y METÁFORA EN DOS OBRAS DE MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA

SOL HENARO

¿Qué hay detrás de la construcción de un símbolo y de un monumento? ¿Cómo es que logran instituirse en la memoria colectiva? ¿Son inherentes a la identidad? ¿Son inmutables? Evidentemente, la respuesta a las dos últimas preguntas resulta negativa. Los procesos de construcción de éstos y otros imaginarios son arbitrarios, pues se deciden y se proyectan repetida e intencionadamente desde la esfera oficial. Son escrituras producidas que distan de ser neutras.

En las dos obras que presenta Miguel Rodríguez Sepúlveda, el protagonista —o tal vez sería más correcto decir el pretexto— es la moneda *Plata Libertad*, acuñada para conmemorar los doscientos años del inicio de la Independencia de México; uno de los tantos fetiches creados bajo el manto de los actos y objetos celebratorios del Bicentenario que a lo largo de todo este año han tenido lugar. En esta moneda (que no tiene valor nominal sino únicamente el equivalente de su peso en plata) se conjugan elementos de orden económico y simbólico, dado que en ella aparecen dos símbolos patrios: el Escudo Nacional en el anverso y, en el reverso, una victoria alada (el monumento del Ángel de la Independencia) con el perfil de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl como fondo...

El trueque fue desplazado paulatinamente por otros medios de cambio, como granos de cacao o café, cuentas de jade y metales preciosos como el oro y la plata. Precisamente estos últimos pronto fueron modificados en forma de discos planos (por ser más sencillo transportarlos así) y desde entonces la configuración visual en cada moneda cobró relevancia por la construcción de sentido que significaba para el régimen de poder en turno. Los elementos que en ellas han aparecido han sido cuidadosamente elegidos.

¿Qué es lo que nos “dice” la moneda de un país? ¿Qué se instaure en ella? La producción de régimen en estos instrumentos económicos es atravesada por valores ético-políticos. Las monedas han servido a lo largo de la historia también para difundir o promover una memoria cívica de los distintos “protagonistas” de la historia nacional. En ellas han circulado determinados rostros de personajes representativos de la Revolución y de la Independencia, pero también diversas representaciones prehispánicas o elementos de otro tipo, como la mazorca, el Jugador de Pelota, la Piedra del Sol, la Coyolxauhqui, una cabeza olmeca. Más recientemente parece

haber una fuga hacia otros personajes, tal vez en un intento por “actualizar” la imaginería vinculada a la “identidad nacional”, como cuando acuñaron las monedas de veinte pesos con la efigie del escritor, poeta y ensayista Octavio Paz. La variedad iconográfica activada es vasta, dado que las monedas han sido precisamente uno de los tantos instrumentos¹ por medio de los cuales han fraguado la presencia y el “respeto” por aquello que insisten en inocularnos como símbolos patrios, identidad nacional o bien como remanentes visuales de lo que genéricamente se ubica como “nuestra” historia. Una imposición de carácter sutil que está presente en cada transacción económica que llevamos a cabo día a día. En muchos casos estos imaginarios se van colando poco a poco en la memoria, precisamente porque han estado “ahí”, en nuestro devenir cotidiano.

Son varias las capas de sentido amalgamadas en ese pequeño objeto; componentes sincréticos que Miguel Rodríguez Sepúlveda ha desmaterializado o transformado en estas dos obras luego de un ejercicio físico constante. Precisamente, su interés por la transformación de la energía lo llevó a estudiar y explorar desde la práctica artística la primera ley de la termodinámica, en la cual el principio de conservación de la energía indica que *la energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma*.²

Para cada uno de los residuos objetuales que integran el políptico *Papel moneda (200 espejos de Plata Libertad)*, el artista ha dejado en cierto modo el cuerpo en la obra como consecuencia del acto obsesivo que practicó por cerca de tres años consecutivos. Miguel Rodríguez Sepúlveda talló con persistencia, una por una, las 200 monedas Plata Libertad sobre un papel que contiene el mismo polímero que el utilizado en el papel moneda. Una acción corporal reiterada cuyo cansancio y desgaste físico simultáneamente provocaba también el desgaste tanto de la materia —plata— como del símbolo —Ángel de la Independencia/Escudo Nacional. A pesar del evidente consumo del objeto moneda, al desmaterializarla parcialmente se fue generando otro remanente, una suerte de pergamino que contiene la plata tallada y que, a pesar del esfuerzo cuasi titánico invertido, produce un conjunto de obras frágiles en su cualidad matérica o formal. ¿Acaso esta fragilidad nos puede hacer pensar en la tambaleante condición de la economía de México?

A propósito de la condición económica, el principio de conservación de la energía está presente de otro modo en estas dos obras

¹ En este sentido, podemos situar monumentos públicos, nomenclatura urbana y otros objetos conmemorativos por mencionar algunos de los más obvios.

² Otra producción de Miguel Rodríguez Sepúlveda que recupera o sitúa su interés en esta ley y en el mapeo de paradigmas —como acota él— es *Emergía*, una serie de acciones emprendidas a partir de 2007 (y aún en proceso) en las cuales el artista dibuja “referentes culturales dentro del proceso histórico, político y social de Latinoamérica” sobre la espalda de voluntarios cuyo sudor, resultado del ejercicio físico, provoca la disolución de la imagen-signo.



109





de Miguel Rodríguez Sepúlveda. ¿Qué ha sucedido con el valor de las 200 monedas de 1/20 de onza de plata ley .999? El peso total de esas 200 monedas ha mutado de forma, mientras que su valor económico, ¿cómo situarlo ahora? Aquí hay un desprendimiento de una economía cotidiana para entrar a la economía del arte... El valor tradicionalmente instalado de este metalpreciado con representación alegórica también se ha transformado.

En la segunda obra, *Bicentenario (200 monedas de Plata Libertad)*, el productor ha decidido reunir los restos de cada moneda tallada, ha emulado los estuches de caoba que utiliza el Banco de México para el contenedor individual de la “moneda” Libertad de un kilogramo y presenta el conjunto en cierto modo a manera de reliquia, como un muestrario de residuos (¿y ruinas?) de un símbolo.

Es precisamente en el acto de desmaterialización/transformación de la moneda-símbolo donde la obra cobra consistencia y en la mutación para materializarla en otra cosa, donde da lugar al suceso y la(s) metáfora(s).

DIEGO BERRUECOS



DIEGO BERRUECOS, PRI: GENEALOGÍA DE UN PARTIDO

VANIA MACÍAS OSORNO

113

Bajo una esperanza falsa y una promesa que nació muerta, en 1976 se fundó el ejido Batopilas al norte del país, en Coahuila. Después de una lucha ejidal con la presencia de los hermanos Salinas de Gortari, Batopilas surgió como proyecto utópico de modernización. Una pequeña población prototipo que buscaba generar un progreso laboral en la zona para que, como dijo el ex presidente Carlos Salinas en su última visita al lugar, “ya no se exportara gente a Estados Unidos”.¹ Este ensueño de la modernización se convirtió en terreno clave para el proselitismo político, cargado de historias, embates y tensiones. Siguiendo la historia del fracaso de este proyecto nacional, no es de extrañar que hoy este poblado ni siquiera figure en el mapa, un poblado que ha sido condenado al abandono y donde su huella y borradura le otorgan una existencia fantasmal.

PRI: genealogía de un partido es la serie realizada por Diego Berruecos en la que elabora una investigación sobre el poder y el imaginario construido por la soberanía de dicho partido político. *Batopilas* (2008), como parte de este proyecto, es un andar por un pueblo fantasma. Por medio de la proyección de aproximadamente ochenta fotografías, el autor permite un viaje por aquel pueblo. El recorrido es en realidad *su* recorrido, de tal forma que nuestra mirada son sus pasos y entonces observamos y hacemos con él esa búsqueda de lo que no fue.

El diaporama de *Batopilas* es espera y es así el paso de un tiempo en fragmentos, pues a cada imagen le sigue otra y entre ellas sucede un pequeño instante de oscuridad: entre un momento de luz y otro, en esa diminuta fractura, se encuentra la espera. Como anota Derrida, todo empieza en esa espera, en la inminente espera de la aparición del espectro.² Diego Berruecos otorga la posibilidad de su visibilidad, permitiendo así la aparición de aquel deseo, un deseo frustrado por el engaño que supusieron el fracaso y la decadencia de los programas de progreso que orquestó el PRI como forma de

¹ Leopoldo RAMOS, “Carlos Salinas visitó Batopilas, el ejido que ayudó a fundar en 1976”, en *La Jornada*, México, 26 de noviembre de 2007.

² Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de José Miguel Alarcón y Cristina Peretti, edición digital en castellano de Derrida disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm

organización nacional. En las imágenes que componen esta obra encontramos, a partir de la ruina, la promesa incumplida y lo que ésta conlleva: desolación, abandono, crudeza, hostilidad y vacío.

Es así como las impresiones del camino andado por Berruecos muestran no solamente el espacio físico de aquel ejido, sino la temporalidad del ensayo de una modernidad que se muestra como tiempo de espera. Un tiempo basado en la promesa de progreso y que, en cada fallo, va creando un especie de momento distópico de una historia que nunca puede asumir su condición ficticia. Son así impresiones de muerte, de vida detenida, de los hombres y familias prósperas que no están. Vemos las calles vacías, desolados paisajes, casas en ruinas, una cancha de beisbol, sin nadie que la pueda jugar, que refuerza el carácter fantasmal del lugar; apenas encontramos a algunos personajes que habitan el poblado, la gente en la iglesia y una fiesta que, como gritos de vida, irrumpen en una obstinación de afirmar alguna continuidad.

La presencia se esfuma, mientras que los restos permanecen para acumular las ruinas. En el camino se atraviesan los memoriales de la promesa, que ahora en su carácter de vestigio se perciben como gestos de violencia: una placa ofrendada a los laguneros de Batopilas por parte de sus “amigos”: la familia Salinas; el parque con su kiosco central como punto de encuentro público; la fábrica —garantía de permanencia y fuentes de empleo— que lleva el nombre de la madre del ex presidente y en cuyo interior hay aún un altar en el que se observan las fotografías de Salinas y Colosio en alguna visita al ejido, representación casi sagrada que sostiene un dejo de esperanza.

Desde hace algunos años, Diego Berruecos ha realizado esta investigación sobre el archivo del PRI para trabajar las huellas que ha dejado en la sociedad, así como la manera en que su omnipresencia se ha inscrito en la memoria colectiva. Por medio de un análisis histórico y utilizando el archivo como estrategia de aproximación, su producción fotográfica se cruza con la elaboración y colección de documentos. El fotógrafo ofrece la posibilidad de traer a la memoria lo aparentemente imperceptible y refutar lo inimaginable de que nos habla Didi-Huberman.³

Ejemplo de ello son las dos fotografías de gran formato que componen *Pista Aeropuerto “internacional” de Agualeguas y Torre de control*. En esta pieza Berruecos presenta dos imágenes del aeropuerto construido bajo el mandato de Salinas, con el pretexto de una visita de George Bush padre al rancho familiar; cabe señalar que no se sabe si, efectivamente, el mandatario estadounidense aterrizó en este lugar. El espacio, trastocado desde el archivo de Berruecos, se teje con todas las negociaciones que supuso la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y aparece como

³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.





monumento a otra promesa: la entrada al primer mundo, que, como sabemos, nunca ocurrió. Sin embargo, esta ruina también se manifiesta como la imposibilidad de un proyecto que, como anunció el alzamiento zapatista en 1994, había dejado a muchos fuera. Y su derrumbe mostró que la estructura del progreso tenía como coste la existencia fantasmal de una nación en la temporalidad suspendida de una promesa, que hoy deja imágenes desoladas cargadas de abuso, derroche y vergüenza.

Como una sutil pero al mismo tiempo cruda denuncia, haciendo uso de una estética que desde el archivo nos remite al lugar olvidado, Diego Berruecos abre una fractura para mirar, e incluso habitar, un lugar ocluido. Esta obra activa al espectro no para clausurarlo sino para recordar y saber que el peligro está al acecho y que los fantasmas de los proyectos de modernización, también, amenazan siempre con volver.



EL CUERPO DESAPARECIDO, EL RETORNO DE LO REAL

ILÁN LIEBERMAN



ENTRE LA AUSENCIA Y LA PRESENCIA, EL RECUERDO Y EL OLVIDO

ELOÍSA HERNÁNDEZ VIRAMONTES

Edad: 6 años. Estatura: 1.15 metros aprox. Complexión: delgada. Cabello: lacio, castaño oscuro. Ojos: café oscuro, grandes. Señas particulares: Tiene una mancha en la espalda. Fecha de extravió: Del. Gustavo A. Madero; 5 de mayo de 2002.¹

Estas características corresponden a una de las cientos de descripciones que cada día se hacen de los niños que sin aparente motivo se ausentan de su hogar. El único medio para su identificación, a parte de unas breves líneas de sus rasgos generales, depende de un solo documento: su fotografía.

Todos recordaremos cómo unas décadas atrás se incluía en la programación infantil televisada información de niños desaparecidos con el fin de localizarlos. Ilán Lieberman lo recuerda también, y motivado por esto e imágenes que encontraba en diferentes medios impresos, comenzó a construir un archivo con miles de reproducciones fotográficas de algunos de estos niños.

Por medio del archivo crea una narrativa que se origina a partir de la apropiación de otras historias, un intento por invocar el regreso y la activación del recuerdo de los desaparecidos. El acervo de Lieberman representa aquella impaciencia absoluta del deseo de memoria del que hablaba Jacques Derrida;² y afirma literalmente el origen del archivo con base en el concepto de destrucción, pues cuando la memoria se difumina aparece la necesidad de recuperarla, lo que se muestra en este impulso por reconstruir una historia social precaria mediante un discurso estético.

Pilas de periódicos, fotografías digitales: imágenes imperfectas que evidencian las múltiples historias interrumpidas, evocando el vacío e impidiendo que el pasado entre al campo del olvido; la recuperación de estas imágenes en un afán de detener dicho proceso, que el ser humano perdido tampoco se desvanezca en la memoria. Esa intensa búsqueda que el artista lleva a cabo también

¹ Esta descripción es de Pamela Navarrete Flores, uno de los cien niños desaparecidos que conforman los dibujos de la serie *Niño perdido* (2005-2009) de Ilán Lieberman. *Niño perdido/Lost child. Ilán Lieberman*, México, RM, 2009, p. 190.

² Jacques DERRIDA, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

supondría paralelamente una metáfora de la investigación que autoridades y principalmente familiares hacen de sus seres queridos desaparecidos.

Las reproducciones fotográficas son lo único tangible que permanece (al igual que los recuerdos de los familiares). Fotografías que terminan por convertirse en el documento conmemorativo del ser amado ausente, el objeto afectivo que procura el recuerdo —bien decía Jorge Luis Borges al comienzo de *Funes el Memorioso* que el verbo recordar es sagrado. Son imágenes que intentan forzar a la memoria para que con el paso del tiempo ningún rasgo se esfume, para que no se olvide el rostro ni la sonrisa, que no desaparezcan al igual que la corporalidad; ya que a diferencia de lo ocurrido a Funes, en la memoria algunos detalles se conservan, pero otros paulatinamente se abandonan. De esta manera, Lieberman convierte las imágenes en un memorial, un monumento que se erige como un llamado de atención ante la problemática social de los miles de casos de niños perdidos.

Con base en esta compilación de reproducciones surge la video instalación *Mexicanos al grito de guerra* (2007-2009), en donde cada tipo de boca se seleccionó minuciosamente para simular la articulación facial. Montaje que sugiere la animación de cientos de bocas de niños por el momento “no identificados”, entonando paradójicamente aquello que denota una identidad nacional: el himno mexicano, el que a su vez, más allá del tener que reescribirse dentro de una nueva historia, es lo único que los vincula.

122

Algunos de los rasgos faciales están escondidos, no vemos la nariz ni los ojos, ventana del alma. Quienes cantan tienen el rostro fragmentado al igual que la memoria, selectiva, excluyente, resguardando imágenes imprecisas —como las reproducciones fotográficas. Esta fragmentación propicia el no-reconocimiento; niños sin identidad a quienes algo se les ha despojado: parte de su rostro, de su historia, de su ser. Es solamente una fracción del rostro el que insinúa la vocalización ficticia del himno nacional. No son ellos quienes cantan, pues su voz está apagada, en la realidad hay silencio. Son otros niños los que prestan su voz a aquellos que no la tienen, a quienes no están. El símbolo patrio se enfrenta ante voces “ausentes”, ante rostros perdidos a quienes se les proporciona una voz, que a manera de llamado a la guerra invocan la reflexión respecto a su propia desaparición.

Las reproducciones fotográficas, recuerdo de los niños, se ven forzadas a una relación con la memoria histórica; Tzvetan Todorov considera que “la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual, sino de la identidad colectiva”.³ De esta manera es que la yuxtaposición del canto patrio con los niños evidencia la problemática de esta difusa identidad personal que

³ Tzvetan TODOROV, *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós, 2000 (Asterisco 3), p. 51.



se funde en la colectividad, en donde también los individuos como tales desaparecen.

Por otro lado, el himno nacional evoca un sentido de pertenencia, el que a su vez proporciona un sentido de identidad. En el situarse, muchas veces involuntariamente dentro de un nuevo contexto, puede detonarse un estado de confusión, una lucha interna —una guerra personal— entre aquello que se *fue* y lo que en el presente se es; el sentido de pertenencia se ve violentado, perdiéndose la noción de la propia identidad. Me pregunto quiénes serán ahora estos niños, ¿recordarán sus raíces? ¿Llevarán el mismo nombre?

En *Mexicanos al grito de guerra* las imágenes son sometidas al canto, y entre cada línea entonada alcanzan a susurrar emociones, palabras que se esfuerzan por reconstruir la memoria y reinsertarse en su historia pasada, la cual se encuentra en el límite de la muerte.

La contradictoria coexistencia de la ausencia y la presencia también se encuentra en *captura\upload\YASMIN AZAMAR.jpg* (2010), reproducción fotográfica a gran escala del rostro de una niña también desaparecida, que conforma parte de la serie *Muralismo mexicano*, haciendo alusión a dicho movimiento oficial.

En la imagen mural se propone un oscilamiento entre el aparecer y desaparecer mediante una dinámica dentro del espacio. La distancia genera la distorsión del rostro, el ir y venir de los rasgos faciales, que están y no están dependiendo del punto desde que se mire. El artista crea una relación lúdica no sólo visual, sino también metafóricamente con el olvido ocasionado a partir del espacio temporal. Al aproximarse a la imagen uno se “olvida” de las facciones, éstas se desvanecen apareciendo una retícula uniforme que propicia una lectura abstracta, la cual no deja rastro que afirme que lo que vemos es la cara de una niña. El rostro se oculta, pierde su visibilidad conforme la distancia entre el espectador y la imagen se reduce, connotando la pérdida y el desaparecimiento de la propia corporalidad. Existe una vacuidad de la imagen en sí, el acercamiento produce la carencia de sentido respecto al retrato. Lieberman considera precisamente que lo que muestran las imágenes es esta supresión de la humanidad.

La reproducción fotográfica de la niña contiene una historia paralela, aquella historia fantasma que permanece oculta y latente. Siguiendo a Roland Barthes, las fotografías no sólo dicen *lo que ha sido*, sino también *lo que ya no es*.⁴ Por lo que la imagen asegura y certifica la presencia en el mundo, pero la intensidad que provoca la obra es el dejarnos saber que el referente ya no se puede tocar, es un recordatorio permanente de la ausencia del ser.

Al observar cualquier fotografía, se ve al sujeto fotografiado, el soporte fotosensible es invisible como tal, sin embargo, en las reproducciones el ruido de la imagen interrumpe la visibilidad, hay algo

⁴ Roland BARTHES, *Cámara Lúcida, notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós (1ª ed. en Biblioteca Roland Barthes), 2009, p. 98.

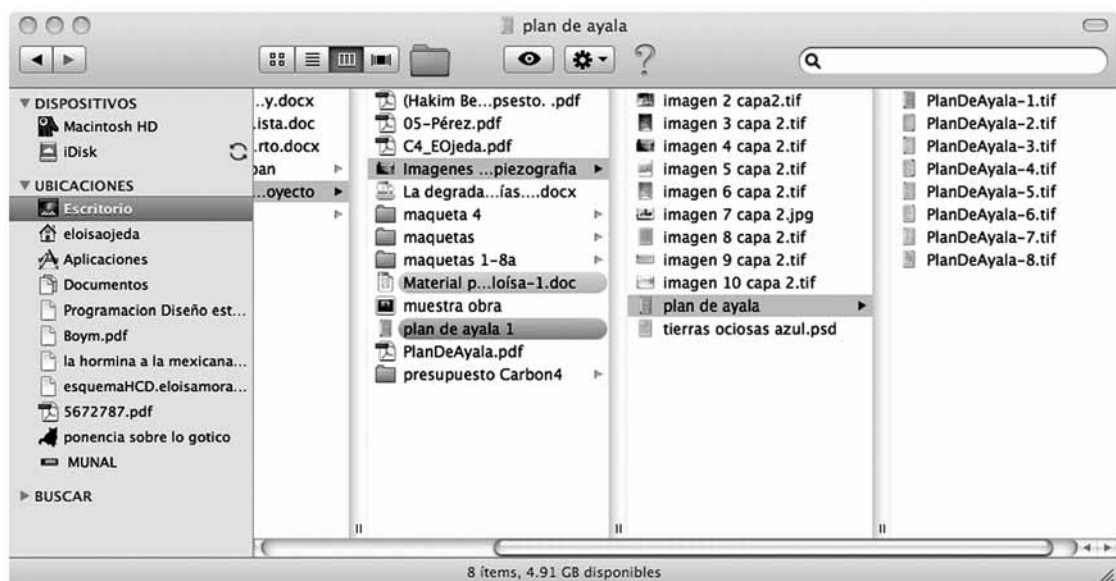
que entorpece la mirada hacia el referente. Lo mismo ocurre con la memoria y el tiempo. Según Todorov, una forma de marginación de los recuerdos se ocasiona con la pérdida de un ser querido, la que en un primer momento se niega, pero progresivamente el dolor se atenúa aunque no deje de sentirse la ausencia.⁵ Así, las imágenes también se vuelven difusas con el paso del tiempo, los detalles faciales se desdibujan en la memoria.

La obra de Lieberman provoca una aguda reflexión respecto a la conservación de la memoria de los niños desaparecidos. Tan sólo imaginemos aquello que sucede cuando la historia personal se es arrebatada, cuando la corta edad prohíbe recordar el pasado y sin memoria alguna se debe comenzar una nueva historia alejada del origen; o incluso cuando la historia de un niño se ve insertada en la historia nacional al conformar un número de expediente más de los miles de casos de desaparecidos en el país.

Se perdió mi hija... Cualquier información favor de reportarla...

⁵ TODOROV, *op. cit.*, p. 25.

ELOÍSA MORA OJEDA



PLAN DE AYALA

MANUEL RAMOS

El historiador serio necesita de sus fuentes de información para reconstruir los capítulos del pasado. Así, aunque la historia es en esencia producto de la imaginación, según lo afirmó Edmundo O'Gorman, las herramientas más serias con la que se lleva a cabo la investigación son los papeles y objetos, prueba irrefutable de la reconstrucción del ayer.

Los archivos de toda índole: privados, públicos, parroquiales, íntimos, religiosos, en unión con la tradición oral y con los objetos, que aparentemente son testigos mudos del pasado, juegan entre sí informaciones que nos pueden acercar a la verdad. El método consiste en saberlas entretener para que den por resultado un discurso comprensible y convincente.

127 Y generalmente los testimonios de ese pasado se exhiben acompañados de sus cédulas explicativas, en exposiciones que acompañan un guión producto de la subjetividad de quien lo escribe. Quien redacta muestra sus secretos, sus necesidades del saber, sus presupuestos y sus verdades, lo que en ocasiones fuerza sus fuentes para que enmarquen sus intenciones.

La fotografía que detiene un instante, pero que refleja todo un movimiento alrededor de su imagen, acompaña esta muestra de forma angustiante. Entre los paisajes solitarios, personajes.

En esta ocasión, Eloísa Mora Ojeda se atreve a presentarnos una novedosa propuesta que despierta en el visitante toda una gama de interpretaciones, cuya transmisión, por estar presente en su mente, puede ser factible. Para ello ha presentado el original del Plan de Ayala, proclamado el 28 de noviembre de 1911, conocido como la Biblia de los zapatistas. Este documento tan significativo para la historia de la Revolución mexicana se entrecruza con documentos del archivo de Abel Ojeda Aguirre, líder sindical agrario de Oaxaca, abuelo de la artista. Papeles que fueron resguardados celosamente por la familia y que en esta exposición se dan a conocer por medio de algunas de sus páginas más representativas. Así, en estos documentos superpuestos, mediante imágenes cruzadas, se encuentra la historia de campesinos morelenses entremezclada con la de los obreros del Consejo Campesino de Oaxaca durante los años treinta del siglo XX.

Así, se ha pretendido llevar a cabo un proceso de vinculación entre el documento, que en todo caso es de difícil manejo para el público pues permanece en su vitrina libre de contaminantes, y la exposición, cuyo sentido es la sensibilización con los festejos del Centenario de la Revolución mexicana.

Por otro lado, encontramos el positivo atrevimiento de insertar capas de información o de imagen que se superponen con la idea de visualizar una continuidad en el desarrollo de la historia nacional. Es, pues, un ensayo visual que habla por sí mismo, o que al menos quiere retar al observador a que realice el complemento de la propuesta.

Plan de la Villa de Ayala
Plan Libertador de los hijos del Esta-
do de Morelos, afiliados al gran Ejército Insurgente que de-
fenden el cumplimiento del Plan de San Luis Pe-
tate con las reformas que ha sido conveniente aumen-
tar en beneficio de la Patria Mexicana.

Los que suscribimos constituidos en junta revolucionaria
para sostener y llevar a cabo las promesas que hizo la re-
volución de 20 de Noviembre de 1910 proximo pasado, de-
clarámos solemnemente ante la faz del mundo civil-
izado que nos juzga y ante la nación a que pertenecemos
y amamos, los principios que hemos formado para regir con la tiranía que nos oprime, y re-
dimir a la Patria, de las distorsiones que se nos im-
ponen las cuales quedan determinadas en el siguiente
Plan.

1.º Teniendo en cuenta que el pueblo Mexicano
acudido por Dr. Francisco I. Madero, sudó su
sangre para reconquistar sus libertades y re-
vindicar sus derechos, principios que uno defenderá la
jo el tema de "Sufragio Efectivo sin Relección", ultra-
jando la fe, la duda, la justicia y las libertades
del pueblo, teniendo en consideración que su nombre
ha que nos regimos. Dr. Francisco I. Madero el
mismo que inició la precitada revolución el cual im-
puso por norma su voluntad e influencia al gobierno
provisional del ex presidente de la República Sr. Dr.
Francisco I. de la Barra, por haberle aclamado el
pueblo su libertador dándole con este hecho, entre
dos decenas de millones de sangre, y multiplicadas des-
gracias a la patria de una manera olapada y ridi-
cula. Teniendo otras miras que satisfacer sus em-
personales sus desmedidos instintos de tira-
nía, se opuso al cumplimiento de las leyes
existentes, emanadas del inmortal Código de 57
que con la sangre de los revolucionarios de Ayutla
se firmó en consideración: que el llamado jefe de la
revolución libertadora de México Dr. Francisco I.
Madero no llevó a feliz termino la revolución que



AMBRA POLIDORI

¡Visite Ciudad Juárez!



¡VISITE CIUDAD JUÁREZ!

LA SUBLIMACIÓN SINIESTRA COMO MECANISMO SACRALIZADOR

SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO

131

Una tipografía rosa, ligeramente más encendida que la tonalidad de un algodón de azúcar, propone al curioso el siguiente slogan: *¡Visite Ciudad Juárez!* El dulzor que podrían contener las letras de la tarjeta postal nunca llega a consumarse porque, de repente, un latigazo azota el ojo y provoca una contracción en alguna víscera del cuerpo. Ante la imagen, ni siquiera hay tiempo para darnos cuenta de que el color es una alusión deliberada de la artista, Ambra Polidori, a la tonalidad de las cruces que se dibujan en postes y muros de la urbe fronteriza cuando desaparece o muere una mujer.

El relámpago en la percepción, como si alguien nos echara arena en los ojos, se produce al advertir que el reclamo turístico elegido para invitarnos a Ciudad Juárez es la fotografía de una instantánea real proveniente de un archivo judicial forense. Tenemos en la mano una de las 45 postales diferentes del carrusel, elegida al azar. Vemos a una mujer muerta que yace abandonada boca arriba en el desierto. Su rostro vejado y marchito —pero aún con piel— conserva un gesto desencajado que parece contener la suma de todas las atrocidades posibles. Los fémures están blanqueados por el sol, aunque todavía quedan jirones de carne que nos permiten rastrear la posición que alguna vez ocuparon las piernas, seguramente dislocadas y rotas cuando el cuerpo violado todavía conservaba un aliento de vida. Junto a la fotografía de la mujer tirada como un despojo vemos el sello de la Procuraduría General de Justicia, un número de caso escrito a máquina, una breve descripción técnica, y tinta que estampa el nombre del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal, Zona Norte.

Al *enfrentarnos* a esta pieza somos invadidos literalmente por la *mirada* del objeto, no sólo a causa de lo abyecto de su esencia —es decir, lo que debería estar dentro está afuera, expulsado como cadáver—, sino por lo obsceno de su naturaleza, dado que, de pronto y sin esperarlo, nos convertimos en *voyeurs*: estamos viendo la escena y, sin embargo, somos incapaces de vislumbrar un marco de representación donde contener la imagen.¹ Sólo nos queda someternos a su dictado. La *mirada* procedente de la obra es tan violenta que rasga la pantalla que Lacan establece como mediadora entre la

¹ Hal FOSTER, *El retorno de lo Real*, Madrid, Akal, 2001, p. 153.

imagen y nuestra percepción. Este tamiz resquebrajado nos precipita hacia lo Real, ese vacío que escapa a la simbolización, y por ello nos hace tambalearnos. La pulsión es más impetuosa en esta postal que en otras de la misma serie, porque la cercanía entre la apariencia de este cuerpo desfigurado y el nuestro nos provoca una identificación y, con ella, un sentimiento de horror que se encuentra en el último grado del límite de lo soportable, mientras que en otras tarjetas los cráneos carcomidos por los gusanos, los acercamientos a dentaduras petrificadas o las prendas llenas de lodo halladas en el lugar de un crimen nos resultan igual de perturbadoras, pero quizá más tolerables.

Ante la postal que tenemos en la mano, pasa por nuestra mente la reconstrucción de la escena de la tortura. Éste es, precisamente, el primer fantasma en la percepción de una imagen construida mediante una acumulación de capas de lo siniestro, que para Freud, es “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”,² es decir, lo que debiendo permanecer oculto ha salido a la luz. Si en toda obra de arte se traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible,³ en esta obra debemos hacer un esfuerzo para contener el fantasma que nos catapulta a imaginarnos el crimen, a fungir como detectives escudriñando un vestigio judicial, a develar esa parte oscura que nunca podremos reconstruir.

La gran operación espectral de lo siniestro presente en la pieza tiene su origen en el propio uso del archivo como vehículo artístico. Ambra Polidori contactó a un subprocurador que tenía las fotografías en su poder y lo convenció durante una cita en un café —después de cierta reticencia del funcionario— para que se las prestara durante unas horas. Así, ella lo fotografió ilícitamente. Lo robó para reutilizarlo como arte. Esto sitúa a la imagen en un reducto que no es el hecho, sino que se sostiene en la condición del documento —que, debiendo permanecer en secreto, ha sido develado— como aquello que puede recolocar el discurso oficial. La fotografía de la fotografía no muestra la verdad, sino que presenta la realidad como una forma de espacio para la crítica política y social. Esta arqueología del documento como materia para el arte levanta el fantasma ominoso de Ciudad Juárez como un lugar donde el estado de excepción ha sido instituido, y por ende, el de México como un territorio del mal absoluto.

El peligro sería identificar ese criminal salvaje, bárbaro, diabólico, con la figura de los sacrificios aztecas, que es precisamente la tesis que Octavio Paz vertió en la colección de ensayos *Postdata* (1970), donde argumentaba que la soberanía del México moderno

² Sigmund FREUD, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2484.

³ Eugenio TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006, p. 52.

Recuerdo de Ciudad Juárez



es autoritaria y violenta porque expresa el contenido reprimido de la máquina sacrificial azteca. En realidad, es lo contrario: la mediación artística de Polidori está presentando la violencia contra las mujeres de Ciudad de Juárez como el momento de obscenidad del territorio mexicano subsumido en una estructura de necropoder, de producción de muerte de miles de personas de estratos sociales humildes definidas como población desechable, sin derechos, despojadas del estatuto de lo humano, convertidas en cadáveres cuyas fotografías son enterradas en los archivos bajo montañas burocráticas de papel, polvo y ácaros. En la parte posterior de cada postal se encuentra una leyenda que reza: “A 17 años ininterrumpidos de asesinatos de niñas y de mujeres en Ciudad Juárez, Chih., México”, y junto a ella, un espacio en blanco para el visitante que quiera tomar la pluma y escribir. En la pared, el Artículo 8 de la Constitución es una cédula-himno que nos recuerda que el ejercicio del derecho de petición puede suponer un cambio irreversible en nuestro estatus en la medida en que nuestras palabras, incluso sin haber sido escritas, poseen una potencia: el paso del anonimato pasivo al activismo cívico.

¡Visite Ciudad Juárez! no presenta, por tanto, los feminicidios como sacrificios, puesto que el sacrificio, según lo define Bataille en textos como *L’Amérique disparue* (1928) o *La parte maldita* (1933), es una práctica ritual que, por medio de la destrucción, restituye al mundo sagrado lo que el uso servil ha vuelto profano. Usar estas fotografías de archivo como arte evidencia también que las torturas perpetradas contra las mujeres —tratadas como cosas— y la impunidad legal que las envuelve no son más que indicios de que un estado de excepción, como postula Giorgio Agamben, lleva siempre a la deshumanización. La colección de tarjetas busca, por ello, devolver la dignidad humana —restituir al mundo de lo sagrado en su dimensión secularizada— a miles de víctimas cuya esencia ha sido deshumanizada, profanada. ¿Cómo lo logra? Mediante una operación paralela al sacrificio ritual, pero a la manera de Baudelaire, quien veía una gran analogía entre cierta actividad poética y el sacrificio: “Así como el sacrificio restituye al mundo sacro lo que el uso servil ha degradado y vuelto profano, así a través de la transfiguración poética, el objeto es arrancado tanto al disfrute como a la acumulación y restituido a su estado original.”⁴ La destrucción expiatoria del sacrificio ritual se desplaza al retorcimiento purificador del arte.

Polidori transfigura la fotografía de archivo —que siempre debió permanecer oculta— en una pieza multirreproducida de arte público que, con la forma de tarjeta postal, cualquiera de nosotros puede llevarse. Arranca el documento de su condición original —igual que a las mujeres les fue extirpada la vida— y, sublimándolo como arte,

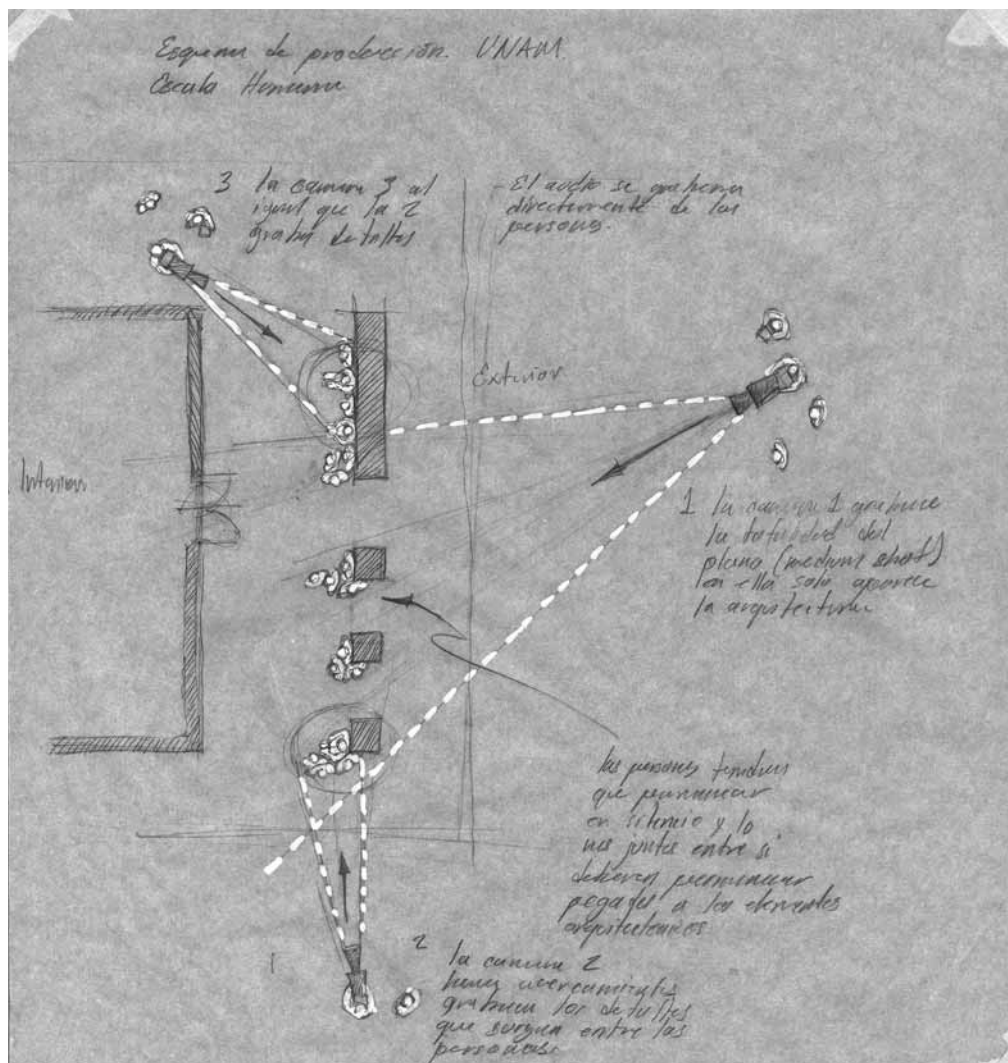
⁴ Giorgio AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pretextos, 2006, p. 97.

provoca en la imagen un trastocamiento de su propia naturaleza secreta. Al enfrentarnos a ella, renacida en la artisticidad que la envuelve, experimentamos un retorno de lo Real debido a la angustia ante la imposibilidad de alcanzar esa dimensión que Roland Barthes denomina el *punctum* y Lacan el *tuché*, ese punto traumático, siniestro, que nos hace temblar; algo que sentimos, pero donde no podemos acceder porque se encuentra en nosotros en cuanto efecto, en cuanto una sombra proyectada por la *mirada* proveniente de la imagen.⁵ La otrora invisibilidad de los cuerpos femeninos denostados se convierte ahora en un ejército de cadáveres expiados que imploran su dignificación despertando espectros reprimidos en nosotros mismos e invocando la revelación de los fantasmas más siniestros y obscenos del sistema político, económico y judicial mexicano.

⁵ FOSTER, *op. cit.*, p. 136.



TERCER- UNQUINTO



ESCALA HUMANA/ACCIONES PARALELAS A PROPÓSITO DE UNA OBRA DE TERCERUNQUINTO

JOSÉ LUIS BARRIOS

La historia moderna de México no se entiende sin el significado político y simbólico que tiene Ciudad Universitaria. La construcción de este espacio (1950-1954) puede ser leída como el momento en que el discurso nacionalista posrevolucionario alcanza su autorrepresentación estética y con ella construye, en sentido literal y metafórico, el lugar del conocimiento de sí. En una suerte de giro hegeliano de lo estético, la Historia se realiza en lo sensible como sistema en el que el concepto y el lugar coinciden en el despliegue de los saberes como arquitectónica moderna. Acaso, como lo declara la misma UNAM en su página oficial:

La Ciudad Universitaria es una evocación del hombre moderno, del sitio y de su historia, su creación, es en sí misma la del mexicano moderno como continuación del proceso revolucionario iniciado en 1910; la modernidad nacionalista se fundió entonces con los ideales del mundo moderno y el hombre universal, y fue capaz de representar los contrastes y las diferencias de México a través de una nueva identidad.

137

El campus central de Ciudad Universitaria es sitio donde modernidad y nacionalismo se articulan como arquitectura monumental de acuerdo con las políticas de obra pública del Estado mexicano. En la historia del arte en México, o al menos de la arquitectura, el monumentalismo puede ser considerado como una suerte de “voluntad de forma” donde se resuelve, de acuerdo con Worringer, la relación que un pueblo o una sociedad establece con su mundo. Sería ingenuo pensar tal “voluntad” como la expresión inmanentista de una identidad. Antes bien, ésta es una construcción, que en el caso del proyecto urbanístico-arquitectónico de CU, es la expresión del momento donde los proyectos de nación se amalgaman y se orientan de acuerdo con las perspectivas del desarrollismo económico del gobierno de Miguel Alemán. La relación entre modernidad y proceso revolucionario en CU es la materialización, por una parte, de la traza racionalista que definiera Haussman y, por la otra, sus edificios responden a los principios de la arquitectura modernista. Como evocación de la traza urbana del siglo XIX, la explanada de CU emula el cuerpo racional y racionalizado del saber mediante un juego de simetría y escala donde el espacio, como bien lo deja ver la declaración de la UNESCO, es: “...la creación de un conjunto monumental ejemplar del modernismo del

siglo XX que integra el urbanismo, la arquitectura, la ingeniería, el paisajismo y las bellas artes, asociando todos estos elementos con referencias a las tradiciones locales...”¹ Integra en suma, la utopía progresista de la modernidad en una operación donde forma, función, espacio producen el saber como lugar, el saber como ciudad.

Es sobre esta utopía arquitectónica que interviene la pieza *Escala humana* de Tercerunquinto. Por medio de una operación mínima que busca dislocar y producir una contradicción, este video intenta “perforar la cualidad monumental” del campus central. Se trata de ponerla en crisis al “activar” el lado imperceptible del espacio, el de la función y la habitación. No cabe duda que lo que se impone de la explanada central de CU es la escala que se establece entre espacio, edificio y cuerpo. Parados en la plazoleta que precede el edificio de Rectoría, lo que se despliega ante la mirada es la grandeza de ese espacio: apenas vemos los cuerpos y menos aún los volúmenes y los detalles de los lugares que se potencian en esa enorme escala.

Es justo sobre la potencia de lugar, sobre el sitio de ocupación, que trabaja la pieza de Tercerunquinto. A contrapelo de aquello que la escala impone a la mirada, contra la elocuencia del espacio, el video *Escala humana* se sitúa en el intersticio, en lo invisible, en el ocultamiento. Contra el plano general que la gran escala demanda para producir la visibilidad monumental, en este video, el espacio se mira de otra manera o quizá sea más exacto decir que el espacio se produce como sitio, como lugar a través de la mirada. Por medio de un mínimo recurso, por lo demás propio del trabajo de Tercerunquinto, el espacio urbanístico y arquitectónico se trastoca. En una pieza que se aleja del uso del video como medio de registro, en esta obra se exploran las relaciones entre imagen, movimiento y detalle arquitectónico para borrar el monumento y a cambio activar la tensión dentro del espacio entre uso y volumen. La estrategia estético-cinematográfica es clara: a partir del emplazamiento en *medium shot* de la cámara y con los *travellings* fijos y alentados en encuadres geométricos-físicos, lo que se observa en cuadro es la correspondencia entre sitio, forma y volumen. Recordemos que la toma de media distancia, en la narrativa cinematográfica tradicional, se utiliza como posición y acción de objetos y personas. En *Escala humana*, al contrario, este recurso, gracias al *travelling* fijo y semifijo y al encuadre, es pura “inacción”. Pero no sólo eso, los lugares vacíos que vemos en las tomas aparecen doblemente cifrados: por una parte, en las imágenes apenas podemos reconocer el campus central de la UNAM debido a que no existen tomas abiertas; por la otra, en estas imágenes pareciera que no hay acción, sin embargo sí la hay en tanto máxima densidad y concentración de la relación entre cuerpo y volumen. Esto se explica por la resolución plástica que se hace del montaje dialéctico de las tomas: el espaciamiento del contraplano, en otra pantalla colocada en un lugar descontextualizado del espacio de exhibición, funciona como momento

¹ <http://whc.unesco.org/en/list/1250>

de extrañamiento de las imágenes fijas. Así, lo que se produce es un juego de ciframiento/desciframiento de la imagen en el que, contra la monumentalización, se activan las condiciones de proximidad entre los volúmenes arquitectónicos y los corporales.

Así, la relación entre toma, volumen arquitectónico y cuerpos ocultos al interior del plano produce un registro diferenciado de percepción del espacio de la explanada. Lo que aparece en el envés del encuadre se soporta sobre el revés de lo que no se mira. Mediante el juego de ocultamiento de los cuerpos humanos colocados detrás de lo que vemos en la imagen, lo presente en el plano funciona como un campo de intensidad de lo que se oculta en éste. Con este gesto mínimo, Tercerunquinto activa una función invertida del espacio: contra la escala monumental, la cercanía de los cuerpos y los volúmenes funciona como una suerte de operación de desimbolización del espacio y con ello una resignificación del mismo. Si a lo largo de más de cincuenta años de existencia la explanada del campus central de la UNAM se ha definido por la dialéctica entre monumentalidad y ocupación masiva del mismo —el discurso de Barros Sierra el 31 de julio del sesenta y ocho o el discurso del Ejército Zapatista en el 2001—, el emplazamiento que lleva a cabo el video *Escala humana* restituye la condición invisible del habitante cotidiano de ese espacio, reconduce el espacio al lugar, el lugar al cuerpo y el cuerpo al territorio de invisibilidad para con ello producir una superficie intensiva de la relación entre forma y función: restituir la fricción de la materia, la proximidad entre cuerpos y volúmenes como potencia política de ocupación. Ocupar significa aquí hacer del encuadre, en tanto presente, un indicio; mostrar que la condición subversiva de la escala descansa en la potencia de proximidad que se produce *entre* los intersticios espaciales que ocupan los cuerpos aunque no los notemos.



Foto: © 2009, Manuel Zavala y Alonso.

MARIANA BOTTEY

El Espectro Rojo, por conducto del *Subcomité de deshuesaderos ideológicos, El círculo de fabricación de archivos y la Cofradía de Profetas emplumados* (antiguamente llamada: “Las Hijas de Doña Eulalia”), hace la siguiente declaración:

1. Agrede a la conciencia libre que los blancos y mestizos puedan salirse con la suya en fabricar sus “verdaderas” reliquias, llámense la cabeza femenina de Cortés, los huesitos de los niños héroes, los despojos de “San Juan Diego” o la exhibición de las osamentas de los primeros insurgentes en Palacio Nacional. Ya estamos hartos de ver al poder jugando con osamentas.
2. La “verdad” de los restos de Cuauhtémoc no es un “problema”. Es más bien una magnífica obra de arte: la primera obra conceptual amerindia.
3. A sesenta años de las exhumaciones de los restos de Cuauhtémoc que Doña Eulalia Guzmán efectuó en la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Ichcateopan, Guerrero, en septiembre de 1949, queda una oquedad por excavar: el éxito de un intelectual indio, Salvador Rodríguez Juárez, en poner a bailar a la intelectualidad criolla y mestiza de la república.
4. El llamado “secreto de Ichcateopan” es, con la conquista de Nuevo México, la plaga recurrente de Quetzalcóatl, la iniciación toxicológica de María Sabina, el (ab)uso del neozapatismo de la imaginación postizquierdista, y las adivinanzas de la Paca, una de las muy contadas ocasiones en que la opresión epistemológica se invirtió en favor de la confusión occidental general.
5. En la historia de Ichcateopan, hay tres truhanes épicos: Salvador Rodríguez Juárez, Diego Rivera y Salvador Novo. Ellos entendieron que el mito es un artefacto. En cuanto a los huesos mismos, como dijo Rivera, el chiste era hacer mucho ruido y “para el fin, lo mismo puede servir cualquier”.
6. Hace un cuarto de siglo, el Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Luis Echeverría Álvarez, declaró “Zona de Monumentos Históricos la del poblado de Ichcateopan” (*Diario Oficial*, Viernes 28 de marzo de 1975). Desde entonces, los arqueólogos y funcionarios mexicanos han abandonado el monumento a la entropía tropical. Exigimos al Instituto Nacional de Antropología e Historia la conservación, estabilización, difusión y rescate de los llamados “huesos de Cuauhtémoc” como muestra de que en el Estado mestizo la ley no es una mera ofrenda.

“Todos pasan, mueren. Cuauhtémoc permanece. Lo explotan, lo roban, lo azotan, lo engañan, lo ensalzan, lo humillan, saquean sus tesoros, lo enganchan a labrar tierras que eran suyas. Pero él no muere.”
Salvador Novo, 1962

“...EL SER DEL ESPÍRITU ES UN HUESO”

CUAUHTÉMOC MEDINA

No es banal que entrando al siglo XXI gobiernos aparentemente disímiles como el de Felipe Calderón en México y Hugo Chávez en Venezuela, marcaran el bicentenario de la “independencia” de las repúblicas americanas con rituales de exhumación. Que el aparato ideológico del Estado-nación se entretenga en ofrecer a la ciudadanía la contemplación y contaminación de los huesos de los héroes fundadores, prueba que el campo político es todo menos un cuerpo de acuerdos y de leyes. En efecto, el poder incluye siempre una serie de transacciones meta-constitucionales: una constitución espectral y un patrimonio óseo.

En febrero de 1949, Salvador Rodríguez Juárez (1906-¿?), profesor y practicante informal de la medicina, miembro de una élite indígena que decía descender de la dinastía Moctezuma Chimalpopoca, reveló que los restos de Cuauhtémoc, el último *tlatoani* mexica, estaban enterrados bajo el altar de la iglesia del pueblo de Ichcateopan en el estado mexicano de Guerrero.¹ Rodríguez Juárez afirmaba que era de hecho la duodécima “carta viva” que transmitía, generación por generación, el secreto del entierro clandestino del emperador, realizado por el fraile Toribio de Benavente *Motolinía* en 1529, cuatro años después que el rey azteca había sido ahorcado por Hernán Cortés en su viaje a las Hibueras. La noticia se engarzó de inmediato con las obsesiones y batallas simbólicas entre los políticos e intelectuales posrevolucionarios. A fines de noviembre de 1946, un grupo de historiadores, encabezados por Francisco de la Maza y Alberto Carreño, perforó las paredes del templo junto al Hospital de Jesús donde Lucas Alamán había escondido en 1836 los huesos de Hernán Cortés para protegerlos de la profanación de los anti-españoles. Los detractores del conquistador contestaron: el criminalista Alfonso Quiroz Cuarón diagnosticó que los huesos mostraban rasgos de “degeneración” derivados de una “sífilis congénita del sistema óseo”.² Y en marzo de ese mismo año, una

141

¹ “Yace Cuauhtémoc en la serranía de Guerrero. Rumor de que fue hallado un manuscrito de Motolinía, el lugar sería Ixcateopan”, *El Universal*, 8 de febrero de 1949, citado en: Dolores ROLDÁN, *Códice de Cuauhtémoc (Biografía)*, México, Editorial Orión, 1980, pp. 258-259.

² Alfonso QUIROZ CUARÓN, “Estudio de los restos de Hernán Cortés descubiertos en la Iglesia de Jesús Nazareno, anexa al Hospital de la

comisión oficial de expertos dictaminó que una fosa común en la base del cerro de Chapultepec contenía los restos de “niños héroes” que habían combatido la invasión americana precisamente un siglo antes, en 1847.³

No había transcurrido un mes siquiera de la revelación de Rodríguez Juárez, cuando Eulalia Guzmán, la historiadora indigenista, se hizo presente para apuntalar la tradición, y en septiembre de 1949, a nombre del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se dispuso a derrumbar el altar mayor de la iglesia de Ichcateopan para localizar, bajo una placa de cobre, los restos del “rey Coatemo”.⁴ Por seis décadas, el estatuto de los hallazgos ha sido motivo de una polémica ideológica, ritual y científica. Las dos comisiones oficiales en 1950 determinaron que los documentos custodiados por Rodríguez Juárez y el entierro mismo eran apócrifos o falsificados, y que los restos óseos incluían osamentas de varios individuos, siendo que la mayor parte del cráneo era de una mujer.⁵ A esa descalificación vendría a responder un grupo de científicos liderado por Quiroz Cuarón que con estudios de laboratorio y análisis de antropología forense, fundados en la autoridad de César Lombroso, proclamó que los restos de Cuauhtémoc “cuya presencia materializa el patrimonio cívico de la nación y el paradigma de la mexicanidad” eran auténticos.⁶ El expediente, nunca oficialmente cerrado, hizo que en 1976 Luis Echeverría convocara otra comisión para revisar la cuestión, que no sólo reprobó la excavación de Guzmán como “falta de controles arqueológicos”,⁷ sino que concluyó que el “autor intelectual” del secreto de Ichcateopan había sido el propio Salvador Rodríguez Juárez, quien “por su admiración del pasado y su vehemente nacionalismo” había fabricado documentos y un entierro para dar valor material a la tradición

142

Concepción de México, en noviembre de 1946”, 5 de enero de 1949, en: *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac*, aclaraciones y rectificaciones por la profesora Eulalia Guzmán, México, Libros Anáhuac, 1958, p. 549.

³ Christopher FULTON, “Cuauhtémoc regained”, en: *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 36, julio-diciembre de 2008, p. 32, n. 56. Sobre la historia de entierros y desentierros de Cortés, véase: José Luis MARTÍNEZ, *Hernán Cortés*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 778-795.

⁴ Véase extractos de las crónicas de prensa del caso en: Alejandra MORENO TOSCANO, *Los hallazgos de Ichcateopan, 1949-1951*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

⁵ *Los hallazgos de Ichcateopan. Actas y dictámenes de la Comisión Investigadora*, México, 1962, pp. 394-395, 401, 403-404.

⁶ Héctor PÉREZ MARTÍNEZ et al., *La supervivencia de Cuauhtémoc. Hallazgo de los restos del héroe*, nota preliminar de José Ángel Cenicerros, México, Ediciones Criminalia, 1951, p. 193.

⁷ Eduardo MATOS MOCTEZUMA, *Informe de la revisión de los trabajos arqueológicos realizados en Ichcateopan, Guerrero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 23-33, 41.



*¡Salvad los restos de Cuauhtémoc!
¡Pugnad por la heterogeneidad epistémica
y el sincretismo de las osamentas!*

◆
Hace décadas que los guardianes del archivo
sustentan una farsa. La soberanía zombificada
escamotea la ley que certifica a la única
osamenta que destila el Espíritu de Estado de
la República India y Jacobina del Anáhuac:
LA RELIQUIA DE ICHCATEOPAN

◆
Para celebrar los cien años del Plan de Ayala,
invitamos al pueblo de México a bailar
la Cumbia Gótica
“Cuauhtémoc permanece: único héroe a la altura del arte”
en honor del joven abuelo.
*“¡Huichilobos, Huichilobos! apiádate de tus hijos:
haz carnitas y chicharrón con los cueros de curas y polkos”*

◆
20 de noviembre de 2010, a las 18:00 hrs.
En el Cenotafio de Guillermo de Lampart
El Espectro Rojo



popular sobre el héroe.⁸ Ese reporte, desdeñado por el gobernador de Guerrero, Rubén Figueroa, como por el propio presidente, terminó publicándose por la Universidad Nacional, pues Echeverría, queriendo cortar por lo sano, decretó en septiembre de 1976 la verdad del hallazgo. Un dogma legal que nunca ha sido revocado.⁹

Esas fluctuaciones de la verdad no han minado en absoluto la centralidad de Ichcateopan como “altar de la mexicanidad” para las diversas culturas subalternas que aspiran a la restauración del Anáhuac. La *boutade* de Diego Rivera que para hacer ruido la autenticidad de la osamenta era lo de menos, pues “para el fin, lo mismo puede servir cualquiera”,¹⁰ se ha cumplido. Si, en efecto, Salvador Rodríguez Juárez (o su abuelo, don Florentino Rodríguez) “inventó la tradición, creó el *folklore*, forjó los documentos hallados [...] y, finalmente, realizó el entierro fraudulento”,¹¹ estamos ante una hazaña de la invención de verdad que hace aparecer la trama de *El archivo de Egipto* (1963) de Leonardo Sciascia como un mito mediocre. Como aduce Mariana Botey, lo que los análisis del caso desdeñan es el valor de esta infracción epistemológica: la “clase de operación que se efectúa mediante la falsificación de los protocolos del *dispositivo de conocimiento-poder de la historia*”. Lo que bajo el manto de la “verdad” científica y patria aparece como un problema de autenticidad documental y material es, más bien, “una insurrección de los conocimientos subyugados contra los efectos de poder de una historia oficial que subordina al indígena (el otro) al proyecto liberal y burgués del Estado-nación; que impone una evolución racional y colonizadora de la temporalidad.”¹²

144

Mariana Botey ejerce una crítica inmanente de la complicidad de la arqueología y antropología con la brujería del Estado, al

⁸ Luis REYES GARCÍA, *Documentos manuscritos y pictóricos de Ichcateopan, Guerrero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 45, 51.

⁹ “¿Qué hacemos con la dama?”, le preguntó el presidente Luis Echeverría al gobernador de Guerrero, Rubén Figueroa, ante la tercera comisión que había concluido que los huesos de ese cráneo, pertenecientes a una joven mestiza, no podían ser los de Cuauhtémoc. Para que no hubiera duda, ahí estaba su rostro, reconstruido en acrílico. [...] El arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, miembro de la comisión, recuerda que Figueroa cambió de tema tras escuchar los informes. ‘No dijo nada sobre qué bueno que se aclaró, o qué malo. Daba la impresión de que no existíamos.’” Silvia Isabel GÁMEZ, “Rinden en Ichcateopan tributo a Cuauhtémoc”, *Reforma*, México, 25 de septiembre del 2010, p. 22.

¹⁰ Ramiro DE LA GARZA, “Cuauhtémoc, primera figura de la mitología mexicana”, *Excelsior*, México, 16 de noviembre de 1949, citado por: MORENO TOSCANO, *op. cit.*, p. 133.

¹¹ Alfonso QUIROZ CUARÓN *et al.*, *Ichcateopan, la tumba de Cuauhtémoc, héroe supremo de la historia de México*, México, Aconcagua, ca. 1973, [p. 20].

¹² Mariana BOTEY, “The Enigma of Ichcateopan: The Messianic Archive of the Nation”, en: *Frozen Tears III. Gay prophesy of the demonically social*, ed. de John Russel, Birmingham, ARTicle Press, ca. 2005.

demandar que la “verdad” legalizada por el decreto presidencial de 1976 se haga efectiva, proveyendo a la osamenta de Ichcateopan con el apoyo de los protocolos de conservación y custodia patrimonial que han gozado las otras osamentas prestigiosas del Estado-nación, lo mismo que la patraña eclesiástica de los huesos de “San Juan Diego”. En lugar de permitir que la osamenta de Cuauhtémoc se disuelva con la humedad del trópico, Botey demanda que *en el espíritu de Estado* preservemos esta reliquia, precisamente por ser un artefacto. Si la antropología mexicana concurre en hacer pensar que, en efecto, “el ser del espíritu es un hueso”,¹³ se impone extender la herejía práctica de Rodríguez Juárez, y poner la aceiteada maquinaria de la brujería del Estado mexicano al servicio de una soberanía subversiva, socializándola a favor de la ritualidad y el pensamiento mítico de las “clases peligrosas”.

Esta interferencia de la teoría postcolonial no sólo desborda la trama especulativa de “la crisis del objeto” del arte contemporáneo: propone el trastocamiento del etnocentrismo del archivo patrio abyecto, mediante un intercambio de fluidos epistemológicos. Pues tanto en la antropología forense de las reliquias patrias, como en la antigua frenología, se aplica a la perfección la lapidaria crítica de Hegel: “...la conciencia de la vida que permanece en la representación se comporta como el orinar”.¹⁴

¹³ W. F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 206.

¹⁴ *Ibid.*, p. 208.

CRÉDITOS DE IMÁGENES EN:

Salvo indicación, las imágenes que acompañan los textos de obra provienen de bitácoras de trabajo proporcionadas por los artistas

2da de forros:

Silla Presidencial vacía

Cortesía: Centro de Estudios de Historia de México Carso

Página 6:

Ataúd vacío de Maximiliano

Cortesía: Centro de Estudios de Historia de México Carso

Página 46:

Ejecución de indios yaquis. Impresión tipográfica directa. Fotografía anónima en: John Kenneth Turner, *México bárbaro*, Chicago, Charles H. Kerr and Company, 1911. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Página 86:

Desfile de 16 de septiembre

María Luisa Severiano

La Jornada / México

Página 104:

Paredón (fusilamiento de Maximiliano)

Cortesía: Centro de Estudios de Historia de México Carso

146

Página 118:

Indígena zapatista en la Cámara de Diputados

Foto: © Octavio Gómez

Revista *Proceso*

4da de forros:

Cuerpo de Zapata

Cortesía: Centro de Estudios de Historia de México Carso

LISTA DE OBRA

ESPECTROGRAFÍAS: MEMORIAS E HISTORIA

Nota aclaratoria: La lista de obra reproducida en este catálogo se encuentra ordenada alfabéticamente. Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. En caso de video o películas, se indica la duración en minutos y segundos. Los títulos corresponden a los otorgados originalmente por el autor

CARLOS AGUIRRE

Pasado imperfecto, 2010

Impresión digital sobre PET y grabaciones de audio
Medidas variables

DIEGO BERRUECOS

PRI: genealogía de un partido, Batopilas, 2008

80 diapositivas

Cortesía del artista y GAGA Arte Contemporáneo

PRI: genealogía de un partido, Aeropuerto Internacional de Agualeguas 1 y 2. De la serie Arquitectura de poder, 2009

Fotografías a color, 170 x 105 (*Agualeguas*

1: pista), 150 x 100 (*Agualeguas 2*: torre de control)

Cortesía del artista y GAGA Arte Contemporáneo

MARIANA BOTEY

El Enigma de Ichcateopan, de la serie

*El Espectro Rojo**, 2010

Libelos y documentos

Medidas variables

**El Espectro Rojo* a través de su *Comisariado Provisional de Exhumaciones*: Mariana Botey, Cuauhtémoc Medina, Eloísa Mora y Cristina Paoli

TANIA CANDIANI

Leer de corrido, 2010

Instalación; controlador electrónico, sistema

neumático, 16 globos de látex e hilo

Medidas variables

CARLA HERRERA-PRATS

Historias oficiales #4, 2010

Instalación; pizarrones, catálogos de arte prehispánico, esculturas de barro, mesas de madera e impresiones sobre papel opalina a color

Medidas variables

JOTA IZQUIERDO

Capitalismo Amarillo: historia de ocasión, 2010

Instalación multimedia

Realizada en colaboración con los *vagoneros* de la Línea 2 del Metro de Ciudad de México
Verbos: César, Christian Becerril y Jesús Galindo.
Bocina-mochila: Abel Carranza
Grabación y edición de video: Andrés Villalobos
Medidas variables

ILÁN LIEBERMAN

Mexicanos al grito de guerra, 2007-2009

Video-instalación; duración 1'39"

Colección del artista y Steve Turner Contemporary, Los Angeles

Edición: Gaetan Mariage

Sonido: Mauricio Rodríguez

Producción: Cactus Film & Video

Muralismo mexicano (captura\upload\YASMIN AZAMAR.jpg), 2010

Impresión latex sobre vinil autoadherible

600 x 630

Colección del artista y Steve Turner Contemporary, Los Angeles

JUAN PABLO MACÍAS

Sin título (bsr), 2009-2010

Instalación con cajas y video b/n en dos canales con audio

Medidas variables

ENRIQUE MÉNDEZ DE HOYOS

Tiempo sagrado, 2010

Videoinstalación en dos canales;

duración: 9'02"

Guión y dirección: Enrique Méndez de Hoyos

Fotografía: José Antonio Lendo

Productor ejecutivo: Germán Méndez de Hoyos

Coordinación de producción: Omar Escamilla

Edición: Enrique Méndez de Hoyos / Alfonso

Fernández

Diseño y mezcla de audio: Miguel Hernández

Maximiliano de Habsburgo: Daniel Ducoing

Carlota de Bélgica: Olfa Masmoudi

Juan Nepomuceno Almonte y *Oficial Pelotón*

de Fusilamiento: Alain Kerriou

ELOÍSA MORA OJEDA

La degradación de las utopías, 2010

Piezografía de ocho piezas; 30 x 42 c/u

AMBRA POLIDORI

Sin título, de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!*, 2003-10

Instalación. Exhibidor con postales, 183 x 55

VICENTE RAZO

Ediciones de Interés General, 2010

Instalación e impresos

Vicente Razo & Homero Santamaría, **El arte conceptual**, 2010. Monografía educativa, impresión offset a color, 23 x 32

Vicente Razo & Homero Santamaría, **El arte pop**, 2010. Monografía educativa, impresión offset a color, 23 x 32

Vicente Razo & Homero Santamaría, **El minimalismo**, 2010. Monografía educativa, impresión offset a color, 23 x 32

Vicente Razo & Homero Santamaría, **El impacto social del arte**, 2010. Monografía educativa, impresión offset a color, 23 x 32

MIGUEL RODRIGUÉZ SEPÚLVEDA

Papel moneda (200 espejos de Plata Libertad), 2007-2009

Capa de plata sobre papel Herculene (pvc), Políptico de 375 x 3245 aprox., con 200 paneles de 90 x 60 c/u
Producida con el apoyo de Fundación / Colección Jumex. Colección del Autor

200 monedas de Plata Libertad, 2007-2010

Monedas de 1/20 de onza de Plata Libertad ley .999 expedidas por el Banco de México y desgastadas, estuche de caoba
Monedas de 0.16 aprox.; estuche abierto: 26 x 46 x 34

Producida con el apoyo de Fundación / Colección Jumex. Colección del Autor

MELANIE SMITH

Estadio Azteca, 2010

Acción con tablas mosaicos de 3000 estudiantes, adscritos al sistema de educación media de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y al Centro de Estudios Tecnológico Industrial y de Servicio (CETIS). Proeza maleable #1, Melanie Smith con Rafael Ortega

Producción: Fundación Televisa, en colaboración con el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y Museo Nacional de Arte (MUNAL)

TERCERUNQUINTO

Escala humana, 2010

HD video

CRÉDITOS DE LA OBRA

Estadio Azteca, 2010

Melanie Smith con Rafael Ortega

Acción de tablas mosaicos con 3000 estudiantes, adscritos al sistema de educación media de la Secretaría de Educación Pública y al Centro de Estudios Tecnológico Industrial y de Servicio. Proeza maleable #1

Producción de Fundación Televisa en colaboración con Museo Universitario Arte Contemporáneo, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Nacional de Arte

Producción

José Luis Barrios / Coordinación general
Marcela Flores / Coordinación de producción
Melanie Smith, Rafael Ortega / Dirección
Joaquín Silva / Director adjunto
Ángel Rincón, Norma González, Mauricio Rodríguez / Asistentes de dirección
Tania Piñeda / Asistente de Melanie Smith
Estrella Fernández Solís / Asesora de logística
Rodrigo Valero / Foto fija
Pablo Portillo / Guitarra
Francis Alys / Making of
Natalia Almada / Making of
Benedeta Monteverde / Coordinación de producción de imágenes / MUAC
Sol Henaro / Coordinación MUAC

Agradecimientos institucionales

Fundación Televisa
Museo Universitario Arte Contemporáneo
Instituto Nacional de Bellas Artes
Coordinación Nacional de Artes Plásticas
Museo Nacional de Arte
Secretaría de Educación Pública
Centro de Estudios Tecnológico Industrial y de Servicios

Con la colaboración de

Joel Aguilar, Claudia Arriaga, Sara Baz, Arq. Raúl Barrios y el equipo del Estadio Azteca, Claudia Barrón, Antonieta Bautista, Héctor Bourges, Adriana Casas, Mariilín Castillo, Alfonso Cornejo (imágenes en pantalla), Aysleth Corona, María de los Ángeles Cortés, Graciela de la Torre, Pedro Díaz, Ernesto Falcón, Miguel Fernández Félix, Ángela Fuentes, Elizabeth García, Pilar García, Mónica López Velarde, Mauricio Maillé, Alejandra Maldonado, Adolfo Mantilla, Iván Martínez, Fernanda Monterde, Mariana Morales, María Eugenia Murrieta Romo, David Ortega, Raúl Ortega, Héctor Pacheco, Leticia Pardo, Alejandra Peña,

Susana Pliego, Itza Restrepo, Arizbe Rodríguez, Javier Rodríguez, Arq. Juan Ramón Rodríguez (Tecnoprint), Jorge Romo, Efraín Salinas, Paola Santoscoy, Nina Shor, Patricia Sloane, Ricardo Villacorta, Andrea Villalba, y Gate Gourmet Maasa así como al equipo técnico de Televisa.

Agradecemos especialmente el apoyo de Aimeé Labarrere de Servitje y Magdalena Zavala.

Esta producción no hubiera sido posible sin el apoyo de los siguientes voluntarios

Juan Carlos Armas Cortez, Julián Ávila Juárez, Laura Natali Barajas Sánchez, Maylen Bourget Rivas, Monserrat Celedón Murillo, Sandra Cepeda, José Alfredo Cortés, Aglae Cortés Zazueta, José Manuel Cruz Santiago, Itzel Dávalos Bautista, María del Rosario Delgadillo Castillo, Víctor Manuel Delgado Osuna, Mariano Fabela, Mauricio Fernández Moreno, Casandra Gómez García, Enrique González Lozada, Miriam Angélica Guerrero Villa, Luis Islas Peralta, Jesús Antonio López Bernal, Mónica López Hernández, Rosario Yael López Hurtado, Uriel López Peña, Jazmín López Salvidar, Iván Pierre Lys Mora, Edit Martínez Pérez, Tania Carolina Miranda Mayorga, Carmen Gabriela Moedano García, Francisco Montes Alcocer, Jacobo Nieto Ruiz, Diana Olvera Estévez, Juan Fernando Ramírez Lara, Montserrat Rodríguez Méndez, Rosario Rojas Díaz, Samuel Silva Chávez, Claudio Fabián Téllez, Leonardo Tirso Espinoza, Itzel Velasco Tolentino, Orlando Villalobos Germán

De manera particular agradecemos a los alumnos de las siguientes escuelas de la SEP / Ángel Salas Bonilla, Ludwig Van Beethoven, Virgilio Camacho Paniagua, Belisario Domínguez Palencia. Así como a los alumnos de los CETIS / No. 02, No. 03, No. 04, No. 05, No. 06, No. 07, No. 09, No. 10, No. 11, No. 30, No. 31, No. 32, No. 33, No. 39, No. 42, No. 49, No. 50, No. 51, No. 52, No. 53, No. 54, No. 55, No. 56, No. 57, No. 76, No. 152, No. 153, No. 154, No. 166

Agradecemos al Museo Soumaya / Fundación Carlos Slim A.C. por la cesión de derecho de uso de las imágenes:

José Bribiesca Casillas
Sin título, ca. 1946

Posando para *El gran Consejo*, 1985
Plata sobre gelatina
Fotografía Javier Hinojosa

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, expresa su profundo reconocimiento a las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición

Esther Acevedo, Carolina Amador, Carlos Aranda Márquez, Marcela Armas, Liliana Arnuada López, Daniel Aspuru, Javier Becerril, Claudia Becker, Hernain Bravo, Noé Campuzano, Enrique (CSO), Valeria Caballero, Pepe Cohen, José Cortés Morales, Eduardo Cuervo Francisco, Antuan del Toro, Iván Denish, Omar Escamilla, Francisco Estrada, Alonso Fernández, Estela Fernández María, Ulises Fierro, Diego Flores Magón, Eduardo Flores "Tato", Mariage Gaetan, Kristian Galicia, Luis Gallardo, María de Jesús García, César Isaac García Gómez, Ricardo Garibay Ruiz, Enrique Gil, René Hayashi, Miguel Hernández, Paola Hernández, Marta (BSR), Mayarí Hernández Tamayo, Arturo Hijuelos, Miguel Iglesias, Celia Iturriaga, José Antonio Lendo, Eduardo Medina López, Juan Rolando López Cruz, Germán Méndez de Hoyos, Alfonso Miranda Márquez, Cecilia Miva "Toshi", Eduard Monroy, Mariana Nava, Daniel Nava Gómez, Rafael Ortega, Arturo Ortiz "el soldado", Héctor Palhares Meza, Cristina Paoli, Ángeles Pontaza, Omar Quintana, Domingo Ramos, Francisco Rafael Rodríguez, Mauricio Rodríguez, Juan Fernando Rodríguez Ruiz, Juan Rolando López Cruz, Sebastián Romo, Daniel Sandoval, Francisco Javier Sandoval Galán, Jorge Siller, Tobi (BSR), Betty Van Cauwelaert, Julio Ernesto Zaldívar (Momo), Manuel Zavala.

Agradecemos especialmente el apoyo del Ing. Tsuneo Mitsunaga Morí y del Dr. Manuel Ramos.

Baúl Cinematográfico de María Estela Fernández, Biblioteca "Francisco Xavier Clavijero" Universidad Iberoamericana, Biblioteca "Justino Fernández" Instituto de Investigaciones Estéticas, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, Biblioteca de Arte Casa Lamm, Biblioteca de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia "Doctor Eusebio Dávalos Hurtado", Biblioteca Social Reconstruir, Canal 22, Cactus Film & Video, Centro Documental Flores Magón, Centro Social Obrero, Colectivo Autónomo Magonista Rubén Trejo, Conaculta, Conaliteg, Fundación / Colección Jumex, Instituto Luis Vives A.C., los habitantes de "La palma", Naucalpan, Edo. de Méx., Multiforo Alicia, Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA, Taller Multinacional Buró de Proyectos de Arte Contemporáneo Biblioteca Social Reconstruir, Dirección General de Patrimonio Universitario (UNAM).

La Universidad Nacional Autónoma de México agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible el Museo Universitario Arte Contemporáneo

CÍRCULO JUSTO SIERRA

Miguel Alemán Velasco
Fundación Alfredo Harp Helú, A.C.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Gobierno del Distrito Federal
Ingenieros Civiles Asociados

CÍRCULO JOSÉ VASCONCELOS

Eugenio López Alonso
Elías M. Sacal
Grupo Radio Centro
ISA Corporativo

CÍRCULO ALFONSO CASO

José Luis Chong
CEMEX
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Proeza Slai
Zimat Constructores
Imágenes y Muebles Urbanos
Hoteles City Express

Colección Charpenel, Guadalajara
Colección de Arte Corpus A.C.

Víctor Acuña, Arnaldo Coen, Armando Colina,
Sucesión Olivier Debroise, Felipe Ehrenberg,
Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobe,
Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Ale-
jandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo
Regazzoni, Patricia Sloane, José Noé Suro,
Alejandra Yturbe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
Rector

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro
Secretario General

Mtro. Juan José Pérez Castañeda
Secretario Administrativo

Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez
Secretaria de Desarrollo Institucional

M.C. Ramiro Jesús Sandoval
Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
Mtro. Sealtiel Alatríste
Coordinador

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Graciela de la Torre / **Directora**
Jorge Reynoso / **Secretario técnico**

José Luis Barrios, Patricia Sloane /
Curadores adjuntos
Cecilia Delgado, Alejandra Labastida /
Curadoras asociadas
Sol Henaro / **Curadora del acervo artístico contemporáneo y colecciones asociadas**
Pilar García / **Curadora de acervos documentales y bibliográficos**
Helena Chávez / **Curadora académica**
Guillermo Santamarina / **Curador Espacio Sonoro**
Francisco Caviedes, Esther de la Herrán /
Curadores museo virtual

Julia Molinar / **Subdirectora de conservación y registro**
Ivonne Bautista / **Colecciones en tránsito**
Juan Cortés / **Registro y control de obra**
Claudio Hernández / **Laboratorio de restauración**

Claudia Barrón / **Subdirectora de programas públicos**
Joel Aguilar, Benedeta Monteverde / **Diseño museográfico**
Salvador Ávila / **Medios electrónicos**
Rafael Sámano / **Divulgación y educación**
Muna Cann / **Enlace educativo**

Carmen Ruiz / **Subdirectora de comunicación**
Ana Laura Cué / **Publicaciones**
Francisco Domínguez, Eduardo Lomas /
Difusión y medios
Ana Cristina Sol, Andrea Bernal / **Comunicación institucional**

Gabriela Fong / **Subdirectora de vinculación**
Teresa de la Concha / **Procuración**
Josefina Granados / **Alianzas estratégicas y relaciones públicas**
Lucy Villamar / **Comercialización**
Nicolás Armendariz / **Patronato y Amigos del MUAC**

Araceli Mosqueda / **Administración**

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

José Luis Barrios
Helena Chávez
Pilar García
Sol Henaro
Jorge Reynoso
Curaduría

Sol Henaro
Coordinación general

Alejandra Labastida
Apoyo logístico

Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Leticia Pardo
Diseño museográfico

Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Enrique Castillo
Mario Hernández
Alberto Mercado
Instalación de medios audiovisuales

Delfino Ávila, Raúl Chávez, Agustín Gómez,
Carlos Alberto Moguel, Alberto Villarruel
Montaje

Julia Molinar
Ivonne Bautista
Mariana Arenas
Enlace de colecciones

Claudio Hernández
Conservación

Juan Cortés
Alfredo Cuevas
Cruz Lira
Manuel Magaña
Registro y control de obra

Felipe Luna
Diana Olvera
Servicio Social

ESPECTROGRAFÍAS: MEMORIAS E HISTORIA

EDITADO POR EL MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO. SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 1 DE DICIEMBRE DE 2010 EN LOS TALLERES DE GRUPO FOGRA, MÁRTIRES DE TACUBAYA 62, TACUBAYA, C.P. 11870, MÉXICO, D.F. SE TIRARON 500 EJEMPLARES SOBRE PAPEL BOND DE 90 GRS. EN SU FORMACIÓN SE UTILIZÓ TIPOGRAFÍA BOOKMAN OLD STYLE DE 9.5 PTS Y TRADE GOTHIC DE 8 A 57 PTS. TIPO DE IMPRESIÓN OFFSET. EL CUIDADO DE LA EDICIÓN ESTUVO A CARGO DE SOL HENARO Y JAIME SOLER.