

# ENCUENTRO EL FUTURO

CONSTRUCCIÓN  
POLÍTICA  
Y ACCIÓN  
CULTURAL

MEMORIA DEL  
V ENCUENTRO DE  
INVESTIGACIÓN Y  
DOCUMENTACIÓN  
DE ARTES VISUALES

# MEMORIA

**CONSTRUCIONES CRÍTICAS**

**TACTICAS TERRITORIALES**

**FUTUROS SOÑADOS**

**ES TRAFICAR SUBVERSIVAS**

**COORDENADAS Y DILEMAS**

**ARTIFICIES DEL TIEMPO**

**DESORDEN INSTITUCIONALES**

**AVANZAMOS EN TIEMPO REAL**

**APROPIACIONES DEL ESPACIO**



# INVENTAR EL FUTURO

CONSTRUCCIÓN  
POLÍTICA  
Y ACCIÓN  
CULTURAL

MEMORIA DEL  
V ENCUENTRO DE  
INVESTIGACIÓN Y  
DOCUMENTACIÓN  
DE ARTES VISUALES

# FUTURO

*Director de arte*

Enrique Hernández Nava

*Coordinación editorial*

Virginia García Pérez

*Cuidado de la edición*

Amadís Ross, Carlos Martínez,  
Margarita González y Marta Hernández

*Diseño*

Yolanda Pérez Sandoval

*Formación*

José Luis Rojo

*Diseño de cubierta*

Yolanda Pérez Sandoval

*Inventar el futuro. Construcción política y acción cultural.*  
*Memoria del v Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*  
© Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Primera edición: 2014  
Reforma y Campo Marte s/n, Col. Chapultepec Polanco  
Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, México, D. F.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía o el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes. Editor responsable: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-052609561300-102, ISSN: En trámite.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN 13

## **CONFERENCIA MAGISTRAL**

- **Las matrices culturales andinas y mesoamericanas de significar y simbolizar el futuro** 17

RICARDO MELGAR BAO

## **CONSTRUCCIONES CRÍTICAS**

- **¿Es posible historiar lo inmediato? El Frente Gráfico 132, paradojas de lucha** 49

CARLOS ARANDA MÁRQUEZ, EMERSON BALDERAS FERNÁNDEZ,  
EMILIA SOLÍS GONZÁLEZ

- **¿Inventar el futuro o hacer realidad las utopías?** 61

SILVIA FERNÁNDEZ H.

- **La teoría, compañeros, la teoría** 73

ALBERTO HÍJAR SERRANO

## **FUTUROS SOÑADOS**

- ***Blade Runner. El porvenir desencantado de Ridley Scott*** 83  
MARÍA ELENA DURÁN PAYÁN
- ***Apocalípticos y desintegrados. La idea del futuro de Germinal a Terminator*** 93  
CARLOS GUEVARA MEZA
- ***Julio Verne y el proyecto de los primeros navíos de México*** 103  
ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA
- ***Xilitla: la selva como utopía*** 117  
ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA GARGOLLO

## **TÁCTICAS TERRITORIALES**

- ***Nuevos caminos en la plástica oaxaqueña*** 127  
ARNULFO AQUINO CASAS
- ***Plan Mérida: arte como trinchera*** 135  
JOSÉ ALBERTO ARCEO ESCALANTE
- ***Manifiesto del Agua Roja. Agua que no has de beber... tñela de rojo*** 143  
COLECTIVO SUBLEVARTE



## **ESTRATEGIAS SUBVERSIVAS**

- **De las oscuridades y su luz** **161**  
MARTÍN GONZÁLEZ MERCADO
- **Creactivismo: estética política de los colectivos libertarios y anarco-punk-zapatistas en la metrópoli defeña** **169**  
COLECTIVO LA BESTIA ACP (PABLO GAYTÁN SANTIAGO, GUADALUPE OCHOA ARANDA, JOSÉ MANUEL VALDÉS AMÉZQUITA)
- **Tácticas artísticas imprevistas: el artista anónimo como paradigma de transformación** **189**  
CYNTHIA ORTEGA SALGADO, SOFÍA SIENRA CHAVES
- **Ni tan violentos como dicen, ni tan pacíficos como quieren. Arte callejero en Santiago de Chile** **199**  
MARÍA ELENA RETAMAL RUIZ

## **ARTÍFICES DEL TIEMPO**

- **Harina y epazote: instalación de Roberto de la Torre** **211**  
MARÍA ESPERANZA BALDERAS SÁNCHEZ
- **Construcción política y acción cultural en mi obra artística** **221**  
ROLANDO DE LA ROSA
- **Proyecto Límite** **235**  
COLECTIVO DOSCINCUENTA
- **Real Times: art-activismo en tiempo real de posFukushima en Japón** **243**  
MIKI YOKOIGAWA

## **COORDENADAS Y DILEMAS**

- **Aulas y extravíos. El uso de prácticas culturales en el salón de clase** 255  
RÍAN LOZANO Y MARISA BELAUSTEGUIGOITIA
- **De súbito, culturas y artes imposibles, sin prisa** 269  
MANUEL CENTENO
- **Arturo García Bustos y su obra en la caída del régimen democrático en Guatemala** 275  
MARÍA JEANNETTE MÉNDEZ RAMÓN

## **DESOBEDIENTES E INSTITUCIONALES**

- **Cultura, reproducción, imaginación e historia en los impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo** 287  
MARÍA TERESA ESPINOSA
- **Proyecto alternativo de creación de instituciones culturales (1934). Discrepancia denegada** 295  
ANA GARDUÑO
- **El estridentismo y la revista *Irradiador*, entre el futurismo plástico/literario y la subversión política** 303  
CARLOS MANUEL PINEDA SUMANO
- **Del manifiesto a la acción: la obra y el pensamiento de Mathias Goeritz** 313  
ANA MARÍA RODRÍGUEZ PÉREZ, LETICIA TORRES HERNÁNDEZ

## **ACTIVISMO EN TIEMPO REAL**

- **Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (2012)** 325  
LORETO ALONSO ATIENZA
- **Prácticas extradisciplinarias en los procesos de desaparición forzada** 335  
JORGE LINARES ORTIZ
- **Si no hay justicia, hay escrache** 347  
EDITH LÓPEZ OVALLE
- **No + Sangre, una imagen pertinente** 357  
ERÉNDIRA MELÉNDEZ TORRES

## **APROPIACIONES DEL ESPACIO**

- **Cuerpo humano, activismo y protesta. El cuerpo como soporte de prácticas de arte público en la ciudad de México** 367  
MANUEL FRANCISCO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
- **La pintura en la calle: ¿grafiti o mural?** 377  
GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA
- **Repensar el arte público** 387  
CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ

## **AUTORES**

397



# P R E S E N T A C I Ó N

Del 23 al 26 de octubre de 2013 se realizó el V Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Este importante intercambio académico entre investigadores, documentalistas, estudiantes, creadores y público de las artes es organizado cada dos años, desde 2005, por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En esta edición —con el tema Inventar el futuro. Construcción política y acción cultural—, tuvimos la oportunidad de escuchar y debatir en 36 ponencias, una conferencia magistral y un *performance* —además de las presentaciones de un video, la revista *Discurso Visual* y un libro—, a cargo de 42 ponentes de 17 instituciones, entre las que se cuentan varias instancias del propio INBA, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, la Universidad Autónoma de Yucatán, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad del Estado de Río de Janeiro y la Universidad Metropolitana de Santiago de Chile.

Estas actividades se presentaron ante un público selecto y diverso proveniente de escuelas, centros de investigación, museos y otras dependencias del INBA, escuelas y facultades de la UNAM, la UAM, la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad Iberoamericana, la Casa Lamm, la Universidad de las Américas, la Universidad del Claustro de Sor Juana, la Universidad Anáhuac, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Cultural Helénico,



la Universidad Autónoma de Sinaloa, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y un nutrido contingente de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, así como colegas de Portugal y España.

La cultura occidental trajo consigo la idea y las prácticas de un tiempo lineal e irreversible donde el pasado quedaba siempre atrás y el futuro adelante (curiosa imagen que otras culturas no comprenden, pues para ellas el futuro queda siempre a la espalda, ya que no se ve ni se conoce, mientras el pasado aparece completo a nuestra vista). Para bien y para mal, para soñar tanto como para tener pesadillas, el tiempo lineal implica el cambio caracterizado, además, como irremediable: del nacer al morir, de la juventud a la vejez, de la plenitud a la decrepitud, pero también de la sencillez a la complejidad, de la ingenuidad a la madurez, de la precariedad a la abundancia. La modernidad logró convencernos de que el porvenir sería provisorio, un progreso continuo e infinito hacia un mundo sin contradicciones ni opresiones. Inventó incluso la forma de acelerar el tiempo e hizo de ese apresuramiento la forma misma de vivirlo y juzgar nuestro paso por la tierra. Le dio un nombre: Revolución. Fuera la lenta y progresiva revolución aportada por el desarrollo económico, los avances técnicos, la mayor conciencia social en una más justa distribución de la riqueza, o fuera la transformación radical y cataclísmica que cortaría de tajo con el pasado e iniciaría el mundo nuevo, las ideas de Revolución y Progreso marcaron a muchas generaciones que vieron en ellas no sólo el sentido del tiempo sino también el de la comunidad posible, “la comunión sin fisuras entre un proyecto de vida y un proyecto de mundo —como dice Martín Hopenhayn—, la justificación redonda y compacta de nuestra propia existencia personal”. Pero la idea se ha roto y la ausencia de este horizonte utópico implica muchas cosas: sin el referente de la armonía comunitaria final, parece que únicamente podemos caer en un individualismo que ya no se vive como emancipación gozosa de

las restricciones sociales y las disciplinas del poder, sino sólo como soledad y desamparo frente a fuerzas ciegas e incontrolables. Sin la reapropiación del tiempo implícita en la idea de revolución, el vértigo del cambio no se experimenta más como posibilidad de mejoría, sino como inestabilidad y precariedad; sin la perspectiva temporal abierta por la posibilidad de una transformación radical, las derrotas, los sufrimientos y los sacrificios, que podían ser considerados pasajeros o provisionales, se vuelven permanentes e ineludibles. Si no hay futuro, el tiempo no existe, y sería un pleonasma si no lo experimentáramos en carne propia. Si no hay cambio, no hay política más que como administración insuficiente de los conflictos de siempre, es decir, eternos e insolubles.

La vida y la historia nos muestran, sin embargo, que este panorama desolador no es la única respuesta posible. Por todas partes vemos que surgen manifestaciones estéticas y políticas que, como diría Eduardo Galeano, “no reivindican el privilegio de la indiferencia” y rechazan tajantemente el lema conservador “no hay alternativas”. Que hay nuevas formas de traducir la esperanza y el cambio. Que no se trata de defender aquel futuro promisorio que llegaría, tarde o temprano pero irremediamente, y por lo mismo, que podríamos esperar cómodamente sentados en la repetición de nuestras prácticas reproductoras en realidad del presente infame, soñando simplemente, sino que se trata de inventar el futuro y proponerlo para comenzar el ineludible trabajo político de construir un nosotros cada vez más amplio e incluyente.

**CARLOS GUEVARA MEZA**

DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,  
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS





# CON FEREN CIA MAGISTRAL

## Las matrices culturales andinas y mesoamericanas de significar y simbolizar el futuro

RICARDO MELGAR BAO<sup>1</sup>

**R**eflexionar acerca del tiempo desde nuestro lugar cultural —México o América Latina— representa algo más que un ejercicio académico toda vez que toca fibras sensibles de la cotidiana existencia y la diversidad etnocultural, así como de las excrecencias y riesgos civilizatorios. La recepción de los avances de la física contemporánea y de las tecnologías de la medición del tiempo suscita el desarrollo de un tejido de contradicciones con las creencias y prácticas

---

<sup>1</sup> Agradezco a Perla Jaimes Navarro y Xavier Solé Zapatero su solícita y atenta lectura y sus útiles y oportunos comentarios y correcciones.



culturales preexistentes. Hoy nos pesa como plomo el pasado, el futuro paraliza de miedo nuestra imaginación y nuestro deseo de buen vivir. Y, por si fuera poco, la fugacidad del presente, de ese ya fue del ahora inasible, desnuda a cada instante nuestra pobreza de tiempo, aquella de la que hablan y debaten con perspicaz agudeza y espíritu propositivo Araceli Damián y Julio Bolvinitk. El espacio de este mundo deja la sensación de que se ha contraído y achicado gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación y del transporte, a los impactantes flujos migratorios Sur-Norte y a los flujos turísticos desbocados.

Nuestras búsquedas y reflexiones sobre otros modos culturales de significar y simbolizar el tiempo, carecerían de brújula si no hubiésemos tomado conciencia crítica acerca de la ciudad, los embates de la modernidad y la modernización bajo arropamiento burgués, signados por los hitos del desarrollo capitalista. Interpelar la ciudad y su desarrollo a costa del campo y sobre todo a sus mitos acerca del trabajo, el progreso, el tiempo, la naturaleza, la apariencia y la norma, lo propio y lo ajeno, la homogeneidad cultural, el goce y el sufrimiento, la vida y la muerte nos colocaron en los márgenes y en la disidencia.

#### ■ PRIMERA ENTRADA: MODERNIDAD Y OCIO

La modernidad y la modernización asumieron nuevos referentes de significación del tiempo social y el tiempo métrico. El trabajo bajo el régimen capitalista, el reloj y el ritmo, le dieron otra fisonomía y muchas mudanzas a las representaciones del tiempo y la vida cotidiana de las clases subalternas, e incluso de la propia burguesía. Aclaremos los sentidos fuertes del tiempo:

El rasgo fundamental del tiempo social cualitativo es que no fluye uniformemente en el mismo grupo y tampoco en sociedades diferentes. Los movimientos del tiempo sociocultural no son uniformes, existen con-

densaciones de tiempo, tiempos “lentos” de sentido y tiempos “vacíos” que les suceden. El ritmo de duración de estos tiempos viene dado por la vida colectiva. Por otra parte, cada sociedad establece el ritmo de sus actividades que se objetivan en el calendario con su parte sagrada y su parte profana.

El tiempo social cualitativo no es infinitamente divisible como lo es el tiempo métrico.<sup>2</sup>

Bajo tal horizonte de sentidos, la sensación de contracción o de pobreza cotidiana del tiempo, no es ajena a la desigualdad generada por el capitalismo tardío, el cual se ha profundizado en rangos alarmantes en América Latina. Las capas medias, seducidas por los consumos culturales y sus tonos hedonistas y egocéntricos, así como la incesante novedad que le es inherente, han naturalizado la pobreza del tiempo. Se quejan de su insuficiencia, asumiéndola como una fatalidad.

La pobreza del tiempo es un indicador nuevo de cómo valorar la pobreza de la gran mayoría de la población mundial, de los mexicanos, de los latinoamericanos, toda vez que ha penetrado remodelando los *cronos* cotidianos de todos los urbanitas. Cada sector, llámense artistas, intelectuales, académicos, plebes o clases subalternas, procesa su *cronos* y resiente con mayor fuerza sus faltantes. Día con día, momento a momento, escuchamos frases como “discúlpame, es que no tengo tiempo”, “no me alcanza el tiempo”, “no sé de dónde sacar tiempo”. Mario Benedetti, con fina ironía reclama ese tiempo negado por el capitalismo tardío principalmente a las clases subalternas al escribir:

---

<sup>2</sup> Josetxo Beriáin, “El triunfo del tiempo (representaciones culturales de temporalidades sociales)”, *Política y Sociedad*, núm. 25, Madrid, 1997, pp. 101-118.

...preciso tiempo el necesario para / chapotear unas horas en la vida / y para investigar por qué estoy triste / y acostumbrarme a mi esqueleto antiguo / tiempo para esconderme / en el canto de un gallo / y para reaparecer / en un relincho / y para estar al día / para estar a la noche / tiempo sin recato y sin reloj / vale decir preciso / o sea necesito / digamos me hace falta / tiempo sin tiempo.<sup>3</sup>

La civilización capitalista afinó el tiempo métrico en el curso de su desarrollo para disciplinar a las clases subalternas, en especial a los obreros, en función de sus ritmos de trabajo, por lo que la contradicción cotidiana asumió los contornos de una real disputa por el tiempo social. Alienación y resistencia configuraron su polaridad simbólica y real. Sin embargo, durante el último cuarto de siglo, un proceso de precarización y arcaización del proceso de trabajo, suscitó esta onda expansiva negativa del empobrecimiento del tiempo en la vida cotidiana urbana.

Se suponía, y aquí viene la gran paradoja de esta civilización en crisis, que las nuevas tecnologías que incidían en la vida cotidiana —en nuestra trasportación, en nuestros modos de expresarnos y comunicarnos, en nuestros quehaceres digitales o no— debieron simplificar nuestra existencia. Todo lo contrario, el tiempo deseable se esfumó, se fue desvaneciendo segundo a segundo, y no sabíamos qué hacer. Este escenario evanescente y desdibujado, de pobreza multiplicada y exponencial del tiempo tiene un lugar reproductor por excelencia. Es un lugar cultural y para nosotros un lugar de vida y de trabajo, de muchos quehaceres: la ciudad.

A principios del siglo XX, en América Latina se celebraba la manera espectacular en que crecían las ciudades; se pensaba que su

---

<sup>3</sup> “Tiempo sin tiempo”, en *Poemas de Mario Benedetti* <http://www.poemas-del-alma.com/mario-benedetti-tiempo-sin-tiempo.htm#ixzz32YERTnEg>.

desarrollo arquitectónico y de servicios públicos, era el mejor norte para salir del atraso, que era el mejor camino, la mejor brújula para alcanzar esa modernidad que se veía lejana. Así, se fueron alternando diferentes programas de modernización, unas oligárquicas, otras populistas, otras dictatoriales, pero todas copartícipes del mismo deseo de llevar adelante la construcción de lo que ahora, sin desperdicio, podríamos caracterizar como las *monstruópolis*, en las cuales nos toca vivir y padecer. Desde la ciudad el tiempo social tiene que ser interpelado, no sólo en tanto futuro sino como pasado y memoria colectiva. Debemos repensar qué hemos hecho de las ciudades y de qué nos hemos hecho cómplices día con día en el ejercicio académico, así como en el ciudadano, lo cual no siempre asumimos.

Nuestras búsquedas y reflexiones sobre otros modos culturales de significar y simbolizar el tiempo carecerían de brújula si no hubiésemos tomado conciencia crítica acerca de la ciudad como tal. Su pertinencia radica en que consideramos a la ciudad como el eje de todo proyecto civilizatorio y lugar donde se arropan los tiempos, se significan y se simbolizan, tanto nuestras prácticas culturales, como nuestros horizontes de vida pública y privada. Una conciencia crítica acerca de la ciudad nos lleva a discutir sus vinculaciones, visibles o no, y los embates de la modernidad y de la modernización bajo el arropamiento burgués y sus obsesiones por el tiempo, signados, como decíamos, por los hitos del desarrollo capitalista. Interpelar la ciudad y su desarrollo a costa del campo y, sobre todo, sus mitos acerca del trabajo, el progreso, la naturaleza, la apariencia y la norma, lo propio y lo ajeno, la desigualdad y la opresión, el goce y el sufrimiento, la vida y la muerte, la paz y la guerra, nos colocaron en los márgenes y en la disidencia del pensar y del lograr en cada una de las sociedades y momentos que nos tocó vivir.

Nos permitiremos una digresión en primera persona. Siendo estudiante universitario, hace más de medio siglo, nos encontramos con

dos vías que suscitaron en nosotros otro modo de repensar el tiempo: una occidental y otra amerindia. Considerando, que a pesar de que ambas tendían a excluirse mutuamente, persistíamos en pensar en mediaciones y buscar puntos de convergencia. La primera abonaba el pensamiento filosófico occidental disidente, y eso nos llevaba a ir más allá de lo que ya en ese tiempo comenzaba a multiplicarse, que eran las imágenes que el séptimo arte sembraba en el imaginario, imágenes catastrofistas sobre el mañana mundial. Eso sucedía no sólo en los años sesenta del siglo pasado, cuando balbuceábamos nuestras primeras lecturas, observaciones, ideas.

Una década atrás, resentíamos las pesadillas del primer ciclo de la Guerra Fría en las conversaciones familiares, en la radio y en los periódicos: la amenaza del fin de los tiempos bajo arropamiento secular, se diseminaba bajo la amenaza de una posible tercera Guerra Mundial. Fue una manera de tomar conciencia de que el tiempo se nos acabaría en cualquier momento, lo cual le dio una excelente coartada a la recepción más amplia y arbitraria de uno de los contenidos del pensamiento existencialista: el presente lo es todo. La amenaza de la guerra atómica cobraba fuerza a través de la memoria colectiva sobre las imágenes dantescas de Hiroshima y Nagasaki. Imágenes apocalípticas de que no habría mañana, mañana deseable, mañana apacible. Treinta años después reaparecieron estas distopías al estilo de Orwell, las cuales no solamente se refieren al entorno de la existencia negada, sino que afectan a la configuración de la naturaleza, del cuerpo mismo y de un tiempo devaluado. ¿En qué estaremos pensando con respecto al mañana de nuestra propia corporeidad: ese futuro que preanuncia el curso de los nuevos proyectos sobre el saber genético? Se piensa que los sujetos del mañana serán mejorados y que, por ende, generarán una escisión de la especie humana como jamás fue imaginada. Gracias a las tecnologías de punta —robótica y genética—, se dibujan los rostros del *cyborg* en

nuestros imaginarios, estableciendo un hilo de continuidad con los seres fantásticos y bifrontes de las viejas mitologías, y con ello siembran más pesadillas que esperanzas acerca del futuro de la humanidad. Los caminos de la bioética necesitan ciudadanizarse para interpelar y proponer otros itinerarios, ya que el futuro tiene que ver con nuestra corporeidad, con la calidad de vida, la cotidianidad, la existencia, los nuestros, los que vienen, los que ya han llegado, los que están por partir o dejar de ser, la naturaleza misma. El futuro está abierto a más de una encrucijada, tropiezo, deseo y voluntad colectiva o faccional.

Las formas que descubrimos en los años sesenta del siglo pasado para imaginar el futuro deseable tenían que ver con el camino transitado por las utopías, y no nos referimos únicamente a la legada por el letrado género utópico, sino también a las mentalidades utópicas y a ciertos mitos edénicos: “Piénsese en el mito de Prometeo, al que Marx denomina el santo más distinguido en el calendario filosófico. Piénsese en el mito de la edad de oro y en su trasposición al futuro en la conciencia mesiánica de tantas clases y tantos pueblos oprimidos”.<sup>4</sup> No representaba lo mismo leer los mitos y utopías en la época del Renacimiento, que durante la convulsionada década de 1960, o rediscutirlos a partir de la fase posmoderna en que ambos géneros fueron execrados y negados. Depende del tiempo, el cual forma no sólo parte del lugar de la iniciación, sino que orienta cómo lo vamos a simbolizar y a significar. Por esos años, Marcuse escribió: “el pasado sigue imponiendo exigencias sobre el futuro: genera el deseo de que el paraíso sea creado otra vez sobre la base de los logros de la civilización”.<sup>5</sup> Este filósofo pensaba que el desarrollo científico-tecnológico de su tiempo, era capaz de producir excedentes económicos y bienes suficientes para

---

<sup>4</sup> Ernst Bloch, *El principio de esperanza*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1979, p. 7.

<sup>5</sup> Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 33.

mejorar la calidad de vida de toda la humanidad, pero a condición de un cambio radical de su aparato económico productivo y la estructura política que le correspondía.

El pensamiento filosófico occidental disidente en el siglo XVIII acerca del tiempo socialmente necesario, fue deudor de algunas ideas del polígrafo Gotthold Ephraim Lessing, de filiación spinozista y militancia masónica vinculada a la Logia “Las Tres Rosas de Oro” de Hamburgo en 1771.<sup>6</sup> La primera seña acerca de este pensador y sus provocadoras ideas sobre el tiempo nos la dio Paul Lafargue. Curiosamente, las dos historias soviéticas de la filosofía que teníamos a nuestro alcance nos brindaron algunas pistas sobre este pensador heterodoxo, que eran más consistentes que las desvalidas líneas que le habían dedicado Julián Marías y Will Durant en sus respectivas historias de la filosofía. Muchos años más tarde, nos enteramos que las ideas de Lessing gravitaron de diversos modos en el pensamiento de otros intelectuales occidentales de primer rango, las cuales giraban en torno a la libertad, el deísmo, la vida, la muerte, la religiosidad y el determinismo. Me refiero a Schiller,<sup>7</sup> Goethe,<sup>8</sup> F. Schlegel<sup>9</sup> y Hegel,<sup>10</sup> Dilthey<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Pedro F. Álvarez Lázaro, *La masonería, escuela de formación del ciudadano: la educación interna de los masones españoles en el último tercio de siglo XIX*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, Departamento de Publicaciones, 2005, p. 83.

<sup>7</sup> Brigitte E. Jirku y Julio Rodríguez (eds.), *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009.

<sup>8</sup> La ambivalencia de Goethe frente a Lessing se expresa en dos juicios uno de admiración y otro de sospecha y rechazo de su spinozismo: “Necesitamos otro Lessing” y “Lessing es muy peligroso”. Gotthold Ephraim Lessing, *Escritos filosóficos y teológicos*, Barcelona, Anthropos, 1990 (Introducción, traducción y notas de Agustín Andreu), pp. 9 y 63.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>10</sup> Véase María del Carmen Paredes Martín, “Convergencias de religiones en Hegel y Lessing”, en Mariano Álvarez Gómez (ed.), *Pluralidad y sentido de las religiones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 73-90.

<sup>11</sup> Jacob Owensby, *Dilthey and the Narrative of History*, Ithaca, Cornell University



Cassirer,<sup>12</sup> y Ernst Bloch,<sup>13</sup> entre muchos otros pensadores, tales como Ortega y Gasset.<sup>14</sup> Sin embargo, no fueron estas reflexiones de Lessing las más pertinentes, sino otras. Subrayaremos, siguiendo a Lafargue, una perla de su pensamiento que nutre nuestras reflexiones sobre el futuro, sobre el nosotros, el deseo y el obrar individual colectivo. El imperativo vital que propuso Lessing fue un atrevido modo de resignificar el futuro: “Seamos perezosos para todo menos para amar, beber y ser perezosos”. A lo anterior se sumó el deseo de futuro, el cual tenía que ver con la reivindicación del derecho al placer, razón por la que tenía que criticar su forma degradada, la del pasatiempo, a la cual fustigó con acre ironía: “La palabra pasatiempo tendría que ser el nombre de alguna medicina, de alguna opiata, de algún somnífero con que se nos hace pasar el tiempo, sin sentirlo, en el lecho de la enfermedad, pero no el nombre de un placer”.<sup>15</sup> De hecho, Lessing fue recuperado en un texto de Franz Mehring, un connotado socialista alemán, el cual le mereció a Federico Engels un elogioso comentario epistolar dirigido a Auguste Bebel.<sup>16</sup> Por otro lado, Marx, familiarizado con la obra de Lessing, elogió la fuerza de su ironía y su sátira. Aclaremos que hay de perezas a perezas. La pereza resimboliza el futuro y significa un derecho, un bien compartido, a condición de que se rompan las ataduras normativas y temporales del orden constituido, clasista y excluyente.

---

Press, 1994, p. 20.

<sup>12</sup> Jeffrey Andrew Barash, *The Symbolic Construction of Reality. The Legacy of Ernst Cassirer*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, pp. 33 y ss.

<sup>13</sup> Ernst Bloch, *Literary Essays*, California, Stanford University Press, 1998, p.10.

<sup>14</sup> Eugenio Fernández G., “G.E. Lessing: una ilustración radical e insatisfecha”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. VI, Madrid.

<sup>15</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 435.

<sup>16</sup> “Ahora he leído de Mehring ‘Lessing-Legende’ en el *NeueZeit* con mucho placer. Es realmente un excelente trabajo”. Engels a Bebel, 16 March 1892, Karl Marx y Frederick Engels, *Collected Works*, vol. 49, Londres, Lawrence & Wishart, 2001, p. 387.

No podemos dejar de enlazar esta reflexión de Lessing con la formulada por Pablo Lafargue en 1883 en su libro *El derecho a la pereza. Refutación del Derecho al Trabajo de 1848*, tema y derecho intragable para los stajanovistas de todas las izquierdas, incluyendo a esos dinosaurios que todavía flotan en nuestros medios, pesadilla de todos los cultores del neoliberalismo, la flexibilización laboral, el capitalismo salvaje y el futuro deprimente. Lafargue escribió desde el lugar que pretende silenciar todo pensamiento crítico, toda idea subversiva que atente contra el orden y la normalidad cotidiana, contra esta domesticación del tiempo cotidiano que castra el futuro; nos referimos a la ergástula, la cárcel. Recuperó como epígrafe de su obra el aserto de Lessing ya referido: “Seamos perezosos para todo menos para amar, beber y ser perezosos”. El controvertido socialista escribió sin desperdicio que la colonización burguesa del imaginario de las clases subalternas degradaba su existencia, castraba su derecho a un futuro deseable de otro orden, de una equidad terrenal:

La colonización burguesa del imaginario de las clases subalternas degradaba su existencia, castraba su derecho a un futuro deseable de otro orbe, negaba la posibilidad de una equidad terrenal. Una extraña locura se ha apoderado de las clases obreras de las naciones donde domina la civilización capitalista. Esta locura trae como resultado las miserias individuales y sociales que, desde hace siglos, torturan a la triste humanidad. Esta locura es el amor al trabajo, la pasión moribunda por el trabajo, llevada hasta el agotamiento de las fuerzas vitales del individuo y de sus hijos. En vez de reaccionar contra esta aberración mental, los curas, los economistas y los moralistas han sacralizado el trabajo. Hombres ciegos y de escaso talento, quisieron ser más sabios que su dios; hombres débiles y despreciables, quisieron rehabilitar lo que su dios había maldecido. Yo, que no me declaro cristiano, economista ni moralista, planteo frente

a su juicio, el de su Dios; frente a las predicaciones de su moral religiosa, económica y libre pensadora, las espantosas consecuencias del trabajo en la sociedad capitalista.<sup>17</sup>

El trabajo fue tema de alta centralidad para las reflexiones y propuestas reivindicativas y programáticas de las izquierdas de los siglos XIX y XX. No se hablaba de la negación absoluta del trabajo, sino de las formas alienadas del trabajo que lastimaban la existencia, la convivencia, la equidad, el bienestar y el futuro. Desde dónde interpelar la normalidad, la apariencia del trabajo que aliena, si no es desde esta categoría provocadora y resignificada de la pereza, de la buena pereza; no de la pereza individual, sino de la pereza para todos. Resemantizar su sentido, quitándole su halo negativo de fuerte raigambre religiosa era todo un desafío.

Muy pocas personas constatan la paradoja de la modernidad con respecto al derecho social del tiempo vital cotidiano, sea en las sociedades capitalistas u de otro corte. Iluminaremos un capítulo desconocido sobre el significado simbólico de los tres ochos del Primero de Mayo, asumidos por los trabajadores en todos los confines de la tierra a partir del último cuarto del siglo XIX tras la inmolación en Estados Unidos de los llamados Mártires de Chicago. Pero, ¿por qué luchaban? ¿Por qué se popularizó la lucha? Cuando uno revisa la documentación, la producción iconográfica y el arte de las clases subalternas de esta época, vemos que su lucha no es sólo por las ocho horas de trabajo, sino por *tres* ochos. La ficción jurídica de la legislación laboral, incluyendo la que se aprobó en la Constitución de 1917, de ocho horas del trabajo, no resolvía la trama de significación de la demanda civilizatoria del triple ocho: ocho horas no solamente para

---

<sup>17</sup> Pablo Lafargue, *El derecho a la pereza. Refutación del Derecho al Trabajo de 1848*. En línea: [http://abriraquí.net/wp-content/uploads/2008/07/lafargue\\_refutacion\\_del\\_trabajo.pdf](http://abriraquí.net/wp-content/uploads/2008/07/lafargue_refutacion_del_trabajo.pdf), p.5.

descansar, para dormir, para soñar, sino ocho horas —como se decía en el siglo XIX— “para lo que se nos pegue la gana”.

Hoy, al lado de los intelectuales y artistas más memoriosos, evocamos esa frase que en otros tiempos era popular y de combate, una incitación a romper el canon imperante en la vida cotidiana. Era un asunto que trascendía los ámbitos y tiempos del trabajo. Esa evocación nos debe doler e inquietar, toda vez que, sin darnos cuenta, nos hemos vuelto adictos al trabajo, contaminando incluso a muchos colegas y amigos que se declaran insumisos y antisistémicos. A todos nos vendría bien recordar que la demanda diaria de ocho horas para hacer lo que nos plazca, marca sus distancias de sentido con las ocho horas merecidas de descanso y obviamente con las ocho dedicadas bajo límite razonable a la semana laboral (no cronológica). Ocho horas de justificado ocio; sí, Ocio, con mayúscula, al cual deberíamos apostar a recuperar. El mismo ocio al que Bertrand Russel, el gran filósofo inglés, le dedicó un incisivo y provocador ensayo en 1932 intitulado *Elogio de la ociosidad*. El autor de *La sabiduría de Occidente* arremetió en su ensayo contra el mito burgués del trabajo en los siguientes términos:

Como casi toda mi generación, fui educado en el espíritu del refrán “La ociosidad es la madre de todos los vicios”. Niño profundamente virtuoso, creí todo cuanto me dijeron, y adquirí una conciencia que me ha hecho trabajar intensamente hasta el momento actual. Pero, aunque mi conciencia haya controlado mis actos, mis opiniones han experimentado una revolución. Creo que se ha trabajado demasiado en el mundo, que la creencia de que el trabajo es una virtud ha causado enormes daños y que lo que hay que predicar en los países industriales modernos es algo completamente distinto de lo que siempre se ha predicado.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Bertrand Russel, *Elogio de la ociosidad*, Madrid, público es, 2005, p. 7.

La voz de orden es elogiar a la ociosidad, asumirla, conquistarla, demandarla. Al hacerlo resignificaremos el futuro, domeñándolo, cambiando el orden, la norma, la tradición, barriendo las excrescencias, con sus cotas religiosas e ideológicas. Otro mundo merecen nuestros hijos, nuestras familias, los seres todos.

En la misma línea argumental, recuperamos el parecer de Albert Einstein, expresado en 1949, en plena Guerra Fría, sobre una opción de futuro, “hastiado de la fase depredadora del desarrollo Humano”, la cual se dibujaba como alternativa posible: un socialismo no burocrático y libertario. Al autor de la teoría de la relatividad, le inquietaba cómo la posición del individuo agobiado por la fase depredadora de ese desarrollo humano “en la sociedad es tal que sus pulsiones egoístas se están acentuando constantemente, mientras que sus pulsiones sociales, que son por naturaleza más débiles, se deterioran progresivamente”.<sup>19</sup> En la actualidad, tanto nuestro imaginario, como en la vida cotidiana urbana, gravita “el miedo al otro”, combinado con el hedonismo egoísta que ha renunciado al futuro, a la memoria y a la propia voluntad de revertir la norma. El proceso de desestructuración del tejido social urbano, reforzado por la coordenada neoliberal, el giro urbanístico y la celebración de flujo vehicular ha quebrado las redes vecinales y barriales, y deteriorado, con su régimen de inestabilidad y competencia, las de los espacios de trabajo.

Significar el futuro desde el nosotros conforme al derecho al placer terrenal, como proponía Lessing, fue reactualizado en los textos del Che Guevara,<sup>20</sup> Franz Fanon<sup>21</sup> y Herbert Marcuse, entre otros muchos.

---

<sup>19</sup> Albert Einstein, “¿Por qué socialismo?”, *Monthly Review*, Nueva York, mayo de 1949.

<sup>20</sup> Che Guevara, *El hombre nuevo*, Buenos Aires, Editorial del Noroeste, 1973.

<sup>21</sup> Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

## ■ SEGUNDA ENTRADA: ENTRE EL MITO Y LA UTOPIA

La otra vertiente de nuestra heterodoxa aproximación al futuro tuvo que ver con la recepción de los mitos vivos, de los mitos andinos, gracias a la lectura de las obras de José María Arguedas, así como a los impactantes relatos recogidos durante nuestras primeras incursiones culturales en la sierra central del Perú. Con sorpresa comprendimos que varios de nuestros mitos amerindios no podían ser clasificados, como nos habían enseñado en la universidad, como mitos de origen. Nos tardamos en comprender que las ideas hegemónicas de Mircea Eliade sobre el tiempo circular<sup>22</sup> no se ajustaban al pensamiento amerindio. No fue fácil aceptar y comprender la existencia de mitos de futuro, de futuro societal, susceptibles de movilizar voluntades colectivas, apostando a favor de un cambio que implicaba la arcaización de su modo de vida, sino ensayos de desarrollo e innovación. Lo anterior, no obvia el hecho de que se criben algunos mitos de futuro con sentido negativo, los cuales siembran desesperanza y pérdida de identidad etnocultural. Lo refrenda algunos testimonios de pobladores popolucas en una comunidad del istmo de Veracruz, los cuales daban cuenta de la muerte de Homshuk, su dios del maíz y mítico héroe cultural a manos de la figura depredadora del toro, conmocionada por la crisis milpera generada por la ofensiva de la ganadería extensa y el cultivo comercial del café.<sup>23</sup> Mientras esto sucedía, en otra comunidad popoluca, la reelaboración del mito de Homshuk alcanzó un sentido de positividad de cara al futuro, al lograr el héroe cultural engañar al toro depredador haciéndolo caer en una trampa que lo inmovilizaría para todos los tiempos.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé, 1952.

<sup>23</sup> Aclaramos que la figura del toro era inexistente en los relatos míticos popolucas con anterioridad a la primera mitad del siglo XX.

<sup>24</sup> Véase Ricardo Melgar Bao, "Los popolucas", en *Región Transísmica*, México, Ins-

En general, los mitos de futuro bajo otros moldes culturales podían expresar su carácter moderno e incluso urbano. En las obras de José Carlos Mariátegui,<sup>25</sup> Georges Sorel<sup>26</sup> y Francis Delaisi,<sup>27</sup> encontramos dibujados los soportes interpretativos de estos mitos de futuro. Unos y otros, nos llevan a colegir que forman parte de un universal cultural y, por ende, gravitan tanto en la cultura de Occidente, como en la del No-Occidente, desempeñando un papel dinamizador en la historia de significativos movimientos sociales rural-urbanos. Nuestra generación, la de los muchos 68 que poblaron las voluntades y el derecho a la imaginación en el mundo, encontraron nuevos argumentos en la crítica a la civilización capitalista y a su manera de distribuir y significar desde el poder, el trabajo y el tiempo enajenados.

En 1966 todavía sacudía a toda América Latina la gesta fallida que animó el Che Guevara en todo el continente; fallida y equívoca. Él pensaba que los focos de las guerrillas latinoamericanas serían el factor de expansión de un gran cambio que propiciaría la construcción, la aparición, la gestación de lo que él llamo *el nuevo hombre, un nuevo humanismo*. Pero no vamos a discutir lo que decía el Che, sino la recepción comunitaria de los efectos de una derrota en la región surandina del Perú. Se habían bombardeado algunos de los principales teatros de operación guerrillera y exterminado buena parte de sus cuadros. Dos de sus sobrevivientes llegaron a una comunidad heridos y hambrientos. Se inició un diálogo intercultural complejo acerca de la realidad y el futuro. Los comuneros quechuas hablaban de sus mitos y ellos

---

tituto Nacional Indigenista, 1995, pp. 213-292.

<sup>25</sup> José Carlos Mariátegui, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1959.

<sup>26</sup> Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia: edición aumentada con un alegato en pro de Lenin*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1935.

<sup>27</sup> Francis Delaisi, *Contradicciones del mundo moderno*, Santiago, Empresa Letras, 1933.

hablaban de su ideología, el futuro deseable para unos y otros fue un tema convergente, sin llegar a suscribir plenamente los mismos sentidos y expectativas. Los primeros tenían muy presente una figura, un héroe cultural, que preanunciaba el futuro y al que llamaban Inkarrí, llegando a la conclusión de que había llegado el tiempo de invertir los órdenes. Los perseguidos y derrotados sorpresivamente fueron simbolizados como emisarios de Inkarrí, ganando la adhesión comunitaria: no conforme al ideal de Guevara, sino a este juego complejo de convergencias y yuxtaposiciones sobre realidad y cambio radical. No prosperó: unos y otros fueron barridos durante un nuevo bombardeo.<sup>28</sup> A pesar de ello, el clima de descontento de las poblaciones rurales andinas era tan expandido y creciente, que su propensión al desborde era previsible. Frente a lo anterior, las fuerzas armadas decidieron que resultaba inevitable aterrizar una reforma agraria, más allá de sus viejos compromisos con la oligarquía y los terratenientes tradicionales. Pensaban que era la única manera de contener un gran cambio, porque Inkarrí estaba sumando demasiadas voluntades, incluyendo la de los miles de emigrantes andinos a las ciudades costeñas, a la misma capital. El mito no era sólo un asunto de origen que se develó en la década de 1960 para discutir teóricamente, sino que era un mito de futuro en proceso de diseminación intercultural, entre variantes, puentes y malentendidos. El futuro podía ser dicho polifónicamente desde el mito.<sup>29</sup>

Los textos de Georges Sorel, Francis Delaisi y José Carlos Mariátegui, sobre la potencia revolucionaria del mito, moderno y no moder-

---

<sup>28</sup> Testimonio brindado al autor por un militante en la ciudad de Huánuco en febrero de 1967. Su relato era verosímil, pero no pudo ser confirmado, tampoco figura en Héctor Bejar, "Perú 1965. Apuntes sobre una historia guerrillera", *Punto Final* (suplemento), núm. 84, Santiago de Chile, 29 de julio de 1969.

<sup>29</sup> Carlos Iván Degregori, *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: migración y cambios culturales*, Lima, IEP, 2013.



no inciden en el imaginario social y sus representaciones acerca del futuro deseable. El futuro es significado y simbolizado con muchas variantes desde los mitos y las utopías.

La tradición occidental del tiempo, como lo recordó Carlos Guevara,<sup>30</sup> ha tenido un ritmo dialéctico, más allá de sus lineales cronologías. En cambio, desde el mirador amerindio el tiempo no puede ser imaginado al margen de su territorialización cultural. Las representaciones temporales se inscriben en el accidentado proceso cultural de su territorialización. Pero existen condiciones previas que atender para facilitar un diálogo intercultural pleno. En primer lugar, poner entre paréntesis el paradigma occidental de las lenguas indoeuropeas, que ha servido de soporte a todas las traducciones. El canon de la traducción, de la oralidad y del capital letrado, pretende continuar proyectando las estructuras de sentido que brindan las formas lingüísticas de las lenguas indoeuropeas a todas las demás. Sucede que en las lenguas amerindias, a diferencia de nuestro castellano, no hay un tiempo verbal que diga futuro, no existe eso; sin embargo, tienen una manera de decir el futuro. No es la única diferencia sustantiva. En lengua amerindia, una sola oración puede contener más de un sujeto, más de un verbo.<sup>31</sup>

Difícil comprender lo culturalmente propio por el lastre de su obviedad y naturalización cotidiana; difícil comprender al otro, porque el mirador de Occidente, acerca su identidad, lo adscribió sin más al tiempo circular, es decir, al anacronismo, al retorno del orden sociocultural prehispánico. Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, entre

---

<sup>30</sup> Carlos Guevara Meza, *Conciencia periférica y modernidades alternativas en América Latina*, México, INBA, 2011.

<sup>31</sup> Carlos Lenkersdorf, *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales: lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cósmica*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

muchos otros destacados intelectuales latinoamericanos, atados al mito del eterno retorno, le niegan a los amerindios su manera diferente de pensar y desear el futuro colectivo sin renunciar al legado del pasado. No se trata de retornar al mundo arcaico que ya no es ni podrá ser, sino de significar de otra manera sus relaciones de contraste, continuidad y ruptura temporal. Un dirigente aimara, alguna vez nos comunicó que: “el pasado siempre vuelve pero no de la misma manera”. ¿Por qué? Sencillamente porque ellos no descartan la apropiación selectiva de los saberes y tecnologías contemporáneas. Por lo anterior, estas representaciones amerindias acerca del futuro, no encarnan el culto a “utopías arcaicas”, cristalizadas e inoperantes, sino a una forma cultural de pensar los tiempos como procesos en espiral, con sus grandes mudanzas o *pachacutis*.

En una oportunidad, estando en la zona aimara boliviana, tuvimos una breve comunicación con un dirigente aimara acerca del tiempo, no porque me interesara el tiempo; el tema surgió de forma espontánea: el tiempo preocupa, tiene que ver con lo que hay que hacer, las inclemencias de la naturaleza obligan a repensar el cronos. Él dijo: “Poco le puedo decir porque ya no sabemos qué hacer con el tiempo, el tiempo se ha vuelto loco [una magistral caracterización del cambio climático], ya los calendarios no funcionan y los meteorólogos cada vez se equivocan más, no es un asunto de un saber tradicional ni de un saber sofisticado”. Nos dijo otra cosa, ya que vino a cuento, cómo era el asunto de otro tiempo y lo del mañana, y nos dio una lección de su representación del tiempo, del tiempo futuro: “El pasado siempre vuelve”, a lo que respondimos: “Tiempo circular, más de lo mismo, de lo que ya fue”. “¡No! —contestó—, el pasado siempre vuelve pero de otra manera”. Y si vuelve de otra manera no es tiempo circular ni es tiempo lineal, es una *representación* en espiral. Las espirales tienen una onda que baja y otra que sube y va en ascenso,

no termina en punta, es un juego de doble movimiento: recoge, se repotencia y arma otra cosa.

En la década de 1970, antropólogos e historiadores en América Latina comenzaron a subrayar la importancia de la utopía como clave de análisis de los renovados procesos de movilización de los pueblos originarios. México vivía una fase de ascenso y 1973 marca un hito: las academias mexicanas sólo hablaban de movimientos campesinos y, de pronto, al calor de este despertar colectivo, se dibujaron en nuestro imaginario estas identidades sumergidas, de manera análoga al proceso acaecido casi simultáneamente en la América del Sur y en la América Central. A partir de esta nueva coyuntura, surge una pregunta ineludible: ¿qué quieren los movimientos de los pueblos originarios? Para obtener una respuesta medianamente verosímil o convincente hubo que escudriñar en sus utopías. Fue inevitable que la utopía indígena se configurase como una categoría diferenciada del mito, del sueño, de la ideología.

¿Por qué el mito cobró nueva fisonomía y función hermenéutica? Gracias a que algunos antropólogos e historiadores fueron remontando la visión tradicional de que el mito tiene un referente temporal: los orígenes. Dicho de otro modo, el mito remitía al pasado, al pasado-pasado, y como tal, se consideraba que no contaba para explicar sus contemporáneos quehaceres, movimientos, acciones y expectativas. En esa dirección, Guillermo Bonfil, uno de los más atentos analistas mexicanos de la revitalización de las luchas étnicas en México y en el continente, subordinó a la utopía como un particularismo ideológico de la indianidad. Dijo, con algunas antinomias discursivas, que la utopía es “el momento ideológico actual de esta conciencia del indio para sí”.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *Utopía y revolución: el pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina*, México, Nueva Imagen, 1988, p. 44.

Otros autores reconciliaron al mito y la utopía como forma de asumir el futuro en estrecha vinculación con las tradiciones de resistencia y las cosmo percepciones indígenas. Ellos podían escuchar el habla de la tierra, de sus montañas y aguas sagradas, de sus dioses tutelares. Escuchar el tiempo, olerlo, palparlo, sentirlo y soñarlo, no sólo como pasado, sino como lo que vendrá.

Los antropólogos latinoamericanos subrayaron, a partir de entonces, la importancia de la utopía como clave del análisis de los renovados procesos de movilización y lucha de los pueblos originarios. La utopía indígena revestiría así, uno de los referentes más visibles de la politicidad étnica de estas minorías. Pero no siempre la utopía apareció diferenciada en el análisis de la ideología o del mito.

Otros autores han reconciliado el mito y la utopía como formas de asumir el futuro, en estrecha articulación con las tradiciones de resistencia indo-mestizas. En el imaginario social y/o en la cosmo percepción, los diversos relatos, a pesar de sus campos de significación y de sus tiempos diferenciales de sedimentación, no sólo coexisten, sino que establecen puentes entre sí. Al respecto, Antonio García de León, en su clásico libro sobre la utopía y resistencia chiapaneca, afirma:

El universo de las viejas deidades, que sobrevivió a la conquista en boca de profetas y pitonisas, generó en la subversión sus propias utopías (y aquí la utopía sería el más claro sincretismo entre el mito y la historia) y surgió recurrente en forma de un violento mesianismo milenarista que podría a su vez ser descrito como una forma de transición entre lo mitológico y lo utópico, ligado al paso de la sociedad arcaica (fundada en lo intemporal) a una sociedad que descubre, en la opresión y la lucha contra ella, el verdadero sentido de su historia.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Antonio García de León, *Resistencia y utopía: memorial de agravios y crónica de revuel-*

Por su lado, la historia del arte y la cultura popular descubrió que la temporalidad en las representaciones amerindias tenía vetas insospechadas. Recordamos un ensayito breve de Pablo Macera, en el que retoma unas pinturas, entre las cuales pone su atención en una que tiene una calabaza –mate– burilada, formulándose una pregunta sin desperdicio: ¿por dónde empezar la lectura de estas escenas? ¿Cuál es el orden temporal de esa secuencia temática? Las secuencias pictóricas corresponden a un criterio de temporalidad, a un inicio y un después o final. Circularidad y linealidad parecían coexistir bajo tensión. Otra posibilidad es que se vea su trama como un juego de opciones abiertas, de arriba abajo, de derecha a izquierda o viceversa.

Desde su mirador, Antonio García de León fue elocuente al llamar a esta galaxia de representaciones temporales un “universo híbrido surgido del choque de la conquista”,<sup>34</sup> el cual reintegró bajo la forma utópica una opción de resistencia chiapaneca contra el régimen de opresión imperante, reconciliando la memoria y el deseo de futuro. Para nuestro autor, esa modalidad recurrente de la resistencia indo-mestiza, la del mesianismo milenario, no se cristalizó, sino que se retroalimentó de las ideologías modernas (anarquismo y marxismo cominternista). Estas ideologías y las praxis políticas que les correspondieron lograron: “que el arcaico milenium indocolonial (ligado ya desde 1867 al anarquismo) se perpetuara y renovara bajo nuevos e insólitos proyectos de futuro. Se cerraba así el largo círculo de encuentro entre el mito y la utopía, y se tendía ‘un puente’ (como nos diría el viejo luchador obrero Fernando Granados Cortés) entre el antiguo anarquismo de los ‘rebeldes místicos

---

*tas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*, México, Era, 1997, p. 19.

<sup>34</sup> *Idem.*

campesinos', y la lucha por el socialismo".<sup>35</sup> Sin lugar a dudas para nuestro autor, estas formas de conferirle sentido a la resistencia y a sus proyectos de futuro, distaban de ser encadenadas al tradicionalismo político-cultural, abriéndose la posibilidad de inaugurar nuevos caminos de la historia.

En general la pregunta recurrente entre los académicos es: ¿por qué se levantan? Les cuesta trabajo aceptar que los integrantes de estos movimientos comunitarios quieren otro orden, apropiarse de otra manera de lo que les brinda el mañana. Rechazan el presente degradado que lastima su vida cotidiana y su memoria colectiva. En el imaginario amerindio hay un hilo de continuidad, y eso lo pueden ver entre los lencas hondureños, en los kunas de Panamá, en los quechuas de Ecuador o de Perú, o los mapuches, o también los nahuas o totonacas: el tiempo de la Conquista y de la República continúa siendo el mismo. Para los criollos y mestizos, el tiempo es muchas cosas; para ellos, es el mismo tiempo. ¿Por qué es el mismo tiempo? Porque en su sentido fuerte representa la conculcación de sus derechos. Ese otro tiempo e impuesto que dura más de medio milenio, tiene secuestradas sus aspiraciones de futuro. Del otro lado, existe incapacidad política y social para reabrir un diálogo y la posibilidad de un pacto interétnico e intercultural. Si queremos pensar en el futuro deseable, de una pereza u ocio positivo para todos, lo tenemos que hacer desde la diversidad realmente existente.

Bonfil y García de León, no pueden olvidar el hecho de que las particularidades de las utopías indias o las ideologías nativas emergen del contexto colonial, el cual a partir del siglo XVI, fracturó la historia y el modo de vida de los pueblos indios.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>36</sup> Véase Alicia Barabas, *Utopías indias: movimientos socioreligiosos en México*, México,

Mucho más limitado es el enfoque de Barabas, por su lábil conocimiento de los movimientos utopistas y milenaristas europeos y su sesgado análisis etnohistórico de los movimientos indígenas del continente, al punto que reclusó la utopía india en los propios límites de los movimientos socioreligiosos. Al hacerlo, excluyó las vías secularizadas, como la que auspiciaba en Michoacán, la Federación Comunista de Pueblos de Indios en 1920, la Sociedad de los Cascanes en Morelos y el Altiplano Central a mediados de los años veinte, y más recientemente el proyecto insurgente del EZLN en Chiapas. A lo anterior, se agrega un error interpretativo de Barabas, al no diferenciar la temporalidad de la utopía indígena: no toma en cuenta su manera de significar el futuro a través de un pasado, el cual dista de ser anclado en un tiempo circular. Así, el pasado-futuro indígena puede ser explicado como un pasado que retorna, pero de otra manera, por lo que su temporalidad más que circular sería en espiral. En esa dirección, coincidimos con García de León en buscar la utopía, tanto en sus formas milenaristas como en sus formas secularizadas en el seno de los movimientos indios, sin olvidar por ello sus formas mixtas, ni las representaciones afines generadas en el seno de los movimientos utópicos interétnicos de marginados y excluidos.

En el campo de la antropología sudamericana, destacan los más recientes estudios acerca de la denominada Utopía Andina. Las investigaciones se proyectaron a partir de una clara diferenciación entre las formas discursivas míticas, utópicas e ideológicas, realizada por Osvaldo Henrique Urbano, a partir de los distintos usos de las categorías temporales.<sup>37</sup> Pero donde más caló tal distinción analítica sobre la uto-

---

INAH, 2002.

<sup>37</sup> Véase Henrique Urbano, *Modernidad en los Andes*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1991.

pía, fue en los historiadores, en cuyas formulaciones se descubren más de una clave antropológica.

Según la versión de Flores Galindo, la utopía es distinguida del milenarismo por su referente cultural andino.<sup>38</sup> Mientras que Burga, opta por negar la pertinencia analítica de los conceptos de milenarismo y mesianismo, por considerarlos eurocéntricos porque nos remiten a la tradición judeo-cristiana, la cual era inexistente, por ejemplo, en las mentalidades indígenas andinas del siglo XVII, Burga prefirió analizar los movimientos de resistencia étnica en América latina, como formas de nativismos o apegos a las tradiciones indígenas.<sup>39</sup> Muchas veces la falta de referentes intracontinentales sobre las investigaciones acerca de los debates antropológicos e históricos, afectan los propios juicios comparativos. Y en torno al caso de las utopías culturales, se hace evidente, en un comentario de Alberto Flores Galindo, sobre las divergencias entre el caso andino y mesoamericano, el cual se apoya a su vez en un juicio equívoco del historiador Friedrich Katz (1969): “En México no se encontraría una memoria histórica equivalente a la que existe en los Andes. No hay una utopía azteca. El lugar que aquí tiene el pasado imperial y los antiguos monarcas, lo ocupa allá la Virgen de Guadalupe”.<sup>40</sup>

Esta apreciación de Flores Galindo, a simple vista, pareciera ser refrendada por los escritos de algunos especialistas en la historia de las mentalidades en la sociedad mexicana. Nuestro investigador peruano, atribuía la inexistencia de una utopía azteca a una situación político-cultural corroborable: el mayor nivel de integración nacional en México. A pesar de ello, se puede documentar la existencia de diversas

---

<sup>38</sup> Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, México, Conaculta, 1993.

<sup>39</sup> Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

<sup>40</sup> Alberto Flores Galindo, *op. cit.*, p. 26.



utopías, lo que quiere decir que hay que relativizar la ecuación de que, a mayor integración nacional, menos o ninguna utopía o viceversa. La propia utopía azteca ha sido revelada recientemente en sus rostros republicanos. Quede claro que este inevitable señalamiento crítico de un juicio marginal, no afecta los aportes sustantivos de Flores Galindo, en la reconstrucción de las líneas de continuidad y ruptura de la utopía andina.

En el abordamiento de la utopía andina por este autor destaca, por una parte, su compleja y fecunda historicidad. Propuso con acierto y agudeza que la utopía andina es una forma de pensar de larga duración. Y, por otra, a su especificidad simbólica en el campo ideológico-político, pues sostuvo sin desperdicio que: “La utopía andina son los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del inca. Encontrar en el propio pasado la solución a los problemas de identidad”.<sup>41</sup>

Frente al enfoque de Flores Galindo, emergió, entre coincidencias y matices, la propuesta interpretativa acerca de la utopía de Manuel Burga, abrevando en el legado teórico de Mijail Bajtín, si bien en la presentación de casos obviase recuperar la importante tradición de humor carnalesco andino y su anudamiento con las representaciones utópicas. Precisó su planteamiento en los siguientes términos:

La utopía andina es un conjunto de actitudes y comportamientos sociales que buscan la restauración de la sociedad indígena derrotada y conquistada por los españoles. Pero no solo actitudes y comportamientos;

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 25.

también se expresa en rituales, en la pintura, en la religión sincrética, en la fiesta popular, viviendo de preferencia en la imaginación, en el inconsciente colectivo de las poblaciones que soportaron la explotación colonial [...] en los Andes la utopía tendrá la particularidad de surgir como consecuencia de una original interpretación de la historia indígena dentro de un contexto colonial.<sup>42</sup>

No faltaron los críticos de Flores Galindo y Burga. Osvaldo Enrique Urbano, les reclamó la falta de rigor conceptual y descalificó a estos autores por su presunta adhesión a “un discurso antimoderno, tradicional y, en algunos casos, cavernario”.<sup>43</sup> Sin lugar a dudas, este comentario era tendencioso, excesivo y, por ende, inconsistente. Los soportes críticos de Urbano, se apoyaban en una lectura antihegeliana de la historia de las mentalidades. Esta deuda intelectual orilló a Urbano a poner en cuestión los criterios teleológicos en el análisis de los movimientos sociales, es decir las presuntas razones de la resistencia andina y su culto paradigmático de la tradición. La búsqueda de una lectura abierta y democrática de la historia concreta, no puede pretender neutralidad ideológica y menos confundir tradición con tradicionalismo, pues con ello se niegan las permanencias simbólicoculturales de la politicidad andina, en aras de otra construcción ideológica paradigmática: el futuro como azar del individuo y la sociedad del siglo XXI.

#### ■ CIERRE DE PALABRAS

Las crisis recurrentes del capitalismo tardío, sumadas a las acciones depredadoras del capital y las guerras, han vuelto hegemónicas las imá-

---

<sup>42</sup> Manuel Burga, *op. cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> Enrique Urbano, *op. cit.*, p. XXVIII.

genes negativas acerca del mañana y del futuro en nuestros imaginarios sociales, principalmente urbanos. Frente a ellas, insurge nuestro pensamiento e imaginación crítica, en aras de afirmar otros caminos, formas y sentidos acerca de los futuros posibles acordes con nuestros ideales del buen vivir. Interrogar la obvedad de la pobreza del tiempo obliga a pensar la ciudad, la totalidad de la vida social y los rostros del neoliberalismo y de la civilización capitalista. Rearmar el tejido social del pensamiento crítico acerca de estos temas vinculantes, coadyuvaría a ejercer nuestras voluntades en aras de un futuro digno, deseable y abierto, bajo un nuevo pacto societal y un nuevo paradigma civilizatorio. Patrimonializar el futuro transita por los caminos del deseo, la imaginación y la resistencia activa.

Sin embargo, no podemos olvidar el diálogo y la búsqueda de convergencia con quienes pertenecen a otras matrices culturales, las cuales pueden fincar nuevas esperanzas y proyectos compartidos. En fin, el asunto del tiempo y del futuro tiene muchas posibilidades. Reiteramos, que en el mirador amerindio el tiempo está vinculado con el espacio, está territorializado. En cambio, para los del mundo cultural criollo-mestizo moderno aparece fragmentado, a pesar de que Einstein nos advirtiese a principios del siglo XX que el asunto de la relatividad no era concerniente únicamente al tiempo, sino también al espacio vinculante.

Es solamente un asunto de creencia, de representación, tiene que ver con la cotidianidad. Como dice Ángela Laime: “el futuro está atrás, por eso la guagua, la niña, el niño, lo llevamos en la espalda”, porque es lo que viene, no sólo a nivel de familia o de individuo, sino también a nivel de la colectividad. Cada cultura posee particulares nociones acerca de su temporalidad. La *nayra pacha*, aunque representa a lo que ya fue, al pasado tempo-espacial, guarda vasos comunicantes de carácter cultural con el *jutiri pacha* o *qhipa pacha*, el tiempo y espacio que

vendrán, gracias a la mediación del caos, llamado *ch'amak pacha*.<sup>44</sup> En los escenarios culturales quechuas de la región andina, la categoría de *pachacuti* condensa los sentidos del caos y de la transformación a partir de referentes de la naturaleza, el cosmos y la sociedad.<sup>45</sup> En los ámbitos culturales mesoamericanos aparecen nociones y representaciones equivalentes que preparan el advenimiento del futuro. Durante la Revolución mexicana, las representaciones acerca del caos y el futuro jugaron un papel decisivo en la participación de los pueblos originarios. Así lo refrendan algunos testimonios, como el de Santiago Martínez, popoluca dirigente del Partido Liberal Mexicano de los hermanos Flores Magón<sup>46</sup> y Mauro López, nahua de Huitzilac y ex general zapatista.<sup>47</sup> Pero el futuro no es adelante en ninguna de las lenguas amerindias y, por ende, en ninguna de sus producciones iconográficas. ¡El futuro esta atrás! Lo que está adelante es lo fugaz, lo que ya se va. No es ese movimiento de Occidente que aparece en nuestra producción iconográfica de manera recurrente.

Y veamos qué tan cierto es en el contexto maya. En las imágenes del gobernante A de Tikal en la tumba 116 se ven escenas de navegación, son los dioses navegantes. Levi-Strauss señala que el canoero joven, el de la proa, es el joven dios jaguar con espejos de obsidiana en su cuerpo, vinculado con la noche; el canoero de la popa es el dios viejo Espinas de Raya, con espinas de raya que le atraviesan la nariz como

---

<sup>44</sup> Luz Castillo Vacano, "El tiempo en el mundo andino", en <http://www.musef.org.bo/uploaded-files/musef-investigacion/Tiempo.pdf>, consultado el 1 de noviembre de 2013.

<sup>45</sup> Thérèse Bouysse-Cassagne y Philippe Bouysse, *Lluvias y cenizas: dos pachacuti en la historia*, La Paz, HISBOL, 1988.

<sup>46</sup> Santiago Martínez Hernández, *Tiempos de revolución: la Revolución mexicana en el sur de Veracruz vista por una campesina zoque-popoluca*, México, Premia Editora, 1982.

<sup>47</sup> Ricardo Melgar Bao, "La memoria de Huitzilac: don Mauro López, zapatista", *Tamoanchan*, 2 de febrero de 1988, pp. 1-4.

elemento distintivo y espejos de pirita en el cuerpo, lo que lo vincula con el día. Para Lévi-Strauss se complementa la juventud y osadía del canoero Jaguar con la experiencia y la madurez del canoero Espinas de Raya debido a que en la popa se controla la dirección de la canoa: por ello el más experimentado va atrás.<sup>48</sup>

En cuanto a que los mayas van de espaldas al futuro, no sé si esta imagen sirva, porque en realidad el futuro va de atrás hacia adelante. ¿Y por qué va de atrás hacia adelante? Porque tiene que ver con lo que tiene más experiencia, más sabiduría, más conocimiento. Pero no basta la sabiduría y el conocimiento para que haya futuro, se necesita mucha imaginación y mucha voluntad colectiva. El futuro tiene también referentes cromáticos, que lo digan quienes les toca vivir las experiencias y las expectativas todavía no satisfechas en Bolivia, que lo digan los mapuches y que lo digan los mayas más allá de nuestra frontera. Nos toca a nosotros sumarnos a un diálogo e ir tejiendo una agenda donde lo local mundo muestre sus reales entresijos urbanos y rurales e identidades. Quizás es tiempo de asumir que es nuestro el derecho a la pereza. Quizás podamos aproximarnos en la asunción del derecho al futuro compartido, deseable, posible y respetuoso de nuestra heterogeneidad etnocultural y de una nueva manera de refundar lo rural y lo urbano.

---

<sup>48</sup> Véase Emiliano Melgar Tísoc, "Iconografía de los dioses navegantes en Izapa y Tikal", *Amerística. La Ciencia del Nuevo Mundo*, año 4, núm. 7, México, segundo semestre de 2001, pp. 137-151.



**CON  
TRUC  
CIONES  
CRÍTICAS**

CONSTRU  
POLÍTIC  
Y ACCIÓN  
CULTUR





# ¿Es posible historiar lo inmediato? El Frente Gráfico 132, paradojas de lucha

CARLOS ARANDA MÁRQUEZ

EMERSON BALDERAS FERNÁNDEZ

EMILIA SOLÍS GONZÁLEZ

*La idea primaria es que estos objetos históricos necesitan, tanto una teoría de la historia y una conceptualización de la opacidad de lo inmediato.<sup>1</sup>*

MARIANA RAZO WARDWELL (BOTÉY)

¿Es posible historiar lo inmediato? ¿Cómo recordaremos la más reciente contienda electoral? ¿Por la utopía en la que siempre creen los jóvenes? El recuento de los daños sigue pareciendo partes de una guerra que comenzó el siglo pasado y de la que apenas nos empezamos a percatar. Después de que un candidato presidencial fuera interpelado agresivamente en una universidad privada, el movimiento #YoSoy132 creció viralmente en todas las escuelas del país. En 1994, todos éramos Marcos, en 2012, todos fuimos, y seguimos siendo, 132.

La imposición pacífica pero igualmente fraudulenta del entonces candidato y ahora Presidente de la nación genera nuevas preguntas. Los estudiantes de artes visuales de las dos escuelas nacionales

---

<sup>1</sup> Mariana Razo Wardwell, *Zonas de disturbio: espectros del México indígena en la modernidad*, inédito.

decidieron entrar en acción desde las herramientas de lucha que se habían fermentado mientras estudiaban para participar en una protesta general y exigir unas demandas que no han sido atendidas. Todas las manifestaciones de 2012, desde mayo hasta diciembre, estuvieron acompañadas de pancartas e imágenes que se difundieron ampliamente gracias a las nuevas redes sociales; entonces, debemos regresar a la pregunta inicial y ver si tiene una consistencia histórica: ¿cómo es posible historiar lo inmediato?

#### ■ LOS MAL EDUCADOS

Si algo quedó grabado en la memoria de todos los presentes, en aquel despertar de la conciencia, frente al inevitable fracaso de una democracia que se agota en fallidas elecciones, fue la sinceridad y la vulnerabilidad cuando nos mostramos por primera vez. Mostrarnos heridos y llenos de huecos, mostrarnos inconformes y confusos ante tantas promesas y el peso de lo que nos habían hecho creer. Somos los futuros licenciados, abogados, artistas, físicos, matemáticos, ingenieros, etcétera, y por primera vez nos reunimos. Aquella primera confrontación nos hizo entender que a pesar de toda posible diferencia, existen objetivos comunes, afinidades e ideologías que nos obligaron a reaccionar contra la impotencia, la misma que nos mostró carentes y cojos de conocimientos, pero al mismo tiempo y también, nos mostró vivos, capaces de revalorarnos y educarnos entre nosotros, dándonos la facultad de organizarnos y rellenar aquellos huecos mediante el trabajo en equipo, con el intercambio de experiencias, pero sobre todo y más allá de nuestras capacidades, escuchando y confiando en aquellos desconocidos, en aquellos inconformes y maleducados.

La urgencia a reaccionar ante lo acontecido, la táctica mediática y la brutal congestión social, fue lo que nos hizo voltear a ver a la raíz de todo, el verdadero problema en la enajenación y nuestras derrotas, nos hizo voltear atrás, dentro de nuestra carencia y nuestra propia historia.

El problema era inevitable de denunciar, el problema y la traba en lo que nos mantiene estáticos están puestos en la educación.

La educación es fundamental para la construcción plena del ser humano, nosotros como estudiantes de artes lo comprendimos; no sólo porque estudiamos una de las áreas del conocimiento que está dirigida a un campo sensible, sino porque alrededor del mundo existen numerosos ejemplos en los que gracias a una temprana educación artística se estimula la memoria, el lenguaje, aspectos de retención y transmisión de ideas que proporcionan herramientas como la creatividad y la lógica, funciones esenciales para la comprensión de cualquier área del conocimiento humano, además de estimular la sensibilidad de reconocer la necesidad del diálogo, la discusión, la reflexión y la crítica.

Fue en el vértigo de los eventos de mayo de 2012 en donde pudimos comprender esa obligación que tenemos de compartir y fomentar la inclusión del arte como herramienta dentro de los principales programas de educación en nuestro país, algo para lo que ninguna de las academias nos había preparado realmente. Entendimos que detrás de esta formación individualista y poco crítica existía una necesidad real e inmediata, aquella que nos señalaba distintas rutas para llegar a una misma conclusión: los artistas y expertos deben involucrarse más en la planificación de una educación real y sensible, actualizada y vinculada con la vastedad de pensamientos, ideologías y cosmovisiones que se gestan en un mismo territorio, para contribuir a la formación de una sociedad sensible, expresiva y abierta a las diversas manifestaciones artísticas, que finalmente es lo que nos dota de identidad en un país que deviene de una rica y enorme pero acallada y olvidada tradición ancestral.

Por primera vez en un lugar planeado arquitectónicamente para contener la cultura, y al mismo tiempo para evitar el reconocimiento de los otros y la confluencia de ideas, se gestó el primer encuentro, impulsados por la necesidad de organizarnos y transmitir conocimientos

a partir del intercambio de intereses y habilidades, para hacer del arte un vínculo exorcizado de todo entretenimiento y forma sin contenido, para convertirlo en un vehículo de conocimiento: el arte como memoria histórica y como argumento de reflexión.

Nosotros como estudiantes de artes visuales nos dimos cuenta del poder de convocatoria que tienen las imágenes y comenzamos por aportar con lo que nace de manera natural, elaborando pancartas, repartiendo caricaturas y folletos; una imagen representa y da visibilidad a multitudes enteras. Fue inevitable retratar y conservar un archivo que más tarde reflejara el sentir de una generación.

#### ■ EL ARTE ES UNA REBELIÓN CONTRA EL DESTINO

Supimos aprovechar nuestra incomodidad, la transmitimos, y como un padecimiento que muestra un síntoma tras otro en un cuerpo enfermo, era de esperarse que todo estuviera por empeorar. Y nosotros como aquellas células que buscan ganar dominio, comenzamos a organizarnos: administrando, produciendo, reproduciendo y posproduciendo imágenes para dar identidad y señalar la causa de este padecimiento. Por medio de un primer modelo extraído de ficciones y mitologías de las luchas estudiantiles que nos precedieron y calcando brutalmente las mesas de trabajo de las asambleas llevadas a cabo en mayo de 2012 en Ciudad Universitaria, nos transformamos de un pequeño grupo de colegas compartiendo una misma institución a un equipo de trabajo encargado de difundir un sinnúmero de imágenes que rápidamente aparecían en bardas, calles y avenidas, en los vagones del Metro, en las redes sociales, en cada soporte en blanco que pudiera hacer ver que una llamarada se encendía otra vez. Intentando escapar de todo concepto de autoría y protagonismo, nos renombramos bajo una sola consigna: Artistas Aliados (A. A.)

### ■ A. A./ESTRUCTURAS DE PAPEL

Al principio éramos tantos: furiosos, paranoicos, indignados, cientos de rostros desconocidos, ansiosos por apoyar la convulsión que se desencadenaba alrededor del país y del mundo. Parecía que se desataba una nueva revolución; el poder de convocatoria de cada asamblea crecía en cada encuentro, y las comisiones se ajustaban ante tantos cambios. Tuvimos que buscar una estructura que fuera viable, por lo que se decidió que no organizáramos por disciplinas: audiovisuales (fotografía y cinematografía), escénicas (teatro, música, danza y performance) y, la nuestra, gráficas.

Desconfiados por tradición de la convivencia y el trabajo en equipo, entre ambas escuelas de arte, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG, La Esmeralda) nos vimos obligados a realizar labores en conjunto. Al principio se nos comisionó para promover y difundir las acciones planificadas por teatro y danza; posteriormente aportamos algunos elementos estéticos para darle poder simbólico al logotipo de la organización, pero desde nuestra trinchera no éramos más que la fuerza de trabajo que cumplía cualquier berrinche y petición ingeniosa que se les ocurriera como publicidad al resto de las disciplinas.

Sin embargo, el protagonismo de los voceros, las diferencias entre personajes en busca del reconocimiento público, la disidencia de muchos que se hartaron y el incumplimiento de los acuerdos que se consensaban en las asambleas nos incomodaron. Comenzamos a cuestionar nuestro papel dentro de una organización bipolar, con poca claridad en principios, objetivos y de doble cara al grado del desencanto. Pero lo que parecía ser el final de un sueño combativo se convirtió en el único camino, aquel que había estado en todo momento frente a nosotros se reveló.

## ■ UN SOLO FRENTE

Durante la primera Convención Nacional de Atenco nos reencontramos estudiantes de la ENAP y La Esmeralda bajo ideales cada vez más claros y comunes. Sin aquel ruido mediático y el barullo de las asambleas en la ciudad, comenzamos a dar prioridad al contenido de nuestras acciones y en conjunto consolidamos un sólo grupo: el Frente Gráfico, entendiendo que “hacer por hacer” termina siempre en un impulso fugaz y poco efectivo de agobiante trabajo que sirve poco e informa menos. Como la forma y su sombra, sin rostro, sin autoría, bajo un solo frente derrocamos aquel mito que nos separaba por estatus, ideologías, academias e intereses que se diluyeron para deshacer viejos mitos y abrirle paso a una nueva escuela, una hecha por nosotros.

Confrontados con el ideal de aportar algo fuera del acostumbrado círculo escolar, entendimos que lo real estaba afuera de nuestras aulas, y que toda la comodidad de la autoría se diluía cuando tu nombre no tenía importancia allá afuera, para aquellos que víctimas de la injusticia se mostraban hartos de la corrupción, para los despojados. Fue muy sencillo comprender que compartiendo es más fácil difundir y propagar ideas; que dialogando es más fácil intercambiar posturas y confrontar distintos puntos de vista, y que el trabajo en equipo se vuelve más interesante y hace más ameno el día. Así surgieron vínculos, pasamos de tener la misma postura a tener las mismas metas, de ser colegas a ser amigos y de ser uno solo a ser muchos.

Vimos desde nuestra perspectiva el poder mediático de la imagen y aquella responsabilidad que surge cuando el autor pone en circulación una idea, así que ante tantas nuevas dudas que rompían cada detalle de nuestro condicionado esquema que nos dictaba “debes ser artista”, decidimos todos juntos cambiarlo por uno más congruente: “quiero ser humano”.

## ■ YA SE TE ACABÓ LA FIESTA

Nosotros hacemos la escuela porque nos tenemos a nosotros mismos. Bajo esa consigna decidimos replicar toda la experiencia conjugada en las calles y llevar las mismas preguntas a nuestras escuelas para, de paso, romper con algunos mitos sobre los individuos que habitamos las aulas bajo el nombre de la institución. Debido a que poco se nos había acercado a estos modelos horizontales de administrar y promover la cultura, decidimos entonces hacernos cargo de organizar, diseñar y construir el primer festival realizado por el Frente Gráfico titulado Del aula a la calle: ¡ya se te acabó la fiesta!

Organizados mediante un esquema de aprender y compartir, nos reunimos en las dos escuelas para comenzar a darle sentido y forma a este encuentro, pues el objetivo fundamental era acercar a los protagonistas de la educación artística en las calles a un recinto netamente académico e institucional para desmentir o reafirmar algunos mitos. Moderados por un profesor de La Esmeralda fueron invitados a la mesa de trabajo Taniel Morales (Faro de Oriente), los Mártires del 68, Esténcil Móvil, Foro Alternativo Alicia, Ana Lilia Maciel (de la Torre de Investigación del Centro Nacional de las Artes), entre otros, dentro de las temáticas: 1. Los de afuera (situación de los artistas fuera de las instituciones), 2. Dios mediante tengo chamba (la situación laboral y sus consecuencias) y 3. Nos tenemos a nosotros mismos (el valor que le corresponde a la colectividad y a la autogestión).

Mientras esto sucedía, dentro de La Esmeralda el patio se convertía en un lugar de compra, venta y trueque para apoyar a los estudiantes y colegas artistas que realizaban actividades extracurriculares para desarrollar artículos y productos con los cuales solventar sus estudios o su producción de obra con fines sociales. Además de realizar una exposición itinerante de obra de autor realizada por estudiantes de la ENAP dentro de la ENPEG y viceversa, se propuso crear un fondo prin-

principalmente de la venta de stickers y carteles para financiar entre los integrantes del colectivo toda la publicidad y promoción del evento con la finalidad de alejarnos de la dependencia de la institución para evitar todo tipo de retraso burocrático y poder llevar a cabo este encuentro.

#### ■ NO ES UN ÁRBOL, ES UN RIZOMA

En ese frío vacío de la inmensidad mediática flotan libremente aquellos residuos, libre al acceso para consultar o tomar lo que le sirva, ese anecdotario histórico que palpita silenciosamente adaptándose a cada pequeña voz que susurra en contra. El espacio sigue activo en la red y en el anonimato se diluye la autoría de las imágenes para volverse parte de todos-rizoma.

No hemos sido capaces de derribar el cerco, sin embargo, se ganan pequeñas cosas, en particular en esta lucha se ganó el reconocimiento, salir un poquito de la mentalidad individualista, salir del área de confort. Replanteamos nuestro discurso y nuestra función como productores de arte y cultura, recuperamos las calles que ya habían sido ganadas con sangre.

Y en cada cicatriz hay memoria. Recuerdos borrosos de esa excitada vergüenza que se convierten en frustración que te hace sentir tan pequeño y frágil ante un sistema brutal y corrupto que se niega a ceder un poco, a mirar al humilde y reconocerlo como igual, que ha convertido en sátira y sarcasmo las ideologías, tiranizando al que protesta y se levanta en contra. Colocando tantos reflectores sobre ellos que los ciegan, demasiado brillante, demasiado espectacular, tan real que parece increíble que suceda, tan violento y amenazante que a muchos les obligó al olvido.

Es difícil ser parte de algo y tener una visión más amplia, para ello habría que ser águila y tortuga, en especial cuando los acontecimientos te rebasan en tiempo y esfuerzo. Perder un día puede hacerte creer que



has quedado fuera y en un ritmo que te arrebatara el entendimiento. Es ahora que podemos analizar de mejor manera los muchos fallos que ocurrieron; a distancia podemos ver como se desvirtuó el movimiento y son claras las intenciones que fragmentaron la historia. Nuestra lucha empezó por la educación y nos deslumbraron con los medios, en una generación que sufre los efectos de la globalización, en la que apostamos por la información cada vez más digerida y veloz. La enajenación es fácil si no te formas un pensamiento crítico y aun así eres fácil presa del engaño. Las luchas desinformadas y el protagonismo nos regresan al principio de lo que veníamos confrontando, el individualismo y sus consecuencias.

#### ■ LA HISTORIA Y SUS CONSECUENCIAS, ¿O DEBERÍAMOS PENSAR AL REVÉS?

*Apropiarse las imágenes que destellan en los momentos de peligro  
podría convertirse en la prescripción para una gramática de las revueltas consecutivas;  
un índice mesiánico dotado pasado de generación en generación...  
“porque en este lenguaje un grano permanece de donde vinieron  
las masas mismas y es regresado a ellos.”<sup>2</sup>*

MARIANA RAZO WARDWELL (BOTÉY)

Si los estudiantes iniciaron el Movimiento #YoSoy132 por un problema severo de una mala educación, un esquema autoritario de ejercicio del poder en todos los niveles, entonces debemos inquirir y cuestionar el estatus de poder que la cátedra, esta silla donde se sienta el profesor, el maestro, la instancia académica que lo coloca en una posición

---

<sup>2</sup> Etienne Balibar, *Politics and the Other Scene. Phronesis*, Londres-Nueva York, Verso, 2002, p. 164.

de saber y que sabe más que nosotros y que le da su razón de ser y dado el hecho claro y contundente de que solamente soy un ciudadano común y corriente, un profesor ignorante<sup>3</sup> sin cédula profesional, fichado, demandado por actos de lesa majestad de corromper a mis compañeros profesores, a los alumnos, a los trabajadores; entonces permítanme confesar mis delitos.

Cuando queremos pensar en un término formal como educación artística tiendo a pensar que este oxímoron podría ser el indicador de relaciones de contubernio en el sentido más amplio, de una complicidad casi delictiva, en donde esa franja real de ejercicio de poder académico, por edad, por dominio sobre los materiales, etcétera, sea eliminada. Escribo esto porque los sistemas occidentales de educación artística se basan sobre dos ejes ridículos: tiempo y esfuerzo. Daré un ejemplo: en un semestre par se tienen casi veinte semanas para que un artista educando aprenda determinadas habilidades psicomotrices para desarrollar un número de obras por cuyo esfuerzo y desempeño obtendrá una calificación: entre 5 (cinco) y 10 (diez), y desde 1648 tenemos el mismo conflicto, profesores mediocres que tienen estudiantes brillantes que deben impulsar a costa de que los primeros no desarrollen obras deslumbrantes y los segundos obtengan becas, reconocimientos, entrar al mercado, etcétera; sin embargo, ni el tiempo ni la calificación reflejan cabalmente lo que ocurre. Por siete años trabajé con un modelo autoritario de enseñanza de la Teoría e Historia del Arte. Pero un día descubrí que el sistema fordista represor de dar clases de historia del arte moderno y contemporáneo y los cuatro semestres de teoría debían cambiar. ¿Qué hacer?

---

<sup>3</sup> Carlos Aranda Márquez, "El profesor ignorante: por qué enseñar teoría en tiempos de crisis", congreso Hacia las escuelas de arte del siglo XXI, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, Centro Nacional de las Artes, junio de 2009.

Además de las clases de Teoría e Historia del Arte pocos saben que imparto un taller de producción aún más heterodoxo que las clases de teoría. ¿Qué he propuesto? El taller de producción que fui invitado a “impartir” no tiene máquinas o bastidores, escritorios, puertas, ventanas, lista ni muchas otras cosas. Pero ha funcionado. “Hoy en día, la educación artística no tiene un propósito definido, ningún método, ningún contenido particular que pueda ser enseñado, ninguna tradición que pueda ser transmitida a la siguiente joven generación; esto es decir, porque hay demasiadas. Así como el arte después de Duchamp puede ser cualquier cosa, así también la educación artística puede ser cualquier cosa”.<sup>4</sup>

La primera premisa del taller es que tienes que aprender a ser feliz. Esta premisa une dos paradigmas fundamentales del siglo XIX: cambiar la vida, cambiar el mundo. La vida es arte y lo mismo debe decirse de que el arte es vida. Tal vez la otra premisa, más loca y nociva para todos: si fuiste aceptado en este taller, ahora tienes la obligación de no venir a mi clase. ¡¿Qué?! Desde mi “taller de producción” vi a mis estudiantes tomar el patio de la escuela y convertirlo en un gran taller para que pudieran irse a su encuentro con la Historia.

#### ■ CONCLUSIONES DE UN PROFESOR IGNORANTE

A nueve meses de la llegada del candidato priista a la Presidencia de la República, el país está completamente en venta. Lo que los movimientos sociales temieron desde el inicio de las campañas presidenciales como un presagio terrible, hoy es motivo de alarma y nos debemos preparar para un próximo estado de sitio. Si el Presidente de Colombia

---

<sup>4</sup> Boris Groys, “Education by Infection”, en Steven Henry Madoff (ed.), *Art Schools (Propositions for the 21st Century)*, Cambridge-Londres, Massachusetts Institute of Technology Press, 2009.

puede militarizar la capital de su país y declararle tácitamente la guerra a los campesinos colombianos, México no está muy atrás, con los esfuerzos de aprobar una reforma energética y la ya aprobada reforma educativa tiene en vilo al Distrito Federal con los profesores integrantes de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación que han puesto en jaque al poder. En Brasil, la declaración de la huelga general el pasado 18 de julio en un país que suponemos diferente al resto nos indica que todo el continente podría ser considerado zona de desastre en las próximas semanas, después de Siria y Corea del Norte, por los poderes económicos del norte.

¿A dónde vamos con todo esto? El maestro Alberto Híjar me ofreció la pauta del deber de un historiador de reconocer y recordar los pequeños sismos que ocurren en el interior del campo del arte. Ya está ampliamente documentado lo que ha ocurrido en nuestro país, desde el Movimiento 30-30 y el Taller de Gráfica Popular hasta lo ocurrido apenas hace unos meses. El reclamo de los diferentes grupos de artistas comprometidos con causas sociales ha sido básicamente siempre el mismo, compartir la lucha solidaria con los diferentes grupos sociales que reclaman visibilidad a sus demandas. En tiempos de Internet y sus redes sociales no hemos resuelto los graves problemas que nos empujaron a iniciar una revolución hace cien años.

Los estudiantes de La Esmeralda que se organizaron para dibujar, imprimir, hacer carteles, calcomanías y pancartas; salieron a las calles un 23 de mayo, junto a otras organizaciones estudiantiles que se reunieron como el movimiento #YoSoy132 no tardarán en estar en las calles nuevamente apoyando la lucha contra la privatización de Pemex, contra la privatización de la educación pública, contra toda una política neoliberal capitalista que sigue intentando ponernos en venta. Lo único importante es que en la Historia nada es un capítulo cerrado, la lucha continúa.

# ¿Inventar el futuro o hacer realidad las utopías?

SILVIA FERNÁNDEZ H.

## ■ ¿PARA QUÉ SIRVEN LAS UTOPIÁS?

**D**esde las primeras reflexiones de Platón en *La República*, retomadas siglos más tarde por Tomás Moro —en su *Libro El estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*—, se advierte la aspiración de construir una sociedad ideal. Moro creó una comunidad ficticia con ideales filosóficos y políticos, diferentes a los de las comunidades de su época. Más que una filosofía moralizadora, hizo una crítica política:

Cuando miro esas repúblicas que hoy día florecen por todas partes, no veo en ellas —¡Dios me perdone!— sino la conjura de los ricos para procurarse sus propias comodidades en nombre de la república. Imaginan e inventan toda suerte de artificios para conservar, sin miedo a perderlas, todas las cosas de que se han apropiado con malas artes, y también para abusar de los pobres pagándoles por su trabajo tan poco dinero como pueden. Y cuando los ricos han decretado que tales invenciones se lleven a efecto en beneficio de la comunidad, es decir, también de los pobres, enseguida se convierten en leyes (Tomás Moro, Amberes, 1516).

Tomás Moro concibió a la isla de Utopía como una comunidad pacífica, que establece la propiedad común de los bienes territoriales para superar conflictos, en contraste con el sistema de propiedad privada;

las autoridades serían designadas mediante el voto popular por medio de representantes,<sup>1</sup> que elegirían cada año al príncipe gobernante, el cual podía ser depuesto, en contraposición a la transmisión del poder autocrático de la monarquía. Imaginó la jornada laboral de seis horas. Propuso que todos los habitantes aprendieran a trabajar, turnándose un tiempo en la agricultura y otro en la ciudad, para ocuparse en ella de diversos oficios. Concibió la tolerancia religiosa y la prohibición de conversiones forzosas. Con el paso del tiempo, el término mismo de utopía se popularizó como sinónimo de perfección, objetivo inalcanzable.

Nicolás Maquiavelo criticó a Tomás Moro, y a otros utopistas como Campanella, en su famoso libro *El Príncipe*. El pensamiento maquiavélico hace una división entre la moral y la política, y por ello se opone radicalmente al pensamiento de los utopistas, al considerar que la política es algo que se hace en la práctica, y que para conservar el poder hay que eliminar muchos obstáculos. Su libro explica cómo conseguir y mantener el poder, basado en la premisa de que el fin justifica los medios; por lo tanto, moral y política son incompatibles.

Las utopías siguieron formulándose para abarcar diversos campos y conceptos. Lo que aquí nos interesa es advertir que florecen ante situaciones de crisis sociales, y reflejan las preocupaciones de cómo deberían realizarse los cambios sociales y culturales del momento histórico. Las utopías pueden servir para orientar la acción colectiva, siempre que se sepa que estamos ante un criterio ideal para valorar la realidad social; razonamientos que pueden discutirse y modificarse, y al ser tomados como puntos de partida brindan programas de acción que sólo los propios afectados pueden llevar a cabo. Lo im-

---

<sup>1</sup> Un sifogrante representa a treinta familias; un traniboro representa a diez sifograntes. Los traniboro forman un senado junto al príncipe. En *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*, 2005.

portante del conjunto utópico es que pone de manifiesto las relaciones sociales de injusticia, inequidad y abuso del poder. Sin embargo, pasaron muchos siglos y revoluciones sociales antes de que algunas de las propuestas utopistas cambiaran su sentido de irrealidad, y se concretaran en una teoría científica que explicara el origen de dichas relaciones sociales.

### ■ ¿HACEMOS TABLA RASA DEL PASADO?

Pareciera que hablar en este momento de marxismo es anacrónico, pero si ponemos en una balanza histórica la concepción del materialismo histórico, se advierte la protesta frente a la crisis que generó la Revolución Industrial del siglo XVIII al imponer condiciones sociales inhumanas. Marx descubrió la esencia de la injusticia social de la explotación capitalista con la ley del valor; explicó el origen de la acumulación originaria del capital y sistematizó el ciclo de la acumulación del capital y sus crisis recurrentes. Todas estas aportaciones siguen vigentes porque seguimos padeciendo: neocolonialismo disfrazado de neoliberalismo; robotización industrial para beneficio del capital, que provoca, al mismo tiempo, desempleo masivo y pérdida de seguridad en el trabajo; condiciones laborales leoninas del *outsourcing*, por nombrar algunos problemas. Si volvemos la mirada hacia atrás, pese a la caída del socialismo (con todos los errores) recordamos que fue el Ejército Rojo el que derrotó al fascismo, lo que le costó la vida a veinte millones de soviéticos. Ellos enfrentaron al fascismo combatiendo. De una forma u otra fue un freno para las ambiciones imperialistas. En la actualidad ¿cómo podemos frenar el capitalismo salvaje?

En su libro *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Marx demostró que la burguesía aprendió muy bien las lecciones maquiavélicas al sofocar todo el movimiento social mediante el poder del Estado, y detalla sus efectos dramáticos sobre la población. Semejantes golpes de Esta-

do y represión se repiten en la actualidad día con día, como vemos en los noticiarios.

La noción de Marx sobre la enajenación del trabajo y la subsunción de la cultura en mercancía confrontó la idea romántica del progreso cultural emanado de la Ilustración, bajo el supuesto de que el progreso científico y tecnológico era para el beneficio de la humanidad, cuestiones que han aflorado de nueva cuenta en el debate de la posmodernidad: ¿con una ciencia y tecnología deshumanizada y depredadora? ¿Progreso y bienestar para quiénes?

Aunque las propuestas socialistas de Marx, que unían la política con valores humanos, se vinieron abajo y es difícil enarbolar la bandera socialista original como tal, ello nos hace reflexionar que una teoría tiene límites, porque la realidad siempre es mucho más compleja de lo que podemos concebir. La misma sociedad en sus aspectos económicos y políticos se ha vuelto mucho más complicada. Ello explica que la clase obrera no siempre ha sido la vanguardia revolucionaria; han surgido nuevos tipos de vanguardias, sean estas: capas medias de maestros, estudiantes, jóvenes, mujeres y colonos, así como campesinos e indígenas.

Diversos procesos se despliegan en Bolivia, Ecuador, Perú, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela; en México: los caracoles de autonomía zapatista; los indígenas y campesinos defendiendo sus bosques del despojo en Hidalgo; otros, sus tierras y ríos contra el saqueo del Istmo de Tehuantepec; los wirikuta en San Luis Potosí; los popoluca en Veracruz; los na savi, nancue y afromestizos de la Costa Chica de Guerrero; los komkaak de Sonora; la huelgas y denuncias de los mineros en Pasta de Conchos, San Luis Potosí, y en Michoacán contra la depredación y condiciones laborales de las mineras canadienses y japonesas; la resistencia de los colonos de Atenco; la unión de la madres por esclarecer los feminicidios de Juárez; los maestros protestando contra la reforma



educativa y el llamado a defender el petróleo del latrocinio imperialista; las guardias de autodefensa en Aquila, Michoacán, contra la extorsión de los narcotraficantes en contubernio con los mandos policiales y del ejército. Luchas que por sí mismas y ya en conjunto dan cuenta de la profunda crisis política, social y económica que se vive en México, luchas que al nombrarlas nos señalan su dispersión y nos obligan a pensar en la necesidad de una unidad de fuerzas de mayor alcance.

En ciertos momentos históricos del siglo XX, la respuesta a esta unidad revolucionaria fue la organización partidaria, frentes, coaliciones, movimientos. Con el riesgo de que nos llamen “retro”, si revisamos las formas de lucha partidarias podemos extraer valiosos aprendizajes: el partido bolchevique leninista logró sin duda una ejemplar toma del poder y la construcción del socialismo soviético; Mao, Ho Chi Min, Fidel Castro lograron derrotar a las fuerzas imperialistas. Todas estas revoluciones nos hablan de momentos de unidad indispensable para la toma del poder, pero hay que estar muy atentos cuando se convierten los principios en dogmas, cuando se burocratizan, y se dejan de hacer análisis concretos de situaciones concretas ante los constantes cambios de las realidades sociales y políticas. Cuando se niegan las diferencias y se coarta la libertad, se impone la homogeneización forzada de la población y se llega hasta la represión, en ese momento se pierde el sentido revolucionario original.

Las organizaciones de izquierda mexicana tienen una larga y penosa historia de autodescalificaciones y posiciones tan sectarias que las paralizan y alejan de la unidad de la población. Bien retrató esta situación José Clemente Orozco en San Ildefonso en *El banquete de los ricos*. ¿A quién sirven los pleitos entre las izquierdas? Exclusivamente a la burguesía. Y quizá lo que tendríamos que preguntarnos seriamente, en lugar de descalificarnos los unos a los otros, es por qué no aprendemos de la propia burguesía, quien ha utilizado muy bien la contraguerrilla para derrotar

a los sandinistas, salvadoreños y guatemaltecos. En México la burguesía ha logrado segmentar y dividir las luchas nombradas; ha desaparecido a los héroes revolucionarios, usando cínicamente sus banderas de lucha. Sin duda hay mucho que aprenderle a la clase en el poder: la especialización del mercado, la forma de expandirse, el manejo de la información, el uso de la ciencia y la tecnología, sus tácticas militares, precisamente lo que se necesita es conocerla muy bien desde todos sus ángulos.

En estos momentos de crisis profunda, lo que se impone es la acumulación de fuerzas y conocimientos, ocupar todos los espacios, usar todos los medios tecnológicos para sistematizar cada forma organizativa, analizarlas en sus límites y alcances a través de la experiencia, como condición *sine qua non* para lograr nuevas estrategias de lucha.

#### ■ ¿PODEMOS SER DESOBEDIENTES E INSTITUCIONALES?

Los cambios paradigmáticos que se gestaron en la segunda posguerra y el desarrollo del capital financiero provocaron cuestionamientos importantes sobre los fundamentos de las instituciones y renació la cultura y el arte *underground*.

La recomposición de las fuerzas económicas mundiales cambió las estrategias del mercado, ya que la producción industrial se orientó hacia la masificación de los bienes de consumo. El elemento crucial de la totalidad del sistema sustituyó las reglas de la competencia que se daba entre los productos en sí, por las imágenes de los mismos. Los nuevos parámetros comunicativos construyeron una exigencia visual de masas, con el consiguiente desarrollo de diferentes técnicas y modalidades expresivas capaces de satisfacerlas. Las imágenes visuales contemporáneas utilizan al mismo tiempo: la racionalidad, lo espontáneo, lo aparente, las metáforas que, con sólo un rasgo del producto, se convierten en conceptos, como el logotipo que a través del rasgo de una madeja, asocia lo natural con el concepto “pura lana virgen”. Establecer circuitos lineales

de comunicación entre el emisor y el receptor de los mensajes, permite la comprensión de las cosas a través de un re-conocimiento de algo ya sabido, y que se ha convertido en parte de la experiencia personal del receptor. Así se forman las imágenes de evocación publicitaria.

La libertad tecnológica contemporánea ha abierto las puertas a las imágenes arbitrarias, a caprichos tecnológicos, a presentaciones aceleradas: en fracciones de segundo, con sobrecargas de mensajes. El bombardeo de expresiones visuales divergentes genera verdaderos choques visuales y de significados.

En los años setenta del siglo XX se negó toda posibilidad de aceptar categorías epistemológicas, ya que las categorías universales se consideraban convenciones sociales, opuestas a las ideas libres y propias. Se abrió una nueva etapa que buscaba un cambio de rumbo que lograra generar, de nueva cuenta, opciones diferentes que le devolvieran a la cultura y al arte nuevos parámetros cognoscitivos. La filosofía hermenéutica, el existencialismo y la fenomenología, influyeron en los parámetros artísticos que devinieron —entre otros efectos— en la aparición de la controvertida posmodernidad. De la hermenéutica se propone que el arte debe interpretar la realidad, no reproducirla objetivamente. Del existencialismo se retoma la idea de que no existe una naturaleza humana que determine a los individuos, sino que son sus actos los que determinan quiénes son; defiende al individuo como totalmente libre y responsable de sus actos. De la fenomenología toma la conciencia intencional, que se estructura entre la imaginación, la sensación y la memoria.

Los adelantos en la cibernética de los años ochenta se enraizaron en los medios masivos de comunicación con alcances insospechados en la calidad y velocidad de la difusión de las imágenes. La informática con la Internet modificó los mensajes “modernos” y se abrió la era de los ensamblados y mezcla de lenguajes posmodernos, en lecturas holísticas de

las imágenes, ya no lineales ni discursivas, lo que implica un modo diferente de percepción, significación y, por lo tanto, de aprendizaje.

La era digital modifica los parámetros de la percepción humana con la realidad virtual: el pasado, presente y futuro se representan de manera simultánea y la historia e identidades se descontextualizan. La gama inmensa de imágenes que percibe diariamente el hombre ciudadano, su velocidad y permanencia efímera se desenvuelven en significados inestables, superficiales y cambiantes, y se genera la estética del vacío, la sociedad del espectáculo, los cultos al hedonismo, al personalismo en los objetos de lujo (“Soy totalmente Palacio”); se substituyen los objetos por los signos, se condensan las informaciones.

Todo ello obliga a una reflexión cuidadosa: nadie puede despreciar la inmensa capacidad de las redes y la Internet. El reto está en cómo revertir la superficialidad publicitaria en significados estéticos culturales reales. Para lograrlo, hay que ocupar todos los ámbitos institucionales para hacer la cultura de una manera diferente. Cambiar la narrativa de los museos. Competir en los conocimientos, oponiendo investigaciones con nuevos parámetros de valoración estética; cuestionar la sacralización del arte como mercancía, el vacío de significado en la simulación de la cultura.

El uso de los diversos medios masivos debe ser interdisciplinario para ampliar sus recursos expresivos; para abordar nuevos temas; ubicar y trascender las problemáticas de la vida contemporánea, dando paso a la investigación y la experimentación para desarrollar un discurso estético multifacético que tome conciencia y ponga en entredicho la realidad que nos toca vivir. El uso que proponemos debe establecer con los especialistas nuevas estrategias de circulación, para acceder a públicos más amplios y extender el poder real de la comunicación estético/política. El activismo artístico/político alternativo es un recurso pero se limita si solamente recurrimos a ello. Combinar

todo en cada momento y posibilidad es lo que urge. No imaginar públicos, sino dialogar con públicos reales, realizar obras en contextos definidos considerando la diversidad, evitando la homogeneización, los clichés, para lograr experiencias comunicativas significativas, para establecer cadenas de conciencia.

Un ejemplo ilustrativo de desobediencia e institucionalidad en otra escala fue sin duda el discurso de Evo Morales en su viaje reciente a Europa: “[...] exigimos la firma de una Carta de Intención que discipline a los pueblos deudores del Viejo Continente, y que los obligue a cumplir su compromiso mediante una pronta privatización o reconversión de Europa, que les permita entregárnosla entera, como primer pago de la deuda histórica.”<sup>2</sup> He aquí un ejemplo de cómo ejercer el poder de un Estado, para exigir en el ámbito internacional nuevas condiciones de equidad e igualdad, nuevos discursos que generan nuevos parámetros de negociación, que desde la institución estatal desobedece las reglas del Fondo Monetario Internacional.

Los “viejitos necios del 68”, como nos llaman algunos, que despertamos a la conciencia política en el movimiento estudiantil, la masacre de Tlatelolco y la guerra sucia; que no olvidamos: la psicosis de la Guerra Fría, las dictaduras fascistas latinoamericanas; que vimos nacer la Unidad Popular Chilena, el socialismo cubano, el sandínsimo, los ejércitos revolucionarios latinoamericanos y admiramos al hombre nuevo del Che Guevara; que nos agrupamos en nuestra juventud para experimentar con diversos lenguajes y técnicas artísticas y llevar el arte a las calles, a la vida cotidiana, fundiendo el arte con la lucha política solidaria. Al atravesar el horizonte del nuevo milenio con todo ese bagaje político-histórico-estético, elevamos la ilusión de realizar las utopías:

---

<sup>2</sup> A través de Internet, este discurso fue atribuido al presidente Evo Morales, pero en realidad es parte de un escrito de Luis Britto García.

*Que se cumplan efectivamente los derechos universales del hombre.*

*Que se asuma el compromiso de la construcción de un mundo mejor con flexibilidad y equidad.*

*Que se viva en libertad.*

*Que prevalezca el respeto y reciprocidad en las diferencias.*

*Que haya para todos igualdad de oportunidades.*

*Que reine la distribución equitativa del conocimiento, la tecnología y la riqueza que se produce socialmente.*

*Que florezca de nuevo la visión creadora significativa y profunda de la cultura y el arte.*

*Que se pueda alcanzar una vida humanamente plena como retribución del trabajo.*

*Porque las utopías, como dijera Eduardo Galeano, nos sirven para caminar...*

## REFERENCIAS

ADORNO, Th. W., *La industria de la cultura*, Buenos Aires, Galerna, 1967.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulación*, Barcelona, Kairos, 1987.

CAMPANELLA, Tomasso, *La ciudad del sol*, edición original: Florencia, 1623, edición electrónica: 2004.

ECO, Umberto, *Entre apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1995.

FOURIER, Charles, *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales*, París, 1808.

HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1993.

- , *La reconstrucción del materialismo histórico*, Madrid, Taurus, 1981.
- LYOTARD, Jean François, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe*, edición original: Florencia, 1513, edición electrónica: 2004.
- MARX, Carlos, *El Capital. Crítica de la economía política*, Madrid, Akal, 1976.
- , *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, en *Obras escogidas*, tomo I, Moscú, Editorial Progreso, 1981.
- MORO, Tomás, *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*, edición original: Flandes 1516, traducción moderna de Guillermo Rovirosa, Buenos Aires, 2005, edición electrónica.
- SUBIRATS, Eduardo, *Transformaciones de la cultura moderna*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- WELLMER, A. *La dialéctica de modernidad y posmodernidad*, Debats 14, 1985.





## La teoría, compañeros, la teoría

ALBERTO HÍJAR SERRANO

**T** “La teoría, compañeros, la teoría” fue el título de mi ponencia por el Taller de Arte e Ideología en el Coloquio Rini Templeton de 1995 en la Galería Frida Kahlo de la Unión de Vecinos y Damnificados “19 de septiembre”, donde se organizaba la Convención Metropolitana de Artistas e Intelectuales. Consideraba el TAI la necesidad de oponer al ocasionismo, como llamaba Rini Templeton a la incorporación sin crítica a cualquier movimiento popular, la puesta en crisis de la sociedad civil a partir de la experiencia acumulada en trabajos de construcción del sujeto popular revolucionario. Problema ideológico importante es la exaltación de las comunidades indígenas para actualizar la comprensión colonialista del *noble salvaje*. Ni todos los indios son campesinos ni todos los campesinos son indios. Hay pequeños propietarios con pleitos alimentados por la acumulación capitalista donde las iglesias contribuyen a las divisiones culturales.

2. El TAI era una tendencia cultural que había extendido su influencia hasta la Nicaragua sandinista a la par que tenía su parte clandestina tanto en compañeros distanciados por razones de seguridad como en la militancia de unos cuantos en las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN) de donde se desprendió el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) para disolverlas. Luego del cese al fuego tramposo proclamado por el gobierno de Carlos Salinas en enero, el Subcomandante Insurgente Marcos afirmó que se habían preparado para la guerra, no para la paz. Sin base social organizada y sin precisiones tácticas reducidas a una práctica de comunicación exitosa,

el concepto sociedad civil postuló la formación del apoyo con los sinpartido. Había que discutir si el planteamiento de los ideólogos del Estado moderno capitalista del Estado como generador de sociedad civil podía invertirse para que ésta generara un nuevo Estado. Las movilizaciones probaron la vigencia de la tesis de Marx sobre los límites de la burguesía como sociedad civil y la necesidad revolucionaria de transformar ésta en sociedad política. Más adelante, la consigna de un nuevo constituyente para una nueva Constitución podía dar lugar a una discusión crítica de la relación Estado-nación incumplida durante toda la historia moderna de México.

3. Siqueiros procreó al “artista ciudadano” en contraposición al artista *chic*. La *melitancia* que diera nombre a la hija de Candelario Huízar, el dirigente minero en los Altos de Jalisco, fue para él garantía práctica de comunista crítico capaz de incorporarse a la lucha armada y de escribir y debatir oralmente con los enemigos ideológicos. De eso se trataba con todas las formas de lucha y las capacidades técnicas de realización tal como lo planteó en la conferencia en Los Ángeles, 1932, “Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva”. La consigna “a tal generador tal corriente” había que asumirla con todas sus consecuencias teórico-prácticas.

4. La crítica al marxismo soviético de Louis Althusser que originó al TAI dos meses después de la muerte de Siqueiros en enero de 1974 y un mes después de la aparición pública de las FLN con la masacre de cinco compañeros en la Casa Grande de Nepantla, otros cinco y la primera mujer en la Selva Lacandona, orientaba la necesidad de establecer *líneas de demarcación* con las ideologías en lucha para reivindicar la filosofía como lucha de clases en la teoría. El concepto de práctica teórica escandalizaba a los ortodoxos mecánicos que insisten: la teoría es la teoría y la práctica es la práctica. El apoyo al EZLN tendría que superar el ocasionismo y el espontaneísmo.

5. Intentamos formar la Coordinadora Campesina, Indígena y Popular en asambleas donde pronto nuestra tendencia enfrentó la urgencia del perredismo ante la posibilidad de alianza con el EZLN para conducir a Cuauhtémoc Cárdenas a la Presidencia de la República. La insistencia nuestra de mantener un calendario autónomo hasta alcanzar acuerdos sobre la fase histórica, las características del Estado y las necesidades de la nación para construir un programa de apoyo de largo plazo, fue arrasada con el texto recabado en Chiapas que repetía “no están convocados” para regocijo de los perredistas. *La Jornada* publicó en primera plana la lista de los ultras fuera de la Primera Convención con organizaciones como el Frente Popular Francisco Villa Independiente y al final el nombre de Alberto Híjar como exabrupto porque no designa a organización alguna. Fuimos incapaces de sostener la tendencia crítica más allá de nuestras publicaciones y participaciones públicas.

6. El aura artística esplendió entonces. Nada contaron nuestros empeños ochenteros al fundar el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. Oculta quedó la dimensión nacional del EZLN al ser sustituida por el comunitarismo romántico. *El noble salvaje* atrajo a eurocentristas inconscientes de la importancia de las leyes zapatistas, de sus once puntos claves, de la Primera Declaración de la Selva Lacandona. El discurso del Subcomandante Insurgente Marcos rompió reglas al incorporar sintaxis y modismos del habla indígena y de invertir la importancia en el mensaje al sustentarla en las postdatas alguna vez puestas al principio del texto. La conmoción nacional e internacional incorporó la ironía y el sarcasmo de imposible respuesta por los afanados intelectuales de Estado. Pero la urbanización hizo estragos al reducir la posibilidad histórica del levantamiento hasta llegar al uso de la antinomia con proclamas como “transformar al mundo sin tomar el poder” de John Holloway. El comunitarismo alentó exitosos *zapata*

*tours* mientras estudiosos de Chiapas desde tiempo atrás procuraban dar aliento al EZLN que a la postre los desechó. La mezcla de comunitarismo y civilismo encontró en el anarquismo primitivo contra todo poder, toda propiedad y por el horizontalismo extremo, una orientación desorganizadora del largo plazo. El horror y el desprecio por la reflexión histórica triunfó en medio del pragmatismo.

7. La sociedad civil es inconstante y el Frente Zapatista de Liberación Nacional fue disuelto. Un antiautoritarismo engañoso prohibió de hecho toda iniciativa que no viniera de la Comandancia del EZLN. La crítica al *comunismo tosco* que Marx y Engels ejercieron encontraba en el anarquismo tosco al sujeto social que impide los proyectos de largo plazo y la consistencia económico/política insustituible por la profusión de signos en pegatinas, carteles, mantas, fotos, videos, poemas, mensajes electrónicos, fotorreportajes, canciones cargadas de voluntarismo sentimental y de una mala imitación de la ironía del Subcomandante Marcos. Silvia Fernández llama a todo esto “cadenas de conciencia”. Ha sido difícil sortear las tendencias pasionales y cortoplacistas ante la descalificación de los teóricos rigurosos que han quedado en el camino para ser sustituidos por aplaudidores incondicionales.

8. La antisublimación represiva descrita por Herbert Marcuse como efímera liberación de pulsiones reprimidas para sucumbir en la reproducción de la mercancía, exige la crítica a la ley del valor ejercida a plenitud por el Che desde su cargo de Ministro de Industrias de Cuba, en sus discursos en foros internacionales y en el estudio reflexivo y crítico del que el gobierno cubano dio una muestra con la publicación de la polémica del Che con el Comandante Alberto Mora y Charles Bettelheim. La repulsa al cálculo económico al servicio del mercado, la necesidad de un presupuesto integral va junto con el internacionalismo y los consiguientes proyectos revolucionarios. El recurso de la emulación como reconocimiento de los mejores es una aplicación en el trabajo concreto

para acentuar la importancia de los estímulos morales y superar el individualismo. La *dimensión estética* de Marcuse encuentra en el Che la línea del *hombre nuevo* que trabaja para la especie humana y no para sí mismo, practica la consigna de “calidad es respeto al pueblo” con la apropiación disciplinada de las técnicas para salir de la jaula invisible construida por el *mainstream* frente al cual los artistas son como monos haciendo piruetas en espera de recibir un cacahuete. Parece que no queda sino injertar los olmos pero también hay que sembrar perales, dice el Che.

9. La tradición autogestiva característica de todos los procesos revolucionarios concretados en la distribución justa de los bienes, tenía que dar lugar a instituciones como las que han prosperado en los Caracoles Zapatistas y en organizaciones artísticas como la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) nacida y crecida en 1996 con la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca contra el gobierno represor de Ulises Ruíz y en la Escuela de Cultura Popular Revolucionaria “Mártires del 68” de la que el TAI se retiró ante la imposibilidad de organizar la reflexión histórica y teórica. El Autogobierno de Arquitectura, el Cogobierno de Antropología, la Preparatoria Popular y los talleres de producción gráfica que forman una amplia red internacionalista solidaria de las redes sociales, son ejemplos autogestivos urgidos de línea teórico-práctica.

10. Se pierden las experiencias ante la falta de archivos ordenados. La memoria histórica exige trabajos constantes con y sin apoyos estatales. Con ellos, en Argentina cada lugar que fue centro de tortura ha sido transformado en museo de sitio animado con coloquios y actos performáticos como el Siluetazo para hacer visibles a los desaparecidos, recuperados por la acción tenaz de las madres, las abuelas y los H.I.J.O.S., tal como precisa Cristina Híjar. La memoria organizada hace posibles estas relaciones que el TAI sintetizaba en su consigna “vincular, articular y fusionar en la lucha popular”.

11. El internacionalismo libertario tiene una historia urgida de difusión. Las propias experiencias son obstaculizadas por el pragmatismo político y así se pierde la posibilidad de asumir como lecciones las solidaridades con el Frente Popular de Chile, la Revolución cubana, la Revolución Popular Sandinista devenida dictadura de consecuencias funestas para las revoluciones en Centroamérica. Parte fundamental de la memoria histórica necesaria es la dimensión internacionalista. Siqueiros y José Revueltas son dos ejemplos de apropiación crítica de esta memoria, y falta la de los frentes amplios para no cometer los errores y las traiciones características del oportunismo electorero. La historia de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) de 1934 y del Taller de Gráfica Popular (TGP) de 1937 durante el cardenismo, y el frente amplio y popular contra el nazismo, el fascismo, la guerra imperialista y en defensa de la URSS promovido por el VII y último Congreso de la COMINTERN, son antecedente en espera de crítica histórica. La teoría para precisar si la fase histórica es en la transición a la democracia burguesa o es de crisis de muerte del capitalismo con todo y Estados-nación agónicos y despóticos, es sustento de la dialéctica en marcha actual. La articulación política entre ambas tendencias tendría que asumir las experiencias históricas de los frentes amplios y populares en España, Chile y Francia sobre la base de la consigna de las organizaciones político-militares de realizar “todas las formas de lucha” con las consecuencias estéticas necesarias de campañas constantes para el largo plazo, de las coyunturas y la ocasión.

12. Otro marxismo apoyado en el de las universidades y los institutos es necesario. Es el de los combatientes en armas por el socialismo, el de los creadores de signos integrados a los movimientos populares, son los testimonios cantados y narrados oralmente por los combatientes. El Diario del Che en Bolivia obligó a Casa de las Américas a abrir una sección de testimonios donde hay maravillas litera-

rias premiadas como *Los días de la selva* de Mario Payeras, comandante fundador del Ejército Guerrillero de los Pobres de Guatemala, luego de doctorarse en filosofía en Leipzig. Sus aportaciones a la cuestión indígena son fundamentales para la práctica revolucionaria en el desarrollo desigual americano. *La montaña es algo más que una gran estepa verde*, del excomandante sandinista Omar Cabezas, incorpora el habla popular y la ironía como recursos narrativos clarificadores de la guerrilla, de manera semejante a las *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñangara* del revolucionario venezolano Alí Gómez García caído en combate en la frontera entre Nicaragua y Honduras en 1985, poco después de recibir el Premio Casa de las Américas. Publicados con este sello, los escritos de Roque Dalton procrean tendencia poética cargada de sabiduría popular y alcanzan altos niveles de crítica en libros como la magistral reunión de fichas de lectura y reflexión tituladas *Un Libro Rojo para Lenin*. La voluminosa biografía de Miguel Mármol, el artesano comunista salvadoreño sobreviviente de un fusilamiento en 1932, prueba el comunismo construido en la lucha popular. La crítica práctica a la sistematicidad racionalista concreta un saber revolucionario. Sin la tradición teórica europea, el marxismo y la crítica revolucionaria diversa en América Latina cuenta con el otro marxismo desatendido en los cursos universitarios.

13. Jean Luc Godard repite como corte de secuencias en *Masculino y femenino* la persecución apresurada de un personaje a quien se le pregunta micrófono en mano: “¿Un intelectual revolucionario tiene que dejar de ser intelectual para ser revolucionario?” La respuesta conclusiva tendría que ser no para alegar más sobre el “intelectual orgánico” planteado por Antonio Gramsci. Igual tendría que haber trabajadores de la significación con plena conciencia de su articulación con procesos revolucionarios. Lo intuimos cuando organizamos el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura en 1977 para desarrollar articulaciones

con movimientos populares y con las revoluciones en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, México y las solidaridades con Cuba, Vietnam, Chile, Palestina. El TAI organizó un taller de agitación y propaganda en una de las reuniones del Frente Internacional Antiimperialista nacido en Montenegro en la ya devastada y antigua Yugoslavia. Esto exige memoria y sistematización como la hecha por el Taller de Gráfica Monumental de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco con los manuales que recogieron la experiencia del Grupo Germinal en la Nicaragua Sandinista y en talleres en zonas rurales y al servicio de movimientos populares. Trabajadores de la cultura nos llamamos para renunciar al aura artística con el mismo sentido que Sergio *Checo* Valdés, sistematizador del muralismo comunitario, se hace llamar muralero y no muralista, pintador y no pintor. Sobre estas bases, la creación y la reproducción dejan de ser procesos inefables para “afectar todo el proceso” productivo como proclamamos en los años ochenta del siglo pasado. La teoría, compañeros, la teoría, es un llamado profundamente práctico que hay que seguir desparramando.



**FU  
TU  
ROS  
SOÑADOS**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCIÓN

CULTUR



# **Blade Runner. El porvenir desencantado de Ridley Scott**

MARÍA ELENA DURÁN PAYÁN

**U**na forma ideal para que el humano exprese las fantasías que sobre el futuro ha sido capaz de imaginar es la ciencia ficción, pues en su constante búsqueda por crear realidades alternativas propicia un lenguaje para construir esos otros mundos. Subgénero literario adaptado al cine, junto con la literatura fantástica y la narrativa de terror, tuvo sus primeras cintas prácticamente desde el inicio del cinematógrafo, pues sus objetivos se fusionaron con el fin de echar a volar la imaginación, y hacer “realidad” aquellas historias donde son posibles los alienígenas, la mutación o alteración de organismos, androides dotados de inteligencia o viajes en el tiempo, actividades permeadas por la idea tradicional sobre la cercana relación entre progreso y tecnología. Verdaderas obras maestras cinematográficas dan cuenta de eso, entre ellas *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972) y *Terminator* (James Cameron, 1984).

En ese género, Ridley Scott filmó en 1979 *Alien*, película que constituiría el antecedente inmediato de *Blade Runner*, esta última basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, del escritor estadounidense Philip Kindred Dick, cinta en donde el cineasta creó un *thriller* futurista de gran calidad, resultado de la mezcla de dos géneros: la ciencia ficción y el *film noir*.

Estas dos obras se han situado como trascendentes en la historia del cine mundial en los géneros de horror y ciencia ficción.

Sin embargo, en 1982, cuando *Blade Runner* se estrenó comercialmente, resultó un completo fracaso de taquilla. Transcurrieron diez años para que Warner Brothers le proporcionara a Scott el negativo original, con el fin de que lo editara para obtener una versión de director y lanzarla al mercado en DVD. Fue en esa nueva interpretación y formato que obtuvo un singular reconocimiento, tanto de la crítica especializada como del público en general, al grado de convertirla en una película de culto. Ante el éxito que constituyó esa segunda versión, en 2007 se realizaría una edición especial con el título de *Blade Runner The Final Cut*.

Entre las modificaciones significativas, en las nuevas versiones Ridley Scott suprimió la voz en *off* de Harrison Ford<sup>1</sup> (la voz en *off* es una de las características inherentes al cine negro), aumentó la secuencia del sueño de Deckard en torno al unicornio, sustituyó el final optimista por uno desesperanzado, y los tonos marrón y ocre por una gama de azules. Esos cambios a la película original propiciaron un nuevo sentido a las siguientes versiones, aunque aparentemente la trama permaneció inalterada en lo sustancial en muchos sentidos, quizá los fundamentales.

Son varios los méritos que distinguen y convierten a esta película en un clásico. Uno de ellos fue el impacto que causó ante la inmediatez del futuro que planteaba, apenas 37 años después de su factura. Eso la acercó a nuestra realidad. Coadyuvó a su verosimilitud el hecho de ser una ficción futurista inminentemente urbana donde se muestra un panorama apocalíptico, semejante al que en ocasiones actualmente vivimos. Es el futuro de un desastre, el futuro ya es el presente, es un

---

<sup>1</sup> Ridley Scott no estuvo de acuerdo con que se utilizara ese recurso, fue la productora quien se lo exigió, argumentando que era necesario, pues de otra manera el público no la comprendería, debido a su complejidad.

mañana que ya llegó. En palabras de Scott, “Muchos de los cambios de la vida y ciudades americanas, han seguido de cerca lo que hemos mostrado en la pantalla. Es, en muchos sentidos, [una película] aterrorantemente profética.”<sup>2</sup> Ese paisaje no es el resultado de alguna guerra o la invasión de seres de otras galaxias, se debe sólo al deterioro de nuestro planeta tanto en su naturaleza como en su situación política, económica y social, como producto de la imperfección humana. Es una película triste y opresiva. Además, la tenue iluminación que en ocasiones convierte a los personajes en irreales o fantasmagóricos consolida la sensación de un filme frío y pesimista.

Scott muestra su talento al concebir mundos imaginarios y atmósferas inquietantes. Admite en su carrera la influencia de John Ford, quien entiende al paisaje como un personaje más de la película “... esa terrible sensación del hombre frente a un espacio tan grande...”.<sup>3</sup> Esos panoramas de *Blade Runner*, a veces desolados, se contraponen a otros que provocan en el espectador una sensación asfixiante debido a la abigarrada composición de la imagen con los más disímiles elementos. Otra de sus influencias es Bob Kane, el dibujante de Ciudad Gótica en el cómic *Batman* y de esa misma ciudad gótica recreada en el filme *Batman: el caballero de la noche* (Christopher Nolan, 2008). Ya desde su *opera prima* *Los duelistas* en 1977, premiada en el Festival Internacional de Cine de Cannes, Ridley Scott mostró su formación de artista plástico, adquirida principalmente en Royal College of Art en Londres, conocimientos que le fueron útiles para incursionar como publicista y escenógrafo. Sus referencias a la pintura como apoyo en la creación de las devastadas vistas de *Blade Runner* son los grabados del siglo XVIII del ilustrador y pintor británico William Hogarth, a quien se le considera

---

<sup>2</sup> Expediente *Blade Runner* de la Cineteca Nacional, Press Book, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 5.

el pionero de las historietas occidentales,<sup>4</sup> así como uno de los artistas de mayor importancia en su relación con el cine: Edward Hooper, esencialmente su cuadro *Nighthawks*, o *Noctámbulos*.

Esta cinta no es la narración de una historia con una proyección radical hacia un futuro lejano, más bien es una regresión al pasado, conseguida a partir de la mezcla de elementos procedentes de varias épocas y de diferentes culturas, incluyendo las ficticias. La trama se desarrolla en un ambiente oscuro, en polución constante, como si se tratara de una noche perpetua, tiniebla interrumpida ocasionalmente por escapes de fuego y los faros de las naves espaciales que iluminan por momentos el lúgubre y sucio entorno semejante a un gran basurero. Estas primeras imágenes se reflejan en un ojo que nos mira, como presagio del conflicto relatado en la película. Las acompañan ruidos de voces en diversos idiomas, unos reconocibles y otros no. También se confunde el origen de las personas ante la variedad étnica que habita esa hostil y agobiante ciudad imaginaria de Los Ángeles, expuesta a una persistente lluvia y donde la vía principal fue concebida para el filme con elementos de Nueva York, Hong Kong, Tokio, Milán y Londres.

Intensas y coloridas luces de neón anuncian objetos de consumo, ahí se amalgama lo viejo con lo nuevo: la marca Budweiser o el cartel que recomienda “*Enjoy Coca Cola*” son fácilmente reconocibles. Es la fantasía de un futuro creado con vestigios del pasado. Esta mezcla de elementos de los años 30 y 40 del siglo XX provoca el reconocimiento

---

<sup>4</sup> (1697-1764). “Su obra varía desde el excelente retrato realista a una serie de pinturas al estilo de los *cómics* llamadas *costumbres morales modernas*. Mucha de su obra, que llega a veces a ser despiadada, se burla de las costumbres y la política contemporáneas. Es el gran maestro de la sátira social y política, en contacto directo con la literatura contemporánea de un Henry Fielding. Se le considera uno de los padres de la escuela artística británica, tras varios siglos de predominio de artistas extranjeros en el país.” [http://es.wikipedia.org/wiki/William\\_Hogarth](http://es.wikipedia.org/wiki/William_Hogarth)

a nuestro actual hábitat. La lógica de Ridley Scott fue: “Las modas no cambiarán muy drásticamente en cuarenta años. Y creo que ese es un desastroso error que siempre comenten los cineastas: el síndrome de las cremalleras en diagonal y el pelo color platino”.<sup>5</sup>

En ocasiones se le ha acusado de no filmar con los estándares de otros realizadores, ya que pone más el acento en las imágenes que en la historia, en vista de que a la composición de cada plano se integra el recargo de detalles deliberadamente ordenados para crear ante todo un discurso visual, lo que produce que por momentos éste se imponga a la narración y resulte en que texto y contexto se confundan. Ridley Scott emplea uno de los conceptos más recurrentes de la ciencia ficción: los humanos utilizan su capacidad de inteligencia para su propia destrucción, no necesitan fuerzas externas. Con ello evidencia que esa es la esencia de nuestra especie.

En un momento crítico de la película *Metrópolis*, Rotwang, el inventor del androide, le dice a Fredersen, dueño de la ciudad: “El hombre-máquina es casi perfecto. Lo único que le falta es un alma.” A lo que Fredersen responde: “te equivocas; más vale que no tenga alma”. Es en esta idea donde Scott converge con Lang, pues una de las dificultades que plantea en *Blade Runner* es precisamente la obsesiva demanda que los androides exigen a su creador, con el fin de concederles más tiempo de vida para desarrollar sus experiencias y emociones y no ser sólo esclavos con recuerdos implantados, o sea, tener un alma. Creados a nuestra semejanza, son réplicas exactas fabricadas por la ingeniería genética, en un acto de arrogancia, que tendrá como consecuencia o castigo transformarse en una amenaza. Gracias a esa perfección, desarrollan las mismas inquietudes del hombre acerca

---

<sup>5</sup> “Expediente *Blade Runner* de la Cineteca Nacional. Entrevista con Ridley Scott, p. 119.

de su identidad y su demanda por alcanzar la libertad, cuestionamientos que precisan responder. Los replicantes —como se les nombra en la película—, fueron fabricados para enfrentar tareas peligrosas y sucias, son quienes enfrentan la exploración y colonización en otros planetas. Son esclavos cibernéticos, por ello, y previniendo que surja alguna contingencia, se les concede un tiempo de vida corto. Eso los convierte en desechables y, por consiguiente, en mecanismos controlables. En la cinta se menciona que los nuevos modelos tienen una capacidad propia para desarrollar emociones. Aquí la pregunta: ¿entonces, cuál es su diferencia con los humanos?

“Los Nexus 6 fueron fabricados superiores a los antiguos modelos en fuerza y agilidad y cuando menos equivalentes en inteligencia a los ingenieros que los fabricaron.”<sup>6</sup> Al amotinarse como una acción eminentemente humana, se declaran rebeldes e ilegales en la tierra por lo que las leyes del hombre deciden aplicarles la pena de muerte, aunque modifican el término muerte por el de retiro. Ese juego de palabras salvará la conciencia de esos defensores de la ley, para no llamar asesinos a los escuadrones especiales de policías o Unidades de Blade Runners encargados de ejecutar a cuatro replicantes insurrectos, dos mujeres y dos hombres que lograron penetrar en nuestro planeta, infringiendo una ley que les fue impuesta por sus propios inventores.

La mirada es la encargada de definir quién es un impostor y, por lo tanto, culpable, pues a simple vista se confunden máquinas y personas. La verdad o la mentira se detectan ante la fluctuación de la pupila o la dilatación del iris. Así, el ojo y la mirada son el eje de la historia. La manufactura de ojos artificiales se lleva a cabo en una cámara congelante donde su productor, quien los manipula como trozos de materia orgánica, tiene una extraña muerte cuando es desconectado de su

---

<sup>6</sup> *Blade Runner. The Final Cut* (Ridley Scott, 2007).



fuelle de energía por dos cíborgs. Al verse amenazado sólo acierta a decir: “Yo sólo hago ojos, sólo ojos. Diseño genético. Sólo ojos.”<sup>7</sup> Aún la sublime imagen de la venganza de Roy, el replicante líder será sacarle los ojos a Eldon Tyrell, su creador.

Como cualquier otro aparato, los Nexus 6 son perfectibles. Tyrell define su objetivo, cuando menciona que su “meta [...] es el comercio. Más humanos que los humanos,”<sup>8</sup> por lo que crea un nuevo y hermoso androide de nombre Rachel, quien además de causarle orgullo también parece que le divierte. Parte de la innovación es que tiene recuerdos que confirma a través fotografías. Así, la mirada se continúa en esas imágenes como testimonio de un pasado que nunca ocurrió. Ella es un ensayo en fase de observación quien junto con Deckard evidenciará su naturaleza al enamorarse. Entonces Scott involucra al público, a través de la protagonista: ¿por qué negarles una aspiración tan legítima como la de cualquier ser viviente? Es negar y reconocer que ya tienen un alma, pues eso es lo que los provoca a rebelarse o a sentir afecto, es parte del dilema planteado en la película y que superficialmente se podría resolver a través de concederles un mayor tiempo de vida. Durante las persecuciones y luchas que el Blade Runner libra contra los rebeldes, se evidencia su debilidad a pesar de que logra matarlos, pues reconocer que esos robots tienen cualidades superiores a las de sus creadores sería negar a la humanidad como la creación suprema de nuestro universo, además de aceptar que fue mejorada por los aparatos que construyeron. Roy demuestra sus emociones, esas que no le han sido permitidas, cuando se conmueve frente a la muerte de Pris o modifica su objetivo de lucha: ya no quiere alargar su vida sino vengarse. A través del concepto de muerte es que se ha humanizado.

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

Roy expone sus sentimientos cuando le salva la vida a Deckard: “He visto cosas que los humanos ni se imaginan, naves de ataque incendiándose cerca del hombro de Orión. He visto rayos C centellando cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir”.<sup>9</sup> Roy demuestra a su verdugo que posee mejores sentimientos.

Como espectadores, nos identificamos con el personaje que representa Harrison Ford y compartimos su culpa por convertirse en un homicida al aceptar que la búsqueda de libertad y sentimientos se convierte de manera injusta en un crimen. Esa culpa simboliza la confrontación entre el bien y el mal. Es en este sentido que Rick Deckard oscila sobre la seguridad que tenía de saberse humano, pues se intuye replicante y, sin embargo, tiene emociones. La conmoción que lo embarga ante la inmoralidad de sus actos iguala su naturaleza a la de esos androides, o lo que es más, lo sitúa en un nivel inferior... a través del concepto de muerte es que se ha deshumanizado.

El filme no sólo renovó el lenguaje cinematográfico y abordó problemas que actualmente nos preocupan como “la inteligencia artificial, el desequilibrio ecológico, la deshumanización de las ciudades, el totalitarismo policial y, sobre todo, la experimentación biogénica llevada hasta sus últimas consecuencias,”<sup>10</sup> también influyó en la literatura de ciencia ficción pues se consideró la primera incursión de alto presupuesto en el cine del movimiento que bautizaría Gardner Dozois como *cyberpunk*, formado en la década de 1980 por William Gibson y Bruce Sterling. Movimiento en el que aparecen con frecuencia: “el problema de la invasión del cuerpo con miembros protésicos, circuitos implantados, cirugía plástica o alteración gené-

---

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Juan Campos, *Blade Runner. Cine negro futurista*, Midons Editorial, 1998, p. 7.

tica. Similar y quizás aún más poderosa es la invasión de la mente: interfaces mente-ordenador, inteligencia artificial, neuroquímica [...] son técnicas que redefinen radicalmente la naturaleza humana, la naturaleza del yo”.<sup>11</sup> Y que nos llevarían a pensar en la afirmación de Timothy Leary cuando calificó a los ordenadores personales como el “LSD de los ochenta”.

*Blade Runner* fue una de las primeras aportaciones del cyberpunk a la cultura popular, cuando presentó una sociedad altamente tecnificada y con una gran decadencia social. Aquí de nuevo la coincidencia con Fritz Lang y su película *Metrópolis*. Sin embargo, sería la obra de Scott la que influyera sobre otras importantes cintas del futuro, como *Robocop* y *Total Recall* (Paul Verhoeven, la primera de 1987 y la segunda de 1990), *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) o *The Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999).<sup>12</sup>

El movimiento cyberpunk mezcla los elementos de la tecnología con la marginalidad existencialista, instrumentos tomados de la integración global, la red de satélites de comunicaciones y las corporaciones multinacionales. Así, Ridley Scott filmó a través de la invención de un espacio urbano en el que combinó de manera turbia lo orgánico e inorgánico, los temores de nuestra decadencia representada por policías asesinos, producto de evidentes conflictos psicológicos que determinan la historia y que constituyen conceptos y personajes con los que retoma y rinde homenaje al cine negro. También es un discurso positivo sobre las relaciones humanas, representadas por la fuerza y definición con la que Scott modela a sus personajes.

Al final de la cinta, algunas de las preguntas a responder serán sobre “la esencia misma del conflicto existencial y moral que propone [...]

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Hubert Sierra, *Diario Monitor*, México, 16 de septiembre de 2007.

esa reflexión sobre el ser del hombre que, como dice Fernando Savater, constituye lo mejor de *Blade Runner*: ¿qué es el hombre?, ¿qué son la vida y la muerte?, ¿cuánto tiempo me queda?<sup>13</sup> Cuestionamientos que Scott responde cuando abre, textualmente, una puerta para Dechard y Rachel quienes, sean replicantes o humanos, se perdonan, confían el uno en el otro y se enamoran.

---

<sup>13</sup> Juan Campos, *op. cit.*

# Apocalípticos y desintegrados. La idea del futuro de *Germinal* a *Terminator*

CARLOS GUEVARA MEZA

**U**na de las formas más significativas y poderosas de representación del futuro, en la cultura occidental, ha sido la figura del fin del mundo. De origen cristiano, aunque tuvo manifestaciones en religiones previas, la idea sigue presente y no viene sola, lo que quizá explique su enorme productividad ideológica, estética y política durante ya más de 2 mil años, como pudimos constatar hace poco cuando, con motivo del supuesto fin del calendario maya, el tema volvió a surgir en el debate público, y antes con el cierre del siglo pasado. Sin duda, mucha gente no se tomó en serio ya semejantes planteamientos, pero algo en mi opinión muy profundo se manifestaba en el hecho de que, en serio o no, todos terminaríamos hablando de ello.

El tema religioso y su impacto cultural y político suele ser menospreciado, aunque autores como Nietzsche, Max Weber, Albert Camus, E. P. Thompson y, más recientemente, el sociólogo Robert Nisbet, el filósofo y politólogo británico John Gray<sup>1</sup> y Bolívar Echeverría, por mencionar sólo algunos, han reflexionado sobre la pervivencia y la pertinencia de estas ideas en el mundo contemporáneo y en nuestras prácticas éticas, estéticas y políticas, mostrando incluso la línea de

---

<sup>1</sup> No confundir con el psicólogo estadounidense del mismo nombre, autor de *Los hombres son de Marte y las mujeres de Venus*.

continuidad entre aquellas y éstas, a pesar de que ya no tengan el referente teológico. Gray, por ejemplo, señala la continuidad entre las ideas mesiánicas y milenaristas y las de los totalitarismos militaristas del siglo XX (como el nazismo y el stalinismo), así como con el fundamentalismo neoconservador del libre mercado, la democracia liberal y el intervencionismo al estilo de Ronald Reagan y Margaret Thatcher hasta la “guerra contra el terror” de George Bush hijo, pasando por las políticas del Fondo Monetario Internacional, que no obedecen sólo a intereses económicos sino a concepciones del mundo que, impulsadas por grupos particulares (como los fundamentalistas cristianos norteamericanos), de algún modo obtienen credibilidad y apoyo por parte del resto de la población de su país e incluso del planeta. Cómo logran esto es una pregunta muy importante de responder. Y la profusión de productos culturales relacionados con estas ideas, así como su éxito en términos de audiencia, deberían alertarnos sobre el grado de extensión que pueden llegar a tener o que ya tienen.

Como decía, la idea del fin del mundo no viene sola. En el cristianismo está acompañada con la segunda venida de Cristo, que encabezará a los justos en una gran batalla final contra el diablo y sus huestes, formadas por los pecadores y los impíos. El bien vencerá y enviará al abismo al Adversario, después de lo cual Cristo reinará sobre la tierra durante mil años de justicia, armonía y paz, al lado de los elegidos. Al final de ese milenio, Satán escapará de su prisión lo que desatará un nuevo enfrentamiento que tendrá por resultado su derrota definitiva, la resurrección de los muertos y el Juicio Final. Como puede verse, la idea del fin del mundo involucra en realidad dos finales catastróficos, seguidos de dos continuaciones utópicas (el milenio y el reino de Dios), por lo que da lugar tanto a posturas apocalípticas como esperanzadoras.

Una de las interpretaciones más influyentes fue la del monje Joaquín de Fiore en el siglo XI que termina por construir toda una

filosofía de la historia (una historia con principio y fin, con Génesis y Apocalipsis), de la que nos hemos venido haciendo eco desde entonces, a pesar de que algunas de sus ideas fueron consideradas heréticas por la Iglesia y de hecho perseguidas, aunque él mismo fue respetado y beatificado, y todavía en 2001 (fecha más que simbólica para un milenarista) fue reabierto su proceso de canonización. Joaquín de Fiore tuvo una enorme influencia, además, en las ideas del cristianismo reformado, no sólo en lo que se refiere al milenarismo y el concepto de predestinación, sino también en el desarrollo de lo que Weber llamó en su libro clásico *ascetismo intramundano* y, por tanto, de todas las implicaciones que el sociólogo alemán extrajo en relación con la conformación del *ethos* del espíritu del capitalismo moderno. A través del puritanismo inglés, tuvo impacto en el desarrollo de la Ilustración y el liberalismo británicos. A través de G. E. Lessing, quien prácticamente repite su esquema de las Tres Edades, influye en el desarrollo de la Ilustración alemana y de pensamientos posteriores (como Hegel, Comte y también Marx, Engels y Bakunin). Y es que Joaquín de Fiore no sólo establece la idea de un principio y un fin de la historia, sino que, entre ambos, postula un progreso y un desarrollo de la humanidad que ha de realizarse necesariamente.

Quisiera aquí centrarme sólo en un elemento: la noción de predestinación que se deriva de la idea de que la historia humana (desde el origen hasta el futuro) está preestablecida o predeterminada, ya sea por la voluntad divina o por su propio orden interno (como en las versiones laicas o ateas). Esta forma de representación del tiempo ha tenido un papel fundamental en las luchas políticas y sirve como argumento tanto a conservadores como a reformistas y revolucionarios para apoyar no sólo sus ideas y proyectos de sociedad, sino también sus prácticas y sus decisiones estratégicas y tácticas, e incluso sus opciones éticas personales.

En este sentido quisiera referirme en primer lugar a la novela *Germinal* de Émile Zola publicada en 1885, con un éxito inmediato tanto local como internacional, pues pronto comenzó su traducción hasta reunir ediciones en más de cien países. Ha sido objeto de varias versiones cinematográficas y televisivas y llegó a ser, durante mucho tiempo, una lectura obligada entre los grupos socialistas, comunistas y anarquistas, muchos de los cuales asumieron su nombre como emblema desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Es considerada una de las más importantes o la más importante obra del autor, en cuyo funeral multitudes de obreros saludaron el cortejo al grito de “¡Germinal, Germinal!”.

La novela tiene como acontecimiento central una huelga (ficticia) de trabajadores de varias minas del norte de Francia durante la década de 1860 y describe magistralmente las terribles condiciones de vida y de trabajo a las que se ven sometidos los obreros y sus familias, logrando hacernos sentir verdaderamente el hambre, el frío del invierno, el calor y la humedad de la mina, y la angustia de la supervivencia en medio de la precariedad más acuciante. No son, sin embargo, estas “condiciones objetivas” las que conducen al estallido del movimiento, sino el discurso esperanzador y utópico que pergeña el protagonista Étienne, a partir de desordenadas lecturas políticas, filosóficas, económicas y hasta científicas, prometiendo una edad de oro de justicia, bienestar, “con el trabajo y el descanso repartido por igual entre todos”, que ha de llegar inevitablemente y que de hecho está a la vuelta de la esquina, lo que los hace lanzarse a una huelga cuando la “correlación de fuerzas” les es desfavorable. Esta esperanza en un mundo mejor e inminente les permite soportar los rigores y las estrecheces de la huelga. Dice Zola en el capítulo 3 de la tercera parte: “Puesto que [se] les había prometido la era de la justicia, estaban dispuestos a sufrir lo que fuese necesario para conquistar la dicha universal”. Mientras, el protagonista asume sus cualidades proféticas, no sólo en



el discurso milenarista sino también con la actitud mesiánica, voluntarista, puritana (en lo político, en lo personal e incluso en lo sexual) y dispuesta al martirio, que caracteriza aún hoy a parte de la izquierda. Y el martirio llega en efecto, costando la vida de muchos, producto en cierta forma de la desesperación dentro de la misma esperanza: ante la victoria inminente que no llega y de hecho se aleja cada vez más, los obreros comienzan a realizar actos radicales que van en contra de sí mismos, como un motín en el que destruyen sus propios medios de vida, desconfían unos de otros, atacan todas sus figuras de posible mediación (incluyendo a Étienne) y finalmente atraen sobre sí la represión violenta que terminará por vencer al movimiento.

Ya en el campo del cine industrial (que nos puede brindar mayores indicios sobre la sensibilidad contemporánea), habría que mencionar la saga de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*) iniciada por George Lucas en 1977, que condujo a la producción de seis películas y una serie animada, cuya suma total de ganancias se calcula en casi 6 mil millones de dólares.<sup>2</sup> La serie incluye los mismos temas apocalípticos, milenaristas y proféticos, así como el mesianismo en la figura del “Elegido”, con un fuerte componente religioso aunque no estrictamente teísta, que aplicaba como receta los planteamientos del mitólogo jungiano Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*. La primera serie terminaba con el triunfo del Bien y en la figura del Elegido se representaban también valores ascéticos. La segunda mostraba los inicios de la profecía y terminaba con el triunfo del Mal y el presagio de los tiempos oscuros. Hay que recordar que, a partir del reestreno de la primera serie en 1997 y el inicio de la segunda en 1999, los elementos de esta imaginiería

---

<sup>2</sup> Sin contar con el llamado “universo expandido” que incluye libros, juegos de mesa, videojuegos e historietas, además de una industria de juguetes, ropa y enseñeres de todo tipo.

(incluyendo sus aspectos místicos y panteístas) comenzaron a jugar como medios de crítica entre los jóvenes de izquierda.

Algo similar sucede con la saga *Matrix* de tres películas y una serie animada, realizada por los hermanos Wachowski entre 1999 y 2003. La primera película ponía en escena, además de la figura del Elegido, un proceso de resistencia radical contra “el Sistema” que incluía la acción directa y la violencia con rasgos casi anarquistas (como también en otro filme escrito por ellos y cuyo simbolismo aparece continuamente en las protestas más recientes: *V de venganza*).<sup>3</sup> La predestinación aparece no sólo en que exista para empezar un Elegido, sino en la inclusión (en las siguientes entregas) de un argumento de bucle lógico, generando una visión de la historia en clave de eterno retorno perverso pues todo, incluyendo a Neo y su lucha, forman parte de un mecanismo para restaurar la Matrix que se destruiría por sus propias inconsistencias. El mensaje, que comenzó siendo de lucha y resistencia, no podría ser más devastador.

En el mismo sentido de una inevitabilidad del futuro, destaca la serie *Terminator* (cuatro películas y una serie de televisión) que inició James Cameron en 1984. Cada viaje en el tiempo hacia el pasado con que los antagonistas del futuro quieren cambiar la historia, resulta y por la propia intervención del futuro, en la reafirmación de ese porvenir apocalíptico. Así las cosas, la forma de “conducción de vida” (para retomar otro concepto weberiano) que se plantea como alternativa práctica es, sin ningún tipo de “coincidencia”, de un significativo ascetismo militarista, que recuerda mucho no sólo las huestes puritanas de Oliverio Cromwell sino también a las milicias supremacistas blancas estadounidenses que crecieron junto con el Ku Klux Klan, el fundamentalismo cristiano y la Guerra Fría. A la vez, sin embargo, que se manifiesta una crítica completamente

---

<sup>3</sup> Producida en 2005.

explícita a la falta de controles sociales al poder y la influencia del llamado “complejo militar-industrial” y sus acciones irresponsables, crítica con un aire reaccionario de rechazo a la ciencia y la innovación tecnológica.

No todos los relatos sobre el futuro, ni siquiera sobre los viajes en el tiempo, incurren en una concepción determinista de la historia ni caen en la idea de la predestinación. *El fin de la eternidad* (1955), una de las novelas más reconocidas de Isaac Asimov, es un ejemplo de cuestionamiento de este tipo de relatos. En ella, una organización de tipo monacal (excluye a las mujeres y limita los contactos sexuales y emocionales con ellas), administra los viajes en el tiempo, mientras secretamente interviene en la historia para arreglarla según su propia concepción. El protagonista, llevado por la necesidad de salvar a la mujer de la que se ha enamorado, descubre que hay una finalidad aún más secreta en esas intervenciones: la de reproducir al infinito la existencia misma de la organización. La novela termina con el héroe rompiendo esa reproducción y abriendo la posibilidad de que el futuro justamente “ya no sea como era antes”, que decía Valéry.

Finalmente, quisiera referirme a *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*) que, aunque menos famosa que *La guerra de las galaxias*, ha terminado por generar seis series de televisión con más de setecientos episodios y doce películas, la última de las cuales se estrenó en 2013. Iniciada en 1966, la serie plantea un futuro de bienestar e igualdad generalizados para la humanidad, donde privan las relaciones igualitarias entre nacionalidades, etnias y sexos.<sup>4</sup> Aunque se omiten cuidadosamente las

---

<sup>4</sup> Uno de los personajes principales era Uhura, mujer negra africana, y oficial del puente de la nave espacial, en la época más candente de la lucha contra la segregación racial en Estados Unidos. Es conocida la anécdota de que cuando la actriz que la representaba anunció su renuncia a la serie, recibió una llamada personal de Martin Luther King pidiéndole que no lo hiciera: era el único programa de televisión que dejaba ver a sus hijos por mostrar una imagen positiva de los afroamericanos.

referencias al sistema económico, da la impresión de ser una sociedad donde la riqueza se reparte entre todos, todos trabajan en lo que les gusta y no hay pobreza de ningún tipo, ni afán de lucro. En las ocasiones en que ha recurrido a la anécdota del viaje en el tiempo, ha sido para restaurar ese futuro utópico que podría perderse, y en la penúltima película producida en 2009, se llegó al punto de que el viaje en el tiempo de un personaje podría alterar por completo el futuro que la misma serie había imaginado, para abrir uno completamente nuevo (sin dejar de ser utópico).

En consecuencia, de estas obras y otras muchas podría extraerse la, en apariencia, cada vez mayor incapacidad para imaginar porvenires venturosos y armónicos, y la pervivencia y promoción de los valores ascéticos que caracterizaron el desarrollo del capitalismo moderno, aunque también la duda subyacente sobre las posibilidades del sistema de garantizar ya no el desarrollo sino la simple supervivencia de la humanidad, pues incluso en las manifestaciones de la cultura industrializada, el capitalismo siempre se representa como depredador y apocalíptico. El aparente consenso de que el mundo no tiene porvenir, en el sentido de un futuro que no sea sólo la repetición o la degradación del presente, parece marcar el paso de nuestras formas de lucha como operaciones defensivas de resistencia y crítica de lo establecido, pero incapaces de “pasar a la ofensiva” en términos de la construcción de alternativas. Sin duda no es así en todos los casos, pero no estoy seguro de que los cambios necesarios se vuelvan posibles sólo con imaginar nuevos futuros, o si debemos más bien cuestionar y abandonar la imagen de la historia lineal y concentrarnos en la propuesta de nuevas formas de “conducción de vida”, que no reproduzcan los ascetismos que nos limitan, ni los hedonismos y las irresponsabilidades que nos condenan.

Iztapalapa, octubre de 2013.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASIMOV, Isaac, *El fin de la eternidad*, Barcelona, Roca, 1989.
- CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza-Losada, 1989.
- COPLESTON, Frederic, *Historia de la filosofía 6. De Wolff a Kant*, Barcelona, Ariel, 1983.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- , *El superhombre de masas*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- GRAY, John, *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*, Barcelona, Paidós, 2008.
- MARCUSE, Herbert, *La dimensión estética*, Barcelona, Editorial Materiales, 1978.
- Nisbet, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1981.
- ONFRAY, Michael, *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- POTESTÁ, Gian Luca, *El tiempo del Apocalipsis. La vida de Joaquín de Fiore*, Madrid, Trotta, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder, 2011.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, wikisource, 2008.
- Datos sobre los filmes y series citados en Internet Movie Data Base [www.imdb.com](http://www.imdb.com).



# Julio Verne y el proyecto de los primeros navíos de México

ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA

*A Gaby, Alejandro y Mateo Santibáñez Reséndiz*

Con la entrada de Agustín de Iturbide a la capital del país el 27 de septiembre de 1821, México consumaba su independencia. Negadas a admitir este hecho, las últimas fuerzas españolas se replegaron en el fuerte de la isla de San Juan de Ulúa, frente al puerto de Veracruz. Desde allí en diversas ocasiones bombardearon la ciudad, que carecía de artillería con el suficiente alcance para contrarrestar el ataque. Además de la afrenta a la soberanía del país, con esto se obstruían las operaciones de la principal aduana en el Golfo, por lo que conformar una marina armada fue una urgencia nacional.

En 1822 y 1824 se adquirieron de Estados Unidos e Inglaterra algunos navíos para sitiar San Juan de Ulúa, lo cual sólo se logró por intervalos. No fue hasta septiembre de 1825 que capitularon los españoles, rendidos por el hambre, las enfermedades y el cerco que los mexicanos realizaron con apenas una fragata, dos bergantines y cuatro balandras.

Poco antes de este desenlace, ante lo exiguo de los recursos navales, las autoridades y estrategias de México dudaron del éxito de la empresa y especularon con dos perspectivas: la incorporación de dos grandes barcos españoles que se habían amotinado o tratar de adquirir un arma inédita conocida como “submarino” o “torpedo”. Este último recurso, aunque en fase experimental, en esa época ya se formulaba como un posible escudo ante las grandes flotas de los imperios

coloniales. Lo que se plantea en este texto es el surgimiento de esta alternativa para la incipiente nación, como imaginario que gira y se disloca sobre el pasado y futuro.

#### ■ EL ASIA Y EL *CONSTANCE*

El *Asia*, procedente de España, había navegado a Sudamérica en 1823 para tratar de contener los movimientos independentistas. Tras el fracaso y la efervescencia emancipadora, este navío, junto con los bergantines *Constance* y *Aquiles* y la corbeta *Clarrington*,<sup>1</sup> se dirigieron a Filipinas. A su paso por las Islas Marianas, en marzo de 1825, las tripulaciones —la mayoría compuesta por leva tomada de los puertos americanos—<sup>2</sup> se amotinaron por la larga estadía en el mar, el maltrato, la falta de paga y la carencia de abastos.<sup>3</sup> Después de abandonar a los oficiales en ese archipiélago, los marinos del *Asia* y el *Constance* se dirigieron a Monterrey (Alta California) para solicitar su incorporación a las fuerzas mexicanas, mientras que los del *Aquiles* decidieron unirse a la marina de Valparaíso.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Así aparece referida en la historia marítima de otros países. Se le nombra también *Gavinton* en los testimonios mexicanos, pero no he localizado referencias bajo esta denominación en las historias de las flotas estadounidenses. Fue abandonada por sus malas condiciones al dispersarse la escuadrilla.

<sup>2</sup> Párrafo 12 de *Navío Asia* (3), <http://www.todoababor.es/listado/navio-asia3.htm> (consulta: 19 de septiembre de 2013). Véase también Luis Rodríguez Vázquez, *La agitada vida del navío "Asia"*, [http://www.todoababor.es/articulos/navio\\_asia.htm](http://www.todoababor.es/articulos/navio_asia.htm) (consulta: 21 de septiembre de 2013). Este último autor indica que la tripulación se constituía de menos de 10 por ciento de peninsulares y la mayoría por “peruanos, chilenos, ecuatorianos y mexicanos”, párrafo 36.

<sup>3</sup> Véase la notificación del comandante del *Asia* José Martínez, anexada en los documentos que acompañan la notificación oficial en la *Gaceta Extraordinaria de México*, núm. 16, tomo I, miércoles 15 de junio de 1825, p. 2, en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004595516&page=5&search=M%C3%A9xico+1825+Constante+Asia&lang=es>

<sup>4</sup> Luis Rodríguez Vázquez, *op. cit.*



Esto llenó de júbilo al país y sus gobernantes. El ministro de Relaciones Interiores y Exteriores de la República aseveró que presagiaba “resultados más felices y abundantes”.<sup>5</sup> En la *Gaceta Extraordinaria del Gobierno*, del 15 de junio de 1825, se notificó que “El Exmo. Sr. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos lleno de la más gloriosa satisfacción, por un suceso que tanto contribuye a la seguridad de nuestra independencia, y al honor de la Nación Mexicana, ha aprobado en todas sus partes la capitulación anterior, ha mandado en consecuencia, se ejecute el pago de los alcances de la tripulación española, en los términos convenidos”.<sup>6</sup>

Algunos políticos más escépticos, como el general Pedro Celestino Negrete, opinaron que resultaba más caro rehabilitar estas embarcaciones que comprar nuevas. Pero no fueron escuchados y se invirtieron más de 300 mil pesos en arreglar el *Asia*, al cual se le cambió el nombre por el de *Congreso Mexicano*, para después comisionarlo en un viaje por las costas sudamericanas hasta el Golfo de México. Llegó a Veracruz en los primeros meses de 1827, es decir, un año y medio después de la expulsión de los españoles. A su arribo ya no resultó apto para el combate pues se encontraba de nuevo en malas condiciones y se usó como almacén y cuartel flotante. Después de cinco años, terminó por hundirse lentamente en las costas veracruzanas. Por su parte, el *Constante*, que se había quedado únicamente como embarcación de transporte en el Pacífico, en el puerto de San Blas, también se fue a pique el mismo año de 1832.

---

<sup>5</sup> Sebastián Camacho, *Memoria de los ramos del Ministerio de Relaciones Interiores y Exteriores de la República*, México, Imprenta del Supremo Gobierno, 1826, p. 11.

<sup>6</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *Episodios históricos mexicanos 3*, México, Instituto Cultural Helénico, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 239.

### ■ FUTURO IMAGINADO

Las peripecias del *Asia*, del *Constance* y sus navegantes fueron tema para la primera novela del francés Julio Verne: *Los primeros navíos de la marina mexicana* (1851), posteriormente conocida como *Un drama en México. Aventuras de tres rusos y de tres ingleses en el África Austral*. Claudio Bombarnac. Sabemos que el literato realizó una visita fugaz a Norteamérica y que viajó en sus propios veleros por el Mediterráneo y el norte de Europa, pero nunca estuvo en México. Seguramente obtuvo información de los relatos y correspondencia realizada entre los hermanos Arago, pues uno de ellos, Jean Arago,<sup>7</sup> había viajado con Francisco Javier Mina a México para incorporarse al movimiento de independencia y se quedó hasta su muerte en 1836.<sup>8</sup> También pudo tomar datos de las publicaciones que anunciaron el acontecimiento, como la *Gaceta de México* del 15 de junio de 1825 que dio noticias y testimonios de la incorporación del *Asia* y el *Constance*. Desde luego debió consultar a Alejandro de Humboldt,<sup>9</sup> cuyo itinerario por nuestro país es el mismo que realizan los personajes centrales de la obra.<sup>10</sup> No obstante, el novelista introduce varios desvíos y tiempos de recorrido ficticios como recurso literario. Otra similitud conceptual entre los libros de Humboldt y Verne es que ambos definen a las cordilleras de México “como una

<sup>7</sup> “Viaje alrededor de Julio Verne”, *Destino*, núm. 1 788, enero de 1972, p. 27. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/183462/show/183248/rec/71> (consulta: 9 de octubre de 2013).

<sup>8</sup> *Dictionnaire Biographies Roussillonaises*, <http://www.mediterranees.net/biographies/capelle/>

<sup>9</sup> Leslie Alger, “Introducción”, en *Un drama en México*, Julio Verne, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 15. En otra obra de Verne, *La Jangada*, hay más coincidencias con los escritos de Humboldt. Véase Estuardo Núñez, “La novela amazónica”, en *Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*, Lima, 1997, p. 101. <http://www.comunidadandina.org/bda/docs/PE-CA-0008.pdf> (consulta: 9 de octubre de 2013).

<sup>10</sup> José N. Iturriaga, “Prólogo”, en *Un drama en México...*, op. cit., pp. 25 y 26.

prolongación de los Andes del Perú”.<sup>11</sup> De la misma manera, el sabio alemán en su obra aborda un “inventario de castas”, asunto tan popular en la Nueva España que ya desde antes había sido tema pictórico, lo cual Verne retomó en su novela<sup>12</sup> a pesar de que el tema ya resultaba poco frecuente a partir de la Independencia.

En *Los primeros navíos de la marina mexicana* también es patente la huella de otros escritores en la descripción de ambientes y referencias geográficas.<sup>13</sup> Por ejemplo, cuando uno de los personajes contempla la capital desde la ruta de los volcanes advierte, a pesar de la distancia, una sensación visual de acercamiento, “de tocar México con las manos”. Ya desde 1648, al visitar un sitio parecido, Thomas Gage había dicho las mismas palabras cuando contemplaba la característica transparencia del aire del altiplano,<sup>14</sup> idea que varios viajeros habrían de repetir a lo largo del siglo XIX.

La novela fue inicialmente publicada por entregas en la revista parisina *Musée des Familles*. Se acompañó de tres grabados; uno de ellos, realizado por Eugene Forest, representa la vestimenta de un grupo de mexicanos en el umbral de una puerta. Si comparamos este dibujo con las láminas *Las poblanas* y *Los rancheros*, publicadas antes por Carl Nebel

---

<sup>11</sup> Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 1984, p. 23. El narrador en la novela de Verne lo expresa como “La cadena de las cordilleras, que bajo el nombre general de Andes atraviesa toda la América meridional, surca el territorio de Guatemala y a su entrada en México se divide en dos ramas”, véase Julio Verne, *Un drama en México. Aventuras de tres rusos y de tres ingleses en el África Austral. Claudio Bombarnac*, México, Porrúa, 2004, p. 10.

<sup>12</sup> Alejandro de Humboldt, *op. cit.*, p. 90. Julio Verne, *Un drama en México. Aventuras de ...*, *op. cit.*, p.17.

<sup>13</sup> Aunque a veces adaptaba lugares desatinadamente, como situar un manglar en tierra caliente, o trigo y vainilla cerca de Cacahuamilpa, etcétera. José N. Iturriaga, *op. cit.*, p. 24.

<sup>14</sup> Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 93.

en su *Viaje pintoresco y arqueológico...* (París, 1836), podemos encontrar una gran similitud, lo cual no es sorprendente pues su trabajo fue uno de los más populares y copiados a los pocos años de editada su obra.<sup>15</sup>

En 1876 se volvió a editar la novela de Verne, pero ahora con el título de *Un drama en México*, en un volumen, con ligeras modificaciones al texto y con diferentes imágenes. Ahora eran seis ilustraciones con secuencias más integradas a la narración. Las dos primeras representan a los personajes principales a bordo del *Constance*, precisamente en el momento del motín. Los siguientes tres grabados muestran sucesos entre los parajes del viaje de Acapulco a los volcanes del Valle de México. En estas imágenes, realizadas por Jules Férat en el dibujo y Charles Barbant en el grabado, se advierte la insistencia en el manejo del claroscuro, el cual han de llevar los autores a una mayor maestría en novelas posteriores de Verne.

Para 1862, entusiasmado, el novelista francés confesaba que acababa “de escribir una novela con una forma nueva, una idea propia”:<sup>16</sup> *Cinco semanas en globo*, que trata de un viaje a través del África Central. La novedad era que usaba la novela para describir un territorio escasamente conocido, visto desde las alturas por medio de un globo. En obras posteriores, las máquinas de transporte ya no serán reales, aunque si fundadas en invenciones viables, como la nave proyectil aparecida en *De la tierra a la luna* (1865), el yate con hélices en *Robur el conquistador* (1886) y, por supuesto, el sumergible de *20 000 leguas de viaje submarino* (1869-1870).

---

<sup>15</sup> *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*, publicada inicialmente en París en 1836. Arturo Ochoa reflexiona sobre las copias a esta obra en “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 76, México, 2000, p. 127.

<sup>16</sup> Palabras pronunciadas por Verne, según su amigo Félix Duquesnel y referencia de A. Dumas, citados por David Mayor Orguillés, *Julio Verne, Grandes Biografías*, Madrid, Edimat Libros, 2008, p. 56.

Verne sostenía que la propuesta de sus máquinas no era ficticia, sino siempre realizada dentro de lo posible. Su propósito era escribir novelas donde la ciencia tuviera un lugar. Ya en su época, la prensa comparó al *Nautilus* de 20 000 leguas... con los nuevos submarinos. Para Federico Urrecha, Verne no hizo “más que seguir un camino ya comenzado a recorrer” por los inventores de submarinos.<sup>17</sup> Para otro articulista de Barcelona, un nuevo submarino inventado por el español Peral era un paso más al “ideal de la navegación submarina que vislumbró en sueños Julio Verne al describirnos (el) fantástico *Nautilus*”.<sup>18</sup> En otro diario, se escribió que la nave *Peacemaker* (de J. H. L. Tuck) que funcionaba con electricidad había sido construida por su inventor “con la forma ideada por Verne”.<sup>19</sup>

Cuando se le preguntó a Verne sobre sus “predicciones”, como el caso del submarino, con modestia contestó que éste ya había sido inventado, aunque mecánico y no eléctrico, como el *Nautilus*.<sup>20</sup> Así, se conservan dibujos de 1680 de Giovanni Borelli con diseños primitivos de tanques con lastre de cuero para hacer sumergir embarcaciones. Pero la figura más interesante, y reiterada en la historia del tema, es la del norteamericano Robert Fulton, quien sesenta años antes de la obra de Verne experimentó, aunque con poco éxito, una nave que se sumergía impulsada con fuerza mecánica

---

<sup>17</sup> Federico Urrecha, “Móvilis in móbile”, *El Imparcial. Diario liberal. Los lunes del Imparcial*, Madrid, 31 de diciembre de 1888, p. 5.

<sup>18</sup> C. B. “La navegación submarina”, *La Dinastía. Diario político, literario, mercantil y de avisos*, Barcelona, 26 de abril de 1890, p. 1.

<sup>19</sup> “El buque de combate del porvenir”, *El día. Edición de la noche*, Madrid, 26 de septiembre de 1886, p. 1.

<sup>20</sup> Verne suponía que su *Nautilus* podía funcionar con energía eléctrica indefinidamente, la cual obtenía de una manera no descubierta todavía. Robert H. Sherard, “Una nueva visita a Jules Verne”, *T. P.'s Weekly*, 9 de octubre de 1903. Esta entrevista se puede consultar en una traducción al español de Ariel Pérez en el sitio Viaje al centro del Verne desconocido, <http://jgverne.cmact.com/Biografia/Sherard2.htm> (consultado el 9 de octubre de 2013).

humana. En 1854, en el periódico *La España*,<sup>21</sup> se hace una descripción del invento de Fulton, el cual es mencionado reiteradamente en otros artículos. A su vez, diversos reportajes dan informes de ensayos sobre sumergibles. Llegaron a ser tantos y tan secretos sus detalles que un columnista español se declaró confuso para calificar la originalidad entre ellos.<sup>22</sup>

A finales del siglo XIX los submarinos aún eran deficientes y de poca confianza como artefactos ofensivos, pero su figura oculta en las aguas, metálica y hermética, los hacían aparecer en el imaginario social como armas siniestras e infernales. Su aparición alteró el concepto honorable del enemigo frontal.<sup>23</sup> En 1904, una publicación advertía que los torpedos eran un arma maravillosa, pero taimada y rastrea, pues en ocasiones parecen “brotar del fondo de los mares, llevando en su seno todas las sombras del abismo”.<sup>24</sup>

Asimismo, los primeros prototipos, pequeñas embarcaciones experimentales, los hacía aparecer apropiados para los países de menores recursos que no podían contar con los colosales cañoneros, acorazados y cruceros de las potencias. En 1886 un columnista preguntaba: “¿De qué sirve el poder de los grandes acorazados ante la pequeñez de un torpedero movido por la electricidad?”<sup>25</sup> Tres años más tarde se insistía que los torpedos significaban “esperanza para los débiles y temor para los poderosos”.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> “Inventos modernos para la guerra”, *La España*, Madrid, 7 de mayo de 1854.

<sup>22</sup> José Echegaray, “Examen de algunos submarinos”, *El Heraldo de Madrid. Diario independiente*, 3 de diciembre de 1890.

<sup>23</sup> Se consideró “un medio desleal de hacer guerra”, dice P. Sosa, *Historia y desarrollo de los submarinos* (parte I), 2007, p. 6, <http://www.ingenierosnavales.com/DOCUMENTACIONFOROS/Cap%201.%20Historia%20y%20Desarrollo%20de%20los%20Submarinos.%20Parte%201.pdf>

<sup>24</sup> Victoriano Suanzes, “Los torpedos en la guerra”, *Vida marítima*, año III, núm. 93, España, 30 de julio de 1904.

<sup>25</sup> “El buque de combate del porvenir”, *op. cit.*

<sup>26</sup> Federico Montaldo, “Submarinos y otras yerbas”, *La Ilustración artística*, año VII, núm. 367, Barcelona, 7 de enero de 1889, p. 20. “El torpedo, a causa de su baratura

## ■ LA UTOPIÍA DE UN ARMA SUBMARINA EN MÉXICO

En *20 000 leguas de viaje submarino* Julio Verne miró al futuro basado en inventos pasados.<sup>27</sup> Cuando en los primeros años del siglo XIX Fulton ensayó su prototipo de sumergible, deslumbró al mundo a pesar de sus precarios resultados. En México, José María Heredia, redactor de *El Iris*, escribió una biografía sobre el inventor estadounidense en febrero de 1826, e informaba que creó una máquina llamada torpedo, con la cual se podían hacer inexpugnables las costas ante buques invasores. Relató que en una prueba ante el gobierno inglés, en 1805, destruyó un bergantín, causando asombro y temor. Ante ello, decía el redactor, Inglaterra imaginó que hasta las naciones más débiles podían usar los torpedos para defenderse y, por lo tanto, no creyó pertinente apoyar su desarrollo, pues eran un peligro para su armada.

El mexicano Mariano Michelena se enteró del invento de Fulton cuando viajó a Inglaterra, en mayo de 1824, como ministro plenipotenciario para buscar el reconocimiento de nuestra autonomía y, entre otros asuntos, comprar buques para expulsar a los españoles de San Juan de Ulúa. Se interesó sobremanera y pensó en el “torpedo” como opción prometedor, al grado que pagó 10 mil libras de adelanto a un constructor de nombre Thomas Johnson, todo a cuenta de la deuda nacional negociada en Londres.<sup>28</sup> Un año después se decía que la nave

---

y eficacia, constituye el arma del débil”, Victoriano Suanzes, *op. cit.*, p. 407.

<sup>27</sup> Bajo el seudónimo de George Sand, Amandine Aurore Lucie Dupin, baronesa Dudevant, novelista francesa, fue quien le sugirió el tema en una carta a Verne, donde le indicaba que en sus próximas novelas esperaba “nos conduzca bien pronto a las profundidades del mar y que haga viajar sus personajes en esos aparatos sumergidos que su ciencia y su imaginación pueden permitirse perfeccionar”, citada en Adolphe Brisson, “Entrevista a Jules Verne”, París, Armand Colin et Cie Editeurs, 1899, pp. 111-120). Véase la nota 4 de la traducción de Ariel Pérez en: <http://jgverne.cmact.com/Biografia/Brisson.htm>

<sup>28</sup> *Esplificación de la conducta de Michelena en algunos puntos*, México, Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, 1827, pp. 19 y 38. Véase en: <http://archive.org/stream/>

estaba ya terminada, equipada y a punto de zarpar, para asombrar en Veracruz con sus capacidades submarinas.<sup>29</sup> Pero pasaron los meses, incluso se rindieron los españoles en septiembre de 1825 y la “dichosa” nave no se veía por ningún lado. El misterio sobre la ausencia de la máquina de navegación se amplió cuando Michelena tuvo que dejar el cargo de Londres a manos de Vicente Rocafuerte, en julio de 1825. El asunto llegó a la Cámara de Senadores en 1826, donde se pidió noticia del paradero del bergantín *Guerrero*, nombre con que se denominó entonces al “torpedo” en los expedientes oficiales. Al ser interrogado, Michelena contestó que se hallaba aún en construcción en el Támesis y que de su compra había enterado directamente al Presidente.<sup>30</sup>

Al no aparecer por ningún lado el torpedo, la *máquina marítima incendiaria* o el bergantín *Guerrero*, algunos escritores y políticos de la época acusaron a Michelena y a Rocafuerte de estafar a la nación o al menos de desempeñar ineficientemente esta operación. Carlos María de Bustamante, Lorenzo de Zavala, Enrique de Olavarría y Ferrari, y José María Tornel y Mendívil mencionan el asunto en sus libros, el cual también se comentó en cafés, sociedades secretas y algunos periódicos.<sup>31</sup> Después, se supo que Johnson, el constructor, seguía solicitando dinero para poder terminar el buque, por lo que Rocafuerte le pidió anular el trato y reintegrar el dinero, lo cual no pudo satisfacer. Al intentar demandarlo, le informaron a Rocafuerte

---

espliacindela00michguat/espliacindela00michguat\_djvu.txt

<sup>29</sup> Ante la extrañeza de por qué no aparecía el navío en aguas mexicanas, el 27 de marzo de 1927 el Mercurio de Veracruz publicó un recuento del asunto. Citado en Raquel Díaz Galván, *Vicente Rocafuerte, ¿un simple patriota? 1824-1829*, tesis para optar por el grado de maestra en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 121 y 122.

<sup>30</sup> *Esplicación de la conducta de Michelena...*, *op. cit.*, pp. 12 y 15.

<sup>31</sup> Raquel Díaz Galván, *op. cit.*, pp. 118, 122, 123 y 124. Véase la polémica entre El sub-marino, El Comedido y El Flotante.



que ante las leyes inglesas no prosperaría el asunto al mezclarse este negocio con la política.

Finalmente Johnson fue a prisión, pero demandado por otros. En el seguimiento del caso, tratando de llegar a un acuerdo legal por medio de un abogado en Inglaterra, en 1828 aún se le ofrecieron treinta mil pesos más para terminar la nave y entregarla con las seguridades pertinentes. Pero respondió que ya otros acreedores se habían apoderado de todo.<sup>32</sup> México nunca recuperó el navío ni el dinero.

¿Cómo es que las autoridades mexicanas de entonces, a pesar de todo el enredo, ofrecieron aún más por el torpedero cuando no tenían la certeza siquiera de que pudiera llegar a existir? Para 1829 una nota oficial mencionó que quizá “sería necesario dejar pasar treinta años para que finalmente ocurriera la invención de los barcos zambullidores” y hasta en el Congreso alguien llegó a proponer que se hiciera un reconocimiento a Michelena porque fue “el mexicano que pretendió introducir ese gran invento marítimo”.<sup>33</sup> Todo eso a pesar de que, a este personaje, también se le había acusado del fraude por dos mil uniformes que había adquirido en tierra inglesa para el ejército, los cuales resultaron de diferentes medidas, en mal estado y usados.<sup>34</sup>

El proyecto del submarino como defensa ante los países poderosos y la insistencia del gobierno de la época en adquirirlo fue una utopía. Esta ilusión se fortaleció ante la insistencia española permanecer en San Juan de Ulúa y por los rumores de nuevos intentos de invasión (que se objetivarían en la expedición del padre Arenas en 1827 y de Barradas en 1829).

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 119 y 131. *Explicación de la conducta de Michelena...*, *op. cit.*, p. 23.

A pesar de las acusaciones, el apoyo a Michelena por un grupo en el poder era manifiesta. En aquella época la corrupción ya se había manifestado de manera clara en la legación mexicana de Londres, cuando Francisco de Borja Migoni le había antecedido en el cargo. Este otro comisionado había sido el responsable de la gestión de un préstamo para México, lo cual realizó con lentitud para favorecer a la Casa Goldschmidt. De esta relación obtuvo buenas tajadas con la reventa de los bonos mexicanos de dicha deuda y de otras deducciones y comisiones.<sup>35</sup> Sus beneficios quedaron a salvo cuando cambió la nacionalidad mexicana por la inglesa.

Michelena por su parte, a pesar de todo, rechazaba las acusaciones de corrupción y decía: “si se quiere, pude haber cometido algún error [...], pero jamás [ser autor de] una maldad”.<sup>36</sup> En el mejor de los casos, y ante la falta de testimonios por la confidencialidad con que se trató el asunto, tanto Michelena como Rocafuerte fueron víctimas de su incapacidad para negociar ante los ingleses, los cuales vieron al México recién independizado como presa interesante para venderles ventajosamente ilusiones o mercancía de segunda. Al mismo tiempo, para pagar esos productos, se otorgaron préstamos onerosos con los cuales se ató económicamente al país.

Quizá este pasaje de la historia algún día llegue a inspirar nuevas novelas, imaginarios cinematográficos o tema para las artes visuales. Pero también puede hacernos reflexionar que si hasta la fecha algunas negociaciones como país siguen saliendo mal, no se debe al lastre de una heredada deficiencia emocional estereotipada o algún determinismo basado en complejos de inferioridad, sino a la falta de vigilancia de

---

<sup>35</sup> Guillermo López Contreras, *El trabajo parlamentario y diplomático de Mariano Michelena. 1820-1825*, tesis para obtener el grado de licenciado en Historia, Morelia, Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006, p. 93.

<sup>36</sup> *Esplicación de la conducta de Michelena...*, *op. cit.*, p 24.

nuestros recursos. El tema en este texto no es el futuro como destino ineludible, sino la manera como lo miramos y afrontamos; así como miramos al pasado a partir de nuestros intereses del presente, de la misma manera lo hacemos con el futuro.

En Verne la ciencia inspira a la novela, pero esta última también es capaz de inspirar a la realidad que se construye. A riesgo de caer en extremismo, diría que la novela también inspira a la historia (o al menos lo que escribimos de ella). *Los primeros navíos de la marina mexicana* y *20 000 leguas de viaje submarino* bien pueden representar los extremos del episodio de 1825, donde el pasado y el futuro se tocan como extremos, igual que la serpiente mítica que se muerde la cola.



## Xilitla: la selva como utopía

ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA GARGOLLO

**P**ara Edward James (1907-1984) inventar el futuro fue una estrategia subversiva para atender otros espacios ajenos a la realidad de la posguerra; una búsqueda visionaria y excéntrica en su afán por construir un paraíso en las remotas laderas de la selva mexicana. Imaginación y deseo se conjuntan en Las Pozas, Xilitla, con sus fantásticas construcciones, cuyas características oníricas resultan afines a las concepciones estéticas del surrealismo. “Mi casa tiene alas y, a veces, en la profundidad de la noche, canta”, escribiría el propio James en uno de sus poemas.

Enormes estructuras de concreto armado, diseminadas por el paisaje, de manera caprichosa e irracional constituyen el encanto de este sitio, cuya concepción del espacio, particularmente intrincada y sugestiva, su misterioso ambiente y sus desmedidas proporciones, suscitan una fascinación cercana a la noción freudiana de lo sublime, donde lo bello y lo siniestro se tocan. Todas estas estructuras cuentan con nombres propios, inventados o colectivos: El anillo de la reina, El camino de los siete pecados capitales, La plaza de san Eduardo, La pajarera o Casa de las aves, La casa de los pericos, El cinematógrafo, etcétera. Como si se tratara de algún ejemplar de herbario, a cuyo nombre científico se han ido añadiendo los motes que la voz popular convoca por su uso o evocación, encontramos estructuras llamadas El homenaje a Max Ernst, también conocida como El aviario; El puente de la flor de lis conocida comúnmente como La terraza del tigre; El palacio de verano designado por sus formas como El palacio de

bambú; La estructura de tres pisos, que en realidad tiene cinco; El baño en forma de ojo, El recinto con techo en forma de ballena, La columna del estegosaurio...

Hay ahí, pues, puertas que no es posible abatir; escaleras que no llevan a ningún lugar; botareles que no reparten empuje alguno; una biblioteca sin libros; un heterodoxo cinematógrafo coronado por dos gigantescas columnas; travesaños que no sostienen ningún peso sino que se cruzan del modo más caótico posible, recostadas como enormes serpientes sobre una losa, para recibir encima sólo una maceta. En fin...<sup>1</sup>

¿Qué albergan estos enormes edificios sin función? Arquitectura integrada al paisaje, arquitectura emocional que invita a recorrerla, “arquitectura y escultura labradas en la piedra por el delirio”<sup>2</sup> para goce de nuestros sentidos, para escuchar los rumores de su estructura y oler sus muros; expresiones anímicas y fantásticas que recuperan no sólo los sueños de James sino el imaginario de sus constructores: los albañiles de Xilitla. Sueños petrificados en una selva de concreto, abiertos, inacabados, exuberantes y bellos, sueños que se tocan, se palpan y, sin embargo, siguen siendo extraños, materia insólita anclada a un tiempo y lugar que poco le corresponde, donde mágicamente embona por su plenitud y extraordinaria abundancia.

Quizá no sólo sea el paraíso original de Edward James, quizá sean también añoranzas de una época romántica, donde el sentimiento prevalece sobre la razón y la imaginación sobre el análisis crítico. O podrían ser también reminiscencias de los extraños paisajes que dejó el periodo de entreguerras: edificios derrumbados por invasiones

---

<sup>1</sup> Xavier Guzmán Urbiola, *Edward James en Xilitla*, México, Xul, 2007, p. 36.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, *Arte de México*, obras completas, edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 333.

beligerantes, destrucciones modernas, que aunadas a la inspiración poética de James y su peculiar concepción del mundo, crean nuevas arquitecturas simbólicas. Como señaló Jorge Ibargüengoitia al visitar Xilitla: “comprendí que lo que estaba viendo, lejos de ser una casa sin terminar, era algo que fue concebido como ruina inquietante”.<sup>3</sup> De tal manera que sus delirantes construcciones rompen con los límites de lo ordinario y de lo lícito, nos sorprenden con su exageración y opulencia, y van más allá de cualquier función práctica, transportan los sentidos a realidades nuevas. La esencia lírica de James crea formas arquitectónicas que son a la vez quicios y vanos que se ocupan de la Naturaleza, de los principios de la poesía y de la magia, con resultados contrarios a las leyes naturales. Ruinas que albergan la selva y la fauna misma, pues para rodearse cada vez de más animales, don Eduardo necesitaba construir bellas jaulas, orgánicas como el bambú y elevadas como los arcos góticos, para que sus pájaros y felinos viviesen contentos en este castillo surreal integrado a la vegetación.

Dos son los elementos fundamentales que integran el espacio creado entre 1962 y 1984 por Edward James en Xilitla, en aproximadamente 40 hectáreas de selva semitropical: los elementos arquitectónicos desarticulados que forman un original laberinto y evocan diversos estilos de construcción —gótico, mesopotámico, egipcio, etcétera— y la naturaleza que se imbrica íntimamente con ellos; como si unos y otra intentaran confundirse, entremezclar sus esencias desiguales.<sup>4</sup>

Seducido por el surrealismo, James tuvo un papel nodal como mecenas y coleccionista. No sólo patrocinó la revista *Minotaure* —órgano del movimiento—, sino que estableció sólidos lazos de amistad

---

<sup>3</sup> Jorge Ibargüengoitia, “En primera persona. Travelogue”, en *La casa de usted y otros viajes*, México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 16.

<sup>4</sup> Lourdes Andrade, “Ruinas y bosques”, *Saber Ver*, núm. 35, México, julio-agosto de 1997, p. 83.

con algunos de sus miembros. Man Ray lo retrató en varias ocasiones, una de esas fotografías sirvió como base para el cuadro *El principio del placer* (1937) que realizó el pintor belga René Magritte, quien ese mismo año, teniendo a James como modelo, pintó su famoso cuadro *La reproducción prohibida* (1937). A Salvador Dalí le patrocinó una extravagante instalación para la Feria Mundial de Nueva York en 1939: *El sueño de Venus*, que consistía en un tanque de agua con sirenas de hule. En septiembre estalló la segunda Guerra Mundial y Edward se quedó en Nueva York. Al año siguiente, atraído por el movimiento de meditación hinduista se trasladó a California, relacionándose con el escritor Aldous Huxley, quien lo invitó a venir a México.

¿Cómo conciliar la presencia de un aristócrata inglés en la remota sierra de la Huasteca? La azarosa vida de James está plagada de mitos que él mismo se encargó de producir. Se rumora que era hijo ilegítimo del rey Eduardo VII de Inglaterra, su padrino, aunque James contaba que más bien su madre, Evie, era la hija ilícita del rey. Lo cierto es que heredó una cuantiosa fortuna y que a los 22 años de edad había quedado huérfano. En 1944 conoció en Cuernavaca a Plutarco Gastelum, un atractivo sonoreense de sangre yaqui, ex boxeador y empleado de la oficina de telégrafos, quien se convertiría en su amigo y hombre de todas sus confianzas. Con él recorrió México. Al año siguiente regresó y, atraído por sus orquídeas, descubrió Xilitla, un pueblo serrano inmerso en una espesa selva semitropical en el extremo sur de la Huasteca potosina. Cuenta Xavier Guzmán que la mitología en torno a James ha insistido en una escena fundante de su “paraíso terrenal”:

Cierto día, en una excursión hacia la peña llamada Huestmolotépetl — mejor conocida hoy como La Silleta—, se hallaba nadando en unas pozas, cuando se le manifestó la señal de lo sagrado. De pronto el cielo se nubló. Una espesa colonia de mariposas descendió y él, por un momen-



to, contempló a su acompañante cubierto totalmente de pequeñas alas vibrantes, las cuales lo transformaban en hombre-mariposa.<sup>5</sup>

Esa fue la señal a partir de la cual iniciaría la fundación de su mundo, empalmando acciones que buscaban dotar de sentido y estructura al tiempo que apenas se insinuaba y que lo llevaría a crear una arquitectura tan desmedida como su exuberante entorno. En 1947 encomendó a su amigo la compra de tierras en Las Pozas, una finca cafetalera de difícil acceso en las faldas del cerro, también conocida como La Conchita. Mientras la naturaleza alimentaba el romanticismo de Edward que, entre otras extravagancias, parecía hablar con los animales, Plutarco se encargaba de terracear la ladera, donde comenzó a tomar forma el jardín de exóticas especies de orquídeas que importaban de Centroamérica y Hawai.

En Las Pozas sucede la magia. “Ahí el arte muestra una cosa por otra, inventa una realidad, puesta ahí en vez de la realidad convencional. James y Gastelum construyeron un lugar inédito, único. Produjeron una atmósfera, un agasajo poético”.<sup>6</sup> Edward proponía diseños e ideas propias a la obra y Plutarco se hacía cargo de los trabajadores y la supervisión de las construcciones; tenía mano libre para hacer las cosas a su modo. Cuando el inglés llegaba a Las Pozas y recorría lo que se había creado en su ausencia, entusiasmado proponía nuevas construcciones. Arrebatos de ilusión y delirio, al contemplar lo inesperado y proyectar enardecido los sueños presentes, trazos potenciales, a un futuro sorprendentemente incierto y fecundo. A la

---

<sup>5</sup> Xavier Guzmán Urbiola, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> Irene Herner, *Edward James y Plutarco Gastelum en Xilitla. El regreso de Robinson*, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fundación Pedro y Elena Hernández, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

manera de un “cadáver exquisito”, ese juego surrealista donde uno comienza a pintar y el otro sigue el trazo sin conocer el principio o el fin del dibujo, sólo una línea corta que sirve para unir dos o más mundos, distintas concepciones, diversos acercamientos a realidades insospechadas.

Lo cierto es que la presencia de James en nuestro país fue siempre temporal, ya que por asuntos de impuestos se tenía que mudar de un lugar a otro cada tres meses; ya fuera por cuestiones legales o económicas o sociales, el inglés dejaba Xilitla. Cuando se despedía porque tenía que viajar a Estados Unidos, a Inglaterra o a Italia, llamaba a los 68 albañiles para encargarles sus orquídeas, la extraña fauna conformada por ciervos, felinos, serpientes y las aves exóticas que iba adquiriendo, así como aquellas semi instintivas e irreflexivas “construcciones”, que parecían reproducirse en su ausencia.

Durante 36 años James pagó la raya semanal para que con sus diseños se fuera construyendo una obra del todo insólita, extraña ante sus propios ojos pues con la libertad de la distancia cada quien iba poniendo en la construcción de estas paredes algo de su cosecha. De ahí que la casa del inglés “dialoga en español, en la sierra fértil de la Huasteca potosina, con visiones góticas de Inglaterra y Europa, y con los fantasmas precolombinos”<sup>7</sup> y de la imaginería popular. Mundos suspendidos, horizontales, donde los tiempos se traslapan como lajas de un abanico vertical. Quizá por estas circunstancias la belleza que James y su equipo de maestros albañiles, carpinteros, herreros y jardineros, manifiestan mediante la arquitectura, resuena aún como un sentimiento estético inacabable y pendiente, siempre en construcción como la Naturaleza misma, casi espontáneo e irremediablemente en suspenso.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 35.

La idea original del inglés era convertir esa propiedad en un jardín encantado y así, antes de construir plantas de concreto o jaulas para sus animales, James comenzó a arreglar su bosque tropical como si se tratara de un frondoso jardín inglés. En su deseo por dejar en libertad esa naturaleza fértil, exuberante y copiosa de la selva mexicana y, al mismo tiempo, por refinar la variedad de plantas locales, se dedicó a viajar por el mundo en busca de una diversidad de orquídeas y ejemplares exóticos para sembrar en su finca. Sin embargo, las heladas de la sierra acabaron con infinidad de plantas y con su sueño de horticultor. Desde que se congeló la cosecha de café, en enero de 1962, era claro que la labor del inglés más que agrícola era la construcción. Ese año, 18 mil orquídeas murieron devastadas por la brutal escarcha.

Con el espíritu de erigir una naturaleza dentro de la Naturaleza, haciendo gala de un espléndido sentido ornamental, casi teatral, fue surgiendo la edificación de capiteles con formas orgánicas y vegetales para reemplazar la cantidad de plantas que morían a raíz de estas heladas. Poco a poco, a pesar de no producir café, ni reproducir orquídeas, sus extrañas e interminables construcciones<sup>8</sup> empezaron a poblar la selva, sus singulares armazones se alzan, cimientan, proyectan y funden extrañamente como parte de la selva misma y simultáneamente como su opuesto.

Quizá porque nada de lo que él proponía resultaba imposible para los trabajadores mexicanos. Quizá porque al interpretar sus instrucciones, sus trazos, sus dibujos, es porque Las Pozas se transformó en un espacio onírico y sin fronteras, delirante y sin otro sentido práctico que reproducir las fantasías de aquél inglés que en su muy particular español explicaba sus delirios e inventaba nuevas formas; quizá por todo eso, poco a poco se fue ampliando la conciencia de que ese jardín era algo insólito.

---

<sup>8</sup> Sus "*strange unfinished buildings*", como él mismo las define en una carta a Leonora Carrington.

El camino de entrada a Las Pozas, el de las siete víboras, que comienza con un arco casi redondo, combina, a manera de un caleidoscopio, diversas influencias: evocaciones de Quetzalcóatl con reminiscencias de la obra musical que Edward James comisionó a Bertold Brecht y a Kurt Weill en los años treinta: *Los siete pecados capitales*. Recupera también ciertos elementos de la cábala, la numerología y el simbolismo afines a la estética surrealista.

La construcción de mitos, los discursos del surrealismo y la arquitectura insólita son las líneas centrales que argumentan su fantástica mirada. Poeta de lo onírico e inefable, Edward James renuncia a poner el acento en la economía, la eficiencia y la racionalidad. Artista, escritor y mecenas, reinterpreta un contexto particular dotándolo de innumerables matices de significación, al descontextualizar los límites entre la naturaleza y el concreto; al rebasar las lógicas entre excentricidad, locura y creatividad; al proponer la creación de un sueño surrealista en la selva mexicana.

Para él, cuya estética de *clochard* era recurrente, el notable deterioro de sus construcciones fue, precisamente, lo que dotó de belleza al conjunto y a cada una de sus piezas. Las creaciones llevadas a cabo por James en Xilitla generaron nuevos procesos de significación no sólo en la Huasteca potosina, sino en el plano internacional. Su impacto cultural permitió consolidar la percepción de México como un lugar mágico y entrañable, el país “surrealista por excelencia”.

**TÁC  
TI  
CAS  
TERRITORIALES**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCIÓN

CULTUR



# Nuevos caminos en la plástica oaxaqueña

ARNULFO AQUINO CASAS

**E**sta ponencia<sup>1</sup> es una reseña de diversos acontecimientos artísticos y culturales ocurridos en Oaxaca a partir de 2006. Se trata de una selección apretada de información de las múltiples actividades que han ocurrido y ocurren cotidianamente en el estado. Hace siete años se desarrolló un intenso movimiento social que conmovió a los habitantes de la capital y repercutió en el ámbito internacional. Fue acompañado de profusión de pintas, mantas, grafiti, estenciles, carteles, monigotes y otras imágenes disidentes; vía los medios masivos e Internet, estos comunicados recorrieron el mundo, otorgaron una poderosa imagen al movimiento y dejaron testimonio histórico del mismo. Hubo repercusiones en todos los órdenes de la sociedad oaxaqueña; para el caso de la plástica, el presente texto señala diversos caminos en las artes visuales que se producen en la entidad.

Como continuación de tradiciones milenarias, Oaxaca es tierra de sabores, olores, colores y pintores, quienes en los años ochenta y noventa del siglo XX hicieron furor mostrando al mundo una pintura mágica, onírica, lúdica, con mucho oficio artesanal y buen gusto,

---

<sup>1</sup> El presente texto se basa en Arnulfo Aquino Casas, *Imágenes de rebelión y resistencia, Oaxaca 2006*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2011; con asesoría de Itandehuí Franco Ortiz y conversaciones con Úrsula Acevedo, Manuel García, Marieta Bernstorf y Cecilia Mingüer.

misma que fue etiquetada por el mercado del arte como “escuela de pintura oaxaqueña”. En el origen de este movimiento son bien conocidos los nombres y la obra de Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Rodolfo Morales, Rodolfo Nieto, artistas consagrados que abrieron el mercado del arte, para dar paso a firmas como Sergio Hernández, Luis Zárate, Juan Alcázar, José Villalobos, Justina Fuentes, Alejandro Santiago, Carlo Magno Pedro, Rubén Leyva, Raúl Herrera, Shinzaburo Takeda, Emiliano López, entre otros creadores prestigiados.

Oaxaca 2006 hizo un corte en la bonanza de la pintura tradicional y mostró otros protagonistas del quehacer artístico. Con una ciudad ocupada por la rebelión, los muros se llenaron de furor y color con las pintas contra el gobierno y a favor de la lucha popular. Estos artistas, algunos estudiantes, otros profesionales, reafirmaron su conciencia social y se formaron como individuos y colectivos al fragor de las batallas; en este contexto, la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro) surgió en octubre de ese año, con el propósito de incorporar a diversos creadores a la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO); en consecuencia, la Asaro levantó la bandera de un arte de contenidos humanistas ligado a la lucha de las causas populares, una asamblea de artistas de diversas disciplinas, reunida para crear un arte público para al movimiento.

Transcurrido el 2006, reprimida la rebelión, con las heridas de la lucha y la indignación de las conciencias, el 2 de febrero de 2007 se inauguró en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) la exposición *Graffiteros al paredón*, con una selección de estenciles y pintas realizados en las paredes de la ciudad ocupada; la muestra marcó un momento de ruptura entre el arte callejero para la propaganda y abrió las puertas para su reconocimiento cultural; a partir de este evento, se fueron definiendo los colectivos callejeros: Asaro, Arte Jaguar, Zape, Lapiztola, Rec Zachila, Revólver, Zoociedad, Tlacuache, Tlakolulokos, Movi-



miento Cultural Oaxaqueño, Bugaa, entre otros que han surgido después, además de múltiples tags individuales.

Como repercusión, el movimiento social abrió las puertas a expresiones libertarias, incluidas las artísticas; en esta búsqueda, los grafiteros, estencileros y artistas no convencionales, con acceso a Internet, blogs y redes sociales, están cambiando el arte de la entidad, mostrando la imagen local que les corresponde. Grafiteros al paredón fue el primer evento sobre el arte callejero en Oaxaca, pero no fue el único, otros muchos siguieron después; cabe mencionar algunas de estas acciones: *Stencil Latinoamérica* en La Curtiduría (2007); *En Oaxaca las paredes hablan* en la Alameda y la colonia Polanco en la ciudad de México (2007); *Aquí no pasa nada*, también en La Curtiduría (2007); la pinta de lonas en el Foro Social Mundial en el Zócalo de la ciudad de México (2008); *No al TLCAN*, pinta en Tijuana (2008); *Las calles están diciendo cosas*, exposición itinerante de gran éxito en el Museo de la Ciudad de México (2008); *Miradas en movimiento* en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (2008); *Tras Barrikadas* en la galería Azomalli en Oaxaca (2008); *En memoria del 68* en La Curtiduría (2008). Una larga lista de muestras nacionales e internacionales de gran impacto cultural; pero además, este *boom* se ha acompañado por una proliferación de imágenes en libros, catálogos, publicaciones; camisetas, pines, calcomanías, tatuajes, postales, *souvenirs*, blogs, redes sociales y páginas en Internet.

Pero no sólo fueron estenciles y gráfica política; además de las formas y técnicas tradicionales en pintura y grabado, como repercusión del movimiento surgieron otras propuestas en el sentido contemporáneo del arte: *performance*, intervenciones, videoarte, instalaciones, fotografía, gráfica digital, diseño, ilustración, animé, interdisciplinas con influencias cosmopolitas. No es que no existieran en ciernes estas manifestaciones, pero fue a raíz del movimiento que se presentó un incremento notable y reconocimiento cultural. Con estos discursos

(no necesariamente políticos) nuevos nombres, además de los colectivos, han hecho presencia en la escena oaxaqueña: Demián Flores, Emi Winter, Guillermo Olguín, Dr. Lakra, Antonio Turok, Gabriela León, Guillermo Pacheco, Jonathan Barbieri, Bruno Varela, Laureana Toledo, Ana Santos, Manuel de Cisneros, el Plan B, entre otros nombres ya reconocidos.

Cuestiones importantes para comprender estos cambios son la gestión, promoción, formación e información, con cientos de eventos que se realizan cada año en instituciones y espacios culturales; además del IAGO, primera biblioteca de arte y diseño en Latinoamérica, con 25 años de labor, podemos mencionar centros más recientes, como el Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, El Centro de las Artes de San Agustín (CASA), La biblioteca Henestrosa, BS Biblioteca infantil, El Museo de la Filatelia, Museo Textil y Centro Cultural Santo Pablo, estos últimos gestiones de la Fundación Alfredo Harp Helú. Otros centros culturales han modificado criterios con relación a las nuevas expresiones artísticas, como el Museo de Arte Contemporáneo (MACO), el Museo de los Pintores Oaxaqueños (Mupo), el Museo del Palacio “Espacio de la Diversidad”, la Casa de la Cultura Oaxaqueña, el recién creado Centro de Diseño. Asimismo, hay que agregar al Centro de Educación Artística (Cedart) Miguel Cabrera, así como la licenciatura en artes plásticas impartida por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, considerando que en este año esta casa de estudios abrió una licenciatura en Historia del Arte, apoyada por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Otros espacios independientes de importancia son: Galería Manuel García, la primera en reconocer en el presente siglo las nuevas tendencias del arte en Oaxaca; en 2006, Demián Flores gestó La Curtiduría, espacio cultural independiente para desarrollar producción, docencia, investigación y promoción de las artes visuales; actualmente

alberga las Clínicas para la Especialización en Arte Contemporáneo para Oaxaca (CEACO). También están La Telaraña, dedicado a la escultura creada en 2010, y La Calera, en 2012, lugar de usos múltiples, con estudios para artistas, sala para exhibiciones y habitaciones para residencias; ambos espacios fueron gestionados por Alejandro Santiago, recientemente fallecido, autor de *2 501 migrantes*, esculturas de gran impacto realizadas en cerámica.

También los colectivos han abierto lugares con el fin de producir y promover su trabajo, tal es el caso del Espacio Zapata de Asaro, al igual que su similar Taller Siqueiros de Yeska; el taller del colectivo Zoociedad; el Gabinete Gráfico abierto por Irving Herrera; el Proyecto Chicatana de César Chávez; el Okupa Visual de Leticia Pacheco; el Cuarto Contemporáneo de Úrsula Acevedo, propuesta de galería cultural de apertura a los jóvenes; el Taller Espacio Alternativo; la galería Gorilla Glass abrió en 2012, mostrando una línea de joyería: anillos, pulseras, piercings, dilos, objetos varios en el contexto tecnológico de una cultura del tatuaje y la transformación del cuerpo; el espacio Zegache muestra y promueve los trabajos de restauración del templo del pueblo del mismo nombre, con una colección de marcos realizados con técnicas artesanales y diseños de artistas nacionales y extranjeros. Frente a la comercialización, la búsqueda de autogestión y la necesidad de vinculación con las comunidades, otros proyectos se han puesto en marcha. Con el tema de la migración, en el pueblo de Tanivet, Tlacolula, a principios de 2001 se reunieron artistas como Lapiztola, Cer, Smek, Ana Santos, Úrsula Acevedo y MAMAZ (proyecto coordinado por Marieta Bernstorff), con el propósito de trabajar con la comunidad, integrando las historias de la gente para conservar la memoria colectiva del pueblo. En otro proyecto, Cer y Smek están trabajando culturalmente a las afueras de la ciudad; sobre todo en el Pocito, Pueblo Nuevo, promueven exposiciones y conciertos para jóvenes. Desde

hace más de un año, Aler (de Arte Jaguar) imparte talleres de estencil en más de veinte comunidades en diversas regiones del estado. De la misma manera, participantes de Asaro dan talleres de grabado en comunidades de las ocho regiones, con el objetivo de que sean auto-sustentables. Hay que destacar la labor del sociólogo y performer Saúl López Velarde en la Central de Abastos: desde 2102 imparte y coordina talleres de lectura, plástica y teatro, al tiempo que promueve conciertos, intervenciones en muros, performances, exposiciones fotográficas en la complejidad de una zona de comercio popular. En noviembre de 2012, el escultor y ceramista Adán Paredes realizó la exposición *Memoria intervenida* en el municipio de Ocoteco, instalación con barcas de madera, flores de cempasúchil, figuras humanas de barro, velas, cuerdas y mapas; el tema fue la migración, el viaje, el duelo, el partir hacia lo desconocido. Trabajada por el artista con los integrantes de los talleres comunitarios del pueblo de Zegache, la muestra se trasladó al Centro Cultural Santo Domingo, otro espacio importante en la capital oaxaqueña. En abril de 2013, en el Cedart Miguel Cabrera expuso 8 Colectivo, jóvenes egresados del bachillerato de arte, que actualmente residen en la ciudad de México estudiando profesionalmente humanidades y artes; la muestra resultó un conjunto de piezas individuales y colectivas de buena factura y mejor concepto.

Desde las instituciones oficiales, la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca ha abierto espacios para la plástica contemporánea, incluyendo las expresiones callejeras en muros de la ciudad: *Puntos de encuentro* en octubre y el *Festival en mayo en Oaxaca, una fiesta para todos*, son ejemplos de la nueva estrategia de apertura del gobierno de la entidad.

Esta diversidad de proyectos y actividades artísticas no quiere decir que no haya galerías comerciales y “pintura oaxaqueña”, que siguen presentes pero ya no son dominantes. Finalmente, cabe a mencionar dos ejemplos significativos: el Museo de los Pintores Oaxaqueños fue

fundado en 2005 con Juan Alcázar como director (artista fallecido en 2013), surgido con fundamento en la “escuela de pintura oaxaqueña”; no obstante este enfoque inicial, en los últimos años el museo ha modificado criterios abriéndose a otras manifestaciones plásticas; en el Mupo recientemente hemos visto, entre otras muestras: *Viceversa-Nuevos estados de ánimo*, 2011; *Me gusta el plástico*, 2011; *Fernando Botero, testimonios de la barbarie*, 2012; *Fluxus, una revolución creativa*, 2013, y *Los desastres colaterales*, con la intervención de Demián Flores a *Los desastres* de Francisco Goya, 2013.

El otro ejemplo significativo es el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, que el 7 de junio de 2013 inauguró la exposición *Las leyes naturales de la entropía*, título estafalario que abrió las puertas del recinto a diversas expresiones vetadas hasta entonces: arte callejero, piezas críticas con contenido político, alusiones directas al movimiento de 2006, instalaciones con audio, video, pintura mural, así como *El balcón parasitario*, reporte de las actividades realizadas en la Central de Abastos. El impacto resultó importante para el público asistente, pero el MACO fue más allá, en julio presentó la muestra *Hecho en Oaxaca*, con la participación de reconocidos artistas urbanos invitados especialmente para intervenir salas y patios del restaurado edificio: Retna, Nunca, How & Nosm, Sten Lex, Date Farmers, Dr. Lakra, Swoon, Yeska, Vhils, Lapiztola, MOMO presentaron diferentes soluciones formales y técnicas de pintura mural e instalaciones, algunas espectaculares. El título de la exposición alude a la proliferación de muros intervenidos en la ciudad por artistas locales. Mostraron trabajo creadores directamente salidos del movimiento de 2016: Ser y Smek, Lapiztola, Irving Herrera, Yeska y Mario Guzmán de Asaro. Otros fueron: Carlomagno Pedro, Edgardo Aragón, 8 Colectivo, Saúl López Velarde, Bayrol Jiménez y Rolando Martínez. Los ejemplos mencionados indican un cambio sustantivo en las políticas culturales de la entidad.

En síntesis, estas experiencias y otras no consignadas en este breve espacio tienen que ver con los cambios en el quehacer artístico como repercusión del movimiento de 2006; son paradigmáticos en la medida en que afectan las formas de producción, circulación y consumo de las artes visuales, en un Oaxaca complejo que mantiene tradiciones y le cuesta romper atavismos, que mantiene una lucha política por su digna transformación social, pero también ha iniciado la construcción de los caminos que le corresponden en el arte del siglo XXI.

## Plan Mérida: arte como trinchera

JOSÉ ALBERTO ARCEO ESCALANTE

**E**l Plan Mérida fue el polémico y contradictorio acuerdo firmado por Estados Unidos y México en el 2008 para combatir la delincuencia transnacional. Con el mismo nombre, los artistas que integran el proyecto Frontground de la galería Manolo Rivero en Mérida, Omar Said, Eugenio Encarnación, Vanessa Rivero y el investigador Marco Díaz, emprendieron el plan de promoción cultural en 2011. Dicho proyecto comenzó en mayo del 2007, en el marco de la reinauguración de la galería, con el propósito de crear un espacio para la producción, el intercambio y la investigación de arte contemporáneo.

Un plan implica tener objetivos, estrategias, tácticas y metas. Se trata de una postura ante el tiempo, una pretensión de acceder al futuro con ventaja, un ensueño metódicamente desmembrado y reordenado en nombre de la ficción. Es una herramienta enajenadamente antropocéntrica para construir el tiempo y el espacio a la cual nos aferramos de tal manera que pareciera que no conocemos otra cosa.

El plan Mérida de Bush y Calderón pronto fue opacado por el escándalo internacional llamado *Rápido y furioso*, en el que se evidenció el tráfico de armas de Estados Unidos hacia México. El resultado de la alianza dejó una nación vigilada, endeudada y armada con cuernos de chivo. De la misma manera, el plan condujo a poblaciones enteras del norte del país a abandonar sus asentamientos, nos llevó a paisajes postapocalípticos de ciencia ficción donde la vegetación cunde los pueblos y ningún hombre los camina. Los sobrevivientes huyeron a

otras ciudades y deambulan sin norte. A lo largo de la historia muchos hombres ya han habitado distopías y muchos más lo harán.

#### ■ PLAN MÉRIDA: ORGANIZACIÓN

El plan para Frontground, tiene dos sentidos —a manera de trinchera, como veremos más adelante—: uno organizativo y otro discursivo. El primero se refiere al despliegue de las acciones para la permanencia y el segundo a redimensión de los significados de sus intervenciones artísticas para evocar la memoria y la política.

En las tácticas de Frontground se observan conexiones y similitudes entre las formas de producción artística, sistemas de sustentación y la organización del espacio de exhibición. Éstas aglutinan una serie de acciones de intercambio y trabajo horizontal, fortalecidas por la gestión y el financiamiento híbrido. De esta forma bajo el Plan Mérida se articulan un conjunto de exposiciones, residencias artísticas y la intervención del Muro 51. ¿Cómo opera Frontground? Para proponer maneras de entender las organizaciones de producción artística, sugerimos la figura de la trinchera como metáfora explicativa. En la táctica militar tiene función doble, por un lado permite la defensa, la protección del territorio y reabastecimiento de los recursos en un campo de batalla y, por otro, admite el ataque y el despliegue de una serie de frentes de vigilancia. En otras palabras, se cava para defender y atacar.

El sistema de trincheras pone a disposición de los ejércitos la apropiación conveniente de su forma, lo mismo admite engrandecer el grupo que, incluso, abandonarlas rápidamente, permitiéndole hacer más eficiente y flexibilizar la administración de los recursos. Para el caso de FrontGround, a través de un carácter intermitente y selectivo de funcionamiento y organización, esconde los nodos en los cuales se instala su eficacia constitutiva; es decir, los formas de financiamiento se camuflar con las de conexión y distribución. No obs-



tante, a primera vista el espacio físico actúa bajo esquemas limitados, sin embargo, al interior, como por los pasillos entre las trincheras, se despliega una serie de estrategias y tácticas que aseguran su vitalidad. La trinchera, entonces, opera como un espacio vital en el que se administra el tiempo ya sea para la planeación, el abastecimiento o el armado expositivo. Incluso ofrece lapsos de recomposición estructural y presupuestal que como en la guerra, consiente, inclusive, la posibilidad del contraataque.

En este sentido, el Muro 51 actúa como una pieza en el juego de estrategias integrales del Plan Mérida. Ubicado en el corazón del Centro Histórico de la capital yucateca, es una pared que se levanta como una extensión de las prácticas artísticas de Frontground y como el frente desde el cual el grupo asume una responsabilidad social. Iniciado en marzo del 2012, Muro 51 consiste en la intervención artística de la superficie norte de la galería por siete artistas al momento: Patricia Martín, Judith Escalante, Omar Said, Rafael Gamboa, Jonathan Harker, Iván Trueta y Emilio Said. En este texto analizaremos lo realizado por estos dos últimos, en tanto poseen múltiples aristas de conexión con el habitante, ya sea por su referente visual o contenido vigente en la memoria colectiva.

En el caso de la pieza de Iván Trueta, llamada *Panic*, se puso a disposición de la mano un arsenal dibujado en grafito sobre paneles de madera recortada. Su pieza, escala 1:1, fue instalada sobre la calle en una vitrina construida dentro de un nicho del muro, sin alterarlo, un cristal es lo que aparta al transeúnte de las armas. La vitrina, iluminada como aparador, es presentada como una terminal más de la cultura de consumo, el afecto por el objeto resignifica la mirada y la consciencia, poseer y repudiar se contraponen en la lectura a pie del habitante. Es una clara alusión al acceso desmedido de armamento en nuestro país y al Plan Mérida.

Por su parte, Emilio Said montó letras de vidrio transparente que articulan las palabras *Plan Mérida*. A manera de estructura etérea y acusando el interés del artista por la arquitectura, la tipografía translúcida actúa como un espacio, a la vez, vacío, a la vez, saturado de luz. Mientras que por el día se camufla con el entorno, por la noche la iluminación artificial de la pieza escultórica se desborda por los intersticio de una parte de la calle 51. Said toma del imaginario colectivo de los habitantes de Mérida, las protestas contra George Bush en Paseo de Montejo en 2008, aún presentes en la memoria de los detenidos, en las imágenes de las redes sociales o en prensa específica, y pone sobre la mesa una conjunto de interrelaciones entre la sátira, el humor y lo absurdo. El poder de Plan Mérida, como texto táctil, resignifica la galería en el contexto urbano a través de presentar un referente político y social en el marco de la cotidianidad; le asigna una nueva presencia al muro. Pero también sugiere la postura premeditada ante el tiempo, un anuncio expreso de la galería y su visión del futuro.

Es precisamente el despliegue de las tácticas conjuntas lo que distingue las intervenciones artísticas de Frontground del mensaje político aislado rayado sobre alguna pared. El poder de esas frases esporádicas y espontáneas dura el tiempo en que se termina de leer, quizá, su cotidianidad, paradójicamente, la despoja de su carácter incendiario. ¿Qué pasa entonces con Muro 51?

#### ■ LA TRANSGRESIÓN POLÍTICA DE PLAN MÉRIDA

La ubicación del Muro 51 le hace patrimonio cultural edificado. Los procesos jurídicos para modificar la superficie no obtuvieron resolución favorable ante la presentación del proyecto de intervención de la galería. Sin embargo, Frontground actuó e implementó su programa al margen del dictamen legal. El muro se erigía antes como monumento aletargado, invisibilizado, condicionado al abandono lícito. Un blo-

queo simbólico a la hegemonía de la ley escrita activa en el muro una serie de significaciones.

La visión que construyó el concepto de patrimonio cultural, re-significando el pasado para articular otro futuro ideológico, montó una identidad colectiva con el fin de homogenizar consciencias. Inclusive, llevando a extremos estas lecturas, podríamos decir que los criterios y la dialéctica existente para determinar lo que es patrimonio presenta una tensión entre la dinámica natural de la vida social y económica, y la construcción histórica y oficial del poder, al mismo tiempo que resulta un esfuerzo político desprovisto de ubicación temporal y espacial; puesto que parece ignorar las condiciones físicas propias del devenir, ningún restauración o plan de conservación resistirá los procesos entrópicos, tarde o temprano todo se destruirá. ¿Es entonces el patrimonio cultural edificado la ilusión de la permanencia?

En términos menos osados, cabe señalar que la identidad se piensa, actualmente, como un corpus de características que descansan sobre ideas de fragmentación, multiculturalidad, inestabilidad e hibridación.<sup>1</sup> Mientras, por el contrario, el patrimonio parece estacionarse en los nichos legales de organizaciones nacionales e internacionales, relacionándose con nociones de unidad, estatismo y cercamiento, siempre ilustrando construcciones históricas.

En este sentido el patrimonio cultural funge como parte de una política pública que privilegia la homogeneidad sobre el reconocimiento de la heterogeneidad y la instrumentación de estrategias de vigilancia.

De esta forma, las intervenciones del Muro 51 son un sistema de representaciones que operan entre el campo de la identidad colectiva y la transgresión institucional, y es, precisamente, a través de esta dialéctica

---

<sup>1</sup> Alberto Melucci, "Challenging Codes", en Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, 2007, p. 20.

que FrontGround entabla una conexión sensible con el espacio público. A manos de Iván Trueta, Plan Mérida es un artilugio que representó el recrudescimiento de la guerra del narcotráfico, y para Emilio Said, un paradigmático absurdo, que tomó el nombre de la ciudad con la misma arbitrariedad con que tomó y cerró el espacio público. La intervención planeada y perdurable del patrimonio edificado constituye una apropiación que, por detrás de los bordes de la hegemonía de la oficialidad, crea un espacio que revela los códigos de otro cuerpo organizado de personas con sistemas estables de sustentación y conectividad. Ofrece sentido colectivo sin recurrir a la institucionalización, tal como operan las piezas de Said y Trueta. Sus imágenes no acusan la centralidad del patrimonio sino ideas de segmentación y desequilibrio.

Las obras de Said y Trueta revelan que la energía de la pared reside de sólo oculta no por debajo de las capas históricas sino también como superficie susceptible a la adhesión de nuevas categorías de significado. Las imágenes de FrontGround sobre el muro prueban los límites entre lo vital y lo legal. Es así, como, a través de negociaciones de signos entre los sistemas económicos, políticos y ciudadanos, configuran el escenario urbano contemporáneo. Lo vital es la acción natural de apropiación de un espacio habitable, mientras que lo legal es el trazo arbitrario del poder que lo consagra. Por ello en la contemporaneidad “el territorio artístico se arriesga a convertirse en la última institucionalización de la libertad, el último espectáculo de posibilidad, el último simulacro de renovación social”.<sup>2</sup> Quizá, la apropiación estética del espacio público, en conjunto con estrategias de gestión y promoción, permitan la construcción de otro pasado, de otro presente, que admita

---

<sup>2</sup> Valeria Graziano, “Intersecciones del arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el semiocapitalismo”, en José Luis Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. España, Akal, 2005, p. 181.

imaginar otro devenir; en tanto configura sistemas de representación de identidad múltiple. Cambiar el pasado para cambiar el futuro.

De esta forma, el arte en su acepción política no es “como un objeto arrojadizo en la guerra”, sino, más bien, es la trinchera donde se encriptan y subsisten (pre)visualizaciones estéticas de otras formas de organización. Muro 51 es lo que Guattari y Deleuze, quizá, entenderían como virtualidad en el intento de describir algo que no adolece de realidad sino que solamente no se ha llevado a cabo, en palabras de Valeria Graziano “una esfera de potencialidad. Lo virtual es una dimensión liminal del surgimiento”.<sup>3</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, 2012.
- , “Antagonismo y estética relacional”, *Otra parte: revista de letras y artes*, 2005., [www.revistaotraparte.com](http://www.revistaotraparte.com)
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, Fundación Televisa, 2012.
- GRAZIANO, Valeria, “Intersecciones del arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el semiocapitalismo”, en José Luis Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. España*, Ed. Akal., España. 2005.
- GROYS, Boris, *Art Power*, Estados Unidos, The Mit Press, 2008.
- MELUCCI, ALBERTO, “Challenging Codes”, en Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México. 2007.
- MITCHELL, W. J. T, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009. “FrontGround uno de los pocos espacios independientes de arte contemporáneo”, en *La Jornada* en línea, martes 13 de noviembre, [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx)

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 179.



# Manifiesto del Agua Roja. Agua que no has de beber... tíñela de rojo

COLECTIVO SUBLEVARTE

**A**nálisis de los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, la producción colectiva y la inserción de las artes en la esfera pública para demostrar la capacidad política en actividades rizomáticas. Un análisis del *Manifiesto del agua roja* (M.A.R.), realizado el 11 de junio del 2006 en distintas fuentes públicas de la ciudad de México, como parte de las acciones dislocadas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en contra de los hechos ocurridos en San Salvador Atenco, Estado de México, y sus replicantes.

## ■ DESARROLLO: AGUA QUE NO HAS DE BEBER... TÍÑELA DE ROJO

El domingo 11 de junio en México, Distrito Federal, entre las 12 y 14 horas, mientras la mayoría de las personas se encontraba en su domicilio, ya que era el día que la selección nacional de fútbol se enfrentaba contra la selección nacional de Irán, las calles fueron tomadas como laboratorio de intervención pública. Con la idea de las redes de trabajo o máquinas moleculares<sup>1</sup> que funcionan como rizoma, se lanzó una

---

<sup>1</sup> Para Gilles Deleuze, revolución molecular no significa establecer otro poder constituido, otra relación jerárquica, otro aparato de Estado, ni más ni menos que el Partido. La máquina revolucionaria surge de concatenaciones transversales, de su apertura hacia otras máquinas. No se trata de máquinas en el sentido de aparatos

convocatoria vía Internet entre distintos grupos de artistas, colectivos de medios libres, diseñadores y activistas para realizar la acción, bajo la dinámica del anonimato, y la protesta generada en torno al enfrentamiento entre personas y la policía estatal, que terminó en la detención y violación de detenidos. Ante estos hechos el EZLN convocó al día de acciones dislocadas, en el cual se enmarca el M.A.R.

Generado en el trabajo rizomático, que se difundió en Internet, ejecutándose en las fuentes de la ciudad de México y culminando de forma virtual; articulación de la tecnología en la producción y su ejecución, lo que para muchos se entiende como una mediación, en este caso lo podemos entender como un uso de medios tácticos o *tactical media*, ya usado por los movimientos sociales altermundistas desde el principio del siglo XXI. En el caso de la producción artística, tenemos la disidencia electrónica, con Mario Domínguez, con el trabajo de Ilich, RTMark, Afrika Group Yomango, Fiambrera, Mejor Vida Corp., que juegan una mediación entre lo real y lo virtual, en la ejecución de las piezas, en espacio público, con mensajes claramente políticos. Es así como este escrito explica el M.A.R. partiendo de su inserción de la política en la producción artística, en el anonimato de sus ejecutantes y en una postura ya señalada en el escrito de la Sociedad Anónima:

---

técnicos, mecanismos, no son lo opuesto a los organismos o a los seres humanos, no se han de entender solamente en el sentido de cyborgs que pugnan por superar el dualismo humano-máquina; mucho menos se han de entender en el sentido de los aparatos burocráticos que Marx llama “la maquinaria estatal”, a los que el post-estructuralismo francés ha dado en varios sentidos el nombre de “aparato de Estado”. No hay en la revolución molecular rígidas estructuras ni identidades cerradas sino agentes de diferencia que producen intercambio y enunciación: las máquinas son vasos comunicantes, agenciamientos fluidos abiertos cuyos materiales y componentes semióticos se combinan con fuerzas sociales y ecológicas. Las máquinas tienden a eludir cualquier estratificación, estructuralización y homogeneización.



No somos artistas, tampoco por supuesto “críticos”. Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.

No existen “obras de arte”. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos.

Se propone una nueva mirada hacia la ciudad. Mirada que se fundamenta en vivencias y en un tejido de experiencias diarias, cotidianas, que originan la construcción de nuevos imaginarios. Nuevos significados, nuevas intencionalidades estéticas que privilegian las relaciones de los individuos con el entorno urbano, ricas en narrativas y renovados mitos ciudadanos. Tiene que ver con el aspecto de la estética de la recepción social de la obra de arte y la interacción con el público, convirtiéndose en una pieza colectiva y política, tal como el caso del M.A.R, insertado en los acontecimientos de San Salvador Atenco. Intervención inserta en el artivismo o la media táctica.

El 13 de junio de 2006 en la página de Indymedia México<sup>2</sup> se publicó el siguiente desplegado:

---

<sup>2</sup> <http://mexico.indymedia.org/> (junio del 2006). Indymedia surge como una agencia de contrainformación que funciona bajo la participación abierta, generando redes de trabajo, de alcance internacional y que en México cuenta con sedes en Chiapas, Oaxaca y Distrito Federal de forma virtual. En la actualidad el servidor que se encontraba en el Distrito Federal ha tenido problemas para mantenerlo en línea.

### **Las fuentes de la ciudad de México se tiñeron de rojo**

Adeherentes y simpatizantes de La Otra Campaña manifestamos nuestro rechazo al acto represivo del pasado 3 y 4 de mayo en el pueblo de San Salvador Atenco, Estado de México. Las violaciones ejercidas por las fuerzas policiacas en contra de civiles no sólo consistieron en actos de penetración y tocamientos, fueron violaciones en contra a nuestro derecho a organizarnos, a discentir en contra del mal gobierno.

Ahora a nosotros nos tocó decir ¡Ya basta!, teñimos 13 fuentes de la ciudad de México de manera simultánea a las 13:00 hrs, el día 11 de junio de 2006, día de las acciones dislocadas de la otra campaña. Las fuentes fueron:

1. Jardín Centenario, Coyoacán. Fuente de los Coyotes.
2. Miguel Ángel de Quevedo y Felipe Carrillo Puerto.
3. Alvaro Obregón y Yucatán.
4. Alvaro Obregón y Córdoba.
5. Alvaro Obregón y Orizaba.
6. Alvaro Obregón y Jalapa.
7. Fuente de Soldominos (Av. Cuauhtémoc, entre Colima y Durango).
8. Citlaltépetl y Amsterdam.
9. Av. Insurgentes y Av. Porfirio Díaz.
10. Galerías Coapa
11. Explanada del Palacio de Bellas Artes.
12. Mixcoac.
13. Venados.

Convocamos a que tiñas la fuente de tu barrio, de tu parque, la que te queda cerca de la escuela, de tu trabajo, no importa que estés en otra parte del país o del mundo, manifiéstate en contra de la brutalidad policiaca, lo que pasó en Atenco puede pasarte a ti si dejamos que queden impunes los crímenes cometidos por las autoridades amparados por el poder económico que los respalda, recuerda, todo comenzó en un puesto de flores y terminó con dos asesinatos, 207 detenidos impunemente, casi 30 denuncias de abuso sexual, 85 % de los detenidos golpeados y

torturados, todavía una población vigilada permanentemente con temor a salir a sus actividades diarias. No están solos.

En <http://mexico.indymedia.org/manifiestodelaguaroja> <http://vientos.info/cml/> encontrarás imágenes y relatos de las acciones, así como los documentos básicos del M.A.R., también podrás subir tus propias experiencias; manifiéstate y pública tu historia.

Manifiesto del Agua Roja. Protesta, difunde y construye. La Otra Campaña ahora también es roja.

*¿Existe algo más diverso que el arte? Sí, la vida. ¿Existe algo que recree la vida de una forma más rica, más amena y plural? Claro, el arte. Son vasos comunicantes. Ambos se definen por la diferencia. Hay demasiadas imágenes, dice un rumor, y es por eso que juzgamos mal. Algunas veces se les acusa de ahogarnos con su poder sensible, y otras veces reprochamos su poder para anestesiarlos con su desfile indiferente.*<sup>3</sup>

JACQUES RANCIÈRE

A partir de que el M.A.R. inserta la protesta como medida política se cuestiona lo que Rancière denomina la “división de lo sensible”. Esta expresión aporta la unión entre prácticas estéticas y prácticas políticas; cuando habla de la división de lo sensible, como el sistema de las formas que *a priori* determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. Las “prácticas estéticas”, como las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo común o al

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *El teatro de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.

espacio público. “Maneras de hacer” que intervienen en las maneras de ser y las formas de su visibilidad. Otro es el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide a su vez en dos modelos antagónicos. Por una parte, el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público; por otra, el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios.

Las imágenes no tienen en la actualidad la capacidad de cambiar las mentes, y no la tienen simplemente porque no se ven en un constante devenir de imágenes (hipervisualidad) o una imagen neobarroca. No son capaces de generar una claridad en el mensaje, o articularse como procesos de resistencia y trasgresión. Por eso una imagen en la actualidad sólo constituye o reafirma el *status quo* imperante, por lo que su labor no es la de cuestionar o desestabilizar las dinámicas o los procesos de una comunidad. Siendo un instrumento de la normalización, y no de subversión. Negando una posibilidad política al arte.

Resistiéndose a esta idea de la no politización de la producción se contraponen piezas, que funcionan como una producción de la mediación, protagonizada no por el acto de mostrar “algo”, sino por la acción de mostrar(se), volviendo al espectáculo de sí mismo inserto en el espacio público. De modo que lo que queda trasparenteado en cada representación es su estructura, el proceso de su hacer(se), articulando un retorno a la visibilidad. Un ensimismamiento revelador que ante la imposibilidad de mostrar algo más que ella termina por mostrar(se) a sí misma. Un gesto autorreferencial capaz de romper la linealidad de la narración por una sucesión de cortes, una fractura de lo invisible (la visibilidad de lo hipervisible) expuesta por el espectáculo, comprometiendo a quien mira a experimentar algo que lo divide, o lo molesta, que al suspender un estado del que el espectador no era consciente precipita un momento de revelación, de claridad, de certidumbre o de diálogo, para generar lazos de comunicación para entenderse como el otro.

La invisibilidad de hoy es contrarrevolucionaria y, por lo tanto, las estrategias de producción en las que se hace visible pasan por un retorno, sin ambigüedades ni filtros de ningún tipo, a la obscenidad de lo espectacular, al insertarse en un espacio público. Una redención de lo obsceno (entendiéndolo como la visibilidad de lo hipervisible) como medio de intervención política, que al mostrar(se) se llena de un contenido político y turbador, confiriéndole una dimensión crítica, significativa; suprimiendo los límites, y confundándose con la realidad contextual en la que surge y opera. Con un poder subversivo que reside en la capacidad para articularse como otredad. Convierte el límite del arte en una suerte de línea de visibilidad, que por contraste con el régimen invisible sobresale como lo *otro político*. En una unión de la obra con el contexto en un solo gesto anunciador, dejando el *otro ensimismado*.

*Exigen: ¡Ni un muerto más! Cerca de la una de la tarde de ayer sábado, activistas del colectivo Paremos las balas pintando las fuentes y miembros de la logia masónica Independencia número 2 tiñeron el agua de la fuente de la Diana Cazadora, en Paseo de la Reforma, en una acción que duró una media hora, cuando las autoridades dejaron de bombear el líquido. 29 mayo de 2011*

A consecuencia de esto se produce una ausencia de exterior, motivada por la interpenetración del arte y sus medios de producción, y derivado de la estructura circular, cumpliendo así dos parámetros de la auto-poiesis planteada por Varela y Maturana; autorreferencia y procesos cíclicos en los sistemas autopoieticos.

Una de las claves de esta visibilidad es la repetición del *self*, para al ser un continuo de identidades se sacrifica ésta, y su singularidad construye al otro, que genera el estado de subversión o el estado político al desbordar lo individual por un impulso colectivo. Y en 2011 fue

retomando la acción del M.A.R. El domingo 8 de mayo de 2011, en el diario *La Jornada*, el periodista Jaime Avilés escribió:

### **Tiñen de rojo 16 fuentes de la capital**

En su segunda jornada de “intervenciones urbanas” en apoyo a la Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad, el colectivo “Paremos las balas, pintemos las fuentes” tiñó ayer el agua de 16 espacios arquitectónicos, entre las 11 de la mañana y las 4 de la tarde.

Las fuentes “intervenidas” con pintura vegetal de color rojo grosella para denunciar simbólicamente que el agua que brota del fondo de la tierra se tiñe de sangre al pasar por las *narcofosas*, fueron, entre otras, la de la Corregidora, en la plaza de Santo Domingo; la de los Coyotes, en el Jardín Centenario de Coyoacán, y la del Auditorio Nacional, en Paseo de la Reforma.

Donde la cotidianidad se vuelve resistencia en un ejercicio de enunciación (Michel de Certeau) y opera de una manera discreta, casi imperceptible, mediante ritmos que difieren de los dominantes, por su baja intensidad pero también por su repetición. No hay más que el ritmo del *otro*, y da forma a una poética de lo cotidiano, en el espacio público. Donde lo cotidiano se vuelve ese lugar de reconocimiento del *self* en la experiencia del anonimato, frente al *otro*; conteniendo su capacidad destructiva, subversiva, y de ocultamiento a partir de la visibilidad, generada en la práctica artística que produce significados a partir de la mediación comunicativa, resultante de la transdisciplinariedad, por sus dimensiones, sociales, políticas y antropológicas. Articulando de esta manera enunciaciones colectivas. El M.A.R. se replica colectivamente ahora bajo el llamado de No Más que se hizo en el año 2011. A continuación el llamamiento público del 7 de mayo de ese año:

### **Paremos las balas, pintemos las fuentes**

La sociedad mexicana se encuentra atrapada en una guerra que no fue decidida por sus ciudadanos. Es una guerra que responde a intereses ilegítimos de quienes ocupan el gobierno, y que no ha hecho nada sino degradar las relaciones sociales en nuestro país, de muchas maneras y en muchos niveles.

Son conocidas las consecuencias de dicha guerra: más de 40 000 muertos, orfandad de más de 10 000 niños, desplazamientos de comunidades enteras, desestructuración de las economías locales, impunidad, desapariciones, repetidas escenas de terror y una ruptura total del estado de derecho, entre muchas otras.

Pensamos que la única manera de revertir esta situación es generar iniciativas que propicien la articulación de la sociedad, desde la sociedad misma. Que se autoorganice en ejercicio de sus derechos, y se constituya como actor de cambio, en sentido democrático y libertario. Esta es la convicción que nos empuja a impulsar la iniciativa “Paremos las balas, pintemos las fuentes”.

Se trata de una propuesta realizada, inicialmente, por un grupo de artistas visuales, que hoy está conformada por artistas de diversas disciplinas, promotores culturales, activistas sociales y ciudadanos que, organizados en grupos o individualmente, nos relacionamos de manera horizontal para participar, cada quien desde sus aportes específicos, en colaboración con quienes se sumen a la iniciativa.

El principal eje de la iniciativa es fortalecer la convocatoria a la marcha nacional del 8 de mayo, hecha por Javier Sicilia, manifestándonos en contra de la violencia y de la impunidad, mediante una actividad pacífica que de manera visual explicita el ánimo nacional y llame la atención hacia la grave situación que estamos viviendo. Recurrimos a pintar las fuentes para dibujar con manantiales de sangre la descomposición ética y moral que funda la criminalidad con la política de nuestro país.

Lo hacemos, también para reivindicar el espacio público y encontrarnos con la ciudadanía enfatizando al arte como una de las muchas formas mediante las cuales se puede encausar la solución al problema de la violencia.

El llamado de Sicilia ha sido un importante catalizador para la movilización de muchas y muchos. Nos sumamos a él con la firme convicción de que su convocatoria debe apuntalarse con las propuestas de todos los sectores de la sociedad, así como con la conformación de estrategias amplias e incluyentes que, respetando las diferencias, marque distancia de quienes desde los partidos y las instituciones han priorizado sus ambiciones por el poder, profundizando aun más las dimensiones catastróficas de esta guerra.

Nos reconocemos como una pequeña iniciativa dentro de todas las que han surgido con estos mismos objetivos, y aspiramos a vincularnos con todas ellas. Aspiramos también a que el actor colectivo que se vaya conformando para luchar en contra de la violencia y la impunidad, incluya a las fuerzas sociales que permanecen movilizadas a lo largo y ancho del país, en defensa de sus derechos: a quienes luchan contra los megaproyectos y defienden sus culturas, sus territorios y sus recursos naturales; a las comunidades zapatistas que ejercen y construyen su autonomía; a quienes defienden su empleo contra salvajes despojos privatizadores; a quienes se enfrentan a la imposibilidad de mantener una vida digna, debido a tarifas de servicios básicos que se lo impiden; a quienes luchan por la libertad de los presos políticos y contra la impunidad en los casos de desapariciones forzadas; a quienes se solidarizan con los migrantes centroamericanos y por supuesto, que incluya a todos los ciudadanos sin organización que luchan día a día por mantener una vida digna, en medio de un sistema que impone la corrupción, la avaricia, la desigualdad, la falta de democracia y la pérdida de derechos en todos los ámbitos.

La lucha contra el crimen organizado y la reconstrucción del pacto social requieren desarticular visiones militaristas que violan la soberanía



nacional y popular, la garantía de cumplimiento a los derechos humanos, la despenalización del consumo de la marihuana, la solución estructural a las causas de la desigualdad y la injusticia. Resulta indispensable acudir a los valores de solidaridad, democracia, dignidad e igualdad, más arraigados en la ética de nuestros pueblos.

Con base en estas someras ideas, el 7 de mayo pintaremos de rojos diversas fuentes de la ciudad de México y realizaremos actividades de difusión tanto de la situación que vive el país como de la marcha del 8 de mayo. Pintaremos las fuentes con pintura vegetal biodegradable y no dañaremos de ninguna manera las estructuras de las fuentes. Será, insistimos, una acción pública, pacífica y abierta, que apela a la creatividad para ejercer el derecho a la libre manifestación de las ideas.

Convocamos a todas y a todos, en el D. F. y en los estados de la Republica, a sumarse a esta iniciativa para manifestarse en contra de “la violencia de todo tipo que se ha apoderado del país, frente a esta guerra mal planteada, mal hecha y mal dirigida, que lo único que ha logrado, además de sumirnos en el horror y el crimen, es poner al descubierto “el pudrimiento que está en el corazón de nuestras instituciones, frente a toda esta locura que tiene desgarrado el tejido y el suelo de nuestro país” (Javier Sicilia, 13 de mayo).

Atte. Iniciativa Paremos las Balas Pintemos las Fuentes  
 Elia Andrade Olea, Gustavo Quiroz, Sol Henaro, Mónica Castillo, Naomi Rincón Gallardo, Taniel Morales, Carlos Báez, Carlos Martínez Rentería, Fernanda Arnaut, Víctor García Zapata, Colectivo Sublevarte, H.I.J.O.S., Colectivo de Mujeres Tejiendo Resistencias, Comité Estudiantil Metropolitano, Colectivo Hamaca Imaginaria, Alfredo López, Rodrigo Sastre, Julia Arnaut, Ángela Barraza, Héctor Calzada, Emilio Reza, Emanuel Leyzaola, Hajime Espinosa, Martín Torres, Mireille Campos, Edgar Xólotl, Larissa Rojas, Daniela Peña, Julio Cesar Hernández, Fátima

Lozano, Alma Tonantzi, Alberto Arnaut, René Crespo, Jocelyn Pantoja, Regina Méndez, Humberto Robles, Francesca Guillen, Zona Autónoma Makhnovtchin (ZAM) y La Furia de las Calles.

Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas:

Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos.<sup>4</sup> Protesta realizada en la Universidad Iberoamericana ante la visita del candidato Ernesto Peña Nieto en mayo de 2012.

La necesidad o la idea de que la libertad de juicio y esta satisfacción sean sentidas individualmente por todos hace que la obra sea el ámbito propiamente público, donde la libertad individual se ejerce y se hace efectiva. La libertad de cada uno puede en ello coexistir con la de otros. Por la estética, en el arte se da cabida a la comunidad libre, donde el sentimiento y la reflexión se encuentran para estar atentos a cada ser. No es de otro modo como deseáramos entender la política. Se realiza esta política como crítica (reflexión sobre los límites, relación y movimiento de nues-

---

<sup>4</sup> Copia del texto de Jacques Rancière “La división de lo sensible. Estética y política” (traducción: Antonio Fernández Lera), tomado de caosmosis (<http://caosmosis.acracia.net/?cat=38>). Enero de 2008).

tras capacidades de representación y de acción), como libertad, como respeto y como justicia del particular (de lo que queda indeterminado). La característica política del arte está en su recepción estética pública.

El régimen estético de las artes trastorna el reparto de los espacios. Lo público como el paso de la mediación, del sistema, no se constituye como arte ejemplar para la consecución de una política auténtica, la de una única comunidad —libre y justa— humana. Si no se insertan en la idea de la igualdad o de la diferencia, que torna a un individuo como ente político, entendiendo lo político desde la postura de Rancière, en su texto 11 tesis sobre la política: “La política no es el ejercicio del poder. Debe ser definida por sí misma, como una modalidad específica de la acción, llevada a la práctica por un tipo particular de sujeto, y derivando de una clase de racionalidad específica. Es la relación política la que hace posible concebir al sujeto político, no a la inversa. Orientando a un proceso de formas de apropiación colectiva.”

Es difícil conseguir que las personas salgan de sí mismas, se olviden de sus preocupaciones más inmediatas y reflexionen sobre el presente y el futuro del mundo. Les faltan motivaciones colectivas para hacerlo. Casi todos los medios antiguos de comunicación, de reflexión y de diálogo se han disuelto en favor de un individualismo y una soledad a menudo equiparables a ansiedad y neurosis.

*Pasó lo que pasó. Se abre una etapa de resistencia donde se pasa de la lucha armada a la organización de la resistencia civil y pacífica.*

SUBCOMANDANTE MARCOS

La tarea esencial de la política es la configuración de su propio espacio, lograr que el mundo de sus sujetos y sus operaciones resulten visibles. La esencia de la política es la manifestación del disenso, en tanto presencia de dos mundos en uno. La evolución tecnológica introdujo

esas posibilidades de interacción entre el medio y su usuario y entre los usuarios mismos. La confluencia de la pantalla audiovisual, la pantalla telemática y la pantalla de ordenador podría llevar a una auténtica re-vigorización de una inteligencia y una sensibilidad colectiva como en el caso del M.A.R.

*El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.*

GUY DEBORD

## BIBLIOGRAFÍA

- BARBERO, Martín, *Los ejercicios de ver*, España, Gedisa, 1999.
- BAIGORRI, Laura, *Arte. La imaginación política radical*, Barcelona, Brumaria, 2006.
- , *Prácticas estéticas y políticas en red*, Barcelona, Brumaria, 2005.
- BREA, Jose Luis, *La era posmedia*, España, Centro de Artes Salamanca, 2002.
- , *Cultura RAM*, España, Gedisa, 2007.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CASACUBERTA, David, *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*, Gedisa, 2003.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*, México, Universidad iberoamericana, 1996.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, versión de Maldejo, Archivo Situacionista Hispano, 2001, <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>
- DELEUZE, Gilles, *Diálogos*, España, Pre Textos, 1990.
- INNERARITY, Daniel, *El nuevo espacio público*, España, Espasa, 2006.
- RANCIÈRE, Jaques, *El teatro de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- Páginas web:
- , “La división de lo sensible. Estética y política”, *Caosmosis*, <http://caosmosis.acracia.net/?cat=38>

RAUNIG, Gerald, “Algunos fragmentos sobre las máquinas”, *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006, y *Transversal: máquinas y subjetivación*, <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/raunig/es>. Société Anonyme, “Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47)”, Aleph, <http://aleph-arts.org/pens/redefinicion.html>



**ES  
TRATE  
GIAS  
SUBVERSIVAS**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCIÓN

CULTUR





# De las oscuridades y su luz

MARTÍN GONZÁLEZ MERCADO

*Acopio y ordeno materiales para que otros que vengan detrás de mí sepan aprovecharlo. La obra humana es colectiva; nada que no sea colectivo es ni sólido ni durable...*

MIGUEL DE UNAMUNO

**H**an pasado más de doce años desde que respondimos a la convocatoria que un naciente gobierno elegido democráticamente en esta ciudad de México hacía a sus habitantes: “tomar en sus manos el poder de decisión”. Posteriormente se perfilaría una serie de políticas públicas que hasta nuestros días siguen desarrollándose, siendo ejemplo de atención en materia social para otros estados y el país. En el ámbito cultural la convocatoria fue amplificada por el llamamiento del poeta Alejandro Aura, designado en 1998 al frente de la Dirección de Acción Social, Cívica, Cultural y Turística (Socicultur), a todas y todos que tuvieran que aportar al barco que recién zarpaba, sin distinción docta u ostentosas credenciales curriculares, a quienes ahora se les llama gestores y promotores culturales, algunos también servidores públicos.

A la distancia, estos años han sido una de las experiencias formativas, pedagógicas y de profesionalización más enriquecedoras para muchos de nosotros que estamos en el oficio público sin olvidar nuestros orígenes: cuando éramos felices e indocumentados, parafraseando al maestro Melquiades Herrera, quien a su vez toma prestada la

expresión de Gabriel García Márquez. Inicialmente participamos de la vida cultural de esta urbe en lo que ahora se define como *autogestión*. La década de 1980 fue el germen generacional que nos correspondió, primero como públicos usuarios de aquellos espacios y experiencias de la llamada escena alternativa que se desarrolló posterior a la movida madrileña, llegando a México a través del rock en español, para dar inicio a un movimiento cultural que fue *promesa, inversión y actualmente proposición*.

Para tratar de entender en materia de cultura y políticas culturales los procesos de transformación de esta ciudad, tanto en su carácter como en la naturaleza de sus expresiones, debemos remontarnos a sus referentes histórico-sociales de las últimas cinco décadas en un marco espacio-temporal que nos ubique, ciertos de que su historia es más amplia y extensa, con el fin de describir sus *aciertos, extravíos y contradicciones*, que desde luego permean las estructuras de gobierno, sus procesos y sus diversas manifestaciones donde los poderes reales y simbólicos se despliegan, manteniendo constantes y permanentes tensiones como una suerte de “ley de gravitación social” aplicada a un ámbito cultural. “Usos y costumbres” laborales, ritos de oficina, metalenguajes de pasillo, reglas no escritas, pasando por las obligadas traiciones, fidelidades, sumisiones y complacencias, resistencias, códigos grupales, complicidades, y pasiones humanas que se suman a la vida profesional. Es preciso reconocer las sombras de la institución, que tiene proporcional a su luz, su oscuridad y la semilla de la transformación.

Los colectivos que se formaron en la década de 1970 son herederos de la contracultura que les antecedió y que tuvo en el movimiento estudiantil del 68 un espacio y catalizador para el ejercicio creativo, articulando en su época *pasado-actualidad y futuro*, como narrativa que va describiendo por capítulos el horizonte histórico de las sociedades y sus culturas, incluyendo a sus instituciones. Es así que la adición a

una causa estudiantil a través de la reproducción de propaganda en los talleres de litografía en la Academia de San Carlos (UNAM) en una técnica bautizada como “pegotes”, una década después será utilizada combinada con plantilla (esténcil) para intervenciones urbanas, como las realizadas por el grupo SUMA y en la actualidad utilizadas por las *crews* de grafiteros y artistas urbanos como *Street Art*.

De igual forma, los artistas que participaron en los colectivos de intervención en el espacio público de los años setenta del siglo XX serán parte generadora de los espacios alternativos de la década siguiente, de los cuales los más representativos fueron el Bar 9, el LUCC, la Quiñonera, el Tutifrufruti, UVD 19 de septiembre, Salón Des Aztecas, la Agencia, Caja dos Alternativo, Obra Negra, Rockotitlán, Rockstock, Rock Center, Salón Margo’s, el IMER (Instituto Mexicano de la Radio), Radio Educación, Rock 101, entre otros.

Posteriormente, el terremoto de 1985 sería parteaguas en la dinámica de esta ciudad que no volvió a ser la misma, el gobierno y todas sus instancias se vieron rebasadas por la magnitud de la catástrofe, y fueron los ciudadanos quienes se autoorganizaron e hicieron frente a la contingencia. Fue el despertar de una conciencia social colectiva, el nacimiento de la sociedad civil actual, que se refleja en los protocolos de protección civil que forma parte de la vida cotidiana de escuelas y dependencias. Se preparaba así el siguiente paso: el empoderamiento ciudadano de mediados de la década de 1990 que dio como resultado la llegada a la administración de la ciudad de México del primer gobierno de izquierda en su historia (1997). Un camino recorrido por mujeres y hombres de los más variados ámbitos y disciplinas que contribuyen a su desarrollo y lineamientos; tanto académicos, teóricos, sociales, institucionales y jurídicos, poniendo en práctica toda una serie de preceptos y normativas con las que hoy se configura una entidad federativa joven que cuenta con una serie

de leyes fundamentales para el ejercicio ciudadano. Pero para darles sentido hay que ponerlas en práctica.

Como servidores públicos participamos en uno de los proyectos *sui generis* de los últimos años: la Red de Fábricas de Artes y Oficios de la Ciudad de México, las llamadas Faros. La primera fue la Faro de Oriente, fundado el 24 de junio de 2000, para un posterior desdoblamiento hacia la zona sur-oriente con la creación de las hasta hoy nuevas Faros (2006) en las delegaciones de Tláhuac, Milpa Alta y Gustavo A. Madero. Actualmente coordinamos Faro Tláhuac, modelo de atención cultural en la periferia, participando del arte contemporáneo emergente y la ecología al estar en el interior de un bosque inducido que cuenta con un lago artificial, en este momento en recuperación ya que fue afectado por el sismo del 20 marzo de 2012. Este *origen-ficción* es la conceptualización de todo aquello *que somos y que no somos*.

La primera fase de tres (cuerpo de talleres y carpa escénica) del proyecto arquitectónico de la Faro Tláhuac, reveló durante la cimentación de su construcción que conceptualmente ésta se estaba llevando a cabo sobre los escombros del sismo de 8.1 grados Richter que reconfiguró la geografía social en la capital del país el 19 de septiembre de 1985, en las entrañas de la centralidad geográfica, económica, política, socio-cultural y simbólica. Sobre esa tragedia colectiva iniciamos actividades con un curso de verano en 2005 como parte del “programa de marcaje”, que tenía como objetivo mostrar a la comunidad la vocación de lo que se estaba configurando como la o el Faro Tláhuac, un juego conceptual “trans” en los límites de la ciudad, que quizá había sido borde periférico un par de décadas atrás, actualmente expandiéndose hacia Milpa Alta, Xochimilco, Chalco y el estado de Morelos. Es lo que los urbanistas definen con el término “metropolitano”, región que había iniciado un proceso de transformación desde los años ochenta del siglo XX para dejar de ser la *Provincia del Anáhuac*, como hasta entonces se le conocía.

Dicho lo anterior, debemos de empezar por cambiar el paradigma que considera a la Cultura, materia de administración como fondo perdido por el de inversión social, a mediano y largo plazo, sobre todo en la actualidad, donde políticas de gobierno tanto locales como federales ven a los jóvenes como una de sus prioridades sin detenerse a reflexionar que la factura de la violencia social de las últimas dos décadas está por llegar en los próximos años. Esta “reacción” en políticas públicas dejó de ser “proposición”, porque el tiempo transcurrió sin que la institución atendiera lo que por responsabilidad le corresponde, dejando a los medios de comunicación y a la industria del espectáculo la formación de nuestras infancias y juventudes.

Celebramos las políticas públicas para con *las y los jóvenes*, sin embargo, intuimos esfuerzos redoblados para que sean efectivos; aquí también es el punto de quiebre donde la institución tendrá que asumir lo que nosotros llamamos *riesgos lúdicos* y que nos permiten el día de hoy estar compartiendo con ustedes la palabra, una institución que sin ceder a su carácter y naturaleza, opere como la sociedad civil contemporánea; que sea capaz de facilitar procesos de los cuales también se retroalimentará y le permitan aprender del trabajo en comunidad, en territorio fuera de las planeaciones de oficina. Cierto es que los *usos y costumbres institucionales* deben pasar al ejercicio congruente del derecho, legalidad y justicia; suele suceder que en la medida que nos capacitamos y preparamos, padecemos tribulaciones con los postulados teóricos que nos son transmitidos; de los indicadores de calidad y productividad pasamos a las decisiones unilaterales sobre el manejo de presupuestos en distintos niveles de las administraciones; de los cursos y talleres para formación de equipos, *mobbing* y acoso laboral; a la realidad de oscuros personajes que deciden absolutamente la suerte de sus subordinados; *nuestros monstruos imposibles*, que en muchos casos no cuentan con el perfil, la experiencia, la sensibilidad o el “factor

humano” para manejar enclaves estratégicos para el desarrollo de las comunidades, mismas que en ocasiones caminan sin la institución, o en el peor de los casos acaban por servirse de ella. Asimismo, las formaciones y capacitaciones *formales e informales* ayudan a entender que en algún momento se ha sido víctima o hemos sido victimarios; es duro reconocerlo ya sea de un lado o del otro, lo trascendental es romper el ciclo y no repetir los mismos errores. La capacidad de reinención tendría que estar presente en el trato cotidiano y laboral; generalmente se desobedece ante lo que a todas luces es injusto. Si se hace desde la institución tiene que ser la más pura expresión de la creatividad porque las consecuencias ya están definidas desde que ingresamos a ella. Por otro lado, institucionalizarse tiene que ser, además de las formalidades, un trabajo de gobierno; compartir por lo menos en lo sustancial los ideales y postulados del mismo; tener la capacidad de encontrar toda aquella coincidencia de conceptos, idearios y empatías; aquellas situaciones que nos sean difíciles hay que trabajarlas al tiempo; en ocasiones tenemos que retroceder sobre nuestros pasos para volver y seguir avanzando.

En el ejercicio de la administración pública también se *administran las pasiones humanas* de las más variadas índoles, internas y externas. Asistimos a cuestionamientos normativos que nos llevan nuevamente a confusiones y sus efectos en la vida de las comunidades a las cuales les debemos primero nuestro respeto y después nuestra labor, porque los aciertos y fracasos siempre serán visiones que se expanden una vez que pareciera que se han alcanzado. Las administraciones públicas siguen tras ideales inalcanzables, ahí radica su valor, porque provocan los cambios y además les da sentido.

Todo gobierno en cualquiera de sus niveles (municipal, local o federal) y durante el transcurso de su gestión, *va dejando el rastro de su pensamiento, obra e inteligencia*, el cual en sí mismo es el reflejo de una

sociedad contemporánea en la que interactúa con todas sus debilidades y fortalezas, sus éxitos y fracasos, sus búsquedas y sus extravíos.

Es tal vez en el ámbito cultural donde las tensiones y posicionamientos no solamente traducirán los cuestionamientos propios de las diversas formas que la cultura tiene o asume, así como de sus expresiones; sino que además se genera en su interior la génesis de la contradicción cuando los principios fundamentales de la creatividad se confrontan a las normatividades y regulaciones institucionales, que tienen implicaciones cotidianas y de largo plazo en sus comunidades y sociedad. La obra viva de un gobierno no es sólo en materia de instituciones, obra pública o infraestructura, desarrollo de plataformas democráticas y/o legislativas, va más allá de la salud, educación, cultura, economía, política, justicia e igualdad: su valor radica en la conformación integral del ciudadano, mujeres y hombres libres con la imaginación como herramienta de transformación, que les permita ejercer plenamente el derecho a soñarse e imaginarse a sí mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- BOLÁN, E. N., *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- EMERICH, L. C., *Figuraciones y desfiguros de los 80s*, México, Diana, 1989.
- FEDERAL, G. D., *Programa de Fomento y Desarrollo del Distrito Federal 2004-2006*, México, 2006.
- FREIRE, P., *La educación como práctica de la libertad*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- HERRERA, M. y Rubén Valencia, *Generación*, 46, 2004.

J. F. K., *La programación de las artes escénicas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

LEFEBVRE, H., *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.

MÉXICO, I. D., *Dos años de Cultura para Todos*, México, Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2000.

—————, *Comparecencia ante la II Asamblea Legislativa del Distrito Federal*, México, Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2001.



# **Creativismo: estética política de los colectivos libertarios y anarco-punk-zapatistas en la metrópoli defeña** (señales de una documentación transmediática)

COLECTIVO LA BESTIA ACP (PABLO GAYTÁN SANTIAGO,  
GUADALUPE OCHOA ARANDA, JOSÉ MANUEL VALDÉS AMÉZQUITA)

**L**a opinión pública mediatizada niega la sombra rebelde de la historia. En los últimos diez meses, primero histérico, después silencioso y luego estridente, el vocerío mediático, integrado por intelectuales, académicos y líderes de opinión variopintos de los medios de comunicación de masas así como en la red, han desconocido unánimemente la historia social de las experiencias del anarquismo mexicano acaecidas desde hace por lo menos siglo y medio. Este silenciamiento de la historia libertaria ha sido la respuesta del poder a la emergencia de los anarquismos mexicanos que pacientemente latían en los subterráneos de la historia de los movimientos obrero, campesino, indígena y suburbano en nuestro país.

La historia social del anarquismo en México inició en 1863 con la creación del Grupo de Estudiantes Socialistas animado por Plotino Rodakhanaty. En 1876, el esfuerzo iniciado por los estudiantes socialistas Francisco Zalacosta, Santiago Villanueva, Hermenegildo

Villavicencio y Julio Chávez dio un salto cualitativo con la formación del Congreso Nacional de Obreros Mexicanos (1876-1885).

Ya en los duros años del porfiriato, el anarquismo como filosofía social dio el portazo a la historia nacional con los hermanos Flores Magón y su periódico *Regeneración*. En plena Revolución fomentó la colectividad política y social con la Casa del Obrero Mundial (COM), desde donde el activismo libertario puso los cimientos del anarcosindicalismo con las varias etapas de la Confederación General de Trabajadores (CGT) entre las décadas de 1920 y 1940. En esos años, las experiencias locales se conjuntaron con las de los migrantes anarquistas españoles a nuestro país, para dar pie a la formación de grupos de afinidad y proyectos editoriales, los cuales fungieron como sustento de la Federación Anarquista Mexicana (FAM), hasta llegar a su etapa de aparente deceso en la década de 1970, cuando sólo quedaron algunos grupos de afinidad, revistas marginales y la editorial Antorcha, para así dejar atrás al paleoanarquismo y dar paso a las nuevas generaciones de jóvenes suburbanos, quienes protagonizaron la ruptura y la continuidad ideológica, social y política del anarquismo mexicano. En aquella década nació una nueva generación libertaria suburbana.

Sea o no una historia secreta la del anarquismo en el país, lo cierto es que inició su renovación con la cristalización de diversas corrientes ideológicas, experienciales, contraculturales y artísticas que proliferaron a partir de los años sesenta del siglo XX en el ámbito internacional, retomadas de manera singular por jóvenes de zonas suburbanas de México. En el caso particular de la capital y áreas metropolitanas, el actual anarquismo es un rizoma de tendencias contradictorias, distantes y, a veces, antagónicas que se reparten entre los paleoanarquismos anarcosindicalistas, plataformistas, especificistas y floresmagonistas ortodoxos; las tendencias anarcopostmodernas al estilo del anarcoprimativismo, anarcofeminismo, anarcoveganismo, anarcozapatismo,

anarcomarxistas; junto con las corrientes contraculturales estilo el anarcopunk, así como las tendencias que prenden cada día más, como las de la liberación animal, los anarcoanti-vivisección, los defensores de la tierra, el anarconihilismo, anarco de praxis, los informalistas, hasta llegar a las tendencias de la células de fuego y los insurreccionalistas. Un arco de posibilidades del anarquismo rebelde suburbano.

El movimiento anarquista del siglo XXI no es centrípeto al estilo de la vieja izquierda, más bien es centrífugo con tendencias de manifestación en el centro. Es decir, el anarquismo en cualquiera de sus variedades proviene de las zonas de la periferia urbana, de las colonias y barrios populares, compuesto por hombres y mujeres con una gran variedad de edades, sin matrícula escolar, a veces ocupados, otras veces desempleados, pero prefiriendo no ser esclavos del capital ni atados a los grilletes institucionales. Jóvenes y no tan viejos, o viejos y no tan jóvenes, los anarquistas variopintos de hoy provienen, entre otros extractos, de la generación de finales de la década de 1970. Aquella generación que encontró el anarquismo en los Colegios de Ciencias y Humanidades, en las librerías de viejo y en las calles, que leyeron de lejos o de cerca de los colectivos y fanzines tanto anarquistas como punks de la década siguiente, los que abrevaron de los migrantes anarquistas españoles estilo Ricardo Mestre (1906-1997), y que sin saberlo conceptualmente participaron del movimiento global del arte-correo-anarco-punk, pariente cercano del *mail-art* o arte correo tan prolíficos al despuntar los años ochenta. Esta especie de capiroxada ideológica rebelde se tradujo en algunos años en un virus comunicacional que contribuyó a la síntesis anarcopunk en la década de 1990, así como a su posterior convergencia con el neozapatismo indígena, hasta llegar a la nueva depuración del anarquismo radical en nuestros días.

Sin ser del todo conscientes de que se trataba de un movimiento internacionalista, aquellas generaciones tejieron los hilos ideológicos,

políticos y estéticos de un movimiento que empieza a tener solidez y alternativa en estos tiempos del caos hetero- totalitario.

#### ■ ARQUEOLOGÍA ESTÉTICA DE LA ACCIÓN DIRECTA

¿José Guadalupe Posada y los hermanos Flores Magón se conocieron? Tal vez nunca lo sabremos, pero lo que sí ha pasado a ser del dominio público es aquella escena creada por Leopoldo Méndez en su *Homenaje a José Guadalupe Posada*, donde con la técnica del grabado los hace cómplices de ideas y apariencias políticas. La obra está fechada en 1953, año en el cual se realizó el V Congreso de la FAM en la ciudad de México, al cual asistieron grupos de afinidad provenientes de los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Nayarit y Distrito Federal.<sup>1</sup> Así, entre la historia secreta que fluye en los territorios de la vida cotidiana y la obra plástica, Méndez nos hace ver desde el otro lado de la ventana de su taller a un Posada que sostiene enérgicamente en la mano derecha un buril; allí, su rostro y su mirada indican que *está a punto de sacar sus fierros, como queriendo pelear*, tal y como canta el corrido del hijo desobediente; mientras tanto, detrás de él, entre penumbras, al fondo del taller, están los hermanos Flores Magón. Mientras Ricardo sujeta un papel con un texto donde se alcanza a leer una proclama en oposición al servicio obligatorio de leva —una postura típicamente anarcopunk—, en el exterior, en la calle, los federales porfiristas a caballo arremeten contra el perpetuo pueblo oprimido.

La escena se sigue viendo en la línea del tiempo en sucesivas represiones: guardias maderistas contra el pueblo; soldados huertistas contra el pueblo; carrancistas contra zapatistas; ejército contra ferroca-

---

<sup>1</sup> Ulises Ortega, *Regeneración y la Federación Anarquista Mexicana (1952-1960)*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

rrileros, maestros o estudiantes; Policía Federal Preventiva (PFP) contra campesinos, neozapatistas, estudiantes del Consejo General de Huelga en defensa de la educación gratuita y anarquistas, y así sucesivamente hasta que la policía no exista, de acuerdo con el sueño anarquista. A contrapelo de esa línea podemos seguir preguntando: ¿de qué lado del convulsionado México estuvo o estaría José Guadalupe? Históricamente no lo sabemos, pero si lo podemos relatar imaginariamente a través de la fuerza de las imágenes inter-inventadas por los colectivos anarcopunk-zapatistas, quienes han utilizado consciente o intuitivamente las técnicas del *collage*, el fotomontaje, el dibujo y el *detournement*, con el fin de dar contenido y resignificaciones imaginarias a sus *fanzines* y acciones directas sobre el espacio público, lugares en los cuales funcionan como auténticos dispositivos comunicacionales contrainformativos. Habría que agregar que la intuición anarquista y anarcopunk encuentra en el pasatiempo popular del “recorte y pega”, la técnica del desvío y el fotomontaje que hoy día encontramos en los *memes* y *mashup* digitales.

#### ■ ORÍGENES DE LA ESTÉTICA CONTRAINFORMATIVA ANARCO-PUNK-ZAPATISTA

Para documentar la memoria de los invisibilizados colectivos anarcopunks de la ciudad de México ha sido preciso encontrar un rastro contemporáneo. A éste lo ubicamos en las memorias de Alberto Rus (1986), quien cita su participación en el Comité Anti-Olímpico de Subversión (CAOS), un grupo mexicano que combinaba las acciones *pro situ* con las del *living theatre*, integrado en 1968 por varios anarcosituacionistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Pero antes de que el escucha o lector prejuicioso comience a dudar, le decimos que aquí se trata de encontrar el enlace socio-histórico de aquellos fragmentos de una historia colectiva aún no hecha; se trata

de trazar la ventana obscurecida de las estrategias subversivas sin historia. De aquellas acciones directas que conjuntan arte, vida, política y cultura, es decir, de aquellas experiencias “marginales” que ahora se han vuelto o una moda vana o un simulacro comunicacional. Antes de continuar permítaseme precisar la idea de acción directa.

A esta estrategia subversiva, los líderes de opinión, incluidos algunos especialistas académicos, la han reducido a las acciones de violencia urbana ejercida por algunos grupos anarquistas contra los símbolos del poder y del capitalismo. Más allá de esa reducción y de la indudable presencia de grupos informales, de praxis o insurreccionalistas, existen otras formas de la acción directa. Desde la concepción libertaria, la creación de proyectos económicos autogestivos son formas de acción directa en términos de la prefiguración de la sociedad que se desea. Asimismo, un *performance* en el espacio público bajo la técnica situacionista o del teatro vivido es acción directa y estética; la producción de un fanzine como dispositivo comunicacional, es una acción directa comunicacional; la creación de proyectos de medios libres son acciones directas de contrainformación.

En esta perspectiva, la acción directa conjunta arte, vida y acción política contra el poder, a contrapelo del comunismo autoritario y, parafraseando al pintor Jean Dubuffet, podríamos decir que las vanguardias revolucionarias tratan de darle vuelta al reloj de arena, mientras que los *creativistas anarquistas* tratan de subvertir, ya que no tratan de darle la vuelta al reloj, sino de quebrarlo y eliminarlo. En suma, los colectivos creativistitas pretenden prefigurar a la sociedad futura en las actuales circunstancias, como ha dicho David Graeber, el antropólogo anarquista del Ocupa Wall Street.

El creativismo transfigurado en la producción de un fanzine, una acción efímera, una destrucción de un símbolo capitalista, no significa más que un momento de la creación total; es un hacer y un por

hacer. Por ese mismo motivo en el lugar de reunión de un grupo, en el lugar de la participación, en el espacio de la experiencia creadora es donde se respeta al mismo tiempo a cada participante y al colectivo mismo. Ese hacer concretiza el sueño colectivo. Se crea un estilo de la protesta, con las técnicas estético- políticas provenientes de las vanguardias artísticas.

La acción directa de un conjunto de dispositivos comunicacionales, estéticos y de acción política convierte al espacio público en un escenario del espectáculo anti-espectáculo. Con las acciones pequeñas o grandes resuena la poesía en acción. Converge así la estética política y la política estética. Al respecto, el esteta italiano Mario Perniola dice:

A la estética de la vida la impulsa una pulsión de identificación inmediata, de participación, de reunión de almas: es un mundo de susurros y confidencias, de arrobamientos y afinidades, de influencias y de fusiones, de silencios elocuentes y de palabras cómplices, de recuerdos y añoranzas, de anhelos, de emociones, de afectos y sensaciones que se sustentan recíprocamente y sintiendo el sentir.<sup>2</sup>

Podemos decir, entonces, que la estética anarquista se esfuerza, en principio, por unir arte y revolución al plantear al primero como necesidad de la segunda y al desplegar una creatividad sin fronteras ni diques. Así, el arte es útil para despertar y mantener en cada uno de sus interlocutores el fuego devastador de la libertad. En ese sentido podemos afirmar que el punk —el ruido que acabó por unos instantes con el espectáculo del rock— negó la cultura y la industria como interiorización o imposición para buscar lo directo, lo mediato, constituyendo un modo radical de acción directa en el campo de la creación;

---

<sup>2</sup> Mario Perniola, 2002, p. 75.

anarquismo y punk convergieron desde finales de la década de 1960 en una actitud creaccionista centrífuga.

Por estas razones partimos de la mencionada anécdota del grupo *pro situ* CAOS, que con todas sus resonancias semánticas y estéticas anarquistas nos recuerda que más allá de las acciones netamente políticas, hoy día apropiadas e institucionalizadas por la corriente demócrata-reformista del 68, sus violentos llamamientos a sabotear los juegos olímpicos avanzaban una crítica a la cultura deportiva por ser la más avanzada transfiguración de la cultura en espectáculo. Una acción simbólica de clara estirpe situacionista, realizada meses después del mítico mayo del 68 francés en donde precisamente los activistas situacionistas anti-arte, colectivizados en el Consejo para el Mantenimiento de las Ocupaciones (CMDO; Deboard, Khayati, Riesel y Vaneigem), contactaron con los integrantes de CAOS durante la huelga general en París. Algunos de estos últimos se convirtieron y fueron hasta hace algunos años *Los elefantes iluminados* de la comunidad de Huehucóyotl en Tepoztlán, Morelos.

Por esos mismos tiempos los estudiantes Víctor García Colín y Galileo Campos, entre otros jóvenes libertarios, trataron infructuosamente de revitalizar la Federación Anarquista Mexicana (FAM), reeditando el periódico *Regeneración* en su sexta época. Esta “pobre” situación de los grupos libertarios fue resultado de un ambiente político y cultural específico de la década prodigiosa:

a mediados de la década de los sesenta, brota la rebelión juvenil. Los periódicos de la época, de vez en cuando daban noticias sobre los hippies, los hooligans, los provos, los situacionistas, Thimoty Leary, los Yippies, el fantástico fenómeno de la prensa subterránea, y, en 1968, todo explota, el Mayo Francés, la primavera de Praga, el Proceso de Chicago y, en México, aquél fatídico 2 de octubre. Pero el grueso de los



participantes en estos movimientos, ya no son los obreros, sino que en su mayoría son jóvenes clase media, que si bien muchos trabajan, no se identifican por pertenecer a tal o cual sindicato, sino por la música, su vestir, su hablar, su forma de vida y su ansia de vivir muy distinta a la de sus padres.<sup>3</sup>

Los autores del citado testimonio en esa época formaban una pareja de jóvenes anarquistas, quienes hasta la fecha animan las ideas libertarias a través de su editorial Antorcha.

Los jóvenes anarquistas de aquella época no sabían que detrás de las rebeliones estudiantiles yacían los recursos anti-artísticos de la Internacional Situacionista con todo y su crítica a la sociedad del espectáculo, así como la crítica a las sociedades del capitalismo burocrático, como bien había definido Cornelius Castoriadis en la revista *Socialismo o Barbarie*. Con las pocas y atrasadas noticias del ambiente exterior y en medio de las consecuencias políticas y sociales del movimiento estudiantil del 68 mexicano, el invisible movimiento libertario del país se comenzó a tramar tanto en las experiencias inmediatas como en la (contra)cultura y los ideales magonistas, al menos ese significado tenía la persistencia de la publicación de los periódicos *Regeneración* y *Tierra y Libertad*, revista editada por Ricardo Mestre, el maestro anarquista de origen español; por cierto, años antes había desaparecido un periódico del mismo nombre editado por Emeterio de la O.

Los modernos pioneros del anarquismo desde entonces rescatarían la historia del movimiento magonista, recibirían la influencia de los anarquistas españoles exiliados y conocerían la práctica inorgánica de los restos de la FAM. Con ello, las nuevas generaciones de jóvenes

---

<sup>3</sup> López y Cortés, 1991, [http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/politica](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/politica). Consultado el 17 de febrero del 2013.

que buscaban alternativas a la burocratización de los grupúsculos de izquierda, encontraron la historia y la filosofía social del anarquismo por ellos mismos. Ahora bien, nos dicen López y Cortés:

en la década de los setenta, cuando la FAM pasa a manos de jóvenes, es casi un cadáver, más que estructura los jóvenes heredan unas siglas y por más esfuerzos que hacen, la FAM se extingue ante la carencia de un nuevo contenido, ante la falta de una nueva visión del mundo y como consecuencia de esto la falta de militantes que vieron en ella no un estorbo sino una base de la cual partir. Si bien formalmente no hubo un congreso, en el que se acordara su disolución, de hecho esta ocurrió.<sup>4</sup>

A pesar del estado moribundo e invisible de la corriente libertaria, algunos grupos de afinidad se dieron a la tarea de crear proyectos con el propósito de difundir la idea libertaria; así, aparecieron efímeramente *El Diario de Combate* (1972), la revista libertaria *Antorcha* (1973) y *Monar* (1975), publicación de mujeres anarquistas, así como *Ediciones Antorcha* y los grupos *Acción Directa*, *Lágrimas de Lagartija*, *¿Sabe Usted Leer?*, *Arado* y *El roedor*, el Centro de Estudios Sociales Luisa Michel y el Centro de Estudios Sociales Práxedes G. Guerrero. Después vendrían otros proyectos parecidos, los cuales fueron invisibilizados en los aciagos tiempos de la “guerra sucia”. En ese momento, como ahora, la libertad era un bien negado, pero buscada en algunos confines ideológicos libertarios, como quien dice, los libertarios se dirigían puntuales con mirada y esperanzas a un ideal marcado por derrotas y por una larga lista de mártires, con referentes históricos y simbólicos desde los cuales se reconocerían las subsiguientes generaciones; desde los Mártires de Chicago hasta los de la Guerra Civil española;

---

<sup>4</sup> *Idem.*

de la comunidad de Jano, en Chihuahua, a la masacre del 10 de junio de 1971. Memoria y olvido puestos en movimiento en el décimo aniversario de la masacre del 68. En la marcha conmemorativa de 1978, un pequeño contingente de jóvenes portaban banderas negras, coreaban ¡Dos de octubre no se olvida! y ¡A, a, a, a auto-gestión! Eran estudiantes provenientes de preparatorias populares, integrantes de comunas, jipitecos reciclados, jóvenes sindicalistas, cooperativistas y cineastas, quienes se hacían llamar *Academia Negra*, *Rosa Negra*, *Coordinadora de Estudiantes Libertarios*, *Regeneración Sexta Época*, *Brigada Práxedes G. Guerrero*.

Al mismo tiempo, por los rumbos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM reaparecía *CAOS*, pero ahora en forma de *zamisdad*; Héctor Subirats, José Luis Rivas, Adolfo Castañón y el exiliado español Ricardo Mestre integraban la mesa de redacción. Así, la *Coordinación Libertaria de México* (junio de 1979-1981) fue una fuente más para los aspirantes a libertarios. Éstos podían leer manifiestos anarquistas, poesía surrealistas o ensayos sobre autonomía y los movimientos antiburocráticos y antiautoritarios en la revista *CAOS*. Sus pocos lectores eran jóvenes estudiantes de las preparatorias populares, de la Facultad de Ciencias Políticas y algunos Colegios de Ciencias y Humanidades, quienes podían encontrar textos anarquistas, las experiencias autonomistas, ensayos sobre la liberación sexual y la filosofía social libertaria, ilustrada con una gráfica surrealista, situacionista y pre-punk. En ese invisible devenir desobediente, hacia 1980 Ricardo Mestre recibía a grupos de afinidad en su Biblioteca Social Reconstruir, con algunos de estos reeditaría las revistas *Tierra y Libertad* y *Testimonios*.

Entre los lectores, y posteriormente colaborador de la revista, se encontraba PM, un joven estudiante de la Preparatoria Popular Tacuba, quien junto con otros cuantos libertarios animaron en la década de 1980 la revista *Testimonios* y los fanzines *Anti-todo* y *Contraviolencia*,

los cuales confluirán más tarde con los colectivos punks. En fin, estos “grupúsculos”, como dirían los situacionistas franceses, participaron de las experiencias dispersas, propias de una búsqueda ideológica y política alternativa a la burocratizada de la izquierda partidista y autoritaria. Fueron los tiempos de la fundación de la Coordinadora Nacional Plan de Ayala (CNPA), la Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano-Popular (Conamup), la Coordinadora Sindical Nacional (Cosina) y la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), así como el del surgimiento de los colectivos punks y anarquistas en distintas zonas suburbanas del territorio nacional.

Con ese espíritu, un puñado de jóvenes libertarios de diversos rumbos de la ciudad de México produjeron sus propias revistas y fanzines, así es como el colectivo Anti-Todo, que junto con el Colectivo Acción Libertaria publicaron en 1985 el folleto *Anarquía en México*, en el que pasaron revista a la línea de tiempo del movimiento libertario en México: de las rebeliones campesinas del siglo XVIII a la formación de la FAM, pasando por el magonismo y el exilio anarquista español en México. En la publicación preguntaban: ¿por qué la banda pinta la A en las paredes, la lleva en la ropa y en las cosas que usa?, para responderse a sí mismos:

Podrán darse muchas explicaciones desde el punto de vista histórico, social o antropológico, pero lo que nosotros nos atreveríamos a decir es que no sólo se es anarquista por usar la A ni por leer de anarquismo, más bien por la forma de actuar de cada individuo [así] el punk es la banda consciente sin jefes ni dioses ni leyes, siendo rebeldes siendo siempre libres.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> <http://www.labestia.org/fanziteca-anti-todo>

Al mismo tiempo son publicadas las hojas informativas del colectivo *Anti-Todo* y *La Utopía o La muerte*, ilustradas con reapropiaciones gráficas e intervenciones no sólo de la obra de Posada y Leopoldo Méndez, también podemos reconocer como una y otra vez reproducen *El henequén* (1947) de Fernando Castro Pacheco o *Libertad de expresión* (1968) de Adolfo Mexiac. Los fanzines y hojas contra-informativas demostraban no tanto el auge de un movimiento libertario de masas, ni siquiera de una presencia visible en el escenario de la política, sino más bien una política prefigurativa que redundaba en la constitución de proyectos de información y contra-información, pensados como colectivos-dispositivos de comunicación; ya que el propósito en ese momento fue circular información y difundir las ideas filosófico-sociales del anarquismo mexicano e internacional. Estas ideas libertarias pronto encontrarían y se bifurcarían con los emergentes colectivos punks del Distrito Federal (comúnmente llamado Disturbio Funeral) y áreas metropolitanas.

“El punk no es una moda, es un modo de vida” solían decir los miembros del colectivo A de la colonia San Felipe de Jesús en la ciudad de México en 1984, para hacer eco de los movimientos libertarios, (contra) culturales y sociales de Europa, Sudamérica y Estados Unidos. El estilo de vida colectivo al que hacían referencia no es otra que las formas de agrupación activadas por el movimiento anarcopunk, el movimiento antinuclear, los colectivos de defensores de los animales, los colectivos okupa y todas aquellas señas (contra)culturales y libertarias provenientes del movimiento de las zonas de turbulencia que rompían con la membrana de la cultura de mercado y la sociedad establecidas. Y que encontraban en los movimientos radicales de la décadas de 1960 y 1970 (Situacionismo, Provetariado, Motherfuckers, Black Mask, King Mob, Diggers, La Brigada de la Cólera, Suburban Press, entre otros) sus orígenes ideológicos y prefigurativos. El movimiento punk sintetizaba desde entonces arte-vida-política-contracultura.

La forma de agrupación por parte de quienes se sumaban a los movimientos arriba señalados no era ya la antigua *célula* de base supeditada jerárquicamente a los jefes del comité central del partido comunista o socialista, forma de organización puesta en duda en la ciudad de México desde la década de 1960 por parte de los grupos (contra)culturales y libertarios. Más bien se agrupaban en grupos de afinidad y en colectivos con una marcada actitud anti-autoritaria.

Sin tener conocimiento directo de las fuentes estéticas y políticas del naciente movimiento anarcopunk global, los colectivos lo conocieron vía el correo postal (arte postal punk y redes internacionales de intercambio “fanzinero”); los colectivos libertarios y punks se apropiaron de las propuestas de arte-música y prácticas comunicacionales del colectivo inglés Crass o de personajes como Jhello Biafra, quienes en sus lugares de origen ya se habían apropiado de la estética radical anarquista de grupos como Blak Mask o Suburban Press.

Los colectivos hacían ejercicios *ready made* de la estética y del colectivo anarcopunk, lo adaptaban bajo la técnica del bricolage y el *collage*, así como del *detournement* situacionista. Estas resonancias estaban detrás de aquella frase del colectivo A de la colonia San Felipe de Jesús en la ciudad de México, que realizó en 1984 y 1985 las exposiciones anarco-punk Caos I y Caos II, en una galería del CREA en la glorieta del Metro Insurgentes.

La forma de agrupación en colectivo, la prefiguración libertaria y el uso de los medios de contrainformación como el *fanzine*, pronto se extenderían en los barrios y colonias populares que integran la submetrópoli defeña, adquiriendo diversos nombres de acuerdo con los fines colectivos. Así, desde la formación del emblemático colectivo A que creó el primer *fanzine* titulado *Falzo magazine*, hasta las actuales tiempos de la producción de contrainformación en la red de colectivos como el Colectivo Autónomo Magonista (CAMA), la FAM, el periódico *Apoyo Mutuo*,

El proyecto ambulante o Cruz negra anarquista de México, los colectivos anarquistas han creado su estética política, utilizando la estética no para hacer arte sino como una forma de comunicación y “propaganda por los hechos”, siempre bajo la premisa de la autogestión o el “hazlo tú mismo”. La presentación del blog del Colectivo Autónomo Magonista (CAMA) está ilustrado con un fragmento del mural *Del Porfiriato a la Revolución mexicana* de David Alfaro Siqueiros, ubicado en el Castillo de Chapultepec, en donde el muralista, con la fuerza de la imaginación subversiva, conjunta las figuras de Bakunin, Proudhon y Flores Magón.

Los grupos de afinidad o los colectivos anarquistas rompen con el tiempo institucional, los cuales potencian su presencia simbólica y política a través de sus mensajes contra la autoridad, contra el Estado, contra el neoliberalismo y la globalización. En cuanto a la antiestética anarcopunk y sus creadores, han existido *creativos* como Á. C. quien en 1982 hacía traducciones de las canciones de grupos *hardcore punk* de otros países, también escribía sus propias críticas a la sociedad y animaba el Falzo magazine. Este es un dato histórico esencial. Tanto en nuestro país como en Estados Unidos e Inglaterra, los creativos de los colectivos y los fanzines son jóvenes que provienen de las escuelas de arte, como ejemplos están Hervey Kutzman y Willy Gisner, egresados de la School of Visuals Arts de Nueva York, quienes en 1976 publicaron Punk, fanzine sobre el movimiento emergido en el bar GBGH de la mencionada ciudad. También había conciertos de los Ramones, Velvet Underground, Patti Smith, Talking Heads, entre otros. Decían que lo hacían debido al aburrimiento que les producía la ausencia de verdaderos medios de comunicación.

También en 1976, del otro lado del Atlántico, el inglés Mark Perry produjo el *Sniffin' Glue*, al mismo tiempo que otro estudiante de artes visuales, Malcom McClaren, creaba a los Sex Pistols. Está también Penny Rimbaud, el creador del colectivo-banda anarcopunk Crass. En particular debemos citar el caso de Jamie Reid, cofundador de la

revista anarquista *Suburban Press* (1970-1975), en donde aplicaba sus conocimientos sobre el poder de los *slogans* y las frases combativas neosituacionistas; popularmente fue conocido como el diseñador de los Sex Pistols: “sus diseños eran una ingeniosa mezcla de *collage* y de alteraciones de obras o elementos ya existentes, haciendo uso de palabras y letras recortadas de la prensa, así como creando sus propias tipografías. Su trabajo fue una continua utilización de *detournement* (desvío) situacionista”.<sup>6</sup> Para este artista de la política estética y desobediente, su creación se encadenaba a la herencia de las vanguardias artísticas. Estos artistas anarcopunk influyeron directa e indirectamente en Ángel del Crimen, quien desde nuestro punto de vista es uno de los creadores anónimos de la estética subversiva anarcopunk. Ángel del Crimen fue estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, ahí conoció de cerca la experiencia del llamado movimiento de los grupos. Entre estos había uno con el nombre de El Colectivo (1976), en cuya *Declaración ante la crisis, el arte debe socializarse* decía:

El trabajo en grupo ha caracterizado a los principales movimientos artísticos de nuestro siglo. Incluso esta propensión a congregarse, a repartirse las tareas, ha sido una tendencia de las artes espaciales y visuales... consideramos que el trabajo colectivo requiere de una concepción unitaria —ideológica y formal—, con la repartición del trabajo en igualdad cualitativa y cuantitativa, mientras el producto debería presentarse anónimo, sin fines individuales, sino sólo la “marca de fábrica”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Servando Rocha, *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*, Madrid, La Felguera ediciones, 2007.

<sup>7</sup> Alberto Híjar (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos de artistas visuales en México en el siglo XX*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007, p. 309.



Ángel del Crimen creó el *Falzo magazine* que se estructuraba con noticias, manuscritos y traducciones de cartas que recibía de los colectivos punks de otros países. Junto con otros cuatro punks originarios de las colonias San Felipe de Jesús y Ejidos de Iztapalapa produjo colectivamente el primer fanzine y colectivo suburbano del que se tenga memoria documentada en la ciudad de México.

Primero de manera “inconsciente”, los colectivos punks de inicios de la década de 1980 contenían en forma latente los principios libertarios de autogestión, ayuda mutua y solidaridad resignificados jóvenes submetropolitanos. La reapropiación de estos significados libertarios (bandera negra con la A, el fanzine como medio de contrainformación, el colectivo como grupo de afinidad, la estética de las vanguardias artísticas), que permanecían en las grutas del inconsciente colectivo de la cultura política radical, permitió que se esparcieran lentamente por los territorios submetropolitanos de la ciudad de México. En poco tiempo estas latencias transitaron a la praxis a través de fanzines producidos bajo el principio del “¡hazlo tú mismo!” *Furia y Mensaje, Histeria, La Peste Underground, Caramelo, El Motín, Germen en Caos, Autopsia, Brigada Subversiva, Urbanicidio, Interferencia Psíquica, Testimonio Punk, La Pared, Contraviolencia, Cambio Radical, Sólo Muertos nos Podrán Callar, Futuro sin Límites, Universo Suburbano, Feos y Curiosos, Chaps, Utopía o Muerte, Antitodo* fueron las publicaciones del movimiento molecular conformado por colectivos de afinidad afectiva, ideológica y de acciones directas.

En estas primeras experiencias comunicacionales colectivas, se plasmó la memoria y los significados del magonismo, el zapatismo y las experiencias urbanas por la legalización de la tierra urbana, las cuales se conjugaron con las resonancias y los contactos indirectos con los colectivos punks de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Particularmente en la ciudad de México, sobre los mismos territorios suburbanos en donde emergían los colectivos, se desarrollaba el Movi-

miento Urbano Popular, integrado por un sinnúmero de organizaciones de colonos que transitaban de la legalización de sus terrenos a las luchas por la introducción de servicios públicos y sociales en dichas comunidades. Asimismo, los nombres definían por sí mismos a los colectivos; Colectivo A, Chavas Activas Punks (CHAPS), Punks Never Died (PND), Los Mierdas Punks (MP); así como las bandas-colectivos de ruido punk Histeria, Caos Subterráneo, Muerte en la Industria (MELI), SS20 (Secta Suicida Siglo 20), Colectivo Caótico, Atoxico, Masacre 68.

En esas condiciones, el pasquín *Acracia* en 1989 cumplía su quinto aniversario, en el CCH Vallejo nacía *El Motín* y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM *El Personal*, así como el fanzine *Asistemático*. Eran los indicios del emergente anarquismo submetropolitano, el cual en ese año transitaría a otra fase de desarrollo colectivista. Un conjunto de colectivos libertarios suburbanos, los cuales ya tenían ideas claras sobre la política prefigurativa libertaria, desencadenadas, entre otras cosas, por la apropiación política de la izquierda autoritaria de los movimientos de damnificados por el terremoto de 1985, el movimiento estudiantil de 1987 y el desencanto político producto de la derrota electoral de la izquierda parlamentaria en 1988. La ley de la concentración del poder, la verticalidad y la hegemonía de la sociedad del espectáculo, así como el crecimiento de las zonas submetropolitanas del Distrito Federal, crearon las condiciones para que entre sus grietas resurgiera una nueva forma de anarquismo, los nuevos colectivos como El motín, El personal, Anti-Todo, Contraviolencia, El Movimiento Anarquista Libertario (MAL) o la Brigada Subversiva anunciaban latencias y síntomas de un anarquismo revisitado. A finales de la década de 1980 vendría entonces la síntesis anarco-punk, junto con el desarrollo del anarco-zapatismo en la década siguiente.

En los años noventa del siglo XX vendrían las acciones muy al estilo *Class War*, realizadas por las Juventudes Anti-autoritarias Re-

volucionarias (JAR), quienes promovieron ocupaciones de espacios abandonados y realizaron acciones directas contra McDonald's, como protesta por la aplicación de leyes antiinmigrantes en Estados Unidos. Vendría la etapa de "La guerra de clases", un nuevo internacionalismo, pero al mismo tiempo, el desarrollo del anarquismo como tal hasta la actualidad.

La actual presencia y acción directa de los colectivos anarquistas no lo podemos explicar sin este desarrollo social-histórico así como estético de los colectivos anarquistas, anarco-punk y sus confluencias con el neozapatismo. Reconstruir esta historia de estrategias subversivas en donde se conjunta el colectivo como dispositivo comunicacional y las acciones colectivas en donde se conjugan arte-vida-política-contrainformación ayuda a comprender la emergencia de formas de lucha, acción política y estética de la política configuradas hoy día en el espacio del centro metropolitano de nuestro país. Ayudaría a muchos a entender que no existe la espontaneidad ni la infiltración de los colectivos anarquistas. No, la espontaneidad en la historia no existe, lo que existe es un acontecimiento tejido pacientemente desde los subterráneos de la historia, en las profundidades de la submetrópoli, desde donde llegan las más recientes noticias de los últimos "vándalos", quienes han llegado no a destruir lo que-de-por-sí-ya-está-destruido —nuestra civilización—, sino a llamar la atención sobre un cadáver social que necesita un modo de vida prefigurado en los sueños aún marginales de la metrópoli. Esa debería ser una nueva estrategia de conocimiento; conocer ese hacer y ese ser que más allá de la identidad literal, puebla los sueños vitales de una generación que no se ve para el día siguiente.

## BIBLIOGRAFÍA

GAYTÁN SANTIAGO, Pablo, *Guerra mediática prolongada. Emocracia, violencia estatal y contrainformación*, México, DCSH, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2013.

—————, *El colectivo libertario, ideal normativo y dispositivo comunicacional. Estudio de caso en la ciudad de Querétaro (1985-2010)*, tesis de doctorado en Ciencias Sociales, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2013.

HÍJAR, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos de artistas visuales en México en el siglo XX*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007.

ORTEGA, Ulises, *Regeneración y la Federación Anarquista Mexicana (1952-1960)*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

ROCHA, Servando, *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*, Madrid, La Felguera ediciones, 2007. Ruz, Alberto, *Los guerreros del arcoiris*, México, Círculo Cuadrado, 1986.

# TÁCTICAS ARTÍSTICAS IMPREVISTAS: el artista anónimo como paradigma de transformación

CYNTHIA ORTEGA SALGADO  
SOFÍA SIENRA CHAVES

¿Es posible un arte cuyas críticas al sistema no terminen siendo absorbidas como irrupciones que contribuyan a fortalecerlo? ¿Resulta sensato pensar el arte como camino para la transformación social? ¿Existen puntos de cruce entre lo artístico y lo político? Estas preguntas han servido como puntapié para iniciar una serie de reflexiones en torno a los modos en que el arte ha asumido un rol preponderante en la deconstrucción del sueño utópico y en la formación de heterotopías y subjetividades colectivas.

Al hacer referencia al cruce entre arte y política hay dos posturas que emergen rápidamente: por un lado, la negación absoluta de una posible convergencia y, por otro, la consideración evidente de que todo arte conlleva una acción política.

Resulta insoslayable el hecho de que existe y ha existido desde que el arte es Arte —con mayúsculas— una voluntad crítica, transgresora y transformadora que se ha manifestado con distintos niveles de intensidad y conciencia. En la vanguardia, la relación era evidente y explícita; en la época de posguerra fue de absoluto desencanto y rechazo a la política organizada. Sin embargo, en la década de 1960 hubo un nuevo impulso en la búsqueda de transformación social a través del arte, cuando muchos artistas decidieron salir de los museos, el mo-

mento en que el situacionismo debordiano, los *happenings* de Fluxus y el arte participativo tomaron las calles.

En esta “modernidad líquida” baumaniana, política y arte se continúan atravesando, como lo evidencian las últimas ediciones de bienales, festivales y eventos artísticos en el mundo, que cada vez más parecen orientarse hacia la producción de los nuevos artistas-activistas, comprometidos con causas diversas. Esta situación está avivando discusiones tanto en el terreno académico y filosófico como en el ámbito profesionalizado del arte y ha agudizado lo que Jacques Rancière identifica como el “malestar en la estética”, alcanzando a reconocer dos grandes actitudes en el actual presente post-utópico del arte: por un lado la defensa de uno autónomo que responde a la idea kantiana de “lo sublime”, y por otro, la convicción de un “arte modesto” no sólo en cuanto a sus objetos sino también en cuanto a sus alcances. No obstante, estas posturas antitéticas comparten “una misma función `comunitaria’ del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común”.<sup>1</sup>

Podríamos afirmar entonces que tanto el arte, en su proceso de suspensión del orden establecido, como la política, en su generación de disensos, tienen un componente estético, en la medida que plantean una reconfiguración de la división de lo sensible. El concepto de política según Rancière retoma la idea aristotélica de que el hombre es político porque posee el lenguaje que confronta lo justo y lo injusto, mientras que el animal sólo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento y plantea que la cuestión reside en saber quién posee el lenguaje y quién solamente el aullido. Los excluidos no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo y “La política ocurre cuando

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 [2004].

aquellos que ‘no tienen’ tiempo se toman ese necesario para plantarse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra y no solamente una voz que denota dolor”.<sup>2</sup> Es posible entender que la política se enmarca en esta distribución y redistribución de lugares, espacios y tiempos de lo visible y lo invisible, en la diferenciación entre ruido y lenguaje. Desde este lugar resulta conveniente pensar las conexiones entre lo artístico y lo político.

Nelly Richard realiza una distinción entre “arte y política” y “lo político en el arte”. En el primer caso se entiende una relación de exterioridad, a una especie de yuxtaposición entre forma artística y contenido social, mientras que en el segundo caso, “‘Lo político en el arte’ nombra una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática”.<sup>3</sup>

Ahora bien, ¿cómo podemos desplazar estas reflexiones hacia el terreno pragmático de los circuitos artísticos? Formulamos la metáfora del camino para observar relaciones que ocurren en el circuito de legalización y distribución del arte contemporáneo. Partiendo de una asociación entre los conceptos desarrollados por Rancière y Michel de Certeau proponemos que el poder estratégico-policia genera caminos, espacios predeterminados para transitar, para moverse y al hacerlo establece márgenes de acción definidos. Pero, si observamos con un mínimo detenimiento el espacio urbano, advertiremos la presencia de otras vías, hechas por la acción misma del caminar, senderos forjados por el paso de los transeúntes, veredas que se desvían del pavimento y establecen trazos imprevistos en el mapa de la ciudad.

---

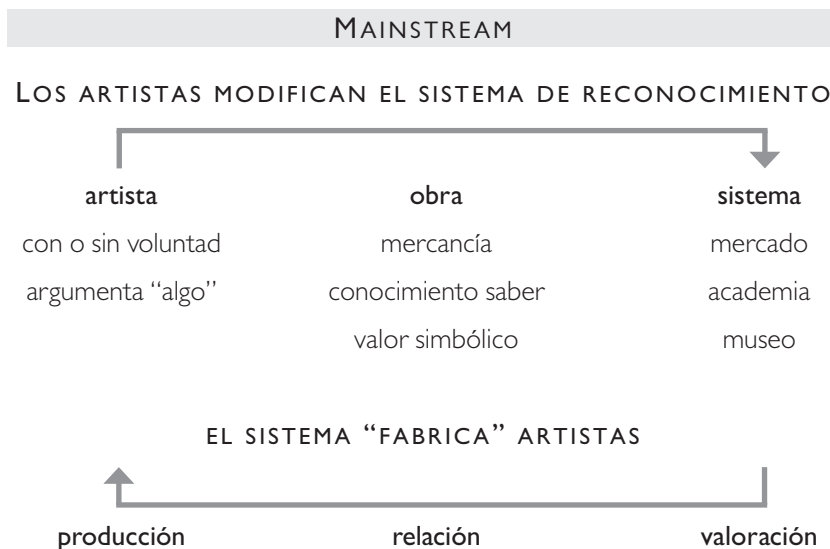
<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Nelly Richard, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2009, <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>. Consultado el 12 de agosto de 2013.

La táctica podría ser pensada entonces, como el accionar que se sale de los márgenes previstos por un orden estratégico: es la apropiación del territorio, la resignificación de lo dado, la asociación inédita, los modos de hacer.

Esta dinámica llevada al ámbito artístico sugiere que existen “vías oficiales” que constituyen el mecanismo tradicional de circulación y legitimación del arte, tales como las becas, premios y concursos de fondos estatales o privados, las escuelas de arte, la presencia en galerías, museos, festivales y bienales, las colecciones y subastas, etcétera.

En la configuración del sistema del arte operan tres funciones fundamentales: la producción, la relación y la valoración, viabilizados por el artista, la obra y por instituciones como el museo, la academia y el mercado. Según el agente de valoración, la obra generada por el artista será considerada en su aspecto cultural, epistemológico o mercantil.

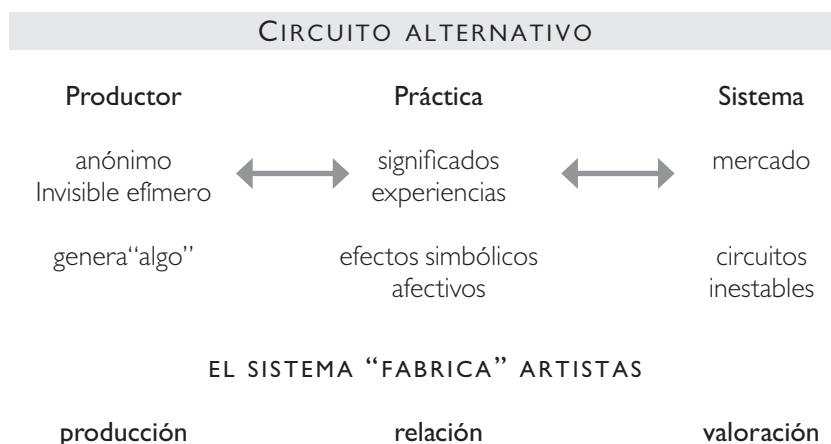




Es claro, que más allá del camino institucional, emergen permanentemente vías alternativas que generan sus propias tácticas para hacer circular su producción y conectarse con un “otro”. En muchos casos, estas “prácticas alternativas” aspiran a formar parte del discurso dominante o resultan absorbidas a pesar de la voluntad por mantenerse afuera. De alguna manera los sistemas se fortalecen con aquello que en un primer momento aparece como disruptivo, y si es considerado en términos de caminos, la potencia del *mainstream* radica en identificar las veredas emergentes para convertirlas en caminos pavimentados, con una precisa ubicación en el mapa.

En el caso de los trazos marginales que intentan permanecer apartados de las vías institucionales, es posible identificar algunas diferencias en la concepción del sistema:

Para empezar se efectúa un distanciamiento crítico con la noción de “artista” y se opta por el término menos ideologizado de “productor”. En segundo lugar, se intenta escapar de la mercantilización del arte, reconsiderando el lugar de la “obra” como objeto de lujo inserto en la



lógica de consumo. Y de este modo, crece la apuesta a la generación de situaciones efímeras e inmateriales, sostenidas en una presencia compartida no-mediatizada por agentes institucionales.

Dentro de esta búsqueda de generar sendas paralelas que logren mantenerse al margen del camino oficial es posible reconocer una aspiración utópica de invisibilidad ante el sistema, pero ¿cómo subvertir la vieja idea del artista? desde el modo propio de nombrarlo y de cuestionar su embestidura de “genio” y autor. La Société Anonyme (LSA-colectivo fundado en 1990) alude a un creador de experiencias colectivas, no alejadas de las personas sino creadas desde y a partir de su imaginario y su cultura. Todos participan y todos son capaces: bajo esta premisa, el productor creará una serie de pistas para que los demás armen narraciones múltiples y socialmente complejas, con efectos “de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos...”<sup>4</sup> donde los productos y experiencias —ya no las obras de arte— resuenen en la cotidianeidad y no sólo en el estatus afectivo del antes artista. No interesa re-presentar sino quitar el sufijo y hacer aparecer; el foco de estas acciones está en la presencia, ya no del objeto sino de los bienes transitorios a la producción inmaterial. La circulación de la afectividad, la creación de sentido, la significación, el deseo o el sueño rompen, por un lado, el funcionamiento del esquema del Arte “...destinado a los sectores de lujo en las economías de la opulencia”<sup>5</sup> y, por otro, exigen pensar uno nuevo de mayor flexibilidad. La actualidad de las prácticas artísticas ponen en tensión la idea de objeto e introducen la del acontecimiento porque presentan piezas que aparecen como actos *performativos*, que tienen sentido en

---

<sup>4</sup> La Société Anonyme, “Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)”, Aleph, 2001. <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>. Consultado el 7 de diciembre de 2012.

<sup>5</sup> *Idem.*

la acción y utilizan los medios necesarios para que esto suceda, sea en intervenciones cara a cara o en aquellas que el ordenador posibilita.

Varios temas han quedado atrás en las nuevas prácticas, lo que se consideraba una *actitud anti-Artística* en pos de entrar al museo o la galería y el *regateo de ideas* para el desarrollo de una producción, integrado por cambios convenientes sujetos a la moda o a la estetización de los temas en la sociedad del espectáculo. La creación de sentido se halla precisamente en que los productores son creadores de “riqueza inmaterial”,<sup>6</sup> es decir, de ideas que desaten el pensamiento y los afectos. La muerte del autor repasada largamente desde finales de los años sesenta del siglo XX, se erige con firmeza y aparece el productor artístico que, según A. K. Coomaraswamy citado por Hakim Bey, “no es un tipo determinado de persona, sino cada persona es un tipo determinado de artista”,<sup>7</sup> lo que sepulta el mito y sitúa el trabajo del productor al mismo nivel que el de cualquier persona que realiza una actividad laboral. Lo social es la clave en la medida que debe ser el lugar desde donde y para el cual se oriente cualquier actividad económica, la razón de ser del productor es ser “un genuino participante en los intercambios sociales —de producción intelectual y producción deseante”.<sup>8</sup>

Al ser un actor en directo, el productor de prácticas artísticas incurre en dos vías: ante el círculo con el que socializa y ante el sistema del arte; se hace un mediador en el primero y pierde visibilidad con el segundo, genera situaciones de encuentro pero se vuelve incógnito en el sistema de reconocimiento del arte. En este punto entramos en una paradoja porque en términos lingüísticos no se puede *cognoscere* lo escondido. Pero hay que mirar más despacio, el anonimato no se refiere en

---

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Hakim Bey, “La zona temporalmente autónoma”, *Ccäpitalia*, 1991, 5 [http://www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey\\_taz.pdf](http://www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey_taz.pdf). Consultado el 5 de noviembre de 2012.

<sup>8</sup> La Société Anonyme, *op. cit.*

absoluto a la relación que se establece con el otro, porque el productor creará relaciones de sentido ida y vuelta, la narración saldrá desde él y este traspaso determinará narrativas indecibles y múltiples que lo implicarán en el uso de su conocimiento y afectos; en la experiencia cara a cara, en el calor de un roce o ante las voces de un grupo que conforman una polifonía de la que el artista es director. Es en este intersticio donde el productor tiene una figura paralela a la de “maestro ignorante” del que habla Rancière, en el sentido de colocarse como articulador y exponerse en una línea horizontal dudosa, lábil pero, sobre todo, humana.

Una posible forma de desaparición se encuentra en la Zona Temporalmente Autónoma (TAZ) propuesta por Hakim Bey, que servirá como la idea de un oasis para que el artista incógnito recupere fuerzas. La TAZ funciona justo como este lugar en el desierto porque es una suerte de espejismo, un lugar ideal que devuelve la orientación de la vereda. La Zona ronda su definición como: “una operación guerrillera que libera un área —de tierra, de tiempo, de imaginación— y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo”,<sup>9</sup> nómada, transitoria y volátil. Si una de las características vitales de la zona es su invisibilidad, entonces el arte tendría que desarrollarse de esta manera ante cualquier sistema de legitimación externo y casi ser exclusivo para los habitantes del espacio y hecho por puro placer. Sin embargo, ni existe en la realidad una cantidad considerable de personas que estén dispuestas a dejar todo por una casa nómada, ni toda intención de los productores de prácticas artísticas es desaparecer. Es por eso que las TAZ le sirven como parajes inestables inscritos en el mejoramiento del presente, porque “persigue por encima de todo eliminar la mediación, experimentar la existencia como inmediatez”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Hakim Bey, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Idem.*

La importancia de las TAZ es que son presente puro, construir para vivir mejor hoy y no mañana, para hacer y ser; no es una utopía anarquista ingenua sino que es la decisión y el derecho de vivir, el arte de la vida, el flujo de aire puro en la fisura del visor del Estado omnipresente. Ante los panoramas simulados, espectaculares y estetizados este espacio autónomo propone potencia y profundidad a las experiencias sin mediación, es decir, “la irrupción de la Magia en la vida cotidiana”.<sup>11</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 [2000].
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010 [2000].
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. Las artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1999 [1979].
- RANCIÈRE, Jacques, *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007 [1998].
- , *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Zorzal, 2007 [1987].
- , *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 [2004].
- , *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2011 [2008].

## FUENTES DE INTERNET

- ANÓNIMO, Imagen “Caminos sociales”, Usolab, 2008, <http://www.usolab.com/wl/2008/04/caminos-sociales.php>. Consultado el 17 de abril de 2013.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 10.

BEY, Hakim, “La zona temporalmente autónoma”, *Ccäpitalia*, 1991, [http://www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey\\_taz.pdf](http://www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey_taz.pdf). Consultado el 5 de noviembre de 2012.

LA SOCIÉTÉ ANONYME, “Redefinición de las prácticas artísticas, s. 21 (LSA47)”, Aleph, 2001. <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>. Consultado el 7 de diciembre de 2012. Netescopio, Visor de Arte en Red del MELAC, 2013, <http://netescopio.meiac.es/>. Consultado el 18 de agosto de 2013.

RICHARD, Nelly, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2009, <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>. Consultado el 14 de agosto de 2013.

# Ni tan violentos como dicen, ni tan pacíficos como quieren. Arte callejero en Santiago de Chile

MARÍA ELENA RETAMAL RUIZ

*En la cultura visual, mediante tres operaciones que hicieron posible a las élites restablecer una y otra vez, ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática: a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de “creación” artística, con la consecuente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada hierática, de recepción que consiste en contemplarlos. Si ésta era la cultura visual que reproducían las escuelas y los museos, ¿qué podían hacer las vanguardias?...*

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad  
Proclamamos que en este momento de la transición social de un orden decrepito a un orden nuevo los creadores de belleza deben dedicar sus mayores esfuerzos al propósito de realizar un arte válido para el pueblo, y que nuestro supremo objetivo en el arte, que hoy es algo para el placer individual, consiste en crear belleza para todos, belleza que ilumine y anime la lucha.*

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE TRABAJADORES TÉCNICOS,  
PINTORES Y ESCULTORES, CIUDAD DE MÉXICO, 1922

**E**n junio de 2011 unas doscientas mil personas marcharon por la Alameda, la principal avenida de Santiago de Chile, exigiendo y demandando reformas a favor de la educación pública. El ambiente que rondaba era de fiesta. Estudiantes, secundarios y universitarios, desplegaron una serie de visualidades que vinieron a potenciar esta vuelta a la calle, con pancartas, bandas de música, danza, teatro y variadas acciones de arte, lo que provocó en los asistentes una emocionada alegría.

Hacía tiempo que las “grandes alamedas” no eran copadas por ambas calzadas. Desde la década de 1980 la ciudadanía chilena no se manifestaba de manera masiva en el espacio público. Sin embargo, resultaba evidente también advertir que muchos signos no eran los mismos:

casi nada de banderas o consignas de algún partido político, más bien la negación de aquel desplazamiento ordenado y militante de los ochenta, en contraposición: una ebullición de acciones y personajes que más bien se acercan a una puesta en escena artística, pero esta vez con múltiples intervenciones simultáneas, a modo de un *happening* colectivo, pero fuera de los dominios de su propia especificidad. Más bien una reactualización de lo que podríamos situar como Arte y Vida en la Calle.<sup>1</sup>

Mario Garcés, historiador chileno, señala: “La sociedad actual, la que reorganizó la dictadura y potenció con débiles contenidos democráticos la Concertación, es una sociedad de rasgos elitistas en lo político y profundamente desigual en la distribución del ingreso y las ‘oportunidades’ para acceder a servicios”. Podríamos profundizar además que

---

<sup>1</sup> Véase Mario Garcés en <http://www.carcaj.cl/2011/07/los-estudiantes-de-movimiento-social-a-la-busqueda-de-%E2%80%9Csoluciones-políticas%E2%80%9D/>



este modelo abrió una fuerte brecha frente a derechos fundamentales de la ciudadanía en materia de salud, educación, vivienda y trabajo. Dicho de otra manera, la antítesis de la sociedad con la que soñaron y por la que lucharon los chilenos de los años sesenta y setenta del siglo XX. Estas desigualdades profundizaron las disparidades frente al modelo educativo; así, fuimos observadores de cómo el Estado se desentendió de la educación, la municipalizó y, luego, permitió que sostenedores externos se hiciesen cargo de la formación de estudiantes, lo que permitió que la educación se convirtiera en un negocio rentable. Pero la problemática sobre la calidad quedaría reducida a un mero discurso de buenas intenciones, acrecentando durante los años las desigualdades que agudizaron y condicionaron divisiones y asimetrías de poder que, en el caso de las periferias culturales, como acota Nelly Richards, “obstruyeron el flujo multilateral de sus signos, bloqueando vías de reciprocidad en el intercambio de sus mensajes”.<sup>2</sup>

La instalación de estas asimetrías culturales, en el contexto de la enseñanza artística, se vio consolidada por las definiciones que instituciones y agentes culturales, como explica Pierre Bourdieu,<sup>3</sup> establecieron en torno al valor y definición de arte, y que paulatina y sistemáticamente terminó por silenciar otras prácticas artísticas, venidas de la expresión callejera y la artesanía, por ejemplo. Lo cual se duplicó normativamente en los espacios escolares, para reforzar modelos de reproducción que definieron una manera de pensar la cultura y el arte en Chile.

---

<sup>2</sup> Nelly.Richards, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo. Discurso académico y crítica cultural”, en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>

<sup>3</sup> “Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de las competencias estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal [...]”, Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 339.

Bajo esta reflexión en cuanto a formas de enseñanza, en torno a modelos pedagógicos, culturales y artísticos, aparecieron las movilizaciones en 2011, para poner en tela de juicio la *calidad* y las *inequidades* alrededor del tema *educativo*, donde las prácticas artísticas nuevamente volverán a ser problematizadas y releídas desde contextos subalternos.

Los primeros conflictos aparecieron en 2006, cuando los estudiantes secundarios tomaron colegios a lo largo del país, acción que la prensa llamó la “revolución pingüina”, haciendo referencia al uniforme que en Chile se utiliza en escuelas municipalizadas. Mediante las movilizaciones se consiguieron algunas modificaciones a la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (promulgada por Augusto Pinochet poco antes de dejar el poder), a través de la instalación de la Ley General de Educación, versión mejorada pero que no modificó los asuntos de calidad y lucro.

Frente a este escenario, desde 2011, cuando se unieron secundarios y universitarios y “los chilenos volvimos a la calle”, se han podido establecer nuevamente en el escenario político y mayoritariamente ciudadano algunas reflexiones en torno a las asimetrías en materia educativa, lo que ha implicado poner en discusión aquellos modelos que persistentemente han instalado visiones hegemónicas en torno a la cultura y el arte.

Como señala José Nun, la vida cotidiana ha comenzado a rebelarse, comenzamos a experimentar algo así como la “rebelión del coro”, es decir, una parte significativa de la sociedad, los estudiantes, reclusos por largo tiempo al espacio subalterno y sin rostro, empezaron a salir a las calles para demandar un cambio en el sistema. La escena clásica del teatro con sus protagonistas principales, como acota Garcés —en nuestro caso, los líderes políticos, el presidente, sus ministros, etcétera— comenzaron a ser cuestionados por “actores secundarios”

o, más ampliamente, por el coro, quienes no estaban invitados a subir al escenario.<sup>4</sup>

Así, aparecieron en las marchas una serie de visualidades de rai-gambre popular, que resignificaron prácticas artísticas venidas del imaginario colectivo de la década de 1970, bajo la consigna que insistía que el sistema educativo era un sistema de generación de desigualdades y había que atacarlo creativamente.

La estrategia: subvertir las formas hegemónicas de la institucionalidad imperante, a través del rechazo al verticalismo de los partidos políticos y, en su reemplazo, el trabajo y formas de participación colectivas de carácter horizontal. La inclusión de nuevas redes de información e intercambio a través del uso masivo de Internet, fuera del alcance de la discursividad de los medios de comunicación. La creación de nuevas visualidades artísticas y, por ende, puesta en crisis de las definiciones sobre arte y cultura que habían dominado desde la dictadura y que se reproducían en el modelo escolar de enseñanza.

Bajo estas estrategias de agitación, los estudiantes se apropiaron, reelaboraron y potenciaron diferentes ejercicios artísticos ubicados en un espacio de subordinación respecto de disciplinas tradicionales como la pintura o la escultura. Para ello re-significaron los argumentos sociales de la pintura mural y el grabado, por ejemplo, y al mismo tiempo incluyeron otras como la fotografía y el video, que resultaron ser focos creativos de información y agitación.

Nuevas narrativas que incluyeron problemáticas con el cuerpo y sus prácticas performativas fueron uno de sus soportes, quizás el de mayor visibilidad pública; sin embargo, el grabado y el mural también proporcionaron una reflexión sobre aspectos discursivos y educativos

---

<sup>4</sup> Mario Garcés, *El despertar de la sociedad. Los movimientos sociales en América Latina y Chile*, Santiago, LOM ediciones, 2012, p. 7.

a los cuales aspiraba el estudiantado, y el que me interesa abordar en el contexto de este de trabajo, pues la propuesta visual del mural propició y ha profundizado una construcción identitaria que vino a metamorfosear y recrear nuevos relatos, asignando a los estudiantes un rostro que no había tenido desde la dictadura.

### ■ LA PROPUESTA

En un sentido amplio, y como acota Ticio Escobar, lo popular designa a “los grupos subalternos, los excluidos de poder, participación y representación plenos”.<sup>5</sup> Al hablar entonces de cultura popular se podría particularizar la referencia identitaria de la producción artística en cuanto ámbito social y participación política. Pero esta definición no se agotaría en ese supuesto: “el arte popular es capaz de imaginar modalidades alternativas que no significan ni la cancelación de la belleza ni el desaire de las funciones sociales: puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados”.<sup>6</sup> En ese sentido, la pintura mural se hará parte de estas nuevas alternativas.

Desde la venida de David Alfaro Siqueiros a Chile, en 1940, como parte de la ayuda solidaria mexicana luego del devastador terremoto ocurrido en 1939 en la ciudad de Chillán, la actividad muralista tomará un fuerte impulso que se consolidará con la implementación de un curso en la malla curricular de la Universidad de Chile. Durante esos años y hasta finales de la década de 1960, el muralismo generó una serie de obras que enfatizaron una iconografía que se concentró en tres problemáticas: “donde se registra un pasado idílico del mundo precolombino, la llegada e influencia del colonizador español y la proyección de la

---

<sup>5</sup> Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago, Metales Pesados, 2008, p. 9.

<sup>6</sup> *Idem.*

clases trabajadora en la sociedad contemporánea”.<sup>7</sup> Con el correr de los años las nuevas influencias artísticas generaron otros proyectos cercanos a la abstracción y experimentación visual. Fue entonces cuando el mural volvió a su contexto social, la calle, y se alejó cada vez más del mundo académico. Esto ocurrió a través de su vínculo con las primeras campañas políticas de Salvador Allende a partir de 1964. Paulatinamente se fue acrecentando la presencia muralista en la calle con la aparición de la Brigada Ramona Parra (BRP), fundada por las juventudes comunistas en 1968. La paloma, la mano, la espiga, los rostros y la estrella, todo en vivos colores, fueron su forma de expresión más característica, conjuntamente con el filete negro para separar los colores, dándole un estilo inconfundible, simple y directo en su mensaje y su poética. Sin embargo, por “la atmosfera polarizada de 1973, los murales propagandistas se transformaron en puntos centrales de enfrentamiento”<sup>8</sup> entre grupos de izquierda y opositores al gobierno de la Unidad Popular, lo cual acabaría trágicamente el 11 de septiembre.

Luego del golpe de Estado, los murales fueron destruidos, silenciadas las imágenes, exiliada la disidencia y la reflexión. Según Ramón Castillo, “el muralismo callejero cultiva una historia absolutamente extraoficial y paralela a las escuelas o cualquier centro de instrucción formal: es aprendido por los pobladores que adoptaron el eslogan de la BRP ‘pintaremos hasta el cielo’, escribiendo ‘contra la dictadura pintaremos hasta el cielo’”.<sup>9</sup> Así, el mural se argumentó como un instrumento visual de agitación y resistencia política durante los años de la dictadura, lo que comenzó a sucumbir a partir de la vuelta a la democracia en los años noventa; la nueva institucionalidad retomó algunas

<sup>7</sup> *Chile 100 años artes visuales. Primer período 1900-1950. Modelo y representación*, catálogo, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 130.

<sup>8</sup> Rod Palmer, *Arte callejero en Chile*, Santiago, Ocho libros, 2011, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 14.

ideas en torno al mural la relación que vinculó arte y mercado, ejemplo de esto fue el mural monumental *Memoria visual de una nación* en la estación del Metro Universidad de Chile.

Tuvieron que pasar varios años, ya instalados en el siglo XXI, para ver aparecer nuevamente murales en las calles de Santiago, práctica incrementada con las primeras movilizaciones estudiantiles; los nuevos y jóvenes muralistas pusieron en discusión crítica la hegemonía del modelo neoliberal a partir de una renovación visual e iconográfica que buscaba develar a través de sus imágenes la agudización de la segregación e inequidad social, como también la explotación descarnada de los recursos naturales, la violencia hacia las mujeres y etnias indígenas. A través de estas narrativas visuales, que han diversificado la crítica y la ironía frente al sistema político/económico, los jóvenes volvieron a visibilizarse como protagonistas de sus aspiraciones y experiencias, actualizando el deseo profundo de un cambio mayor para la sociedad chilena, imaginando para un futuro una sociedad diferente a la que hoy acapara los discursos de prensa. Un ejemplo de esta extensa y variada renovación muralista chilena lo expone el colectivo los Oberoles, quienes a través de una búsqueda permanente en torno a costumbres y personajes de nuestro diario vivir, elaboran murales integrando la discusión y conversación con habitantes y transeúntes a quienes están dirigidas las imágenes, utilizando para ello fotografías prestadas por las personas, recopilando sus historias personales, con lo cual proponen la calle ya no como un espacio de tránsito donde instalar un discurso político, sino como un lugar identitario que amplía los espacios de “lo político”, denotando en ello las relaciones de significación crítica e interpelación que proponen los sujetos frente a su contexto y no las formas institucionalizadas que establecen normativas de organización y orden.<sup>10</sup> Con una técnica de cierta raigambre BRP, pro-

---

<sup>10</sup> Para mayor información véase Chantal Mouffe, *El retorno de lo político*, Barcelona,

ponen pensar y armar el mural a través del diálogo con sus protagonistas, práctica artística a partir de la recuperación de su real sentido social y no desde el uso de ciertas imágenes evocativas de lo social. Por otra parte, realizan talleres abiertos y gratuitos, pensando en generar espacios educativos paralelos a los de formación general académica. Traducción crítica sobre el conocimiento, la escuela, el arte y la cultura que enfatiza la idea de que “las artes visuales se expanden, no sólo en sus formas, sino en su influencia a través de las conexiones con todas las cuestiones sociales [convirtiéndose] en algo fundamental para la transformación cultural del discurso político.<sup>11</sup> Finalmente, “ni tan violentos como dicen, ni tan pacíficos como quieren”, hace alusión a esta disposición activista de los jóvenes estudiantes, los cuales bajo nuevas modalidades de intervención artística, buscaron, y buscan hasta hoy, construir una narrativa plural y diversa que no se agote únicamente en la resignificación de visualidades, sino que encarne una posición de resistencia frente a los modelos que el Estado y la Escuela han insistido en imponer. A través de un trabajo colectivo han vuelto a llamar la atención sobre definiciones de arte; se proponen crear belleza para todos, una belleza que ilumine y anime la lucha, parafraseando el manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores de 1922 en México.

Resulta clave, pues, potenciar el ejercicio crítico/reflexivo en torno a estas nuevas resistencias artísticas. Pero estas instancias también nos convocan a docentes e investigadores para articular otros marcos referencia en la construcción, cruce y diálogos en torno a las prácticas artísticas latinoamericanas.

---

Paidós, 1999, p. 14.

<sup>11</sup> Kerry Freedman, *Enseñar la cultura visual. Currículum, estética y la vida social del arte*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2006, p. 25.





**AR  
TIFI  
CES  
DEL TIEMPO**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCCIÓN

CULTUR



## ***Harina y epazote: instalación de Roberto de la Torre***

MARÍA ESPERANZA BALDERAS SÁNCHEZ

**L**a obra analizada en este texto se expuso de diciembre de 2010 a febrero de 2011, en el ex templo católico de Santa Teresa, ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México, al costado norte de Palacio Nacional y al costado sur del Templo Mayor. Como parte de la red de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, el recinto, con el nombre de Ex Teresa Arte Actual, asume la confrontación cultural y presenta periódicamente desde hace dos décadas el arte contemporáneo nacional e internacional.

El activismo planteado en *Harina y epazote* fue más allá de la presentación lúdica, alegórica y actual, durante su inauguración, desarrollo y clausura. Una parte del proceso se muestra a través de la revisión de la obra, apoyada en la opinión de su autor. La trayectoria de Roberto de la Torre (México, D. F., 1967) está precedida por su formación en la pintura y su breve paso en la arquitectura. Su práctica ha estado marcada por la diversidad de materiales usados en sus proyectos y su participación en las propuestas institucionales de reconocimiento a los jóvenes creadores. Su lenguaje está constituido por el arte acción, la instalación y el video. El diseño y la planeación para espacios públicos específicos son elementos que distinguen su quehacer artístico. Egresado a finales de la década de 1980 de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, formó parte del Grupo 19 Concreto, cuyos planteamientos mediante *performance* e

instalaciones fueron dirigidos sobre todo a lo sensorial, utilizando el cuerpo humano y objetos de la tecnología como el fax.

Su obra la enfoca a lo visual, lo auditivo y, en el caso que nos ocupa, a lo olfativo y lo táctil. Su ocupación por lo sensorial la hereda de su participación en 19 Concreto. Sus propuestas son marcadas por la alusión al juego o implícitas en ello, y se han mantenido al margen de las herramientas tecnológicas de avanzada; sin embargo, utiliza elementos producidos por distintas formas tecnológicas, que le permiten lograr su objetivo en cada proyecto. En su discurso prevalece la ironía y el humor negro. Ha sido seleccionado en la Bienal de Monterrey y en el XV Encuentro de Arte Joven (1995), por mencionar algunos.

Ha participado en festivales nacionales e internacionales, y mostrado su obra en Europa, Latinoamérica, China y Japón, entre otros países. Actualmente es maestro de tiempo completo en La Esmeralda y forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en la especialidad de medios alternativos 2012- 2015.

En *Harina y epazote*, De la Torre mostró su vena de instalacionista, a la que sumó la poética de la intervención no sólo objetual sino también la que corresponde a la memoria colectiva. Su interés por los problemas socioeconómicos le motivan a desarrollar temas como la pederastia, de la que surgió la pieza Chac mool (2010), o el desempleo, con el evento Bolero (2001). En ambas realizó acciones colectivas con espectadores de diversas edades.

#### ■ PRIMER ACERCAMIENTO

Es de noche, las notas musicales nos sorprenden y atraen en la inmensidad de la calle. Primero, son lejanas, conforme seguimos caminando se distingue la fuerza de la banda, ¡que algarabía, que celebración! Estamos frente a los músicos a la entrada principal de Ex Teresa, el

recinto ex religioso del siglo XVI convertido en espacio cultural donde se presenta el arte contemporáneo de los siglos XX y XXI.

La muchedumbre que ahí participa nos ubica en lo urbano y en el interior un fuerte aroma nos invade, sobre las mesas resaltan los colores verde y blanco, ahora ya es tangible el epazote pero no así la harina. De frente, a lo largo de la nave mayor, hacia lo que ocupó el altar principal, se ubican mesas largas con objetos no identificados. El espacio donde permaneció el coro es ocupado por un personaje creado por el artista e identificado con el narco; desde ahí domina a los que temporalmente formamos parte de la instalación. Nada del entorno remite a las grotescas y violentas imágenes del narco que exhiben a diario los medios de comunicación. El ambiente dirige la memoria a los mercados rurales por su tono festivo aromático y colorido, aunque también a las romerías celebradas en los ritos del sincretismo religioso practicados en pueblos y ciudades de México.

Con referencia a la exposición, la revista digital *Replicante* confrontó los hechos oficiales precisamente en un momento en que el Estado declaró que no existía ninguna guerra: “La instalación en Ex Teresa resultó una controversia. El 2010 terminó con fanfarrias manchadas por asesinatos y una violencia cada vez más cercana, cada vez más difícil de ignorar en nuestros respectivos rincones de confort. El 2010 fue, también para las artes institucionalizadas, el año del bicentenario. Los museos dependientes de Conaculta estuvieron obligados... a montar exhibiciones sobre los temas propios de las celebraciones, (*sic*) acerca de la tan escurridiza identidad nacional.”<sup>1</sup> Nada de esa identidad nacionalista fue aludida en la muestra. En el boletín oficial de Ex Teresa se difundió el contenido de la obra como “Reflexión lúdica sobre la

---

<sup>1</sup> Marisol Rodríguez, “Pan y circo”, *Replicante*, enero de 2011, replicante.com

industria del narcotráfico, obra de Roberto de la Torre”.<sup>2</sup> La propuesta de *Harina y epazote* fue motivada por la opinión de un político mexicano que propuso el sistema de producción y consumo del narcotráfico para adoptarla como cadena productiva de alimentos en el ámbito nacional. El funcionario Jeffrey Max Jones declaró: “en la presente circunstancia los agricultores deben seguir el ejemplo del narcotráfico, sector que ha aprendido a identificar un mercado y la logística para surtirlo, a crear la plataforma y que sin subsidio, ha conseguido dominar el mercado”.<sup>3</sup> De la Torre hizo énfasis en esa declaración al comentar en una entrevista que “al subsecretario lo destituyeron al día siguiente”.

El recinto mostró a través de las instalaciones diseñadas por De la Torre los procesos de producción, empaquetamiento y distribución que en su opinión: “reflexionan en torno a la industria del narcotráfico y a los beneficios económicos que de manera directa o indirecta se generan en la sociedad”.<sup>4</sup>

La censura de los medios televisivos fue tal vez determinada por el contenido del boletín. emitido por Ex Teresa. Aunque los periódicos *Milenio* y *El Economista* y la revista española *Lápiz* publicaron artículos sobre el tema, la divulgación fue mínima. En la web *El Búho*, *Mil Mesetas*, *Replicante*, *La Tempestad*, *Diario Up*, *Listen Art Beat* y *La Razón* sí dedicaron espacio a la pieza.

El artista provoca a los sentidos, así lo confirman la presencia de las bandas norteñas reconocidas como mensajeros del narco y el juego mecánico de un animal identificado con fiestas populares y recintos de

---

<sup>2</sup> “Presentan *Harina y epazote*, exposición en Ex Teresa Arte Actual”, boletín núm. 734, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 8 de diciembre de 2010.

<sup>3</sup> Luz García Martínez, “Roberto de la Torre. Harina y epazote, metáfora artística sobre la industria del narcotráfico”, *El Búho*, año 12, núm. 128, junio de 2011.

<sup>4</sup> “Presentan *Harina y epazote...*”, *op. cit.*

élite que el artista usó durante la inauguración y la clausura. El silencio predominó en el resto del período de exhibición.

Una parte de la obra se identifica con el *performance* que no reconoce fronteras entre el arte y la vida común, ni entre cultura clásica y popular, entre realidad e imagen. La otra coincide con la opinión de Lelia Driben: “La instalación recoge algo de la escena teatral y lo suspende en la pura visualidad, invade el espacio para abstraerlo hacia la función estética y repostularlo en la condición imbricada (superpuesta) de realidad y arte”.<sup>5</sup> De esa forma los objetos se constituyen en formas que, extraídos de su contexto, construyen otras a las que evocan. Para Octavio Paz “la visión no es sólo lo que vemos es una posición, una idea, una geometría: un punto de vista, en el doble sentido de la expresión (el material y el conceptual)”.<sup>6</sup> En ese tenor, para Luis Carlos Emerich “la instalación es sinónimo de construcción de objetos como toque de arquitecto, ganar el espacio físico y emocional al rodearlo o significarlo”.<sup>7</sup>

El concepto de peligro no está implícito en el espacio intervenido por De la Torre, que tiende a la reflexión aun cuando la presencia temporal de espectadores ocupe parte de él. Su pieza responde a la negación de la obra en sí misma, coincidiendo con la vanguardia propuesta por Marcel Duchamp. La instalación como parte de las vanguardias no cesa de explorar en sus ideas básicas, de ahí que las mesas y lámparas en la capilla central se convirtieron, al lado del aroma del epazote, en el núcleo de la instalación. El artista no enlaza los objetos con el espacio que los alberga, todo es independiente, como si el halo

---

<sup>5</sup> Lelia Driben, “Instalaciones para ver, sentir y oír”, *La Jornada Semanal*, 21 de mayo de 1995, p.11.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, El Colegio Nacional, Era, p.21.

<sup>7</sup> Luis Carlos Emerich, *Novedades*, 24 de diciembre de 1993, p. 9.

del ambiente ex religioso no fuera capaz de mezclarse al acto cotidiano ahí aludido, que sin embargo permanece en la memoria colectiva, lo que propició la equívoca visita de algunos espectadores. El ambiente festivo en la clausura e inauguración transformó el concepto narco/ violencia en un impecable sitio de la industria maquiladora de alimentos por su orden y limpieza o en la tranquilidad de una iglesia en servicio. La pieza construida por el artista mediante dibujos y maquetas un año antes se convirtió en práctica lúdica. Adultos, adolescentes, sobre todo, y niños empaquetaron la planta y el alimento-materia prima frente a la realidad lejana, desarticulada por el concepto irónico de De la Torre pero ligada con otros elementos que significan lo reconocido, la forma y el uso de los materiales para empaquetar la droga.

Las propuestas del artista desde su colaboración con 19 Concreto se remiten al uso de materiales cotidianos de la arquitectura (como las ventanas) y la participación de espectadores activos relacionados con acciones colectivas o individuales; que se apoyan en ellos (Silbar) o en alguna tecnología de uso colectivo como una bicicleta, los inflables y, en este caso, la hidroponía y los plásticos de empaque.

Hacer visible y tangible lo que la mente alberga primero como una idea. El desarrollo de la idea se convierte en visual, tridimensional o tangible en el espacio. Los elementos que integran la obra no se limitan a la simple recreación de la propuesta del funcionario responsable de la agricultura del país. Coinciden lo artístico, lo sociopolítico, lo cultural, lo económico, lo científico, lo ecológico, lo histórico y la divulgación. Los entornos del taller se confrontan con las imágenes cotidianas del sistema mediático y su doble moral, que consume la droga y al mismo tiempo sataniza la estructura.

En su práctica creativa el artista recodifica el sistema y lo convierte en contestatario. Un estudiante que participó en la construcción cotidiana de la pieza durante su exhibición, opinó en entrevista: “Pienso



que a lo mejor esta exposición de cómo se procesan la mariguana y la cocaína, en este caso epazote y harina, es como irnos familiarizando, porque esto no se va acabar, entonces hay que verlo abiertamente y con conciencia”.<sup>8</sup> Una participante institucional llevó a su hijo para mostrarle como medida preventiva lo que a su entender significó la pieza: una forma de esclavismo y dependencia presente y a futuro. El sistema del narco ha sido documentado, recreado o ironizado en múltiples manifestaciones artísticas: cine, teatro, música y literatura; en esta última se ha superado el localismo para tener presencia en el ámbito global. El ámbito real del problema se transforma de la prosa a la poética, es el caso de la novela *Los morros del narco*: “En algún punto perdido en los límites de Sinaloa con el estado de Chihuahua... Más allá de la pisada de la bota militar cuyos operativos desde la década de los 70’s tienen como objetivo la destrucción de la hierba ilícita.”

Los personajes del libro muestran su obsesión en una de las historias: “¿ Eres lanzada? Recuerda Jessie que le preguntó su tío aquel 18 de julio del 2000. A ella se le hicieron los ojos grandes, maravillada tragó saliva. Su tío se dio cuenta de la fascinación que experimentaba ella frente a la plantación de enervantes, el verde de la hoja de mariguana, como una alfombra incitante, y el rojo de la flor de amapola, ese fruto hermoso inigualable celestial maldito.”<sup>9</sup> Las publicaciones literarias se localizan en librerías y en la *web*. La música del narco se promovió durante algún tiempo, hoy está prohibida. Al respecto, el compositor José Manuel Camargo comentó: “Esto de la cantada es un trabajo como de un periodista, por decir, a mí me pagan por hacer un corrido y lo hago por qué no? Para mí no es un

---

<sup>8</sup> Marisol Rodríguez, “Pan y circo”, *Replicante*. Expresión de los estudiantes de la Preparatoria oficial núm. 18 del Estado de México, Municipio de Nezahualcóyotl, p.13

<sup>9</sup> Javier Valdez Cárdenas, *Los morros del narco*, <http://book.google.com.mx>

delito, porque es mi trabajo, entonces si a mí me llega un narco para que yo le haga un corrido, yo lo hago con gusto.”<sup>10</sup> El corrido es un género que crea historias desde el pueblo para el pueblo.

La “clandestinidad” de *Harina y epazote* frente a la “organizada” muestra del Bicentenario y su exagerada promoción, motivó la visita de representantes gubernamentales antinarcóticos que reconocieron la similitud para empaquetar las sustancias prohibidas, las imágenes que son exhibidas cotidianamente en los medios ante el público en general, en la obra les pareció una forma cínica, la estructura real que afecta directamente a las clases sociales campesina y urbana de menor nivel socioeconómico nada tiene que ver con la pieza.

La instalación mostró a una colectividad participativa que sí reconoce la problemática y a través del juego simulado anula los efectos materiales y morales causados por ella. El activismo fomentado por la inmensa pieza de De la Torre resulta contradictorio ante la explotación obligada de la realidad. La limpieza extrema y el orden de esta instalación se oponen a la improvisación y clandestinidad de los laboratorios temporales construidos por el sistema prohibido, que no consideran como la obra de De la Torre lugares de descanso o higiénicos baños.

La hierba disfrazada de epazote, cuyo aroma trae a la memoria colectiva la cocina popular mexicana y prehispánica en frijoles, quesadillas, huitlacoche, chilaquiles, mole de olla, esquites, todos emparentados con el maíz), se mimetizó en algunas regiones del país con el trigo-harina, materia prima de la cocina criolla de la élite social en cuyos guisos se emplea el perejil o el apio. El autor se refirió al epazote y sus virtudes curativas como desparasitante del organismo humano y lo propuso para limpiar el aparato burocrático de la institución que al-

---

<sup>10</sup> Elijah Wald, *Narcocorrido, un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*, books.google.com.mx/books, pp. 94-95.

bergó su obra. La harina y el epazote como alimentos se confrontan en su procedencia: la planta, el epazote originario de América alcanza dos metros de altura igual que la *cannabis*/mariguana “originaria de Asia, China o India, introducida a México a finales de la época colonial”.<sup>11</sup> También tiene usos curativos que se promueven en Europa y Estados Unidos. La harina, procedente del trigo, es un grano originario de Europa traído y sembrado por los jesuitas, quienes lo cultivaron en el centro y norte del país unos años después de iniciada la colonización. Alcanza un metro de altura. “La coca es un arbusto de dos metros, sus hojas contienen la substancia denominada coca [...] por primera vez descrita en Perú hoy es ampliamente cultivada en América del Sur y también en México”.<sup>12</sup> La historia del pasado y del presente se reúne en la metáfora creada por De la Torre, la ironía en los espacios construidos para transformar el recinto serán evocados desde el documento-imagen que el mismo artista grabó confrontándolo con lo efímero de la pieza, característica esencial de las formas artísticas contemporáneas.

En esta propuesta estética de Roberto de la Torre se contó con la curaduría de Eder Castillo, el apoyo del director del museo Carlos Jaurena y la complicidad de los que ahí laboran, a la que se sumaron la actividad de los estudiantes en práctica de servicio social y los espectadores de diversas edades cuya participación colectiva convertida en juego produjo una inmensa cantidad de paquetes que fueron entregados por el artista al Banco de Alimentos para su distribución y a comunidades de pocos recursos.

---

<sup>11</sup> *Enciclopedia de México*, tomo IX, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 4980.

<sup>12</sup> *Enciclopedia de México*, tomo III, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 1605.



# Construcción política y acción cultural en mi obra artística

ROLANDO DE LA ROSA

**J**uan Acha me enseñó a crear instalaciones; me inició en la teorización de lo que realizaba, en concreto: críticas a la sociedad a través de las tesis sustentadas en mis trabajos. A partir de las teorías de Juan hice *La tabla rasa de la Rosa*, un instrumento teórico para calificar obras como reaccionarias, conservadoras o progresistas a partir de tres premisas: motivación, factura y fin último; lo uso para realizar mis piezas tratando de que sean progresistas, esto es, que la motivación sea la lucha por los Derechos Humanos, en particular de las minorías, justicia social, que la factura incluya avances tecnológicos o readaptaciones novedosas de elementos, y que el fin último sea la difusión expansiva en los medios masivos. A mis obras las nombro Acciones Sociales dentro del espacio público, con tendencia hacia lo político y dirigidas al imaginario colectivo. Mis trabajos históricos son:

1. *El real tiempo Real*. Instalación en el Museo de Arte Moderno (MAM), que incluía la *Virgen Marilyn* y el *Cristo Infante*, en el marco del concurso Espacios Alternativos organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1988. Fue el principio de mi mala fama, por la prensa desfavorable que tuvo: tengo más de ochocientas páginas de periódicos y revistas, casi en todas con crítica en contra a mi instalación sin haberla visto. Hay dos tesis sobre esta obra, una de licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y otra de maestría en la Universidad de California en Los Ángeles. Existen

alrededor de veinte libros en los que se hace referencia a este trabajo; en la red hay miles de artículos, todo por la cobertura mediática provocada por la intolerancia católica, amén de la lucha política de la derecha por controlar el poder en 1988, año de comicios fraudulentos en la elección presidencial de Carlos Salinas. Esto quedó visibilizado ese año en la Cámara de Diputados, donde por primera vez, desde Benito Juárez, entraron sotanas a convalidar la toma de protesta de Salinas, el presidente más panista que ha padecido México. La instalación tuvo tres altares:

a) *Virgen Marilyn*. Consistía en una escultura negra de una mujer de pie, desnuda y con una máscara artesanal procedente de Michoacán, rodeada de otras máscaras del mismo estilo; al frente una cama de madera como marco a una Virgen de Guadalupe con cara de Marilyn Monroe y con la mezcla de las banderas de México y Estados Unidos, bajo la cual estaban unos fémures de vaca en forma de cruz. A los lados tenía unos vitrales con las imágenes de la Virgen de Guadalupe, Cristo, Pedro Infante y Marilyn Monroe; también había un Niño Dios con sombrero de charro, guante de box y balón de fútbol al pie; a un costado estaba la cuestionada Virgen de Guadalupe con cara de Marilyn con los senos de fuera, que tuve que censurar con un letrero que decía “Moda... y todo”. Al lado derecho, sobre color verde, decía “Ni mi madre”; del lado derecho, sobre rojo, “Ni mi hermana”; arriba decía “Todas”, con alambre pintado de blanco.

b) *Cristo Infante*. Era el personaje colgante, el sombrero de charro, la cara de Pedro Infante en fotografía, casaca de charro, con dos pistolas saliendo de las mangas, un estuche de guitarra a manera de falo, pantalones de charro y unas botas texanas sobre una bandera de México. A los costados imágenes de la sagrada familia con *Cristo Infante* como Niño Dios; arriba el *Cristo* de Velázquez con cara de Pedro Infante; un cartel de Cristo también con cara de Pedro Infante,

y la Virgen María rescatando almas del purgatorio ante la sorpresa de Daisy, la novia del Pato Donald.

c) *La publicidad, la misa y el futbol*. Este altar en la cúspide tenía un cuadro que simulaba una pantalla de televisión con la palabra “¡Goool!” a la altura de una cabeza inexistente de un torso desnudo de mujer (en una base blanca que sostenía un micrófono con dos pelotas de futbol a manera de falo y testículos), sostenida sobre una base verde que contenía unas botellas de cerveza; también unas imágenes religiosas alteradas, un Cristo con una botella de vino entre telarañas, un Cristo curando a un niño que tenía una pelota de futbol como cabeza, una Última Cena con una gran botella de vino al centro y un Santo Niño de Atocha con cara de Hugo Sánchez con todo y balón de futbol; la cara de Hugo fue arrancada antes de la toma del museo y, por lo tanto, no llegó a los periódicos.

Toda la instalación tenía una barda hecha con alambre que simulaba las paredes del templo con dos vitrales que tenían la imagen de un cáliz con la cruz, pero estaban construidas con unas botellas de cerveza, un balón de futbol y tres falos que formaban la cruz. A la entrada estaba una caja de madera con la tapa abierta y con la escultura de mi cara, un letrero que decía “Donativos para la familia pobre (del artista)”.

Los primeros en protestar fueron los guardias del MAM. Las dos curadoras, que pertenecían al Opus Dei (no es broma), un buen día, cuando no estaban ni Jorge Manrique, entonces director del museo, ni Antonio Luke, el subdirector, fueron a ordenarme que descolgara el cuadro de la *Virgen Marilyn*; les dije: “si quieres censurarme, bájalo tú”. Se fueron enojadas pero no se atrevieron a bajarlo. Perseguidas pero no tontas, estaban rodeadas de grandes artistas que me hubieran defendido, como después lo hicieron, mi compañero de La Esmeralda Gabriel Macotela, Antonio Ortiz *Gritón*, Gabriel Orozco, Mauricio Rocha, Eloy Tarcisio, mi maestro Kiyoto Ota, Mónica Meyer

y muchos otros; así que coloqué una advertencia en la entrada de la instalación: “Si le molesta el uso de imágenes cristianas no entre, la intención del artista es la crítica, no el insulto”.

El 10 de diciembre llegó la inauguración/premiación del Salón de Espacios Alternativos. Yo sabía que no iba a ganar porque los tres jurados habían ido a verme para que le hiciera modificaciones a la instalación. Ni los quise oír, los corrí amablemente, diciéndoles que la obra era mía y no la iba a modificar a su gusto. Sentí que se habían enojado y que por eso no me iban a premiar. Después Antonio Luke (también perseguido y congelado en el INBA por el incidente), me contó que los tres jurados habían ido a verlo después del escándalo para decirle que la verdadera ganadora del concurso había sido mi obra, pero para “proteger” al MAM no me habían dado el premio. Antonio los despidió de su oficina diciéndoles: “Para proteger al museo están los policías, a ustedes los contrató el MAM como jurado”.

La tormenta fuerte en los medios duró seis meses, guerra de declaraciones, amenazas de Provida por medio de su presidente, Jorge Serrano Limón —al que le avientan tangas y que pregona que no está en la cárcel (no por no haber malversado treinta millones de pesos), “sino por la intervención divina de la mismísima Virgen de Guadalupe”. Vino la renuncia forzada de Jorge Manrique, la primera manifestación de un millón de personas, el conocido como “desagravio”; todo esto fue bautizado como el “escándalo artístico del siglo” en el libro *México siglo XX, su apuesta por la cultura*, publicación de la revista Proceso coordinada por su director de Cultura, Armando Ponce. Todo esto es, hasta la fecha, una referencia mundial de intolerancia en el arte. Mi querido Juan Acha me dijo:

En las sociedades coexisten diversas maneras de pensamiento, llamémoslos círculos, y de hecho conviven aunque tengan ideas antagónicas. Lo



que pasó con tu exposición es que unos sacerdotes y unas monjas fueron al Museo de Arte Moderno a decirle al director que tu exposición no era Arte y trataron de imponer su criterio eclesiástico sobre las autoridades del MAM; además, mezcla esto con el ansia de poder de la derecha en época de elecciones presidenciales y pareciera todo planeado para que la Iglesia mostrara su poder de organización y convocatoria para ofrecerse al poder político y participar de él.

Al día siguiente del asalto al museo, el domingo 24 de enero, a medio día se rezaron misas por la salvación mi alma pecadora en todas las iglesias del Distrito Federal y escaladamente hubo protestas contra la exposición “blasfema” en las principales ciudades de México, Monterrey, Guadalajara, Mérida, Guanajuato, entre otras. Esto no fue una censura “normal”, porque censura oculta lo que no quiere que sea visto, como la Virgen de Guadalupe con un kótex que ocultó y censuró Teresa del Conde. Aquí el propósito era otro, claro que censurar pero promoviendo y enseñando el objeto de su ataque en los medios para mostrar el poder.

2. *Listón rojo gigante*, el *performance* con cien bailarines en las terrazas del Palacio de Bellas Artes y, más tarde, el *Condón gigante* junto al mismo recinto. Estas obras las realicé junto con Yamina del Real, directora de SidArte, los días 1 de diciembre, Día Mundial de la Lucha contra el VIH-Sida. Fue el único *performance* con cien bailarines que se ha realizado en las terrazas del Palacio y la primera vez que un condón gigante apareció en la ciudad de México; lo colocamos desde 1998 hasta que llegó Vicente Fox a la Presidencia de la República en 2000 y nos lo censuraron.

Con Yamina creamos varias campañas, la más importante fue “Los Ángeles también mueren de Sida”. Promovíamos que “el Sida no es un castigo divino contra los homosexuales, es una infección y como

tal la puede contraer cualquier persona, por buena que sea, hasta un ángel”. Ella ideó un ángel de alas rojas como imagen y símbolo de la campaña; realizamos muchos eventos, conferencias, instalaciones, festivales de performance; nuestro lema era: “El listón rojo en forma de rizo es una declaración pública de nuestra solidaridad con aquellos que viven con Sida y un apoyo activo a las muchas personas y organizaciones cuyos esfuerzos los ayudan a enfrentar los retos del Sida. Este proyecto busca unir a todos los que trabajan para obtener una respuesta significativa a la epidemia del Sida.”

Colocamos un listón rojo de 45 metros colgando de la cúpula del Palacio y realizamos el *performance* con la ayuda de la Coordinación de Danza del INBA, que facilitó los cien bailarines y cinco coreógrafos, con los que se llevó a cabo la ceremonia de colocación del *Listón rojo gigante* e instalación de mantas rojas al exterior del Palacio de Bellas Artes como parte del *performance*. En la terraza central, Yamina, coreografiada por Marco Antonio Silva, representó el *Ángel de Alas Rojas*. Cada coreografía en cada terraza fue independiente de las otras; al centro estaba la Escuela Nacional de Danza, en las laterales cuatro coreógrafos diferentes con sus grupos; sólo los unía el espíritu de la lucha contra el Sida y la música que fue una mezcla de *Huapango* y *Sones de mariachi* tocados al mismo tiempo. Al final los bailarines bajaron las escaleras y lanzaron pompas de jabón al vestíbulo, susurrando: “la vida es corta, la vida es breve...”, una y otra vez, aumentando el volumen de su voz hasta que, llegando al clímax, guardaron silencio (aplauso del público), agradecieron y se retiraron.

3. *Caballo de Troya de guacales*. Se presentó en la marcha contra el desafuero del año 2005. Esta obra se volvió emblemática de la resistencia civil y llegó a ser su símbolo: una mezcla de escultura con performance y acción social. En la manifestación hubo numerosos trabajos de muchos artistas que marcharon, pero la que captó la aten-

ción por su carga simbólica fue este caballo, cuya imagen se incluye el libro *Amanecer en el Zócalo* de Elena Poniatowska. La idea fue de Susana Cato y el financiamiento fue de la entonces diputada María Rojo. Para hacerlo me dieron gente y decidí fabricarlo de guacales, como representación del pueblo; como están hechos en sección áurea, los utilicé como módulos o cortándolos en diagonal o en tercios.

Concebí y boceté la pieza en dos semanas, pero lo construimos en doce horas: comenzamos a las seis de la tarde y terminamos a las seis de la mañana, en partes, para armarlo a las ocho enfrente del MAM y comenzar el desfile a las diez. Recorrimos la avenida Paseo de la Reforma arrastrando con cuerdas y empujando el caballo sobre cuatro “pobres diablos” azules. La gente le tomó simpatía o cariño, lo cierto es que se involucró y nos ayudaba a empujar. Un momento increíble fue pasar junto al Caballito de Sebastian; por la perspectiva parecían del mismo tamaño y los fotógrafos así lo tomaron. Hay que reconocer la magnífica labor periodística de la revista *Proceso* y del periódico *La Jornada*; el fotógrafo Juan Carlo González tomó una extraordinaria foto del caballo frente a Palacio Nacional. Cinco horas para llegar al Zócalo, el hijo de Pablo Gómez, disfrazado de Quijote, ya había abandonado a Rocinante y se nos había pegado, hablando como el famoso loco español en contra de los molinos de viento. Cuando llegamos al Zócalo hablé frente a la sede del Gobierno del Distrito Federal de la estrategia de Ulises para atacar a un poder amurallado. Después nos trasladamos a la puerta Mariana del Palacio Nacional, y pusimos el caballo con la nariz pegada a la misma. Ahí el Quijote, totalmente alocado, comenzó a gritar que íbamos a quemar al *Caballo de Troya de guacales*. En ese momento tres soldados vestidos de civil, inconfundibles por su corte de pelo y físico, se me pusieron a los lados y a espaldas mías con sendos celulares. Reaccioné y comencé a gritar que el Quijote estaba loco y que no le hicieran caso, que no era así, que íbamos a retirar el caballo

frente de la puerta y ahí lo íbamos a dejar, para respetar el mito. Los soldados se quitaron de mis lados, los ojitos que veía a través de la mirilla se perdieron a la distancia, así que lo dejamos y nos retiramos.

En la noche, creemos que el Estado Mayor Presidencial se lo llevó, pues ni la policía ni el servicio de limpia lo hicieron. Después de 3 400 años, repitiendo la historia del Caballo de Troya, a los tres días cayó el general Macedo de la Concha, creador del desafuero, todo esto luego de que un valiente muchacho le puso un cartel en la cara a Fox que decía: “Traidor de la democracia”. Esa historia ya se la saben, lo importante de la obra fue la atracción y cariño que provocó en la gente que nos aplaudió durante todas las horas del recorrido, experiencia realmente inolvidable e irrepitable.

4. *Pegaso de Troya del fraude electoral*. A Jesusa Rodríguez le gusto tanto el *Caballo de Troya de guacales* que en 2006 me contrató para hacer otro para las protestas por el fraude electoral. Le agregué alas tricolores y otra historia mítica: este caballo repitió la fama del anterior un año después, agregando el significado del pegaso que está en la fuente dentro del Palacio Nacional. Me inspiré en el magnífico libro *El Pegaso o El mundo barroco novohispano en el siglo XVII* de Guillermo Tovar de Teresa, que analiza el porqué de esta fuente, que fue erigida a raíz de la protesta de 1626 para simbolizar al buen gobierno, que la constelación de Pegaso rige al país y en especial a la ciudad de México, y mil cosas más. Lo construí dentro del Museo de la Ciudad de México, y desde el jueves estuvo expuesto junto con las maquetas de siete centímetros y otra de un metro de alto. El domingo, digamos, “salió a trabajar” al Zócalo y después de la marcha regresó al museo para continuar su exhibición; así, se mostró una pieza “viva”, que actuaba y regresaba al recinto que lo albergaba, cosa muy rara en los museos de arte. Después, en las protestas del Paseo de la Reforma, salía con la maqueta de un metro que eleve con maderas y la coloqué sobre los cuatro diablitos a dar de vueltas al Zócalo.

5. *Cuatro Caballos de Troya de guacales del aniversario del fraude sobre Paseo de la Reforma*. A Guadalupe Loaeza le gustaron tanto los caballos que había realizado, que a un año del fraude electoral del 2006 me encargó hacer cuatro más. Repliqué el *Caballo de Troya de guacales* y el *Pegaso de Troya del fraude electoral* y realice dos nuevos: el *Pegaso de alas plateadas de la lucha* y el *Pegaso de alas doradas del triunfo*, para la exposición que se instaló desde la glorieta de la Diana Cazadora hasta la Columna de la Independencia, otra vez en Paseo de la Reforma. Fue una muestra de fotografías de corte periodístico del momento político y reproducciones de caricaturas y mis cuatro caballos, dos reproducciones y dos nuevas versiones, porque para entonces el *Caballo de Troya de guacales* ya era un símbolo de la resistencia civil.

6. *Caballo de Troya saharauí*. Realizado con desechos de guerra, en 2008 fue uno de los seis ganadores del concurso ARTifariti, que organizan la Sociedad de Amigos del Pueblo Saharaui de Sevilla y el Gobierno de la República Árabe Saharaui Democrática. Lo construí con la invaluable ayuda de todos los organizadores de Sevilla y de Tawualo, el excombatiente que me llevó a recoger la bomba que le voló el brazo al pastor; le di la forma de la cabeza del caballo explotándole la bomba en la cara. Este caballo quedó como monumento en el desierto del Sahara frente al Muro de la Vergüenza en la República Saharaui Democrática. En la panza tiene las resoluciones de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) a favor del pueblo saharauí, y un panel con el retrato de Benito Juárez y su frase “Entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”, en español, francés, inglés y árabe.

Cuando llegué al desierto de Sahara los soldados del Frente Polisario me ayudaron a buscar los desechos de guerra para construirlo; un pastor sin el brazo derecho me llevó a donde estaba la bomba que le quitó la extremidad: pesa cerca de ciento cincuenta kilos y la

transformé en la cabeza del caballo. Con granadas de fragmentación hice los ojos, con un pedazo de Jeep construí las mandíbulas, con cartuchos de bala los dientes y las crines; el cuerpo, con tambos de agua y gasolina. La idea era un caballo al que le está estallando una bomba en la cara y le levanta la piel. Hice un triángulo de granito dentro de un círculo de diez metros de diámetro que marca las doce horas, como reloj; con piedras de granito verde, como la Kaaba en la Meca marcando las horas del rezo musulmán. Afuera del círculo, los rumbos de los otros cuatro campamentos con cuatro palabras en hasania, el idioma árabe que ellos hablan —tienen como segunda lengua el español, pues fueron una colonia española.

Después de dos semanas de preparar las obras, todos los artistas inauguramos la exposición. Al terminar, se me acercó el comandante de la zona y me pidió, a nombre del presidente Mohamed Abdelaziz, que me quedara, pusiera ruedas y lo llevara frente al muro. Me quedé diez días más, me dieron una base de misiles de ocho ruedas, lo subimos y colocamos unos tubos para que la gente pudiera empujarlo. Lo llevamos frente al muro para inaugurarlos colocando en el interior del Caballo las resoluciones de la ONU, la imagen y la frase de Juárez.

El monumento sigue ahí. Las personas que pueden van al sitio, convirtiendo al *Caballo de Troya saharai* y la frase en un símbolo de la resistencia de todo un pueblo. Esta obra es un ejemplo del arte al servicio de las causas sociales. En 2012 se entregó por primera vez el premio Caballo de Troya Saharaui a mexicanos que han apoyado la lucha por los derechos humanos de la República Árabe Saharaui Democrática.

7. *Caballo de Troya zapatista*. Esta pieza lo realicé en 2010, con un retrato en gran formato de Emiliano Zapata en el pecho del caballo, bajo el cual escribí el principio del Plan de Ayala redactado por Dolores Jiménez y Muro. Se realizó una gran manta con la muerte de Zapata como

santo, con la propuesta de proclamarlo Apóstol San Emiliano Zapata, y le hice su oración revolucionaria. En las patas escribí los nombres de las 390 mujeres registradas como revolucionarias en la Secretaría de la Defensa. En los costados y parte trasera realicé dibujos de mujeres en la Revolución; en la cola dibujé la *Caotlicue zapatista*, e incluí un reconocimiento a las Niñas Heroínas, esas soldaderas niñas que acompañaron a los revolucionarios y en muchas ocasiones tomaron también las armas:

¡Oh glorioso Apóstol San Emiliano Zapata! siervo fiel y amigo del pueblo, los traidores han sido la causa de que fueses olvidado por muchos, pero el pueblo te honra y te invoca como patrón de los causas revolucionarias difíciles y desesperadas. Ruega por nosotros para que recibamos los consuelos y el socorro en todas nuestras necesidades, tribulaciones y sufrimientos, particularmente en lograr la independencia y continuar con la Revolución para que podamos bendecir a México con justicia social en tu compañía con los demás elegidos nacionalistas revolucionarios por toda la eternidad.

¡Leyes, Justicia, Tierra y Libertad!

Yo te prometo, Apóstol bienaventurado San Emiliano Zapata, honrarte siempre fervorosamente porque tu vida es nuestra gran inspiración; nosotros, el pueblo, jamás dejaremos de honrarte como nuestro especial y poderoso guía y protector, haremos lo posible para propagar tu devoción y con tu ejemplo ¡conmemoremos la Revolución haciéndola!

8. Creación del Día Internacional de la Mujer Revolucionaria. El 18 de noviembre de 2010 aprovechamos el *Caballo de Troya zapatista* y con Yamina del Real lanzamos la propuesta nacional e internacional de conmemorar ese día a las mujeres revolucionarias de México y del mundo. La fecha fue escogida en conmemoración del 18 de noviembre de 1910, cuando las fuerzas federales ingresaron a la casa de los Serdán y

Carmen Serdán salió al balcón principal para arengar al pueblo a tomar las armas en contra del gobierno espurio de Victoriano Huerta.

El 18 de noviembre de cien años después, a las 12 a. m., en Radio UNAM, durante la clausura de la exposición del *Caballo de Troya zapatista*, realizamos un reconocimiento a tres mujeres revolucionarias: Dolores Jiménez y Muro, personaje clave de la Revolución mexicana; Lubna Masarwa, luchadora social palestina, y Amine-tu Haidar, símbolo de la resistencia saharauí, con la que tuvimos comunicación por teléfono y nos leyó su discurso de aceptación. Agradeciendo a los mexicanos y a nuestro gobierno el apoyo en contra de la invasión marroquí y a favor de los derechos humanos de su pueblo y de ella misma. Tiempo después el caballo sufrió varios atentados, como el intento de quemarlo, así que lo pintó como si lo hubieran quemado antes de que logran destruirlo, como en efecto sucedió.

9. *Caballo Argen-Mex*. Realizado en 2011, también con Yamina del Real en la Universidad de Lanús de Buenos Aires. Fue pensado para llevar a Argentina los trabajos culturales realizados por los refugiados políticos de ese país en México durante su exilio de la dictadura de Videla, e invitado para participar como obra de los únicos artistas extranjeros en la Marcha de la Justicia, Libertad y la Memoria realizada por el 35 aniversario del golpe de Estado de 1976.

Recibimos la ayuda de Patricia Vaca Narvaja, embajadora de Argentina en México, para reunir los trabajos culturales que realizaron en México los refugiados argen-mex. La embajada hizo un llamado a esa comunidad para que reuniéramos libros, revistas, discos compactos, fotografías, etcétera, para que el *Caballo Argen-Mex* los llevara de regreso a Argentina, donde los hubieran realizado de no haber huido de la represión de la dictadura militar. Ya en Buenos Aires recibimos la ayuda de Ana Jaramillo, rectora de la Universidad



de Lanús, donde fabricamos el caballo. Después de la marcha se exhibió durante un mes en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Además, ayudó a formar, en la Universidad de Lanús, el Centro de Estudios Argen-Mex. Mostramos la maqueta a las Madres de la Plaza de Mayo y estuvimos con Estela Carloto de las Abuelas de la Plaza de Mayo; nos reencotramos con ella por la amable invitación de la embajadora Patricia Vaca cuando vino a México la presidenta Cristina Kirsner, quien también visitó el *Caballo Argen-Mex* en la Universidad de Lanús.



# Proyecto Límite

COLECTIVO DOSCINCuenta

¿Qué podría ser el concepto límite en nuestra área, cuando para ubicarnos en un lugar que no conocemos buscamos el norte para encontrar el sur y, así sucesivamente, cuadrar nuestro espacio para quedarnos con ese límite geográfico. ¿Solamente norte y sur? Pero entonces nos llenamos de información, rumores, imágenes, palabras para tratar de encerrar lo que podrían representar los límites del país, queriendo con ello dar contenido a lo que sucede dentro de él. Sin embargo, las palabras que salen para nombrar el norte y el sur de México nos inundan de significados: invisible, nostalgia, esperanza, ausencia, soledad, desinterés, olvido, naturaleza, amor, movilidad; cuántas más podríamos mencionar sin quedarnos cortos al referirnos a esos linderos.

Para nosotros, gente del centro (así considerada la ciudad de México), nuestro norte es nuestro constante sur. La propuesta presentada fue visualizar esa trama física espacial y, por qué no, de relaciones que se da al pensar en dos puntos geográficos que delimitan, pero que, en cambio, dentro de ellos hay un constante fluir, una constante movilidad que nos condujo a hablar de frontera, de migración, de conflicto, y sin querernos quedar en esa línea que demarca lo ya escrito o vivenciado por otros, nosotros, el Colectivo Doscincuenta quiso vivir y obtener esa experiencia que ahora sabemos sí fue límite, límite a nuestras emociones que nos llevaría hacia lo afectivo, empezando por nosotros y queriendo creer que en cada persona coincidimos en ese momento,

cuando llevamos a cabo las acciones, las intervenciones artísticas en la ciudad de Tijuana y en la ciudad de Comitán, ambas fronteras con Estados Unidos y Guatemala, respectivamente. Los artistas que participaron son: de Tijuana, las intervenciones de Edgard Gamboa, *Altar*; Ana Gómez, *Colindancia*; Argelia Leodegario, *La palabra*; Marco Antonio Rodríguez, *Inmovilidades*; además del *performance* de Esmeralda Pérez, *Sanando heridas*. De Comitán, las intervenciones de Edén Bastida, *Pase*; Carlos Ramírez, *Mujeres en frontera*; Juan de Dios Ramos, *Tirolesa*; Sandra Real, *Sin límite*; José R. Reynoso, *Desdibujando fronteras*, y Kim Young Sun, *Souvenir*. Verónica Cristiani realizó el *performance Puta más cara* en Tijuana y Comitán.

La intervención de Eliana Cevallos, *Contrapelo*, consistió en hacer un recorrido de frontera a frontera. En esta ponencia no referiremos a tres proyectos de cada ciudad y al recorrido entre fronteras.

■ **CONTRAPELO. ELIANA CEVALLOS (QUITO, ECUADOR).**  
COLABORACIÓN Y TRABAJO DE RED

El poema *La que se fue* de Ana Cecilia Blum es la inspiración de la que se vale Eliana para desarrollar la pieza *Contrapelo*. Para esta artista, los inmigrantes que están de tránsito por México para alcanzar el sueño americano son la materialización de este poema, pues llegan a una tierra extraña, caminan en otras calles y su identidad y cultura sucumben para poder pasar inadvertidos. Es un recorrido a contraflujo. No de Centroamérica a Estados Unidos, sino a la inversa. Inició en la frontera norte de México, en Tijuana, Baja California, pasando por los estados de Sonora, Sinaloa, Jalisco y México, hasta llegar finalmente a Chiapas.

Eliana Cevallos buscó indagar, durante su recorrido, en las experiencias de viaje de “los que se fueron” (migrantes extranjeros). Su objetivo: trazar la Guía Amiga para migrantes. Tríptico que contiene mapas, direcciones y especificaciones de los lugares en los que se pue-

de pasar la noche, recibir ropa, comida, asistencia médica y legal, entre otras cosas.

■ *SANANDO HERIDAS*. ESMERALDA PÉREZ (MÉXICO, D. F.).  
LO AFECTIVO

Las personas indocumentadas que logran cruzar la frontera norte de México no quedan exentas de ser deportadas en cualquier momento. Cuando esto ocurre, el miedo, la frustración y el dolor se acentúan. Regresan a México, lo cual no siempre es sencillo, pues dejan atrás la vida que mal o bien se habían forjado. Éste es el resultado de muchas historias. Porque ser migrante significa estar expuesto a todo, caminar siempre en la cuerda floja, llevando auestas el peso de no ser nadie, de no tener derecho a nada. Esmeralda Pérez, con *Sanando heridas*, en silencio lavó y dio masaje a doce pares de pies deportados, atrapando de manera literal sus sensaciones. Hombres, mujeres y adolescentes (del Centro Madre Assunta, Casa YMCA y del parque Teniente Guerrero) recibieron de manos de Esmeralda un trato respetuoso y reconfortante.

En esta acción-instalación-acción ¿qué buscaba Esmeralda al llevar el agua que acumuló en las diferentes sesiones en que preguntaba si querían un masaje de pies? La instalación consistió en colocar doce tinas que contenían el agua del lavatorio de pies de doce migrantes a la orilla del Canal de la ciudad de Tijuana, justo donde está la barda divisoria entre México y Estados Unidos.

La acción fue arrojar el agua en un gesto de liberación, de manera de diluir la frustración en un río que se pensaba grande y fluido; no obstante, se encontraba seco ya que los vecinos habían clausurado el paso al asumir que el agua que proviene de México está contaminada. Pareciera que lo simbólico, es decir, a través del río liberar y proyectarse de esa manera al otro lado quedaba frustrado; sin embargo, recordemos que el agua es sólida, líquida y gaseosa.

■ *MUJERES EN FRONTERA*. CARLOS RAMÍREZ  
(MÉXICO, D. F.). PRODUCIENDO COMUNIDAD

El proyecto de Carlos Ramírez nace de una doble necesidad. Por un lado, desarrollar su profesión de artista y, por otro, su labor como gestor y promotor en varias comunidades chiapanecas, para convivir y trabajar junto con las mujeres artesanas, aprendiendo el oficio de tejer.

Al faltarles el vínculo para hacer circular sus productos, creó un corredor de venta en Reforma para así cerrar el ciclo de producción, circulación y comercialización. *Mujeres en frontera* es una intervención de arte relacional, donde lo importante es vivir la experiencia de ser aceptado en una comunidad ajena a la propia, al grado que Carlos deja de ser ese extraño, y se vuelve un miembro del grupo que convive en todos los planos de la vida comunitaria. La intervención deja ver que las fronteras del arte, la vida, lo social y lo cotidiano al momento que se trastocan. El artista estuvo en tres comunidades textiles de Chiapas: Zinacantán, Paraíso del municipio de Venustiano Carranza y Larráinzar.

■ *COLINDANCIA*. ANA GÓMEZ (SALTILLO, COAHUILA).  
VERSE DESDE LO OTRO, LÍMITE BORROSO

Las industrias que sostienen la economía regional de Tijuana son las de aparatos electrónicos, manufacturera y textil, compuestas por lo general por empresas transnacionales que buscan mano de obra barata. Con esto en cuenta, y que la mayoría de las personas que trabajan en la “maquila” son mujeres, Ana Gómez realizó una pieza textil que evidencia la colindancia e interdependencia entre México y Estados Unidos, pero sobre todo el trabajo constante de las mujeres en las maquiladoras.

Se trata de una obra procesual y experiencial que consistió en coser retazos de tela donados por la empresa Diseños Textiles de Tijuana-

na. La artista se sitúa como obrera que trabaja ocho horas diarias, con un pequeño *break* de media hora, cinco días a la semana para cumplir la jornada laboral. La finalidad era coser una tira de 400 metros que colocó en la línea fronteriza entre Tijuana y San Diego. *Colindancia* deja ver un límite borroso en la frontera, donde la economía fluye pero en donde las personas no se reconocen en su trabajo.

■ *SOUVENIR*. KIM YOUNG SUN (COREA DEL SUR).

APROPIACIÓN DE LA CULTURA POPULAR

Obra lúdica de trasfondo social e histórico, donde la artista trastoca y refleja la realidad del pueblo chiapaneco: rico en cultura y tradición, y a la vez empobrecido y marginado por los intereses del capital. Trae a la memoria la lucha armada de los zapatistas, pero al mismo tiempo muestra la mercantilización que arrasa con todo, haciendo de la figura del zapatista un juguete, una curiosidad, un *souvenir*.

Kim, como extranjera, personifica al juguete, le da vida y recorre las calles de Comitán, Las Margaritas y San Cristóbal de las Casas. Así, en el absurdo que podría ser el juego en que se convierte ¿podríamos reconocernos para poder seguir viviendo? Y lo que prosigue sería entonces encontrarnos con nosotros mismos.

“Una coreana (yo) lleva un muñeco de zapatista a Chiapas. Compra un tejido artesanal allá y en la calle se queda y empieza a coser en esta tela, día tras día. Finalmente, el último día se coloca la tela intervenida y realiza un recorrido”. Muñeco *souvenir* (especialmente zapatista), símbolo mexicano, objeto a través del cual se refleja la historia de México. La autora articuló una intervención en medio de una acción en un sitio específico.

■ *INMOVILIDADES*. MARCO A. RODRÍGUEZ

(MÉXICO, D. F.). EL RELATO

Intervención que invita a prestar el corazón para escuchar la palabra del recuerdo y comprender nuestra realidad e historia, a reconocernos en nuestros despojos, en nuestros cuerpos rotos, en nuestros muertos y en nuestra esperanza. A evocar el recuerdo que nos dicen quiénes somos y de dónde venimos. A no negar nuestra existencia, ante la marginación. A vencer el olvido.

Se dialogó durante varios días con migrantes del Centro Madre Assunta, de Casa YMCA, de Casa Escalibrini y del Parque Teniente Guerrero, con la intención de recuperar sus historias —recuerdos de su lugar de origen que les iluminaran el rostro y les hicieran recuperar fuerzas— y plasmarlas en un icono de la economía: una alcancía.

Cada persona transmitió una imagen a artistas de Tijuana y del Colectivo Doscincuenta, quienes se encargaron de darle forma y color sobre cerditos (alcancías) de papel maché. Este eco de memorias sigue su curso, pues los cerditos decorados fueron donados a Casa YMCA, a manera de buscarles un lugar donde *INmovilidadES* sea una intervención en constante proceso que invite a participar a todo aquel que pase por ahí a recordar, reconocerse, sonreír y recuperar algún recuerdo y plasmarlo en una alcancía en blanco en la que el vacío que contiene se integre de lo anterior.

■ *TIROLESA*. JUAN DE DIOS RAMOS (PACHUCA, HIDALGO). EL ESTAR JUNTOS

A la vez recurso y escape, esta obra consiste en posibilitar el cruce gratuito de Guatemala a México. Juan de Dios ve el pase fronterizo como un reto, en el que el migrante depende sólo de su capacidad de resistencia para sobrevivir. Se propuso realizar *Tirolesa* después de hacer un recorrido por diferentes zonas, y decidió colocar la pieza de lado a



lado en el río Suchiate, a la altura de Talismán, Chiapas, y Manacatán, Guatemala. Para su sorpresa, el trajín entre ambos países —por lo menos donde realizó su intervención— es muy diferente a lo que puede vivirse en la frontera norte de México. En el sur existe un ir y venir, sin tanto control, de personas y mercancías, y no todo el que cruza tiene la intención de quedarse o de llegar a Estados Unidos. Durante el tiempo que duró la acción, Tirolesa se convirtió en un medio eficaz para cruzar del otro lado sin pagar y también en diversión y novedad para los niños de Manacatán. Después de todo, cruzar la frontera, a pesar de los riesgos, es también entrar a un juego.

■ *LA PALABRA*. ARGELIA LEODEGARIO (MÉXICO, D. F.).

EL ARTE DEL HABLA, DE LA PALABRA

A través de diferentes medios como el lenguaje, el libro, la escritura, el dibujo, el espacio público y urbano, esta intervención tiene como punto de partida el diálogo entre la artista y adolescentes deportados de Estados Unidos a Tijuana, donde son alojados en Casa YMCA. Al conversar con ellos, Argelia se percató de la necesidad que tienen de hablar sobre su situación. Así surgió la propuesta de dejar una libreta en el albergue para que los jóvenes escribieran sus sentimientos, emociones y angustias, y a la vez sirviera de punto de encuentro entre individuos que no coinciden en tiempo aunque sí en espacio, de manera que se identificaran con la vivencia del otro, que en parte es la suya.

*La palabra* es una pieza silenciosa que invade sutilmente el espacio recreativo, *Un prototipo para la buena migración* de Casa YMCA —propuesto por el artista Josep-María Martín durante su participación en el proyecto InSite. Para Leodegario era entablar un diálogo interrumpido entre las diferentes lecturas de lo escrito, que dejaban en claro que muchas veces las instituciones no la prestan atención que la gente realmente necesita, aunque se haga con buenas intenciones.

Luego intervino otros espacios, con sus “mundos-células”, de la ciudad de Tijuana: el muro de una cafetería cultural, periódicos locales y escaparates. Entonces hace de la palabra un diálogo en espera de ser escuchado, escrito o leído, eso que hace que el mundo afectivo le dé sentido y fuerza.

#### ■ EPÍLOGO

Mediante todas estas propuestas artísticas apenas vislumbramos lo que acontece en esas fronteras donde los migrantes se han vuelto carne de cañón de las mafias. Sin proponer una solución, apostamos por que el mundo sensible y afectivo no se diluya, sino, al contrario, se encuentre en un nosotros que ayude a confrontar eso que ha hecho que nos vayamos deshumanizando paulatinamente, eso que provoca que el otro importe sólo como un cuerpo mercantilizado listo a ser expropiado.

# Real Times: art-activismo en tiempo real de posFukushima en Japón

MIKI YOKOIGAWA

**E**l sismo y tsunami<sup>1</sup> registrados en el noreste de Japón el 11 de marzo de 2011 dejaron 15 874 personas muertas, 2 744 desaparecidas y 6 114 heridas; 129 642 edificios totalmente destruidos y 266 512 construcciones afectada.<sup>2</sup> Ante los datos, la catástrofe resulta inenarrable. Dentro de la zona se encuentra la primera Central Eléctrica Nuclear de Fukushima (*Fukushima-daiichi-genshiryoku hatsudensho*), que cuenta con cuatro reactores atómicos que se salieron de control y provocaron una fusión de núcleo (*meltdown*).

El gobierno japonés y la Tokyo Electric Power Company (TEPCO), responsables de esta industria, en el momento no informaron públicamente de la gravedad del suceso. Días posteriores al terremoto explotaron

---

<sup>1</sup> El gran terremoto de Japón Oriental (*The Great East Japan Earthquake*) ocurrió el 11 de marzo de 2011 a las 14:46, tiempo local. El epicentro se ubicó a los 38° 6.2' latitud Norte y 142° 51.6' longitud Este, con una profundidad de hipocentro de 24 kilómetros. La magnitud del terremoto fue de 9.0 M (según la Escala Sismológica de Magnitud de Momento), y la ola del tsunami que provocó alcanzó una altura de cuarenta metros. Desde que ocurrió el terremoto hasta el 5 de diciembre de 2012 se presentaron otros 713 sismos, con magnitudes mayores a los 5 M, de acuerdo con los datos presentados por la Agencia Meteorológica de Japón (Japan Meteorological Agency). Según el Ministerio de Tierra, Infraestructura, Transporte y Turismo, la superficie inundada abarcó 535 kilómetros cuadrados en 62 municipalidades de seis prefecturas (Aomori, Iwate, Miyagui, Fukushima, Ibaragui y Chiba). En más de 40 % de esta superficie las inundaciones fueron de dos metros de altura.

<sup>2</sup> Datos presentados por el Departamento de la Policía Nacional Japonesa hasta el 28 de noviembre de 2012.

los edificios del primer y tercer reactor atómico, el 12 y 13 de marzo, respectivamente. Tras la emisión de las imágenes del accidente y las advertencias de los especialistas nacionales e internacionales por los resultados en la medición de la contaminación por radiactividad, se empezó a revelar la gravedad de la situación. Como consecuencia, un mes después, el 12 de abril, se declaró nivel 7 en la Escala Internacional de Accidentes Nucleares (INES). De inmediato se indicó la necesidad de refugiar a los habitantes de ciertos sectores. Mientras tanto, el gobierno modificó la norma legal de seguridad respecto a la contaminación radiactiva, con lo que el área de evacuación y la cantidad de refugiados se redujeron radicalmente. Es decir, con la nueva norma gran número de habitantes se mantuvo en el área “legalmente segura”, pero contaminada, mientras que la norma anterior la clasificaba como insegura por la alta contaminación.

El 1 de mayo, al mural de Taro Okamoto titulado *Asu no shinwa* (*El mito de mañana*) —de 5.5 metros de alto y 30 de ancho, instalado en la estación de Shibuya, en Tokio, y que trata el tema de las bombas atómicas y la de hidrógeno— fue añadida una imagen que hace referencia al accidente nuclear de Fukushima, en una placa de vinilo de cloruro (PVC) de un metro de alto y dos de ancho, colocada sin lastimar la obra; de hecho, asimila su estilo expresivo. La acción se difundió por SMS y Twitter. La policía retiró de inmediato la imagen y un día después los medios de comunicación reportaron el acto como “una travesura malintencionada”, y comenzaron la investigación por delitos leves y por invasión de propiedad privada.

El 13 de mayo, el grupo de artistas Chim†Pom<sup>3</sup> presentó en YouTube un anuncio de su próxima exposición, donde indicó su par-

---

<sup>3</sup> Colectivo formado por seis jóvenes japoneses: Elli, Ryuta Ushiro, Yasutaka Hayashi, Masataka Okada, Toshinori Muzuno y Motomu Inoue, establecido en 2005. Permanecen en la agencia galería Mujin-to Production, que promueve proyectos y gestiona exposiciones de diversos grupos de arte contemporáneo.

ticipación en la acción de Shibuya. El 18 de ese mes, ofreció una rueda de prensa sobre su exposición *Real Times* e informó su intervención al mural de Okamoto como el proyecto artístico *Level 7 feat. Myth of Tomorrow*. La prensa y las televisoras calificaron negativamente la intervención del grupo el mismo día que se inauguró *Real Times*, el 20 de mayo, a la cual asistieron cuatro mil personas durante seis días. Como parte de la muestra se presentó el video con el mismo título, *Real Times*, registro de una acción realizada a 700 metros del reactor atómico. La presente ponencia es una reflexión sobre pos Fukushima y las obras mencionadas de Chim↑Pom, en la que intentaremos responder la pregunta ¿qué puede hacer el arte ante la situación catastrófica en el tiempo real?

#### ■ LA ENERGÍA NUCLEAR EN LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA

En Japón, la conciencia de cuestionar el tema de la energía nuclear no ha desaparecido desde la caída de las dos bombas atómicas; aún se conmemora la catástrofe y el sufrimiento de Hiroshima y Nagasaki. Sobre todo a partir de 1952, después del retiro de las tropas aliadas, se empezó a difundir el daño ocasionado por las bombas. En 1954 surgió un movimiento activo contra-nuclear tras el suceso del *Daigo-fukuryumaru (Lucky Dragon 5)*, el barco de pesca japonés que sufrió daños radiactivos por una bomba de hidrógeno durante una prueba nuclear de alto rendimiento de Estados Unidos en el atolón Bikini, en las Islas Marshall.

En 1955, al tiempo que se desarrollaban expresiones artísticas y el movimiento contra-nuclear, se estableció la Ley Fundamental de la Energía Atómica (*Genshiryoku kihonho, The Atomic Energy Basic Law*), que dispone el desarrollo de la industria nuclear del país limitándolo a uso pacífico, y a partir de la siguiente década se comenzaron a construir centrales nucleares (al día de hoy se cuenta con 17, junto con 54

reactores atómicos). Así se generó la idea de que la energía atómica destruye y daña la vida si se usa como arma, pero que si se utiliza pacíficamente para el desarrollo humano no provoca ningún daño. Claramente esto es falso, no tiene ninguna base científica, además de que hay pruebas, como el accidente de Chernobil, que contradicen esta opinión.

En la expresión artística se encuentran múltiples obras sobre el tema. La serie de pinturas *Genbaku no zu* (*The Hiroshima Panels*, presentada entre 1950 y 1982),<sup>4</sup> de Iri y Toshi Maruki, que representa escenas infernales de la bomba atómica y del suceso de 1954, es conocida en todo el país. En el campo del arte popular, *Hadashi no Gen* (*Bare-foot Gen*, 1973-1985), de Kenji Nakazawa, manga autobiográfica que cuenta la historia de un huérfano superviviente de Hiroshima, se difunde como acervo bibliográfico en las escuelas primarias públicas a partir de los años ochenta. Además de los documentales sobre el tema, la película conmemorativa del monstruo *Gojira* (*Godzilla*) de Ishiro Honda, de 1954, fue inspirada por el mismo acontecimiento. Asimismo, el mural de Okamoto, realizado entre 1968 y 1969, representa una enorme explosión nuclear.

En el ámbito del arte contemporáneo, cabe recordar *Atom suit project*, de Kenji Yanobe, quien en 1997 visitó Chernobil con el traje amarillo de protección contra radiación. Dentro de las fotografías que tomó en la zona contaminada evacuada, una muestra al artista con un niño de tres años jugando y otra con unos habitantes ancianos. Podemos comparar estas imágenes con *Sun child* (2011), que Yanobe presentó después del accidente de Fukushima. Se trata de una estatua de un chico con el mismo traje quitándose el casco como símbolo de la esperanza de liberación

---

<sup>4</sup> Véase Maruki Gallery for the Hiroshima Panels, <<http://www.aya.or.jp/~marukimns/english/indexE.htm>> (consultado el 1 de agosto de 2013).

de la contaminación radiactiva. Por cuestiones de espacio no profundizamos en este aspecto, pero nos parece bastante problemática la imagen con el casco de protección en Chernobil y sin casco en Fukushima. Podríamos decir, en términos extremos, que el caso de Chernobil, para un visitante japonés, no sale de una escena de ciencia ficción. En cambio, en el de Fukushima, tras la grave situación de supervivencia de compatriotas, el artista demostró una fantasía consoladora, que consciente o inconscientemente oculta la realidad crítica de la contaminación. Pero esa actitud de favorecer la seguridad y la esperanza sin enfrentarse a la realidad grave no es exclusiva de este artista, sino lo más común que se encuentra en pos Fukushima en Japón, aunque nos parece que hay una confusión entre la esperanza y la fantasía. En este contexto, la acción de Chim†Pom es extraordinariamente provocativa.

#### ■ LEVEL 7 FEAT. MYTH OF TOMORROW

*Asu no shinwa (El mito de mañana)* es una pintura realizada por el artista japonés Taro Okamoto (1911-1996), considerada una de sus obras más importantes, junto con la *Taiyo no tou (Torre del sol)*, monumento conmemorativo de la Expo 70 (Exposición General de primera categoría de Osaka) en Japón. La pintura fue realizada para el Hotel de México pero nunca se inauguró. En 1969 se instaló sin la firma del autor en el edificio que se convirtió en el World Trade Center en el Distrito Federal, justo al lado del Polyforum Cultural Siqueiros. En ese mismo momento el artista dirigía el proyecto del pabellón principal de la Expo 70, en la cual fue demostrado el sistema de la central nuclear más práctica y se realizó una transmisión electrónica. Por este hecho, 1970 fue llamado el año primero de la energía nuclear en Japón. Quizás al artista lo inquietaban esta afirmación absoluta y el elogio a la tecnología, por lo que eligió el tema nuclear en la pintura para México. El proyecto del hotel se frustró, la obra quedó más de diez años sin acceso al público, luego desapareció

por la confusión en la reventa del edificio y en 2003, después de la muerte del artista, se encontraron las piezas y la pintura regresó a Japón en 2005. Al terminar la restauración en 2006, la obra se expuso en Tokio, y después se instaló en la estación de Shibuya, un punto importante del transporte en la capital a partir de 2008.

Para el público japonés en general, la obra fue presentada en el siglo XXI como un resto del siglo pasado. Se realizó una campaña nacional de recaudación de donativos con varios anuncios en los medios de comunicación para recuperar la pieza y restaurarla. En el proceso también se construyó un mito del artista. Recobró su honor con la ilustración y afirmación de su trabajo, junto con los episodios de abnegación de su pareja-heredera, quien dirigió el proyecto y murió justo al momento de recuperar la obra, que nos parece quedó como signifiante, es decir, reconocida como la más importante de Okamoto, pero el tema y lo que simboliza fuera del discurso del gran artista no llamaron mucho la atención. El tema de la energía nuclear no fue comentado ni reflexionado, la única referencia al respecto es el deseo de paz por el artista.

Para el crítico Noi Sawaragi, el tema de la energía nuclear y el arte había sido el interés principal del artista, pero no fue referido en la exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio ni en los programas especiales de la Corporación Radiotelevsora de Japón que se realizaron por el centenario de su nacimiento en 2011, año del accidente de Fukushima. También menciona sobre la pintura de Shibuya: “de hecho, había sido olvidado su tema principal sobre la energía nuclear a pesar de ser presentada a la vista del público en un lugar más concurrido de Tokio”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Noi Sawaragi, “Sticker the Nuclear: On the Last ‘m’ of Chim†Pom”, en Chim†Pom, Super Rat, Tokio, Parco-shuppan, 2012, p. 72.



La placa sobre el accidente de Fukushima recordó al público lo que esta obra representaba y la actualizó devolviéndole al tema nuclear su sentido crónico; de este modo, la pintura dejó de ser un resto del siglo pasado. Recuperó el significado que tenía gracias a esa intervención artística. Por otra parte, estos jóvenes artistas lograron llamar la atención por el reconocimiento de la obra en el ámbito nacional y ubicaron su acción como intervención artística dentro del marco teórico de la historia del arte en Japón. Con este trabajo se aclaró la intención del grupo Chim↑Pom que piensa, organiza y realiza su proyecto dentro del contexto artístico con la conciencia histórica.

#### ■ *REAL TIMES: ART-ACTIVISMO POSFUKUSHIMA*

El proyecto *Level 7 feat. Myth of Tomorrow* se realizó para la exposición *Real Times*, con el video del mismo título que dura 11 minutos y 11 segundos, en el cual se muestra una acción del grupo Chim↑Pom en un mirador a 700 metros de las centrales nucleares de Fukushima el 11 de abril de 2011, justo un mes después del comienzo de la catástrofe nuclear. Dos hombres con trajes protectores caminan en la zona deshabitada donde aún se encuentran huellas del terremoto; llegan a un mirador y, con un fondo de plantas nucleares que exhalan humo en la costa del Océano Pacífico, izan una bandera blanca. Luego, sobre la bandera pintan un círculo de color rojo, como la bandera japonesa, después añaden tres alas alrededor del círculo para convertirlo en el símbolo de la radiactividad. Según TEPCO, el nivel de radiación de ese día fue de 199  $\mu\text{Sv}/\text{Hr}$ . La bandera blanca simboliza la rendición total de un Estado derrotado: frente a un reactor atómico que se sale de control se queda sin ningún remedio. Japón entró en una fase crítica sin ninguna resolución definitiva, y desde ese momento se mantiene con la presencia casi permanente de la contaminación radiactiva. Es un suceso histórico que divide radicalmente en antes y después no

sólo la historia japonesa, sino de la civilización, porque una vez liberada a la atmósfera, la materia radiactiva nunca desaparece, sino que se transporta entre fronteras sin permiso. Al principio se quedará cerca de Fukushima, pero a largo plazo es inevitable su difusión por el aire o por el mar.

Chim†Pom comenta lo siguiente: “El título *Real Times* simultáneamente tiene tres significaciones; como justo este momento: ‘precisamente ahora’; como un tiempo histórico, igual que aquel título de la película *Tiempos modernos*, y como referencia paródica del título del periódico *The New York Times*, la situación al contrario, donde la historia del interior del área de alta seguridad nunca fue reportada a través de los medios de comunicación”.<sup>6</sup>

Frente a la catástrofe nuclear que todavía sigue en situación crítica, los trabajos de jóvenes artistas no serán suficientes para resolver los problemas reales, así como la obra de las parejas de Maruki y Okamoto no detuvieron la catástrofe nuclear. Sin embargo, estas obras tienen sentido como un testimonio de ese momento, como una cuña metida entre la memoria y el hecho histórico. Cada vez que enfrentamos el suceso, su validez se actualiza en el tiempo real y nos hace reflexionar lo que hemos hecho y lo que podemos imaginar en adelante. En este sentido, el intento de Chim†Pom es una respuesta hacia el futuro que demuestra su inquietud en este instante.

## BIBLIOGRAFÍA

- BIJUTSU TECHO*, vol. 64, núm. 964, Bijutsu shuppan-sha, Tokio, marzo de 2012.  
 CHIM†POM, Idea ink 03, *Geijutsu Jikkouhan*, Tokyo, Asahi-shuppan, 2012.  
 —————, *Super Rat*, Tokio, Parco-shuppan, 2012.

---

<sup>6</sup> Chim†Pom, *Super Rat*, *op. cit.*, p. 24.

- HIRANO, Akiomi, Okamoto Taro. *“Taiyo no tou” to saigono tatakai* [Taro Okamoto. La “Torre del Sol” y la última lucha], Tokio, PHP kenkyusho, 2009.
- ITO, Toyo, *Anohi-karano-kenchiku*, Tokio, Shueisha, 2012.
- (coord.), *Architecture. Possible here? “Home-for-All”*, Tokio, Toto-shuppan, 2013.
- OKAMOTO, Toshiko, “Okamoto Taro ‘maboroshino daihekiga’wo hakken” [Descubierto “el mural gigantesco fantasmal” de Taro Okamoto], *Bungei shunju*, Tokyo, Bungei shunju, año h15, núm. 11.
- SAWARAGI, Noi, “Stickering the Nuclear: On the Last ‘m’ of Chim†Pom”, en Chim†Pom, *Super Rat*, Tokio, Parco-shuppan, 2012.
- YANOBE, Kenji, *Yanobe Kenji 1969-2005*, Kyoto, Seigensha, 2013.

#### SITIOS DE INTERNET

- Asu no shinwa saisei* project [Proyecto de regeneración del Mito de mañana]: <http://www.1101.com/asunoshinwa/> (consultado el 30 de agosto de 2013).
- CHIM†POM, <http://chimpom.jp/> (consultado el 11 de agosto de 2013).
- Asu no shinwa hozen keishou kikou* (Fundación de Conservación y Sucesión del Mito de mañana), <http://www.asunoshinwa.or.jp/> (consultado el 30 de agosto de 2013).
- Maruki Gallery for the Hiroshima Panels, <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/english/indexE.htm> (consultado el 1 de agosto de 2013).
- Mujin-to Production, [http://www.mujin-to.com/index\\_e.htm](http://www.mujin-to.com/index_e.htm) (consultado el 11 de agosto de 2013).
- Museo Memorial de Taro Okamoto, <http://www.taro-okamoto.or.jp/asunoshinwa.html> (consultado el 30 de agosto de 2013).
- Nippon Television Network Corporation “Asu no shinwa” project, <http://www.ntv.co.jp/asunoshinwa/>, (consultado el 30 de agosto de 2013).



**COOR  
DENAS  
DAS  
Y DILEMAS**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCIÓN

CULTUR



# Aulas y extravíos. El uso de prácticas culturales en el salón de clase

RÍAN LOZANO

MARISA BELAUSTEGUIGOITIA

**E**sta presentación contiene reflexiones derivadas de un proceso en curso. Lo que sigue son algunas de las notas del trabajo que hemos realizado desde el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y que, en los últimos meses, hemos presentado en diferentes contextos.<sup>1</sup>

Desde hace más dos años algunas de las investigadoras, docentes y estudiantes del PUEG hemos trabajado y ensayando *otras* formas de producir conocimiento a través del cuerpo: el cuerpo de todos los que integramos las escenas pedagógicas.

Nuestro Programa inició, hace ocho años, la construcción de una propuesta pedagógica que hemos apellidado “en espiral” y que ha ido conformando y definiendo los diferentes proyectos desarrollados desde las cuatro áreas que lo conforman: la Dirección, el área de Formación, el área de Equidad, y el área de Investigación.

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido presentado, en diferentes versiones, en la mesa “Género y Performatividad” del IV Coloquio Internacional sobre las artes escénicas: Corporalidades escénicas. Universidad Veracruzana, Xalapa (Rían Lozano y Marisa Belausteguigoitia); en el grupo de trabajo “Sexualidades, Cultura Visual y Performatividad”, en el marco del VIII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Sao Paulo, Brasil (Rían Lozano), en la 38 Conferencia anual de feminismo en el Barnard Center for Research on Women con la ponencia “Tilting Pedagogies as Utopian Intervention: Outrage, desire and the body in the classroom” (M. Belausteguigoitia) y en el Tepoztlán Institute 2013: Embodied Politics: Race, Sexuality and Performance.

Esta comunicación se centrará en presentar la actividad de posgrado (maestría y doctorado) como parte del desarrollo teórico y de intervención pedagógica “performática” que ha provocado giros y torsiones en el aula (un aula expandida)<sup>2</sup> en las disciplinas tradicionales académicas y en los propios estudios de género. Se trata, en realidad, de una propuesta, un *medio* para “desordenar”, alterar y torcer al menos tres cuestiones: lo que los estudiantes y las profesoras saben, los que las disciplinas establecen como límites y aquello que exalta el entendimiento, la indignación y el deseo.

Para ello vamos a presentar dos elementos fundamentales de nuestra práctica: los cuerpos y los escenarios; cuerpos para el conocimiento y escenas pedagógicas. Acabaremos esta presentación mencionando algunos de los ejercicios “puestos en escena”.

#### ■ I. ESCENARIOS Y PRAXIS PEDAGÓGICA

El PUEG es un programa que interviene y actúa en diferentes asuntos políticos relacionados con derechos humanos, violencia y equidad y justicia social, prestando especial atención a la situación de las mujeres y las demandas feministas.

Además, responde al desarrollo de una propuesta pedagógica muy específica: esa pedagogía que hemos denominado “en espiral”<sup>3</sup> y que está conformada por diversas vueltas y movimientos: el giro producido por la perspectiva de género o, mejor, las miradas feministas. Unas miradas que son localizadas, de ojos encarnados, incorporados y emplazados, que miran y ven desde ángulos oblicuos al poder. El giro producido por el posicionamiento al límite de las disciplinas y desde

<sup>2</sup> Que va del salón de clase a la cárcel, de ahí a los retenes y las escuelas de la República, de allá a los museos y, de vuelta, a la Universidad.

<sup>3</sup> Véase Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano, “Citar en el espacio público”, *EMPLAZADAS. Nuevas formas de hacer política. Debate Feminista*, año 23, vol. 46, 2012.



abajo, un posicionamiento trazado “desde la planta de los pies”. El giro provocado por la intención de hacer aparecer, en el salón de clase, el cuerpo: indagar qué significa el cuerpo, tenerlo, producirlo, desaparecerlo, herirlo u ocultarlo.

La propuesta pedagógica en espiral es, retomando el término empleado por el colectivo Transductores para describir su propio “estilo”, una especie de “dispositivo” teórico y práctico, “capaz de convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida, provocando un crecimiento complejo y dando una dirección inesperada a la energía primera [...]”.<sup>4</sup>

De este modo, podríamos definir nuestra herramienta, que es pedagógica pero también epistémica, como un dispositivo de mediación, cercano también a aquella idea de “traducción” elocuentemente subrayada por Manuel Asensi en un artículo-sabotaje (tal y como él mismo lo denomina) en torno a la “mal entendida” emancipación del estudiante, desprendida del archiconocido texto de Jacques Rancière el *Maestro ignorante* y su oda a aquel que puede “aprender solo”.<sup>5</sup>

La labor mediadora de nuestra propuesta tiene que ser, necesariamente, actualizada e inscrita en los cuerpos que conforman y orquestan el sentido (los sentidos) de estas escenas de docencia y aprendizaje colectivo. Además, esta propuesta tiene un importante componente de reflexión y análisis en torno a los procesos pedagógicos en sí mismos: supone una interrogación crítica sobre nuestros propios *modos de hacer* (como investigadoras y docentes) y se complementa y acompaña de diferentes herramientas; desde la pintura de murales en el centro

---

<sup>4</sup> Transductores, Transductores. *Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro José Guerrero, 2010, p. 17.

<sup>5</sup> Manuel Asensi, “El ignorante del maestro: sobre ignorancia y emancipación”, *Desacuerdos 6*, Granada, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA, 2012.

penitenciario Santa Martha Acatitla, hasta el uso de los cuerpos, y sus relaciones con el *performance*, en los seminarios de posgrado.

Como resultado de esta combinación de reflexión, acción y participación (creativa) colectiva surge nuestra “praxis” pedagógica (Freire): una práctica que consideramos transformadora puesto que tiene efectos inmediatos en los cuerpos y el *mundo* de todos los que estamos implicados en ella.

En este sentido, la propuesta se acerca a la idea de las “pedagogías regenerativas” desplegadas por Pedagogías Invisibles, otro colectivo español de “nuevos” educadores artísticos que buscan sobrepasar la pura “crítica” del discurso de la pedagogía crítica impulsado por autores como Henry Giroux, Michael Apple o Peter McLaren, para promover, en cambio, alternativas experienciales (situadas) que además, en nuestro caso, serán feministas y sureñas, aptas para el desarrollo de un “aprendizaje de lo inesperado”:<sup>6</sup> esto es, lo que sucede sin esperar, lo imprevisto, lo insospechado.

## 1.1 ESCENARIOS PEDAGÓGICOS

Un escenario es el lugar en que ocurre o se desarrolla un suceso. El suceso, para nosotras, es la propia pedagogía. Podemos por tanto adelantar que entendemos la pedagogía como algo que “ocurre”, algo que se desarrolla. En este sentido, y acercándonos a las nociones de “pedagogía expandida” desarrollada por algunas autoras contemporáneas (María Acaso, *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso* y María Acaso y Elizabeth Ellsworth, *El aprendizaje de lo inesperado*), hablaremos de “actos pedagógicos” con el componente performático que este término imprime a nuestra práctica. Y es que, si bien podemos estar de

---

<sup>6</sup> Retomamos aquí la expresión utilizada por Acaso y Ellsworth en *El aprendizaje de lo inesperado*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2011.

acuerdo con aquellas teorías que han presentado el acto pedagógico normativo (aquel que se desarrolla en un aula dispuesta espacialmente según los mismos principios jerárquicos que fundamentarán las relaciones desiguales establecidas entre profesor y alumnos) como una “representación mediada”, cercana al funcionamiento de una representación teatral,<sup>7</sup> ¿qué ocurre cuando esta misma escena es intervenida por el *performance*?, ¿qué pasa cuando los cuerpos aparecen, se “presentan” y distorsionan el orden de la “representación normativa”?

Nuestras aulas están integradas por arquitectas, artistas, ingenieras, traductoras, historiadores, latinoamericanistas, sociólogos, deportistas, etcétera. Las clases están atravesadas por acentos chilenos, estadounidenses, peruanos, cubanos, colombianos, austríacos, brasileños, españoles, etcétera. Esto implica que esta propuesta pedagógica ocurre, entonces, entre un grupo muy heterogéneo de personas que, ensayando los giros propuestos desde las pedagogías en espiral, tratan de poner siempre por delante el cuerpo, esto es, *tenerlo en cuenta y ponerlo a contar*. Para ello nos servimos de unos marcos (o desenmarcos) teóricos específicos que parten de ciertas propuestas feministas (con especial interés en el llamado feminismo diversificado o de la tercera ola) y transitan por la teoría crítica, los estudios culturales, y, en mi caso, la cultura visual y el llamado “giro performativo”.

## 1.2. CONOCIMIENTOS INCORPORADOS

Pero, ¿qué significa tener en cuenta el cuerpo, ponerlo a contar en el salón de clase? Tal y como señalara Bell Hooks, conviene recordar que uno de los supuestos principales de la pedagogía crítica feminista apuesta por escaparse de la tradicional separación entre cuerpo y mente, como un rechazo frontal a ese dualismo metafísico que ha sido

---

<sup>7</sup> María Acaso, *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2012, p. 66.

soporte capital de la filosofía occidental. Volver la atención al cuerpo implica no perder de vista la reivindicación de producir un tipo de conocimiento “situado”: una perspectiva de análisis que tiene muy en cuenta el cuerpo desde el que se genera el conocimiento, el *sentido* que ese cuerpo produce. Un ojo y un saber encarnado.<sup>8</sup>

Por otro lado, el trabajo desde la crítica cultural y los más recientes estudios de cultura visual nos ayudan a entender, tal y como sugiere José Luis Brea,<sup>9</sup> las especificidades del contexto de pensamiento político-social en el que nos encontramos. En este sentido, los protagonistas de nuestras escenas (los alumnos, las profesoras, los invitados a algunas de las sesiones) no son nunca sujetos unitarios ni a-históricos: al contrario, son (somos) sujetos situados en un lugar y un tiempo muy concreto (una gran universidad pública del México contemporáneo), atravesados por múltiples y dispares discursos, ideologías y afectos. Frente al inmovilismo de las disciplinas académicas más tradicionales, esta práctica que podemos llamar “contextual” nos permite cuestionar y desbordar no sólo los límites de los tradicionales objetos de estudio y los métodos empleados sino, también, los del propio salón de clase: nos permite convertir el aula en plaza y, a su vez, transformar la plaza en aula, “desbordarlas”;<sup>10</sup> dar paso a lo imprevisto.

---

<sup>8</sup> Véase Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14-3, 575-599, 1988.

<sup>9</sup> José Luis Brea, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, núm. 3, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 8-9.

<sup>10</sup> Este fue el tema que centró las versiones del seminario “Frontera y Ciudadanía” que impartimos Rían Lozano y Marisa Belausteguigoitia en el último semestre de 2011 y el primero de 2012. Como resultado de este trabajo coordinamos el dossier “EmPLAZAdas. Nuevas formas de hacer política” para el vol. 46 de la revista *Debate Feminista* (octubre, 2012).

## ■ 2. EJERCICIOS PERFORMÁTICOS DESDE EL SALÓN DE CLASE

Conviene aclarar que las estrategias puestas en marcha por nuestras pedagogías en espiral son, en cada experiencia (en cada semestre, con cada grupo), modificadas, reinventadas y “ensayadas”. Para entender cómo hemos tratado de llevar a cabo esta *agitación* en nuestras aulas y en nuestros cuerpos, vamos a presentar algunos de los ejercicios desarrollados en clase en los últimos cuatro semestres y que tienen que ver con la necesidad de “incorporar” (dar cuerpo) sentidos. Algunas de estas actividades se conformaron a partir del trabajo con prácticas culturales (generalmente audiovisuales), propuestas tanto por las profesoras como por los alumnos, con el fin de analizar y trabajar en torno a nociones teóricas fundamentales: performatividad, queer/cuir, de(s) género, etcétera. Otros, en cambio, introdujeron ejercicios performáticos que han puesto, en el centro del acto pedagógico, los cuerpos de todos los integrantes de la escena.

Uno de los textos que hemos trabajado recurrentemente en los últimos tres semestres con nuestros estudiantes ha sido “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” de Judith Butler, publicado en el volumen 18 de *Debate Feminista*. La idea de la performatividad, su conexión con los “actos de género” y con el desarrollo de la teoría queer conforman, sin lugar a duda, uno de los mayores intereses compartidos por nuestros estudiantes.

La primera parada requería, entonces, adentrarnos a analizar la compleja cuestión de la performatividad: un término complejo para nuestros estudiantes que, de manera constante, se cruza en nuestras aulas con otro concepto también fundamental para los estudios en cultura visual, esto es, la noción de *performance*.

La experiencia, después de los dos primeros semestres utilizando los textos de Butler, nos llevaba a pensar que mayora de los estudiantes

apenas entendían de qué estábamos hablando y cuál era su relación con Austin y la filosofía del lenguaje, ni con la posterior revisión de Derrida. La lectura de toda la bibliografía que pusimos a su alcance, así como las discusiones generadas en el aula tras la lectura atenta de los textos, no fueron suficientes. Ante esta situación se nos ocurrieron dos nuevas rutas relacionadas con ese desplazamiento que nos conduce a considerar la producción de conocimiento desde otros lugares. La primera está relacionada con el uso de material cultural: el uso de prácticas culturales (artes visuales y literatura). Para este caso específico, decidimos trabajar con una pieza audiovisual titulada *Casting: James Dean/Rebelde sin causa* de las artistas españolas Cabello/Carceller. Se trata de un video que recoge el *casting* realizado para cubrir o “re-interpretar” el papel de James Dean (Jim) en la conocida película *Rebelde sin causa*. Las “instrucciones” para desarrollar nuestra sesión eran simples: haber leído y trabajado atentamente los textos propuestos y proceder al visionado íntegro de la pieza: un video de treinta minutos de duración sumamente repetitivo. El resultado: risas al principio, y anotaciones donde los estudiantes iban estableciendo relaciones con los textos leídos. Desde el minuto diez: cuerpos incómodos moviéndose en las sillas, aburrimiento, hastío.

Jim es uno de esos personajes paradigmáticos del mecanismo de identificación propio de la percepción cinematográfica, capaz de poner en marcha ese impulso que hace que el espectador transite entre la identificación y el deseo.<sup>11</sup> En el *casting* de Cabello/Carceller desfilan aspirantes recitando y actuando la escena que contiene la mítica frase “Dijeron que era un gallina, ¿entiendes? Un gallina”; un enunciado que, según apunta Jesús Carrillo condensa los conflictos y dificultades

---

<sup>11</sup> Jesús Carrillo, “Casting”, en *cabello/carceller. En construcción*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2004, p. 43.

que suponen la encarnación del ideal patriarcal (heterocentrado) de la masculinidad. Lo interesante es que este texto, acompañado de la “mímica jeansdeaniana”, se repite sucesivamente (durante los 30 minutos que dura la pieza) “encarnado” por los diferentes aspirantes que transitan en la pantalla. Y lo que lo hace todavía más interesante es que estos candidatos a encarnar el papel de Jim son mujeres, la mayoría de ellas de aspecto muy poco “femenino” (según los cánones normativos de feminidad). Como señala el mismo Carrillo, el *casting* (este y cualquier otro) puede ser tomado como una ilustración perfecta, una metáfora, del proceso de formación identitaria, descrito por Judith Butler en términos performativos. Por un lado, implica una suspensión, un “poner en pausa” la heterogeneidad de los cuerpos individuales para encarnar un modelo “uniforme”. Por otro lado, todo *casting* (como todo proceso de formación identitaria) compromete la colaboración activa de los sujetos implicados para tratar de encajar lo máximo posible dentro de ese patrón/molde/canon propuesto. Pero, como también recuerda este autor, no podemos olvidar que a su vez este proceso de selección a través de la interpretación puede contener elementos potencialmente liberadores. Y es que su carácter de ensayo y prueba lo sitúa al margen de las identidades acabadas del relato cinematográfico tradicional.

En este cruce generado entre el visionado de la pieza de Cabello/Carceller y la lectura del texto de Butler podemos empezar a desengranar tanto el significado de los actos corporales específicos y su relación directa con la construcción del género como las posibilidades de subversión que la repetición desviada de tales actos pone a nuestro alcance.

A esta pieza, y con la intención de acercar la noción de performatividad a otros elementos identitarios también protagonistas de las investigaciones de nuestros estudiantes (clase, raza, edad, nacionalidad, etcétera), fuimos añadiendo otras obras que, en un sentido similar, nos ayudaron a profundizar y, sobre todo, nos permitieron comenzar a apropiarnos, a

incorporar, la llamada teoría de la performatividad. Y así comenzamos a preguntarnos por los cuerpos latinoamericanos, los de viejas y jóvenes, los cuerpos “chuecos”, los discapacitados, los cuerpos desaparecidos: ¿cómo presentar los cuerpos desaparecidos por las dictaduras en América Latina? ¿Cómo hacer presente, aparecer, un desaparecido? A través, por ejemplo, del trabajo con la obra *La conquista de América* de las Yeguas del Apocalipsis, analizamos el papel del *performance* como elemento clave para la visibilización de cuerpos vulnerados en el contexto latinoamericano.

La segunda de las rutas a las que me refería, toma como vehículo pedagógico el travestismo de nuestros propios cuerpos en el salón de clase. En septiembre de 2012 Sayak Valencia dirigió las sesiones de la actividad “Capitalismo gore. El análisis de la narcomáquina”. Para abordar la cuestión de las “coreografías del género” Sayak invitó a que algunos de los estudiantes allí presentes *dragkingearan* y/o *hiperfemmeinearan* junto a ella. Es decir, los invitó a evidenciar —a través de sus propios cuerpos— cómo la identidad de género no es sino un resultado performativo que alejado de toda pretensión de naturalidad es susceptible de ser cuestionado y, en el mejor de los casos, subvertido. El resultado fue una sesión donde los cuerpos y las “composiciones estilísticas” de nuestros estudiantes, puntualizaron las lecturas del día (desde el *Straight Mind* de Monique Wittig, hasta textos “transfeministas” más contemporáneos como *Devenir perra* de Itziar Ziga, *Pornoterrorismo* de Diana Pornoterrorista y *Por el culo* de Javi Sáez y Sejo Carrascosa).

El interés por introducir el *performance* en las aulas de nuestro programa comenzó hace algo más de dos años, cuando invitamos a Lorena Wolffer (performancera y activista mexicana) a participar en el desarrollo de algunos de los seminarios. Con Lorena pudimos pensar en el *performance* como una estrategia docente útil para encarnar la teoría y para volver visibles los cuerpos en el salón de clase: incorporar conocimientos. Con ella propusimos ejercicios colectivos donde,



por ejemplo, invitábamos a nuestros estudiantes a pensar y compartir nuestras “urgencias políticas” (un concepto que trabajamos a partir de un texto de Irit Rogoff) desde diferentes soluciones creativas: algunos las escribieron y las recitaron, otros las editaron en soporte audiovisual, una alumna mapuche nos cantó sus urgencias en una lengua que, a pesar de ser incomprensible para los que compartíamos espacio, agitó nuestros cuerpos. ¿Qué significa cantar tus urgencias políticas, en tu lengua materna, en el salón de clase de un programa de posgrado?

En otra ocasión, tras dedicar varias sesiones al estudio de la “voz subalterna” y al análisis del papel del testimonio en la historia latinoamericana contemporánea, Lorena nos invitó a poner en palabras nuestras “faltas”: ¿cuándo te has sentido en “falta”? preguntaba Lorena moviéndose en el aula y parándose frente a cada uno de nosotros. En otro momento, y acompañando las sesiones dedicadas al concepto de “basurización simbólica”, Lorena pidió a los estudiantes que, a través de un objeto elegido y trabajado en casa, airearan sus “ascos”: ¿qué es el asco?, ¿qué te da asco?, ¿quién te da asco?, ¿cómo construimos nuestros ascos?, ¿hay ascos compartidos? Mediante estos y otros muchos ejercicios, estudiantes y profesoras ensayábamos cómo aterrizar en nuestros cuerpos a Nelly Richard, Joan Scott, Bell Hooks, Rocío Silva Santisteban o Clarice Lispector; probábamos mirar y ver de escorzo.

Así es como el uso del *performance* y el papel protagonista del cuerpo, los contactos, los afectos, nos ayudó a adentrarnos en el terreno no exclusivamente discursivo de lo performático.<sup>12</sup> Y ello supuso un proceso

---

<sup>12</sup> Diana Taylor propone el uso del término “performático” para describir los aspectos no discursivos del *performance* y salvar, así, la confusión creada al utilizar, como “falsos análogos” los términos performativo, *performance* y performatividad. Véase Diana Taylor, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Taylor y Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 24.

de experimentación pedagógica que nos permitió la exploración de las formas en las que el conocimiento atraviesa nuestros cuerpos y, a su vez, nos ayudó a proponer nuevas formas de conocer desde los mismos cuerpos, incorporando experiencias, vivencias y relaciones intersubjetivas.<sup>13</sup>

### ■ 3. CONTACTO

Como se desprende de los ejemplos hasta aquí presentados, es importante destacar que todas nuestras actividades comparten un punto de partida colaborativo. El contacto es, por tanto, otra de las características fundamentales de esta propuesta: una “pedagogía del contacto”. Algo similar a la idea desarrollada por Bell Hooks en torno a la conformación de una “open learning community” y que está fundamentalmente basada en el interés explícito de los unos por los otros, un interés por escuchar las voces de los otros, por reconocer la presencia de unos y otros.

Nuestra propuesta pedagógica se constituye desde cuerpos particulares puestos a trabajar juntos en los diferentes escenarios. Un lugar desde donde producir otras formas de ver, otras formas de mirar y otras maneras de representar el mundo y crear significado. Otras formas de hacer que afectan y tienen efectos en la vida de todos los que participamos.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. ACASO, *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2012.
- ACASO Y ELLSWORTH, *El aprendizaje de lo inesperado*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2011.

---

<sup>13</sup> R. Lozano, *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador*, México, PUEG, UNAM, 2010, p. 48.

- T. W. ADORNO, *L'assaig com a forma*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- P. ARBOLEDA, “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 39, Flacso, Ecuador, 2011.
- M. ASENSI, “El ignorante del maestro: sobre ignorancia y emancipación”, *Desacuerdos 6*, Granada, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA, 2012.
- M. ATWOOD, *Penélope y las doce criadas*, Barcelona, Salamandra, 2005.
- BELAUSTEGUIGOITIA Y LOZANO (coords.), *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*, México, PUEG, UNAM, 2012.
- , “Citar en el espacio público”, *emPLAZAdas. Nuevas formas de hacer política. Debate Feminista*, año 23, vol. 46.
- J. BIEHL, “Vita. Life in a zone of social abandonment”, *Social Text* 68, vol. 19, núm. 3, Duke University Press, 2001.
- J. L. BREA, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, núm. 3, Murcia, Cendeac, 2005.
- J. BUTLER, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, 1998.
- J. CARRILLO, “Casting”, *en cabello/carceller. En construcción*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2004.
- J. DERRIDA, *La Universidad sin condición*, Madrid, Trotta, 2002.
- D. HARAWAY, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14-3, pp. 575-599, 1988.
- B. HOOKS, *Teaching to transgress. Education as the practice of freedom*, Londres, Routledge, 1994.
- R. LOZANO, *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador*, México, PUEG/UNAM, 2010.

- N. PERLONGHER, "Evita vive", *El Porteño*, núm. 88, 1989. Versión web: <http://www.literatura.org/Perlongher/npeva.htm>, consultado el 20 de junio de 2013.
- J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La fabrique-éditions, 2000.
- D. TAYLOR, "Introducción. Performance, teoría y práctica", en Taylor y Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Transductores, *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro José Guerrero, 2010.
- VITERI *et al.*, "¿Cómo se piensa lo "queer" en América Latina?", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 39, Flacso, Ecuador, 2011.

# De súbito, culturas y artes imposibles, sin prisa

MANUEL CENTENO

*Tomorrow never knows.  
Or play the game existence to the end  
of the beginning, of the beginning.*

JOHN LENNON

**S**eré breve, y como me gusta jugar con las palabras, o quizá sea mejor pensar que las palabras juegan en mí su juego, supongo obedecer a ciertas reglas lógicas conocidas y desconocidas por mis pensamientos, entonces no consumiré mucho tiempo ni mucho espacio en este juego. Sea como fuere, he atendido al llamado del V Encuentro. Así pues, la llamada del encuentro, entendida como una *convocatoria*, supongo, nos concita por *vocación* a la tarea de *invocar* cierta dosis de invocación implicada por la evocación rigurosa que exige de lo vocante, pulsionada en lo vocativo, la voz hablante. Entonces, deseo hablar de lo que *habrá sido* ya la marca de la acción, que no de la actividad ni del acto al intentar *decir* algo de súbito, aún.

Inventar el futuro es un título muy propositivo y pertinente porque quizá sea atópico. En cambio, la creación o el descubrimiento del futuro tal vez sean meras utopías. Pues bien, se trata de la *Erfindung* que no tira para el pasado ni para el presente, en el caso de pensar el futuro de la convocada invención. No digo producir futuro porque éste sería posible y necesario. Es cierto que inventar futuro indica de

ya que no hay futuro, sino deseo de que haya futuro no determinado, o sea indeterminado por el lenguaje. Por cierto, creo que *ónoma* es lo que es, si es que espera de *themá* porque supongo que no hay *ónoma* sin *rhema*. Por otro lado, se requieren palabras nuevas, que sean nuevas y no meras novedades, porque lo nuevo no es una novedad. Inventar palabras, sí, de eso se trata, que apunten hacia un “futuro” que no sea, pues esta palabra no es futurista... *Pero*, ¿qué será del futuro? Aún no lo sabemos. Podemos inventar *el* futuro o al menos *un* futuro, *pero* si se quiere indeterminados uno y otro sin *el* y sin *un*, en tanto se trata de otro asunto que nos concierne. *Pero*, de la invención de *futuro* sin futuro, ¿qué será de la invención? Aún no lo sabemos. Pues bien, el porvenir de la invención y del futuro quizá *habrá sido*. *Pero*...

Me parece, a mi entender, que en efecto para mí algunos de mis sentimientos se estarían elaborando por algún *pre*-sentimiento que me inquieta porque no sé qué ocurra en el acontecimiento todavía no acontecido, aún. No obstante, respecto a mi angustia, no sin objeto, sé que no me miente respecto al porvenir de algún *futuro*, instalado en cierto fantasma fundamental. Y, si no es fundamental, nada se funda en el presente respecto al pasado y al futuro. Así que es fundamental el fantasma desde donde deseo inventar *futuro* si en ese futuro inventar es *imposible*. Abrir un *bulevar* delante, en términos de la imprecisión, de lo imprevisto y de la incertidumbre es imposible. Es que inventar futuro según futuro inventar es imposible. Y esta es la tarea que *habrá sido* ante lo imposible. Quiero decir, por brevedad, que lo posible, todo lo posible está en el discurso del capitalismo. O sea, el discurso capitalista en tanto posible se traduce en catástrofe. En fin, lo posible impide inventar futuro y plantear ese futuro inventar, porque todo es posible. Si hay posibilidad no hay ni futuro ni invento.

Para escribirlo de otro modo, lo escribiré de otra manera y quizá hablaré así: si es imposible lo que *no cesa de no escribirse* y si es posible lo que *cesa de escribirse*, ¿qué? Lo futuro y lo inventivo. Y bien, *si no cesa de*

*no escribirse* es imposible en tanto lo contingente *cesa de no escribirse*; pero *si cesa de escribirse*, entonces lo futuro y lo inventivo posibles son necesarios, es decir: *no cesa de escribirse*, por lo tanto, se anulan el futuro y la invención en el discurso capitalista. En fin, lo necesario implica lo posible pues es posible que cese y, es imposible que cese o bien es necesario que no cese pues la contingencia excluye lo necesario y lo imposible, pues es contingente que cese. En todo caso, si lo imposible no se opone a lo contingente y lo necesario se liga lo posible, pienso que si se escriben o no, cesar de escribirse o no, plantean problemas que dejaré al futuro inventar alguna invención futura que no sea más que de lo nuevo.

Con anticipación, lo advierto, me preguntaría yo, sin formular una auténtica pregunta, si antes del principio habré alucinado cierto acontecimiento todavía no ocurrido, y sin embargo se han manifestado en mis sueños algunas pesadillas aún no expresadas, en mi discursividad. Entonces pienso, con cuidado, en el pasado, en el presente y en el futuro unos huecos, unos vacíos desde donde falta el tiempo, ya que no hay tiempo, pues el tiempo está en falta y en consecuencia el tiempo me falló, falla y fallará. Es un tiempo fallido aunque logrado. Ese agujero imperceptible lo siento pero no lo veo, me mira. No sé qué pensaron, piensan, pensarán, e igual, no sé qué sintieron, qué sienten ni qué sentirán; tampoco supe, sé ni sabré de ustedes. Pero ya saben: si me miran, no estoy solo sino junto con ustedes, *Todos juntos*, tal cual reza la letrita de John Lennon. Esto es algo que nos concierne a todos, de todos modos juntos. El asunto no es armónico gracias a esa nota fuera de lo armónico que armoniza el *Todos juntos*, pues donde cada uno está solo, en esa situación, acontece en la relación con los demás, los que siempre están de más, pero al menos uno, el segregado, en tanto menos uno, está en el impar del asunto. Se trata de un colectivo que pertenece respecto a otros colectivos pero no es parte de los otros colectivos. Es cierto, lo diré de otra manera: para divertirme me voy a mi tonel

que está en medio de la ciudad, no sin ciudadanos. Y si hay ciudadanía me tomo en serio lo que en la colectividad se pone en juego, a saber: el tonel de cada quien es un asunto muy serio que tengo en la más alta consideración. En suma, me gustaría contarles, al menos, tres cuentitos, para entretenerlos un poquito, sin que nos moleste el tiempo, pero ya leyeron ustedes *El mercader de Venecia*, *La bella Elena* y *La Cenicienta*. En los tres la invención del pasado, presente y futuro sin tiempo, son atemporales. Por cierto, ustedes esperan la conclusión de este discurso y para ello hay un reloj que marca el tiempo, un tiempo limitado. Ustedes esperan, también yo, pero no como *Esperando a Godot*. Esperamos salir de esta sala o de esta lectura. Ya esperamos, estamos esperando y esperaremos salir de todo esto para correr a nuestros toneles.

Pero antes, he dicho, quiero ofrecerles unos datos para que nos orientemos, o mejor dicho, para que nos desorientemos un poquito más. Sólo son algunos datos, así que no abordaré el asunto. Cuenta el maestro Mauricio Beuchot en su introducción a las *Cuestiones de lógica* de Don Juan Poinset, respecto al *verbo*, que se divide en sustantivo y adjetivo según los extremos de la proposición. El caso es averiguar si los verbos significan con tiempo o son absueltos del tiempo. Entonces Poinset diferencia *significar el tiempo* de *significar con tiempo* o con significar el tiempo y *significar la relación a un tiempo* mensurante o connotar el tiempo. En el primer caso lo hacen los nombres como tiempo, día, mes, año. En el segundo caso se significa una cosa sujeta al tiempo dotada de movimiento, por ejemplo, pienso en el movimiento surrealista. En el tercer caso lo hacen los adverbios ayer, hoy, mañana y algunos nombres como desayunar, comer, cenar. Por supuesto, hay algunas pequeñas dificultades al pensar estos problemitas, por ejemplo, ¿el verbo se puede infinitar? Y, ¿qué hay respecto de la negación cuando antecede al verbo? Bueno, ya tenemos algunos datos con los que podemos empezar a trabajar si nos planteamos alguna proposición que inventemos respecto al *futuro contingente*, por ejemplo.



Ustedes saben, son asuntos de las lógicas que a veces nos dan dolores de cabeza. Pero las artes y las culturas pertenecen y son parte de ciertos artificios intelectuales porque están vinculados, están relacionados o están implicados con los lenguajes lógicos. Sean, pues, esos ejercicios bien o mal logrados las tareas que hacemos cada día. Por otro lado, no omito pensar las políticas, sobre todo aquellas que son posibles, pero prefiero las imposibles. Y, es que cuando pienso en La Política, en el discurso político, siempre posible, emerge en mí el deber y el derecho más severos que me imponen La Ley, La Regla y La Norma en tanto Ideales del yo, pues generan las más altas y agresivas corrupciones posibles.

Sin duda, se trata de salir de este asunto que nos concierne. Pero..., esperen, hay algo que urge poner de prisa: de súbito, una afirmación anticipada, ya pasada, por supuesto, pues confirmará que ha llegado este tiempo molesto de plantear no sin antes hacerles saber, otra vez, lo que ya saben: a saber, que La Cultura, La Política y El Arte, con mayúsculas, Ex-sisten, por fuera de las culturas parciales, de las políticas parciales y de las artes parciales, imposibles, en tanto que cada una en sus toneles, sin tiempo, atemporales aun cuando las registremos en el pasado, en el presente y en el futuro con letritas minúsculas, éstas hacen que Ex-sistan las otras con mayúsculas.

Como bien se ha entendido mi discurso, sí-ahora, pero no aquí y sí allá, o sí aquí y no allá, sino en esto y en eso, por la indeterminación de mi yo, respecto al tú, ella y él, puesto en juego con o sin el nosotros, si no pienso en la tricotomía pasado, presente y futuro, pienso en la dicotomía de la acción *verbal* conclusa e inconclusa en mi discurso. En fin, para no amargarme demasiado y endulzar un poco mi juego de palabras, diría yo con el maestro Zenón que *ya la flecha en vuelo está en reposo porque en todo momento de su movimiento ocupa sólo un lugar fijo*.

En fin, de súbito, no sé qué decir.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Tratados de Lógica*, México, Porrúa, 2008.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1984.
- FREUD, Sigmund, O.C. v. XXI, *El porvenir de una ilusión*, México, Amorrortu, 2004.
- , O.C. v. XXI, *El malestar en la cultura*, México, Amorrortu, 2004.
- , O.C. v. VI, *Psicopatología de la vida cotidiana*, México, Amorrortu, 1991.
- , O.C. v. XVIII, *Más allá del principio de placer*, México, Amorrortu, 1990.
- , O.C. v. XVIII, *Psicología de las masas y análisis del yo*, México, Amorrortu, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, España, Ediciones Sígueme, 2007.
- MILLER, Jacques-Alain, *Los divinos detalles*, Argentina, Paidós, 2010.
- POINSOT, Juan, *Cuestiones de lógica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- ŽIŽEK, Slavoj, *El títere y el enano*, Argentina, Paidós, 2005.
- , *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2008.

# Arturo García Bustos y su obra en la caída del régimen democrático en Guatemala

MARÍA JEANNETTE MÉNDEZ RAMÓN

**E**l documento como testigo de la evolución de la vida humana juega un papel fundamental en el aspecto histórico, político, cultural y económico. Los archivos son fuentes primordiales de creación en “posibles narrativas y verdades que se construyen, destruyen o manipulan a partir de su uso, y examina asimismo su tendencia, que en algunos casos puede llegar a homologarse con un botón político o económico”.<sup>1</sup> Por otro lado, estos documentos son testimonios que demuestran hechos de gobiernos opresores hacia su propio pueblo, tales como explotación, saqueos, injusticias, sometimiento. Estos archivos, casualmente, han sido clasificados como confidenciales o secretos para los ciudadanos con el objetivo de evitar condenar a los responsables de los delitos que se mencionan. Información, que si bien puede ser revisada, será diez años después o más de su expedición según el caso, cuando el delito ya expiró. Recordemos el caso del expediente de la Operación PBSUCCESS que ocasionó la caída del gobierno democrático de Guatemala encabezado por el coronel Jacobo Arbenz (1951-1954), quien se propuso cumplir los proyectos prometidos en su campaña, entre ellos la promulgación y aplicación de la nueva ley

---

<sup>1</sup> Carmen Jaramillo, *Errata: Revista de artes visuales*, núm. 1, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura y Deporte, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010, p. 15.

agraria y con ello regresar las tierras a manos de campesinos, agrarios y obreros sin medir la reacción del gobierno estadounidense cuando se sintieron amenazados los grandes monopolios manejados a través de la United Fruit Company. Desafortunadamente, la valentía del coronel Arbenz motivó el conocido genocidio sufrido por los ciudadanos de Guatemala el 17 de junio de 1954, matanza dirigida por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) estadounidense que usó de pretexto de que el gobierno del presidente Jacobo había sido influido por la política comunista, difamándolo a través de la prensa, las agencias de noticias, la radio, la televisión y el cine yanqui, sembrando así pánico y desconfianza hacia un gobernador elegido democráticamente. Esta agresión abierta se detuvo con la renuncia de Arbenz el 27 de junio de 1954, después de diez días consecutivos de ataques contra la población guatemalteca.

Las denuncias de dicho sucesos se informaban a través de publicaciones periódicas, entre ellas *El Noticiero de la C.T.A.L.* (Confederación de Trabajadores de América Latina), *Carta de Guatemala* y el periódico *La Voz de México*, y posteriormente se recopilaron en libros como *Secret History* de Nick Cullather, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana* de Leonor Morales García y *Guatemala, las líneas de su mano* del poeta y crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, autor conocido por su interés en la política, particularmente en conflictos que acechan la libertad de la sociedad. Un ejemplo claro, y tema que nos atañe, fue la invitación que Cardoza y Aragón le hizo al maestro muralista, pintor y grabador mexicano Arturo García Bustos para ir a Guatemala en 1952 con el objetivo de que a través de su obra plástica impulsara el desarrollo del arte de contenido social. La invitación al maestro Bustos no fue casualidad, el poeta tenía conciencia plena de “El paso y la militancia de Arturo García Bustos por movimientos de corte social tan importantes como fue el Taller

de la Gráfica Popular, así como su presencia como muralista, que le han concedido autoridad en el terreno de la resistencia civil a los desórdenes políticos, función obligatoria para los artistas considerados como comunicadores, testigos e intérpretes de su época a través de la expresión visual”,<sup>2</sup> función que el maestro Bustos ha desempeñado con gran entrega, ejecutando temas recurrentes contra la tiranía, dominación y explotación de las clases oprimidas.

En su estancia en Guatemala de 1952 a 1954, Bustos logró la fundación del Taller de Grabado en la Escuela de Bellas Artes y la creación de once grabados que dan evidencia de la “situación del país durante la dictadura, su desarrollo democrático, la reforma agraria, la amenaza del imperialismo y la forma en que se realizó la brutal agresión”.<sup>3</sup> Las once estampas son las siguientes:

*Dulce Guatemala.* Obra en la que el artista habla con nostalgia sobre el saqueo de una tierra próspera donde su pueblo se muere de hambre. Tierra fértil en sus cultivos: café, caña, azúcar, algodón, maíz y plátano, que despierta la codicia de los Estados Unidos, quien por años tuvo el monopolio de estos cultivos y de las industrias, monopolios en cuyo nombre se practicó una política agresiva a este país para exprimirlo sin freno alguno. Sobre esta obra el propio pintor apunta: “Dulce Guatemala. Tierra pródiga. Primavera que no pasa... Suaves colinas de Totonicapán, donde pasa el ganado en la tarde eglógica, ¿no es cierto que en esta tierra bella podría florecer la dicha?”<sup>4</sup>

*El capataz.* El imperialismo yanqui ha tenido por años sometida a la población guatemalteca a través de capataces elegidos entre el mismo

---

<sup>2</sup> *Testimonio de Guatemala 1954: obra gráfica de Arturo García Bustos*, Escuela de Artes, Distribución Cultural UAEM (Bagdad), 2003, p. 17.

<sup>3</sup> Abel Santiago, *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos. Vida y obra*, México, Fundación Todos por el Istmo, 2000, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 60.

pueblo, traicioneros de su misma sangre, de su patria, cómplices de saqueos y explotación de su producción agrícola e industrial para seguir enriqueciendo a los feudales terratenientes.

*Tierra en manos campesinas.* Jacobo Arbenz tuvo el conocimiento de que el secreto de la prosperidad de un país está en poner las tierras en manos de quien la trabaja, su propio pueblo. Se les otorgaron tierras y más de 5 millones de dólares de créditos a aproximadamente a mil campesinos; meses después la estructura económica del país avanzó en un gran porcentaje, más de lo que se había logrado de 1948 a 1953, aumentado nuevos cultivos: algodón, palo de hule, frijol y arroz, entre otros.

*Vinieron de todos los campos.* La alianza de los campesinos y la clase obrera dirigía a las masas trabajadoras hacia la victoria en sus luchas vindicativas frente a las clases explotadoras, sueño hecho realidad con la aplicación del artículo 3, decreto 900, que beneficiaba a las masas populares encargadas de trabajar la tierra. Se abría una nueva esperanza de mejor vida. En esta clase social se elevó el consumo de productos de primera necesidad, y el pueblo empezó adquirir mercancías como zapatos, telas, planchas eléctricas, bicicletas e instrumentos de labranza, entre otros productos.

*Guatemala 17 de junio de 1954.* El corazón de Guatemala quedó atravesado, traicionado y herido cuando vio exterminada toda la esperanza y lucha que durante diez años de conquistas revolucionarias y democráticas habían alcanzado el pueblo y sus gobernantes Juan José Arévalo (1945-1951) y Jacobo Arbenz, cuando el 17 de junio de 1954 Guatemala fue atacada por ejércitos procedentes de Honduras y Nicaragua que derrocaron el gobierno de Arbenz. Fuerzas mercenarias organizadas y financiadas por el imperialismo yanqui, encabezadas por Castillo Armas “invadieron el territorio de Guatemala por tierra, mar y aire, con armas modernas y equipo militar norteamericano... ametra-

llaron desde varios aviones”<sup>5</sup> no sólo objetivos militares sino también civiles, iglesias y escuelas con el fin de sembrar el terror y llevar al pueblo a una condición de verdaderos siervos.

*¿Quién encenderá mi Chesterfield?* Un poblador guatemalteco, al ritmo de su guitarra, narra el terror, la corrupción y el crimen al que es sometido su pueblo debido a la intervención estadounidense cuyo objetivo es la colonización y el dominio de los recursos naturales e industriales. Mercenarios nicaragüenses, hondureños, salvadoreños y dominicanos, delincuentes de la más baja calaña y criminales de oficio pagados por la United Fruit Company, preparados por oficiales del ejército de los Estados Unidos, encabezados por un traidor vendedor de su patria que después ocuparía la presidencia, Carlos Castillo Armas, acribillaron a mujeres, niños y ancianos de la manera más vil y torturaron, ahorcaron y encarcelaron a los obreros y campesinos que se negaban a trabajar para la citada United Fruit Company o la Standard Oil de Rockefeller, por mencionar las empresas más poderosas dedicadas a saquear y exterminar este territorio. Al lado del guitarrista un letrero de venta de cigarros pregunta ¿quién encenderá mi Chesterfield?, anuncio que confirma la invasión estadounidense en Guatemala.

*La mano que crea, que siembra, que edifica.* La mano del campesino, que trabaja y nutre su tierra, que la llena de frutos a costa de su sangre, sudor y sufrimiento, es atacada para ser despojada de sus tierras y cultivos por el gobierno estadounidense. Mano obrera golpeada, sometida por la burguesía reaccionaria, los terratenientes feudales y los grandes monopolios con el fin de evitar su lucha a favor de la paz, independencia y soberanía de su nación, seriamente amenazada por el imperialismo

---

<sup>5</sup> Abel Santiago, *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos. Vida y obra*, México, Fundación todos por el Istmo, 2000, pp. 43 y 60.

yanqui a través de una política de represión y miseria aplicada por el régimen de Castillo Armas, sucesor de Arbenz.

*El fugitivo.* Es evidente que Arbenz incurrió en una grave equívocación al creer que renunciando y entregando la presidencia al jefe de las Fuerzas Armadas, el coronel Carlos Enrique Díaz, podrían amortiguarse los efectos del golpe de Estado que llevó al poder a Castillo Armas. Todo lo contrario, la represión hacia las personas que se negaban a seguir trabajando las tierras en beneficio de los extranjeros fueron perseguidos peor que si fueran perros, como los más infames delincuentes, haciéndoles pagar su rebeldía con castigos inhumanos, encarcelamiento o la muerte, como ejemplo de escarmiento para el pueblo y países aledaños sometidos de igual manera por el imperialismo yanqui.

*Cárceles.* Con el dominio del imperialismo yanqui se crearon grupos anticomunistas que asesinaban a centenares de obreros y campesinos en la forma más cruel y cobarde, haciendo de Guatemala una cárcel en donde sólo en los primeros meses del gobierno de Castillo Armas “hubo más de diez mil presos, donde funcionaban más de 15 cuerpos de policía punitiva, para la represión y asalto del pueblo”.<sup>6</sup>

*Guatemala democrática.* “El colonialismo es incompatible con la paz, es por ello que nuestra América levantará su voz de pueblos por los nuestros, que en tierras coloniales suman ocho millones de seres. Los imperios resistirán, combatirán en sus últimas posiciones, pero el triunfo será de los pueblos, porque la existencia de una sola colonia, constituye un foco de infección y una amenaza a la independencia y libertad de todos los pueblos.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “Otro guerrillista y servidor del imperialismo en la presidencia de E.U., México”, *La voz de México, Órgano Central del PCM en Voz de México*, núm. 179, México, 4 de noviembre de 1952.

<sup>7</sup> “Las Naciones Unidas y el colonialismo en América”, *Amigos de la Democracia Lati-*



Porque esta tierra volverá a nacer (frase tomada del *Chilam Balam* de Chumayel). Otros tiempos mejores vendrán para Guatemala cuando se combata al imperialismo yanqui sabiendo que es su principal enemigo, el que organizó, financió, dirigió y ejecutó el infame golpe de Estado que derrumbó al régimen democrático del coronel Arbenz. Guatemala volverá a nacer, luchando nuevamente por la libertad de su país a través del Partido de la Revolución Guatemalteca y el Partido de la Clase Obrera, que a pesar de toda la saña y furia anticomunista del gobierno de Castillo Armas se mantuvieron firmes y combativos en la pelea sobre los derechos de las masas populares.

Durante los tres años que Castillo Armas ocupó el poder la ciudadanía guatemalteca siguió siendo golpeada, sin derechos humanos, sumida aún más en la miseria, con dirigentes impuestos al frente de los sindicatos, mientras que la Confederación General de Trabajadores de Guatemala y la Confederación Nacional Campesina de Guatemala fueron ilegalizadas y sus locales asaltados, sus dirigentes encarcelados, asesinados o forzados a salir al destierro, y otros despedidos de sus trabajos. El gobierno de Castillo Armas, junto con la iglesia, creó sus propios sindicatos, ante los cuales los obreros ofrecieron una resistencia pasiva negándose a afiliarse.

En 1957, al término del gobierno Castillo Armas, en el país guatemalteco vislumbró la ruta oculta hacia una nación independiente, lucha que se dio a través de movimientos guerrilleros apoyados principalmente por los sectores rurales beneficiados por la reforma agraria de 1953.

Para finalizar, podemos decir que la serie de grabados “Testimonios de Guatemala” demuestra la vinculación del arte y el documento político como testigos y voceadores de una época a través de una

---

*noamericana*, órgano de Amigos de la Democracia Latinoamericana, año I, núm. 12, segunda época, México, 1962.

narrativa visual que nos invita a un espacio de discusión y análisis donde el espectador puede interpretar el contenido, con o sin un contexto previo, ya que las imágenes hablan por sí solas. Esta es una característica de las obras del maestro Bustos, quien crea para el pueblo y por el pueblo y “no pierde la temática allegada a los problemas del artista-hombre combatiente, que perduran en el camino que fue el que le dio renombre al muralismo. Paralelamente a su creación gráfica [...] muchos de los pintores y grabadores [...] han perdido el rumbo en campo expresivo y en el orden de la temática elocuente, puesto que se han pasado al campo contrario”.<sup>8</sup> Y termino con una frase de David Alfaro Siqueiros dedicada al maestro Arturo García Bustos: “¡Sigue firmemente por ese camino, compañero de brega, ese camino humanista, al que se deben las más importantes obras creadoras del pasado y el último que conduce potencialmente al futuro!”.

## BIBLIOGRAFÍA

- CULLATHER, Nick, *Secret History: the CIA's Classified Account of its Operations in Guatemala, 1952-1954*, California, Stanford University Press, Stanford, 1999.
- Diego Rivera y sus discípulos: Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Rina Lazo*, Sistema de Transporte Colectivo Metro, México, 1987.
- MORALES, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Gandhi, 1992.
- Nacionalismo y universalidad en la obra de Arturo García Bustos: pintura y estampa*, México, Museo Mural Diego Rivera, Centro Histórico de la ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

---

<sup>8</sup> *Nacionalismo y universalidad en la obra de Arturo García Bustos: pintura y estampa*, México, Museo Mural Diego Rivera, Centro Histórico de la Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998, p. 10.

SANTIAGO, Abel, *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos. Vida y obra*, México, Fundación todos por el Istmo A. C., 2000.

*Testimonio de Guatemala 1954: obra gráfica de Arturo García Bustos*, Escuela de Artes, Distribución Cultural UAEM (Bagdad), 2003.

#### PUBLICACIONES PERIÓDICAS

JARAMILLO, Carmen, "Archivos y política/Políticas de archivo", *Errata: Revista de artes visuales*, núm. 1, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura y Deporte, Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2010.

"Los obreros Guatemaltecos en defensa de sus derechos", *Carta de Guatemala*, núm. 11, Guatemala, Partido Guatemalteco del Trabajo, 8 de febrero de 1965.

"Arbenz en Uruguay", *Carta de Guatemala*, núm. 20, Guatemala, Partido Guatemalteco del Trabajo, mayo 1957.

"Guatemala de pie contra la imposición extranjera", *Carta de Guatemala*, Guatemala, núms. 14 y 15, Partido del Trabajo Guatemalteco, mayo-junio 1956.

*Noticiero de la C.T.A.L.*, núms. 245-246, vol. IV, México, Confederación de Trabajadores de América Latina, 1954.

"Las Naciones Unidas y el colonialismo en América", *Amigos de la Democracia Latinoamericana*, órgano de Amigos de la Democracia Latinoamericana, año I, núm. 12, segunda época, México, 1962.

*El Opressor*, ISSSTE, México, s/f.

"Otro guerrillista y Servidor del imperialismo en la presidencia de E.U, México", *La Voz de México*, Órgano Central del PCM, núm. 179, México, 4 de noviembre de 1952.

"¡Proletarios de todos los países unidos!", *La Voz de México*, Órgano central del PCM, núm. 869, México, junio de 1954.

"¡Proletarios de todos los países unidos!", *La Voz de México*, Órgano central del PCM, núm. 895, México, junio de 1955.



**DESO  
BEDIEN  
TES  
E INSTITUCIONALES**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCIÓN

CULTUR



# Cultura, reproducción, imaginación e historia en los impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo

MARÍA TERESA ESPINOSA

**E**l siglo XIX aporta al estudio de la historia que “cuando las propiedades o las consecuencias de un sistema social son atribuidas a la ‘naturaleza’ es porque se olvida su génesis y sus funciones históricas, esto es, todo aquello que lo constituye como sistema de relaciones”. De ahí que el primer objeto por considerar sean la producción material y los individuos que producen en sociedad, es decir, de la producción de los individuos socialmente determinada en una época y un lugar específico y determinado, sean las grandes obras y producciones, sean de un taller productor y reproductor de imágenes de la vida cotidiana, sucesos extraordinarios y otras minucias del pueblo en constante movimiento, social, cultural y artístico ubicado en alguna calle de la ciudad de México a finales del siglo XIX, como la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo, sus grabadores, escritores y poetas.

Por eso, cuando se habla de producción de imágenes y discursos, se está hablando de producción en un estadio determinado del desarrollo social, de la producción de individuos en sociedad y sus propios referentes escritos o visuales. Podría parecer por ello que para hablar de dichos procesos a secas fuera preciso seguir el proceso del desarrollo histórico en sus diferentes fases y los rasgos en común, que comparten con otros periodos, pues en este caso no se produjeron por generación espontánea.

El concepto de producción gráfica y visual en tanto abstracción nos permite también poner de relieve lo común con otros estadios de la historia, y aun no caer en repeticiones, fantasías y especulaciones ya superadas del análisis histórico de la producción y distribución de signos.

Ciertas formas de elaboración y comunicación artística y cultural en una época específica no pueden ser producidas en cuanto tal en otro sitio y lugar de manera semejante, ya que hay particularidades por considerar en cada caso, incluso contradicciones, que en cuanto se abordan y formulan se aclaran por su especificidad. Así el caso del elemento “popular” y su procedencia —de clase—, sus dominios abren una problemática manifiesta en los llamados impresos populares, rezagados por la reflexión estética en México. Problematizar la producción de la imprenta productora de hojas volantes y un sinnúmero de colecciones de cuadernillos, gacetas callejeras y prensa popular, no sólo contextualiza y despliega el pensamiento estético de México en el tránsito del siglo XIX al XX, sino propone una rica reflexión conceptual, tanto de totalidad como de contemporaneidad.

#### ■ CALLE SANTA TERESA NÚM. 1.

##### IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO

Dos décadas antes de que iniciara el siglo XX, en la ciudad de México se estableció la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo cuando compró una prensa de madera de las llamadas Frasqueta y algunos tipos para sus primeras hojas volantes, que vendía inicialmente en cajones fuera del establecimiento. No parecía como si el impresor popular a través de su obra —y este pequeño gesto de difusión— estuviera dando a conocer sus ideas sobre el arte y la estética hace precisamente 133 años.

A decir verdad, Vanegas nunca escribió una obra específica sobre la estética de sus materiales con todo y grabados realizados por sus dos ilustradores: Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, sin embargo



hoy sus impresos nos permiten abordar desde su especificidad y concreción no sólo la reflexión estética, sino el arte y la literatura de una sociedad con todo y sus contradicciones que quedan al descubierto en el sinnúmero de temas que trataba: “ejemplos”, “calaveras”, “cuentos”, “corridos”, “comedias”, “fábulas”, “versos”, “estampería religiosa”, “cartas de amor”, “juegos de mesa”, etcétera, acopio incomparable de la vida en México y construcción de la dimensión estética asociada con la producción de signos como oposición al reduccionismo y conceptualización de lo “popular” y su presencia en los medios impresos para la ciudad de México a fines del siglo XIX.

Y si bien éstas aparecen disgregadas e intercaladas a lo largo de toda su obra, algunas —quizás las más importantes— las encontramos, sobre todo, en los trabajos de sus varios colaboradores: Manuel Flores del Campo, Francisco Zacar, Ramón N. Franco, Arturo Espinosa —que firmaba como Chóforo Vico—, Armando Molina, Francisco Óscar, Gabriel Corchado, Rafael Romero, Pablo Calderón de Becerra, Abundío García o Martínez (*sic*), conocido compositor popular que visitaba don Antonio en su casa, Manuel Romero y el poeta y escritor oaxaqueño Constanancio S. Suárez, en cuyos textos podemos observar y conocer el pensamiento entorno a su labor en el arte de la imprenta y sus productos. Y en cuanto a Vanegas, aún sin constituir un cuerpo orgánico o conceptual, no por ello su producción disminuye en importancia como un aspecto esencial de su concepción del hombre y la sociedad de su tiempo, y se conforma dentro de lo que el actual coloquio llamaría desobedientes —frente a institucionales—, en cuanto a que su producción se mantuvo al lado de las clases más desposeídas de la ciudad.

La imprenta del poblano Vanegas y la filiación de públicos que generaba como espectadores de las cualidades gráficas, más que artísticas, de sus materiales, contrastaron, por ejemplo, en los grabados de

Posada que ilustraban las planas de su prensa popular con historias truculentas, de corridos, canciones populares o leyendas, así como gacillas: periodismo popular más de las veces mal calificado por algunos investigadores como de “ínfimo”, estableciendo una igualdad del precio con el valor del propio impreso, llamado “de a centavo”, con las publicaciones ilustradas con base en el arte litográfico —en pleno desarrollo en el último tercio del siglo XIX—, y destinadas a los sectores más bajos de la sociedad mexicana, analfabetos en su mayoría, pero ávidos como cualquier otro sujeto de información actual.

En ambos casos, resalta el hecho indiscutible de que los espectadores decimonónicos —quizá menos que más educados, pertenecientes a sectores sociales polarizados— encontraron en la imagen y su comunicación los mecanismos fundamentales para acercarse al periodismo y en general a las publicaciones de la época. Porque en la obra de Vanegas se advierte el efecto visual (social, político, ideológico, técnico, estético) que la litografía desempeñó en la prensa del momento. Citando a Ernst Bloch: “la actividad humana, alimentada por la imaginación, tiene un papel decisivo: articulada con la historia al modo de una bisagra humana es su productora”.

La imprenta de Vanegas Arroyo significa, a 133 años de distancia, el impulso a la creación, presencia y visión de futuro a los nuevos sujetos históricos y estéticos del siglo pasado y, al mismo tiempo, un impulso de esperanza en el devenir histórico del actual siglo.

#### ■ CREACIÓN CONFORME A LAS LEYES DE LA BELLEZA

Al impresor Vanegas le interesó especificar un tipo de individuo como productor no sólo de objetos o productos materiales, sino también de obras que trascendieran sus propias desgracias e infortunios: editó un sinnúmero de cuentos, canciones y literatura para niños, mujeres, enamorados, para muertos y para vivos, como las muy famosas cala-

veras. Hay una dimensión estética de la existencia humana en los 37 años que duró el trabajo de su imprenta.

Este poco institucional impresor popular y su imprenta, a decir de Alberto Híjar, fue “el taller de comunicación más popular que ha existido en México por su amplitud temática y por la variedad de su gráfica, todo a favor de una poética del pueblo. Cuando fue necesario comentar el diario acontecer con un narrador fantástico, Posada y Vanegas se valieron de Don Chepito el Mariguano o Doña Caralampia Mondongo, fea en exceso aunque con apellido no tan escandaloso y transgresor como el de Don Chepito”.

Dicho de otro modo, fue buscando lo humano y sus manifestaciones cuando lo mejor de la producción de la imprenta se encontró con lo estético, trinchera de la verdadera vida humana; y no sólo como un reducto, sino como una esfera esencial que cristaliza lo mejor de lo humano, elevándolo a las más altas de las dimensiones: la estética.

Cultura, reproducción, imaginación e historia en los impresos populares realizados por el taller y distribuidos ampliamente a todo el país, literatura de a centavo que bajo el núcleo de la forma gráfica y el lenguaje popular se realizó en nuevas poéticas. Podemos así decir, como refiere Miguel Ángel Esquivel, que en las poéticas en plural “es elocuente encontrar el afán de totalidad en el discurso estético-político” de la producción artística.

El filósofo Jürgen Habermas define la cultura como “un acervo de saber en que los participantes en la comunicación se abastecen de interpretaciones para entenderse sobre algo en el mundo”. La reproducción cultural del mundo de la vida *Lebenswelt* es un concepto que viene bien retomar para el caso del “hacer el mundo de la vida” del propio impresor. Al abordar el itinerario de las obras que conforman la imprenta Vanegas a partir de la teoría de la acción comunicativa de Habermas, se despliegan de forma crítica las interacciones sociales como relaciones intersubjetivas y comunicativas de la época que relata

e ilustra, y en la exploración de este hacer se construirá progresivamente una reflexión en torno a los problemas de conocimiento y la praxis social que genera dicho acervo.

Aquí es necesario el análisis crítico de la acción comunicativa, que nos plantea Habermas, a la crítica de todo intento por encontrar una teoría —filosófica y estética— como fundamento último; pero, así también, su búsqueda proyecta el esbozo de principios trascendentales que posibiliten explicar y comprender las interacciones sociales de dicho conjunto.

Los intereses que orientan de modo básico a dichas acciones son inherentes a determinadas condiciones fundamentales del trabajo y la interacción, es decir, la reproducción y la autoconstitución posible del propio taller, su dinámica y su mundo vital. Así, para la comprensión histórica y dinámica de la sociedad en general —y del taller de impresión en particular—, son centrales las nociones de trabajo e interacción social. Éstas se relacionan en algún momento y de justificada manera con los conceptos otrora propuestos desde el campo de la economía política, de la producción y relaciones de producción que generan. El análisis de la sociedad en Habermas se complementa con las nociones de comunicación, lenguaje, sistema y mundo de vida (*Lebenswelt*) que retomo para el conjunto que conforma el taller Vanegas, es decir, colaboradores, escritores e ilustradores.

De manera que la comprensión aplicada en la interacción social y mediada por el lenguaje que nos presenta la producción de hoja volantes, cuadernillos, gacetas y periódicos, es realizada por los individuos en un ramificación social de carácter simbólico, donde el hecho comunicativo es la forma a través de la cual se da la asimilación de representaciones signícas sobre el mundo y sus sentidos, de normas sociales y principios morales. El lenguaje cobra así el carácter de instrumento de socialización, pero al mismo tiempo conforma la autoconstitución del individuo que la produce y utiliza.

Y en este sentido la reflexión crítica sobre la sociedad, además, se identifica como el problema del sentido y de la lingüística en este caso discursiva (donde también se incluye la imagen). Discurso y sentido son así dos aspectos del problema de las acciones sociales presentes en los impresos y su praxis social que hay que plantearse desde la base del mundo de la vida, de los intercambios comunicativos y las interacciones sociales, pues la sociedad y la identidad de los individuos se constituyen vía un proceso dialógico a través del cual se determinan los nexos y se legitiman, o no, los componentes sociales más diversos. Los participantes de dichos intercambios dialógicos hallan la validez de sus nexos reales o simbólicos, pero comunes, en un mundo compartido de simbolizaciones, evidencias y supuestos. El mundo de la vida (*Lebenswelt*) que se instituye a su vez en el ámbito existencial básico les proporciona a los individuos los elementos simbólicos- trascendentales que configuran la acción social. Dice Habermas: “en la praxis comunicativa cotidiana han de imbricarse interpretaciones cognitivas, esperanzas morales, expresiones y valoraciones. Los procesos de entendimiento del mundo de la vida precisan de una tradición cultural en toda la amplitud de su horizonte y no solamente de las bendiciones de la ciencia y de la técnica”.

De este modo, la obra del taller Vanegas podría actualizar su referencia a la totalidad de su cometido de intérprete del mundo de la vida en su momento específico. Cuando menos nos ayuda a poner en movimiento la articulación inmóvil de lo cognitivo- instrumental, con lo práctico moral y lo estético-expresivo, “todo lo cual está paralizado, como una maquinaria que se obstina en atascarse”, como refiere Habermas.

Queda abordar la formación discursiva del pueblo signifiante en la producción de la imprenta, y también reflexionar sobre el punto de la reproducción, que tiende a explicar la historia y las formaciones sociales como pasado y no como proceso productivo por transformar. La imprenta Vanegas está aquí entre nosotros, sin embargo no

se podía llegar a dichas conclusiones, pero la polisemia de signos visuales de su producción no quedó en el pasado, sino se proyecta hacia un futuro al encuentro de significantes nuevos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ESQUIVEL, Miguel Ángel, *David Alfaro Siqueiros: poéticas del arte público*, Universidad Nacional Autónoma de México, Juan Pablos, Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, 2010.
- HABERMAS, Jürgen, *Teoría y praxis: estudios de filosofía social*, Madrid, Técnos, 1987.
- , *Conocimiento e interés*, España, Universidad de Valencia, 1995.
- HUSSERL, E., *La idea de la fenomenología: cinco lecciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- HÍJAR, Alberto, *Arte y utopía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- MARX, Karl, *Introducción general a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 1982.
- , *Miseria de la filosofía*, España, Edaf, 2010.
- MCCARTHY, Thomas, *La teoría crítica de Jürgen Habermas*, Madrid, Técnos, 1998.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2005.

# INS TITUCIONES

## Proyecto alternativo de creación de instituciones culturales (1934). Discrepancia denegada

ANA GARDUÑO

**E**l Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fundado en 1934, es “una institución autónoma, dotada de plena capacidad jurídica”;<sup>1</sup> su campo de acción es la activación artístico-cultural, su estrategia de sustentabilidad es tripartita: percibe del gobierno federal un subsidio anual, está facultada para “percibir ingresos procedentes de las operaciones que haga, los servicios que preste y los derechos que se cree en el ejercicio de sus funciones”<sup>2</sup> y complementa su presupuesto con patrocinios de la iniciativa privada. Su estructura ejecutiva consta de consejo de administración, director general, secretario general, tesorero y directores de las dependencias.

En tanto organismo público y descentralizado del Estado, se cimenta en los principios de libertad de difusión-exhibición, cátedra e investigación, se inspira en todas las corrientes de pensamiento, no concurre en prácticas políticas o militancias partidistas, ni está sujeto —de manera directa— a las preferencias personales de la elite gobernante, ni a las políticas instrumentadas por el Estado, que en el territorio de lo cultural ejerce un control que podría interpretarse como monopólico.

---

<sup>1</sup> Alberto J. Pani, “Proyecto de Ley Orgánica para la creación de un INBA”, en *El Palacio de Bellas Artes*, informe redactado por José Gorostiza, edición facsimilar, Conaculta-INBA-Siglo XXI, 2007, p. 75.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 77.

Este es el INBA modelado en 1933 por el ingeniero Alberto J. Pani, entonces secretario de Hacienda. Como bien sabemos, este fue un futuro denegado. A cambio, lo que se fundó en 1946 fue una institución que —si bien retomó la nomenclatura que le dio el citado ministro— “nació [...] sin autonomía y en condiciones poco propicias para una evolución rápida, vigorosa e integral”.<sup>3</sup>

Estoy convencida de que una de las lógicas por las que el boceto de los años treinta del siglo pasado no prosperó, aunque gozó de visibilidad y promoción entre el *establishment* político/cultural, fue por la pretensión de Pani de construir un arquetipo de institución independiente del poder político, que no estuviera sujeta a las necesidades de legitimación y de autopromoción del régimen. En sus memorias, recordando el periodo entre 1935 y 1945, Pani escribió:

La propuesta idea de fundar el Instituto no recibió la atención que por su objeto merecía y naufragó, quedando la administración del Palacio de Bellas Artes como una de tantas dependencias de la SEP. Ha sido pues inviable que, además de burocratizarse, no haya podido eludir la nefasta influencia política. Los nuevos museos [...] han sido desmantelados y mientras se facilitaba la sala de espectáculos, con prejuicio de su buena conservación, para cualquiera reunión política afín del gobierno.<sup>4</sup>

Al instituirse el INBA, doce años después de que lo demandó Pani, es evidente que en las premisas inaugurales publicadas el referente a deslindarse era él, razón por la que en el libro *Dos años y medio el INBA*, cuya introducción fue escrita por el director fundador, el músico Carlos Chávez, se incluyeron largas y reiterativas argumentaciones para justificar la decisión de adscribir el INBA a la SEP:

---

<sup>3</sup> Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos* (edición facsimilar), tomo 2, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, p. 242.

<sup>4</sup> *Idem.*



El régimen de organización autónoma y descentralizada [...] [presenta la] dificultad, tal vez, de establecer una forma de cooperación verdaderamente expedita y fructuosa [sic] para los trabajos en común con la Secretaría de Educación Pública, que son muchos y muy importantes [...] La autonomía supone un apoyo en la iniciativa privada que ésta no se halla en condiciones de ofrecer dentro de la amplitud necesaria, al menos por ahora. Además [...] así como el apoyo directo del Estado resulta esencial para las Bellas Artes, así también el Estado se beneficia al otorgarlo.<sup>5</sup>

Por el hiperpresidencialismo de la época, el primer director del INBA atribuye la autoría del proyecto de 1946 al político Miguel Alemán Valdés, quien desde el lanzamiento de su oficializada candidatura presidencial dio a conocer un *Plan de Bellas Artes*, en el que publicitó la creación de tan postergado organismo. Dice Chávez:

Nadie sugirió o inspiró, directa o indirectamente, al Lic. Alemán, la creación del INBA. El interés por impulsar especialmente este aspecto importantísimo de la alta cultura nacional durante su futuro gobierno, el nombre mismo del organismo encargado de ese impulso — Instituto Nacional de Bellas Artes— y la idea central que había de gobernar su orientación, todo fue resultado de la iniciativa del Sr. Lic. Miguel Alemán.<sup>6</sup>

Tan cortesana lambisconería nos parece hoy excesiva y obsesiva, si bien en 1946 era una práctica de funcionamiento colectivo y una usual estrategia de sobrevivencia política. Con una afirmación de esta naturaleza lo que se enfatizaba era que el organismo recién instituido

---

<sup>5</sup> *Dos años y medio del INBA. Informe presentado por el INBA de la SEP sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949*, México, tomo I, INBA, 1950, pp. 23-24.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 15.

gozaba de la venia presidencial, de su “buena” voluntad política; ese “interés especial” le garantizaría apoyos logísticos y presupuestarios.

Para reforzar la idea de que anclar el INBA a la SEP era la única opción viable, se mencionan de manera superficial, como un hecho indiscutible, “los buenos resultados” del Instituto Nacional de Antropología e Historia, fundado en 1939. A su vez, el modelo autonómico desechado tenía su propia institución modelo, la UNAM, que —es preciso mencionar aquí— conquistó su autonomía en 1929 y a la que, por supuesto, en el libro *Dos años y medio del INBA* ni se le menciona.

Y la afirmación de Carlos Chávez de que se actuó para conjurar el peligro de que “el Estado no sintiera por Bellas Artes toda la obligación de protección moral y económica que debe sentir, por la razón misma de ser una institución autónoma e independiente” se derrumbó de manera estrepitosa cuando el mismo presidente Alemán inauguró en 1952 la más costosa y significativa obra de su sexenio, la Ciudad Universitaria, destinada a convertirse en el *campus* principal unameño.

Otra de las razones para recordar aquí a la UNAM es porque un destacado abogado positivista, porfirista y conservador que ocupó la rectoría en dos ocasiones, Ezequiel A. Chávez,<sup>7</sup> coautor de un temprano “Proyecto de Ley de Independencia de la Universidad Nacional de México” de 1914 (plan autonómico que reformuló entre 1923 y 1924), fue uno de los más cercanos asesores del ministro Pani y, de hecho, había diseñado —por encargo suyo— un *Proyecto de bases constitutivas del Palacio Nacional de Bellas Artes de la República Mexicana* que fue la plataforma

---

<sup>7</sup> Ezequiel Adeodato Chávez Lavista (1868-1946), nació en Aguascalientes, como Pani. Justo Sierra lo nombró subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905-1911). Fungió como rector de la Universidad Nacional bajo el gobierno golpista de Victoriano Huerta (1913-1914) y regresó al mismo puesto en un segundo breve periodo, entre 1923 y 1924, en el que reiteró una propuesta colectiva que buscaba decretar la autonomía universitaria a fin de excluir de los movimientos políticos a la institución educativa.

operacional de los diversos espacios museales articulados en el flamante edificio, al dotarlos de reglamentos y marcos técnicos para su gestión.<sup>8</sup>

Y, si bien Pani no logró la instalación del INBA en 1934, al menos consiguió implantar en el Palacio de Bellas Artes los dos primeros recintos permanentes para las artes y las artesanías: Museo de Artes Plásticas y Museo de Artes Populares. De hecho, la morfología fundacional del Palacio de Bellas Artes no obedeció sólo a la inventiva e intereses de Pani sino a la conjugación de sus preocupaciones museales con al menos dos de sus sistemáticos colaboradores: el ya mencionado universitario Chávez<sup>9</sup> y el pintor y apasionado promotor de las artes populares, Gerardo Murillo *Dr. Atl*.

Es evidente, entonces, que al interior del sector mismo de políticos de elite surgieron diversas fórmulas de intervención oficial y, por tanto, se forjaron programas divergentes e incluso contrastantes de perfilar las instituciones culturales y la red de museos públicos. De esta forma, la no ortodoxa actuación oficial de Pani tanto como la voluntad independentista que confirió a su proyecto obligaron su renuncia a la Secretaría de Hacienda en el último trimestre de 1933, un año antes de la inauguración del Palacio, si bien se le permitió continuar dirigiendo la obra hasta terminar todas las etapas constructivas, lo que los arquitectos llaman obra negra, gris y blanca, o sea hasta colocar acabados y elementos decorativos básicos. Dice el cronista Salvador Novo:

El coleccionista Pani [...] manejaba también la construcción del Palacio de Bellas Artes. Bassols [el secretario de Educación Pública hizo presu-  
puestos, los comparó, descubrió que por encima de ser los suyos mucho

---

<sup>8</sup> Si también escribió un boceto de creación del INBA, es un documento que a la fecha no he localizado. Véase Fondo Ezequiel A. Chávez, Archivo Histórico de la UNAM.

<sup>9</sup> Con la asesoría de Ezequiel A. Chávez, tío de Carlos Chávez, director fundador del INBA, Alberto J. Pani había acometido diversas empresas museísticas con anterioridad.

más económicos, no había razón para que Hacienda manejara asuntos de Educación y se entabló una pugna sorda entre ambos. La mano izquierda tradicional de Pani se estrelló contra la derecha que le dejó tendida Bassols en las antecámaras presidenciales de Abelardo Rodríguez que, puesto a elegir, se quedó con Bassols; dejó a Pani en ocasión de atender con mayor holgura sus construcciones y redactar sus memorias.<sup>10</sup>

Efectivamente, a pesar de las diversas campañas que instrumentó Pani para regresar a alguna secretaría del gabinete presidencial de los generales Lázaro Cárdenas (1934-1940) y Manuel Ávila Camacho (1940-1946), sus esfuerzos resultaron inútiles. Se concentró, entonces, en el fortalecimiento y administración de sus empresas, siempre de perfil misceláneo, desde cinematográficas hasta turístico-hoteleras.

Mi objeto de estudio es el sector de políticos de Estado en tanto productores de monumentos e instituciones artísticas que representan un régimen, es decir, es un abordaje de iconografía política desde la historia cultural. Para el análisis del fenómeno del estadista como creador de organismos que funcionan como “emblemas” de políticas culturales oficiales y encontrar algunas de sus líneas generales, el seguimiento de un caso particular funciona como llave para adentrarse en un terreno ambiguo donde los diferentes miembros de la élite —gobernante y cultural— se encuentran y desencuentran, negocian y se complementan.

Aquí, el personaje elegido es Alberto J. Pani. Sus intervenciones en el sector cultural del México posrevolucionario de entre 1917 y 1934 se instrumentaron sin haber desempeñado cargo alguno en el sector educativo-cultural, es decir, dentro de la Secretaría de Educa-

---

<sup>10</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, compilación de José Emilio Pacheco, tomo 1, 1964, p. 50.

ción Pública, la oficina responsable de sistematizar estrategias de adquisición y donación de objetos artísticos, así como de operar y reconfigurar la red de museos públicos. Sin embargo, por estar ubicado dentro del sistema político, utilizó el poder que su posición oficial le confirió para presentar una opción a las otras estrategias oficiales en materia de política cultural.

Formó parte del régimen que surgió del conflicto armado de 1910, en una época en que se privilegiaba la construcción de museos-templos-depósitos de bienes culturales categorizados como patrimonio nacional para la institucionalización de narrativas y discursos identitarios, para condensar modelos oficializados de mexicanidad. Como es sabido, todo nuevo régimen revoluciona los cimientos ideológicos de una nación también mediante guiones museológicos.

Desde 1932, uno de sus objetivos político-culturales fue la terminación del edificio al que no republicanamente bautizó como Palacio de Bellas Artes y que fungió como “emblema” de su poder. Su inauguración —en 1934— fue uno de los eventos artísticos más trascendentes de la década. Así, el patrimonialismo, la enajenación discrecional de los bienes públicos por parte de aquellos que detentan el poder, tradición de añeja raigambre en México, aquí al menos se ejerció en beneficio de una institución cultural, en la medida en que desde su puesto de Secretario de Hacienda autorizó una robusta partida presupuestaria para garantizar su rápida y opulenta culminación.

Para quienes gobiernan, contribuir a la construcción de organismos estatales se convierte en instrumento de posicionamiento político y cultural y, al mismo tiempo, en insignia de su poder. De hecho, el Palacio de Bellas Artes inmediatamente fue recibido como edificio representativo de la ciudad, entre otros tres o cuatro monumentos más.

Ahora bien, quiero destacar que Pani fue un *insider* que usufructuó poder formal y *de jure*, aunque con sus acciones bordeó los límites

de lo legal, ya que no actuó amparado por un nombramiento oficial en el área de arte y cultura, razón por la que buena parte de los cuestionamientos que se le hacían pasaban por esas coordenadas.<sup>11</sup>

En aras de lograr sus objetivos, trasgredió atribuciones y jerarquías de la elite burocrática. Por su gradual condición de ávido acumulador de poder se desmarcó del régimen mismo por lo que se hizo acreedor a la máxima sanción, la exclusión definitiva y su conversión en *outsider*. Niklas Luhmann dice que “El poder descansa en controlar el caso excepcional”<sup>12</sup> y Pani así se definió.

Su caso revela el tipo de poder ejercido por un miembro del gabinete en la época, así como su resistencia al poder hegemónico y su combativa lucha por posicionar instituciones autónomas desincorporadas de la política, el presidencialismo y la manipulación ideológica estatal; sus intencionalidades lo hacen afín con grupos que operan al margen del poder, en entidades paralelas, como un elitista grupo de intelectuales universitarios. Es, entonces, un político posrevolucionario que en materia de instituciones culturales actúa como un contrarrevolucionario.

Al intervenir en la creación de emblemáticos recintos culturales, pretendió ampliar y resignificar las estrechas nociones hegemónicas de identidad normativa. No obstante, y a pesar de su combativa resistencia, Alberto J. Pani coadyuvó al discurso político-cultural que inventó el concepto predominante de nación a lo largo del siglo XX; más aún, contribuyó a expandir y consolidar el capital simbólico del Estado nacional posrevolucionario.

---

<sup>11</sup> La única posición que desempeñó dentro del universo cultural fue la de subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1911 y 1912; recibió el nombramiento del presidente Francisco I. Madero pero se le solicitó su renuncia cuando el vicepresidente de la República, José María Pino Suárez, ocupó también la titularidad de dicha secretaría.

<sup>12</sup> Niklas Luhmann, *Poder*, México, Universidad Iberoamericana-Antropos, 1995, p. 25.

# El estridentismo y la revista *Irradiador*, entre el futurismo plástico/literario y la subversión política

CARLOS MANUEL PINEDA SUMANO

*La vida es un bostezo fugaz de gasolina.*

SALVADOR GALLARDO

**L**a vocación “marginal” y crítica que el Estridentismo se planteó como eje político de acción cultural convivió extrañamente con el apoyo ofrecido desde la oficialidad por el gobernador de Veracruz, Heriberto Jara Corona;<sup>1</sup> esta aparente falta de concordancia entre los principios de rebeldía planteados en sus manifiestos<sup>2</sup> y sus acciones poéticas, generaron tensiones al interior del movimiento (que no sabemos si fueron evidentes para ellos), que los llevaron a realizar una crítica, si bien puntual del México de la época, algo soterrada, ya que nunca se alejaron (por lo menos en la primera hora) de las posibilidades que el poder político les ofreció.

---

<sup>1</sup> Secretario de Marina con Manuel Ávila Camacho (1940-1946), presidente del Partido de la Revolución Mexicana (antecesor del actual PRI) 1939-1940, gobernador de Veracruz (1924-1928), gobernador de Tabasco (1918-1919) y gobernador del Distrito Federal (1914). Para un acercamiento más profundo a su trayectoria política véase [www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/JCH79.html](http://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/JCH79.html).

<sup>2</sup> Véase Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995, p. 90.

Así, el Estridentismo se ofrece ante la historia como un oxímoron político/cultural, pues fueron “desobedientes institucionales” al “rebelarse” ante el estado de las cosas, conservando, en buena medida, mucho del aparato de acción financiera y política del mismo sistema que pretendían negar. Esta singularidad, ser una vanguardia hasta cierto punto “oficialista” (que no institucionalizada, como fue el caso de Contemporáneos), los obligó a caer en el mismo espejismo en el que muchos de los “ismos” del momento sucumbieron: el hecho de que su ruptura, su nueva estética, sus vociferaciones en contra del poder y la estética decimonónica, la más de las veces (por lo menos en el ámbito literario, aunque quizá no en el plástico) quedara como un programa de buenas intenciones en sus manifiestos que pocas veces se materializaron efectivamente en propuestas poéticas que estuvieran a tono con su programa estético. Fueron, como todos los vanguardistas, románticos enamorados de la idea, idealizaron un movimiento, valiosísimo, sí, pero que prometió más de lo que pudo dar.

A pesar de ello, no cabe duda que uno de los momentos más importantes para la exploración plástica, sonora<sup>3</sup> y literaria del México de inicios del siglo XX fue este movimiento vanguardista, que, antagónico por naturaleza a los Contemporáneos, se desarrollaría como una fuerza crítica al estado de las cosas del ámbito cultural mexicano. De tal suerte que a la llegada al poder público de los Contemporáneos, éstos y sus descendientes hicieron todo lo posible por expurgar de la historia de la cultura mexicana las aportaciones estridentistas, a veces con demasiado rigor del hígado cultural, a veces con certeza y, las más, como un acto simple de negación de un otro que no es “yo”.

---

<sup>3</sup> v. gr. *Troka el poderoso*, pieza de Silvestre Revueltas basada en un cuento infantil de Germán List Arzubide.



Sin embargo, a pesar de haber sido críticos de las instituciones, tuvieron a su vez que institucionalizar su discurso político-artístico para poder comunicar de mejor modo su visión estética y social del mundo; producto de esta necesidad fueron tanto el “comprimido estridentista” *Actual No 1* del poeta Maples Arce (1898-1981), pegado en las calles de la ciudad de México, donde se lee su paradójica proclama “Viva el mole de guajolote” como un grito de nacionalismo un tanto cómico al centro de una inspiración que se quería cosmopolita, como la poco conocida y apenas recién rescatada *Irradiador. Revista de vanguardia*<sup>4</sup> (1923) dirigida por el mismo Arce junto con el artista plástico Fermín Revueltas (1901-1935). Aquí cabe preguntarnos ¿hasta dónde la crítica política y social que caracterizó a los estridentistas logró permear en profundidad su acción poética y plástica?, y si fue así ¿de qué modo, en los tres números de la revista, se plantea a través de la crítica del *establishment*, una nueva estética para un México que, aún, era sólo futuro para ellos?

El Estridentismo inventó “un” futuro, “su” futuro; poco importa si el México que pensaron que sería, lo es (acaso lo fue); importa, sí, la coherencia, la intención, su activismo cultural que buscó construir por las vías de la estética y la imaginación política, una posibilidad, una utopía; el asunto es saber, analizar y dirimir si es que lo lograron desde el bastión de un *Irradiador* que tenía como fin no enfriar, sino calentar el ambiente de discusión estética y política en el México de la época. Así entonces, nos interesa saber, también, ¿cuánto de ese México vivo quedó “fossilizado” en las páginas de la revista y qué tiene que decirnos a quienes ahora, como ellos antes, construimos

---

<sup>4</sup> *Irradiador. Revista de vanguardia* (edición facsimilar), presentación: Evodio Escalante y Serge Fauchereau, México, UAM Iztapalapa, 2012. *Irradiador. Revista de vanguardia* (edición facsimilar en pasta dura), presentación: Evodio Escalante y Serge Fauchereau, México, UAM Iztapalapa, Ediciones del Lirio, 2014.

“andamios interiores”<sup>5</sup> de utopía por un futuro diferente que creemos mejor?

Al margen de las valiosas apreciaciones y puntualizaciones que realizan Evodio Escalante y Serge Fauchereau en la presentación de la edición facsimilar recientemente publicada, a la cual remito a los interesados en la génesis y contexto histórico, político y cultural de la revista, es interés de este trabajo sondear los contenidos poéticos y plásticos y confrontarlos tanto con el “espíritu” estridentista como con la suerte de manifiesto-editorial con que abre el número 1 de la revista. En la contraportada leemos: “Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará todas las inquietudes de la *hora presente*”;<sup>6</sup> llama la atención que a contracorriente de lo que se ha querido ver, el Estridentismo no era deudor (y se ha dicho que hasta mala copia) del Futurismo, a ellos les interesa, por el contrario, “la hora presente”; propuesta que nos autoriza a esperar contenidos en los cuales la crítica a su México contemporáneo permee las páginas subsecuentes... Asunto que, como veremos, en poco se materializa. En su *Irradiación inaugural*, Maples Arce realiza el recuento de lo que espera (por lo menos eso parece) sea la recepción y reacción del lector respecto a la revista: “Ud. es un subvercionalista específico en el fondo. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizá es Ud. todavía un imbécil”. Más adelante nos da una visión fragmentaria pero valiosa del universo publicitario de la ciudad (que para ellos es un modo de arte, un acto estridente y no — no sólo— una estrategia mercantil): “Fantomas lo cita a Ud. en el Hotel Regis” después dice: “las fachas parlantes gritan desaforadamente sus colores chillones de una a otra acera. La Cervecería Moctezuma y el Buen Tono. Refacciones Ford. Aspirina Bayer *vs.* Langford Cinema”.

---

<sup>5</sup> Aludo al poemario del mismo nombre publicado en 1922 por Manuel Maples Arce.

<sup>6</sup> Subrayado mío.

Toda una nómina de los productos comerciales que en lugar de ser cuestionados, justo por lo que representaban del sistema social y económico, son subrayados (y reducidos) a un asunto meramente colorístico; vaciándolos de todo sentido subversivo y dejándoles únicamente su túnica de adorno ciudadano. Después de citar al ineludible jazz, el petróleo<sup>7</sup> y Nueva York, Arce concluye diciendo: “La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil”. No cabe duda... Estamos en Estridentópolis: una ciudad absurda, vertiginosa, donde la utopía y la distopía no son contrarios ni complementos, sino empalmes de una “realidad ficticia”.

Como se puede leer en la *Irradiación inaugural*, Maples Arce abre un horizonte muy vasto de expectativas que, no siempre, se cumplen a cabalidad. Sin embargo, a mitad de la diatriba contra “Ud.” Arce inserta un juego tipográfico (cuyo autor, al parecer, es Diego Rivera) en el que, al igual que en el poema Marimba de Gonzalo Deza Méndez aparecido en el número 2 y de *Solsticio* de Polo As, aparecido en el número 3, tenemos los momentos más vanguardistas de la revista desde el punto de vista formal poético. En estos textos visuales la exploración espacial, el atrevimiento a revalorar plásticamente la letra y a significar de modo positivo y activo al vacío- silencio, encontramos lo que más adelante verificaremos también en las obras plásticas: la forma de expresión es evidentemente vanguardista, cubista si se quiere, pero a diferencia de lo que se realiza allende ultramar, el contenido sigue

---

<sup>7</sup> El número 2 de la revista *Arce* incluye el artículo de G. H. Martin, “La rivalidad británico-americana y el petróleo” (sin folio. De hecho ninguno de los tres números se foliaron). Lo interesante de esta recurrencia al tema es que justo cinco años después parece que el tema seguía flotando en el ambiente literario, y por lo tanto social, pues uno de los estridentistas menos citados, Xavier Icaza (1892-1969), publicó en 1928 su “Retablo tropical” *Panchito Chapopote* (Editorial Cultura), una de las exploraciones narrativas más interesantes del momento, que usaba como motivo-personaje al petróleo.

arraigado a un pasado mítico naturalista, o a elementos de la tradición folclórica mexicana: nuestra vanguardia mira hacia el futuro sin romper (al contrario, lo simboliza e idealiza) con el pasado mitificado prehispánico.

Así, las supuestas “inquietudes de la hora presente” se ven cumplidas sólo parcialmente, pues ¿qué lugar podría ocupar desde su simbolismo, semantividad o alegoría, la marimba, en el imaginario del “ideal suprematista” de nuestra estridentópolis?, o “este solsticio”, que más bien remite a las culturas originarias antes que a la cosmovisión (si es que la hubiera) de un ciudadano preocupado por los automóviles y la “estridentina”. En definitiva, hay en la forma de expresión un futurismo decantado, aclimatado... Pero no se ve por ningún lado la subversión política en el contenido. Hay, sí, quizá en algunos otros poemas de forma más ortodoxa como *Los poetas de México. 11-35 P.M. Nocturno estridentista* de Germán List Arzubide, *Supradimensional* de José Juan Tablada y *Espejismos* de Kin Taniya, algunos versos más en la intención subversiva de la “estridentoterapia”: destellos que no son suficientes para cumplir a cabalidad las vociferaciones temerarias de la editorial de *Irradiador*.

En este mismo sentido, pero desde la plástica, Arce publica tres grabados de Jean Charlot (1898-1979), una escultura del potosino Guillermo Ruiz (1894-1965) y un dibujo de Leopoldo Méndez (1902-1969). Cabe mencionar de paso que ninguna de estas colaboraciones tiene título excepto el dibujo de Méndez *La costurera*. Llama la atención el hecho de que, nuevamente, aparece la paradoja que aquejó a los “desobedientes institucionales” de la vanguardia estridentista: qué duda cabe que la forma en las cuales los artistas solucionaron el discurso visual de sus obras son plenamente vanguardistas por su renuncia al naturalismo y su apego a un cubismo un tanto soterrado. Sin embargo, los grabados de Charlot son más bien estampas que

retratan a la clase trabajadora campesina e indígena<sup>8</sup> (exactamente el lado opuesto del futurismo italiano que terminará por ser fascista y pseudoburgués), con una fuerte predilección hacia la mujer retratada justo como lo quiere el estereotipo mexicano: abnegada, resignada y trabajando (visión contraria a lo que pudiéramos esperar de la rebeldía estridentista: celebrar la ciudad “masculinizada”).<sup>9</sup> Mismo caso de Ruiz, que en la dureza quebradiza de la expresión cubista deja entrever el sufrimiento, la opresión femenina tan largamente “celebrada” por el cine mexicano. Entonces, al margen de la epidermis de la forma vanguardista, ¿dónde está la rebeldía prometida, la nueva estética, el nuevo discurso?

Palabras aparte merece el dibujo de Leopoldo Méndez, militante de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y miembro del Taller de Gráfica Popular, quien, gracias a su obra de la primera hora vanguardista (fuertemente influida por su activismo social y político), logra sublimar estéticamente el asunto femenino y su encasillamiento en *La costurera*, al sustituir el tono dramático por un espacio en aparente descomposición, nocturno, en el cual sólo atisbamos una silueta, que por relación y sólo por ello con el paratexto suponemos es la costurera. Sí, repite el *leit motiv* de Charlot y Ruiz en el sentido de representar (en su caso sólo la evoca) a una mujer trabajadora. Pero a diferencia de aquéllos, se ahorra el hiperbolismo del sufrimiento (evidente en Ruiz y sólo convocado por Charlot) para permitir que el dialogismo entre el individuo y la colectividad, entre la privacidad y lo público, entre el hogar y la calle, se exprese a plenitud en la “confusión” y el empalme de los planos.

---

<sup>8</sup> Recordemos que fue asistente de Diego Rivera e ilustró las excavaciones en Chichén Itzá.

<sup>9</sup> Premisa que se cumple a cabalidad en *Troka el poderoso*.

Como ha sido evidente, no siempre los contenidos de *Irradiador* fueron tan estridentistas como pretendían. Quisieron, sí, cambiar el lenguaje de la expresión plástico-literaria, pero pocas veces pudieron transformar la raíz, la manera de ver el problema de lo mexicano y sus conflictos de identidad.

A pesar de ello, no cabe duda del valor intrínseco de la revista: juntar en un espacio relativamente breve a los grandes artistas de la hora y conjugar esto con alguno de los primeros artículos donde se ponía sobre la mesa el problema del petróleo y su pertenencia; asuntos relativos a la sinestesia desde una perspectiva médica; y, por supuesto la mirada (de nuevo, otra vez, como siempre) hacia el pasado: mitificado, idealizado, donde la pirámide de Teotihuacan, tras la lente ansiosa que pretendía universalizar lo mexicano, se quiere un equivalente, un siamés, de las pirámides de Egipto.

Como fuere *Irradiador*, a pesar de ser una revista subversiva, más bien fue un proyecto, acotado por sí mismo que, como muchos de los sueños de la vanguardia quedó en eso, y no pudo desarrollar a cabalidad su propuesta.

Pero tres números es nada para madurar una idea, una línea editorial, habrá que entenderlo así; *Irradiador* empezaba su periplo vanguardista y ahí quedó. Lo que sí logró a cabalidad es haberse convertido en una caja del tiempo, al ofrecernos una mirada a ese México que ya se creía ciudad, metrópoli, pero que aún no dejaba de ser pueblo... Ciudad bipolar de hoy que, con su rebozo al hombro y su *smartphone* en el *jean*, quizá, sólo quizá, aún sigue siendo ese pueblo que se niega a ser.

## BIBLIOGRAFÍA

- El Estridentismo*, México, Cuadernos de Difusión Cultural, UNAM, 1983.
- ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Conaculta, Ediciones Sin Nombre, 2002.
- ICAZA, Xavier, *Panchito Chapopote*, México, Universidad Veracruzana, 1986.
- Irradiador*, ed. fac., presentación: Evodio Escalante y Serge Fauchereau, México, UAM, Ediciones del Lirio, 2014.
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1987.
- MENDOÇA TELES, Gilberto y Klaus Müller Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia. crítica y documentos*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002.
- VERANI HUGO, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE, 1995.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.





# Del manifiesto a la acción: la obra y el pensamiento de Mathias Goeritz

ANA MARÍA RODRÍGUEZ PÉREZ

LETICIA TORRES HERNÁNDEZ

**1** 916: la Primera Guerra Mundial llegaba al máximo exterminio de seres humanos en combate; Verdún y Somme: las batallas más largas y devastadoras de la historia; guerra deshumanizada, donde la tecnología cobró centenares de vidas provocando desesperanza y amargura en diversos sectores de las sociedades europeas, propiciando desertiones y migraciones. Debido a su carácter de territorio neutral, Zurich se convirtió en imán de agentes secretos, refugiados políticos, artistas, científicos, escritores y poetas exiliados; también atrajo a una variedad de personas renuentes a luchar en el frente de batalla por un sinnúmero de razones... Ciudad dinámica, llena de vida, de ruido y constante movimiento, donde los cafés y la vida nocturna permitían el desahogo de la crisis de un sistema caduco y contradictorio; el agotamiento de la modernidad, que había llevado a sus países a la llamada Gran Guerra, ofrecía también espacios para compartir la ansiedad ante un futuro incierto.

El Cabaret Voltaire, recién inaugurado por el escritor alemán Hugo Ball, fue de los más concurridos, enigmáticos y extremistas de aquellos años. Se anunció en la prensa como punto de encuentro para el esparcimiento cultural, cuyo principio rector sería que los artistas asistentes a las reuniones diarias recitaran y ofrecieran actuaciones musicales. En el Cabaret se congregó un grupo de artistas jóvenes de

distintas nacionalidades, quienes decidieron formar uno de los movimientos más controvertidos, inefables, propositivos y provocadores que han dejado huella e influencia en el arte: el Dadá.

Hugo Ball, junto con su compañera la cantante y bailarina Emmy Hennings, el poeta rumano Tristan Tzara y su compatriota el pintor Marcel Janco, el escultor alsaciano Jean Arp y el joven estudiante de medicina y poeta alemán Richard Huelsenbeck fueron los fundadores y protagonistas del movimiento que se caracterizó por perturbar los sistemas caducos, las tradiciones sociales desgastadas y absurdas y todo lo que apelara a los nacionalismos y por ende a la guerra; pero también se propusieron trastocar la música, la poesía y el arte. Apostaron a la internacionalidad del individuo, la subjetividad, y a la creación de un antiarte para “espíritus independientes y libres que viven de otros ideales”. En palabras de Ball, “Dadá fue una señal de alarma en contra de los valores decadentes, la rutina y la especulación, un llamado desesperado a favor de todas las formas artísticas, a favor de una base creativa sobre la cual construir una nueva y universal conciencia del arte”.

Dadá fincó sus bases y principios estéticos y morales, así como sus contradicciones en el Cabaret Voltaire; de ahí se propagó a varias ciudades del mundo, donde algunos de sus fundadores lo lideraron y le imprimieron un sello particular. Tal ha sido su importancia e influencia, que pareciera que todas las corrientes modernas hasta el día de hoy no son más que una acotación, muchas veces mediocre, del Dadá, como afirma George Steiner, quien además sostiene que “Los experimentos dadaístas constituyen una de las revoluciones verdaderas, una de las rupturas fundamentales en la historia de la imaginación”. Acotación o despliegue, Dadá con su sinrazón, rebeldía, contradicción, nihilismo y libertad heredó, también, al mundo del arte un gesto, una postura que ha sido recurrente hasta la actualidad.

Noviembre de 1960, ciudad de México, Galería Antonio Souza. Mathias Goeritz presentó lo que la prensa reseñaba como “lo más Dadá que se haya exhibido jamás en México [...] revestido de travesura y de sutil ironía”. El manifiesto *Estoy harto*, impreso en hojas de papel lustre de color, se repartió al público asistente, que en su recorrido apreciaría nueve obras: siete tablas (número cabalístico generalmente utilizado por el artista), una silla y un teleidoscopio. Los siete *Mensajes metacromáticos* eran superficies de diversos tamaños, cubiertas de hoja de oro, que el artista mandó hacer a un carpintero, mensajes que, por ser de oro rebasan el ámbito del color para convertirse en “imágenes del todo y de la nada”, como Goeritz apuntó. El calidoscopio titulado Objeto era un instrumento capaz de crear imágenes abstractas, maravillosas y variadas que los artistas de entonces eran incapaces de producir. *El realismo de Mathias Goeritz*, título de la exposición, fue reflejo irónico de una de las piezas, *La silla*, objeto de uso común que podía adquirirse en cualquier mueblería. Todo ello iluminado con velas y acompañado de música de Bach, humo y aroma a copal. No se trató de una exhibición que mostrara objetos concretos o descontextualizados como obras terminadas, sino que Mathias hizo del espacio con sus ecos y armonías, con sus luminosidades y piezas, una obra completa que apelaba a todos los sentidos del espectador; una exhibición conceptual y provocadora que, al mismo tiempo, invitaba a la reflexión.

Goeritz, al recrear una atmósfera lumínica quiso realizar un ambiente cargado de sentido estético y espiritual, como lo había trabajado en sus intervenciones con vitrales en la iglesia de San Lorenzo y en la capilla de Las Capuchinas Sacramentarias, esta última obra del arquitecto Barragán, donde el artista diseñó también el altar en hoja de oro. Como lo apuntó Olivia Zúñiga: “Para aquellos que piden realismo, Goertiz exhibe una silla sobre un pedestal en el centro de la sala; para los que quieren abstracciones un ‘teleidoscopio’ que produce preciosas

composiciones geométricas al azar”, y para completar su opinión, concluimos que para quienes buscaban una experiencia espiritual, el artista ofreció sus dorados monocromáticos y la ambientación lumínica.

En su manifiesto *Estoy harto*, Mathias confiesa estar contra la imposición de la lógica y de la razón, del egocentrismo; contra el arte contemporáneo en general, el funcionalismo, la moda, la broma artística, el individualismo, la propaganda de los ismos y de los istas, figurativos y abstractos; harto del arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto, sobre todo, de la atmósfera artificial del llamado mundo artístico. Se lanza también contra sí mismo, sobre todo cuando se ve arrastrado por la ola de arte menor y siente profunda impotencia ante ello. Define en una entrevista al arte menor como aquel que sirve para glorificar al hombre o al “arte por el arte”, y que satisface necesidades o vanidades del artista. En cambio el “arte mayor” es la catedral, la pirámide, es todo arte que nace como un servicio humilde, con un concepto superior y que sirve a una idea vital mayor. Para concluir, afirma en el manifiesto su convicción de que la belleza plástica se muestra plenamente donde menos interviene el llamado artista y concluye: “habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una ORACIÓN PLÁSTICA”.

Lo que en primera instancia propone Goeritz con su manifiesto y exposición es hacer tabla rasa del arte de su época, tal como los primeros dadaístas lo hicieron, puesto que lo consideraban, al igual que él, agotado en su forma y vacío en su esencia. Enrique F. Gual, al reseñar la muestra, resaltó: “Ha cundido en la sala el desconcierto. Quien ha descubierto el truco del humor ha gozado unos instantes que debe a ese incitador de tempestades; quien ha tomado la cosa a la tremenda se ha salido con la mente llena de imprecaciones; y no ha faltado, claro está el que se ha sorprendido de la sublimidad de que es capaz...”

Mathias Goeritz, muy a la manera de Dadá, desempeñó el papel del artista provocador, portador de lo insólito que amenaza y sosiega, pues como afirmó Hugo Ball en su diario *La huida del tiempo*: “La amenaza provoca un rechazo. Sin embargo, cuando se demuestra que es inofensiva, el espectador comienza a reírse de sí mismo por su temor”. Pero también, diremos, hay un juego de dualidades y propuestas en su intención que podrían verse como contradictorias, sin embargo, al final, siempre retornará a la coherencia de los profundos conceptos de Dadá tan arraigados desde su juventud y que lo motivaron toda su vida. Así, al tiempo de negar que sus mensajes fueran arte, la forma de mostrarlos y de crear ambiente invita a percibir toda su intencionalidad estética y espiritual; y aquellos objetos industriales, la silla y el caleidoscopio, resaltaban con agudeza y gran ironía la fuerte crítica al sistema artístico de su época. Con esta compleja exhibición, cargada de simbolismos, el artista esperaba que alguno de los presentes percibiera y comprendiera la sentencia dadaísta: “el arte ha muerto, ¡viva el arte!”.

Tabla rasa es el origen de la dicotomía del pensamiento y la obra de Goeritz: por un lado la necesidad de la autocrítica y la crítica del arte de su época siempre expresada con gestualidades dadaístas, como la ironía, la provocación y el humor negro que permearon sus escritos, sus actos y algunas de sus propuestas artísticas. Por el otro lado su actitud cimentada en una moral, moral en la acepción hegeliana de lo espiritual, concepto del cual se deriva la esencia de Mathias: el retorno de lo espiritual a través del arte como la única vía de humanizar al individuo y a la sociedad.

Apasionado lector del diario de Hugo Ball y estudioso de su obra, adoptó como su credo la compleja filosofía dadaísta. De esta toma conceptos, como su interpretación de la obra del arte total, idea que Goeritz, muy a su manera, intentaría llevar a cabo en su proyecto del Museo Experimental El Eco, donde la escultura es arquitectura y esta

deviene escultura para, en una suerte de complicidad, crear un espacio que despertara las emociones humanas y en el que todas las artes se integraran y convivieran al mismo tiempo. La construcción de El Eco se acompañó de un manifiesto en el cual Goeritz sentó las bases de lo que concibió como arquitectura emocional que, en pocas palabras, consistía en humanizar el entorno y elevar la espiritualidad del hombre.

Fue en Santillana del Mar, en la Cantabria española en 1948, cuando la palabra de Ball cobró magnitud en su pensamiento. Como lo evoca Ida Rodríguez Prampolini:

Ante el shock emocional que le produjeron las imágenes de los animales de las cuevas de Altamira, Mathias asumió su vida y concibió su nacimiento como hombre libre, sano y nuevo. Será él y muchos de los artistas que, a la voz de su llamado, se convertirían en los hombres prehistóricos de la nueva humanidad que surgía de la catástrofe de la guerra, época de la verdadera barbarie.

De sus revelaciones y experiencias redactó en aquel momento una serie de reflexiones sobre el nacimiento del nuevo prehistórico, análogo, en varios sentidos, al hombre nuevo propuesto por Richard Huelsenbeck. Para Goeritz, los nuevos prehistóricos son aquellos artistas que no quieren vivir en otro siglo ni quieren copiar lo que han visto y que comparten un mismo ideal: EL ARTE NUEVO. Goeritz no habla de renacimiento sino de renovación; para él, Altamira no es la Capilla Sixtina de la prehistoria sino del arte nuevo, donde se unen la naturaleza con la abstracción, la materia con el espíritu, la razón con el sentimiento. Quizá lo que vio en aquellas cuevas sea lo que el filósofo Jean Luc Nancy propone: “la pintura que comienza en las grutas (pero también las grutas inventadas por la pintura) es en primer lugar la mostración del comienzo del ser, antes del ser el inicio de la pintura”. Es ahí, en ese nacimiento de la lengua

imagen, en ese punto cero, donde Goeritz comprende que la imagen y la palabra son una, como afirmaba Ball. Es en esa experiencia que se inspira para realizar el *Poema plástico*, instalado en una pared de El Eco. Esa obra, señala con acierto Alicia Sánchez Mejorada, consiste en caligrafías reinventadas que no dicen más que lo que uno intuye, como si se tratara de una memoria olvidada, texto cuya críptica lengua se manifiesta como medio de expresión de un mensaje indescifrable.

Para Ball, la palabra es una abstracción de la imagen, y por tanto es lo abstracto absoluto; podríamos pensar que el *Poema plástico* logra ese destino, sin embargo, ante la consigna del dadaísta, Mathias encuentra una respuesta visual que la rebasa. Sus mensajes los concibe como “meta abstracciones” de la oración gramatical, mensajes del todo y de la nada, oraciones a la vez que plegarias plásticas.

La esperanza de Goeritz en el nacimiento del nuevo prehistórico creador de nuevos mundos, de nuevos paraísos, pronto se vio eclipsada por la voracidad del mercado de arte, por el desmesurado egocentrismo y la desbordada vanidad de los artistas fomentados y sostenidos por galerías y museos, así como por el vacío de las propuestas artísticas de los años posteriores a la segunda Guerra Mundial. El carácter contestatario del escultor lo llevó a denunciar la falsedad en la que había caído el arte a través de dos manifiestos anteriores al *Estoy harto*, que dio a conocer en dos eventos internacionales. Repartió el primero, *Please Stop!* a la entrada del Museo de Arte Moderno de Nueva York como un acto de rechazo al espectáculo apocalíptico que Jean Tinguely presentaba en los jardines del museo... La máquina-escultura, capaz de pintar a la manera de los abstractos, emitía sonidos al tiempo que se consumía en llamas ante la perpleja mirada de los espectadores, como lo narra detalladamente Francisco Reyes Palma.

Presentó el segundo manifiesto, *El arte plegaria contra el arte mierda*, más provocativo, durante su exposición *La pirámide mexicana* en la

Galería Iris Clert de París. Ahí definió, por un lado, lo que él consideraba el arte-mierda o arte menor; y, por el otro, el arte-oración entendido como arte mayor. El arte mierda es una provocación abierta y declarada contra las manifestaciones artísticas europeas, y de manera muy especial, es una dura respuesta al manifiesto *Por lo estático* de Jean Tinguely, donde el artista suizo apela a seguir los conceptos del arte y la vida del momento, donde pide parar la construcción de catedrales y pirámides que según él están destinadas a convertirse en ruinas. Para entender los conceptos e ideales que planteaba Matthias Goeritz, basta conocer cómo concluyen sus dos manifiestos. En *Please Stop!* sentencia: “¡Necesitamos catedrales y pirámides! ¡Necesitamos un arte trascendente, un arte con sentido! ¡No necesitamos otra autodestrucción fácil y sin sentido! ¡Sed consecuentes! ¡Honrad a Hugo Ball! ¡Seguid delante y dad el paso decisivo y más difícil, el del ‘Hombre Nuevo’ de Huelsenbeck: del Dadá a la fe!”. En el *Arte oración contra el arte mierda* asienta: “Desde hace algunos años, nos perseguimos con artificiosidades del arte-mierda que se encuentra en galerías oficiales y particulares, en casas elegantes y en museos. ¡Por favor, DETÉNGANSE!”.

Ante la poca creatividad que imperaba en el arte internacional de aquellos años, Margarita Nelken da cuenta en su artículo publicado a finales de 1961, “La vacilada como punto final”, que trataba sobre la Segunda Bienal de Jóvenes en París. Ahí plantea un panorama desolador, superficial y vacío, pues no encuentra propuestas, técnicas ni imaginación en cientos de obras, y augura el final de una época. Por su parte Ida Rodríguez Prampolini, al referirse al arte nacional en otro artículo del mismo año, coincide con Nelken en la falta de propuestas artísticas novedosas, además de sentirse desilusionada y desesperada por la confusión y mediocridad dominante en las galerías de arte de la ciudad México. Y ante el debate que generaron los artistas sosteniendo que no



había críticos que pudieran apreciar sus obras, Ida Rodríguez argumentó que no podía haber críticos si no había arte.

Un año después de la muestra *El realismo de Mathias Goeritz* y a partir de la situación caótica que el artista y algunos críticos veía en el mundo del arte, se inauguró el 30 de noviembre en la Galería Antonio Souza la exposición *Los Hartos. Otra confrontación internacional de hartistas contemporáneos*. En esta ocasión, no sólo Goeritz seguía harto, lo acompañaron en su hartazgo un grupo heterogéneo de “hartistas” al viejo estilo del Cabaret Voltaire. Todos ellos presentaron diversas *hobras*: el *hagricultor* Benito Rodríguez colgó en la pared *Harta fruta* (penca de plátanos mitad verde, mitad podrida), al igual que la *hinstitutriz* Agripina Maqueda colgaría la *Rienda infantil* del *haprendiz* de siete años Octavio Asta quien también colaboró con una *Pintura activa; Inocencia*, un *have* (una gallina colorada) aportó *Un huevo de a 70* (colocado artísticamente en un pequeño montículo de paja); el *hembarrador* Jesús Reyes Ferreira participó con *Un papel decorado*; Consuelo Abascal de Limonet, distinguida *hama* de casa, preparó una extraña *Comida familiar*; el *hobrero* Benigno Alvarado presentó una *Piedra labrada* a medias; Francisco Ávalos, *hindustrial* dueño de la fábrica Carretones mostró un *Juego de vidrio soplado*; la obra del *hilustrador* José Luis Cuevas, *Una visión expresiva*, era un inexistente mural, pues sólo trazó cuatro líneas formando un cuadro; el *harquitecto* Pedro Friedeberg presentó un *Par de mesas* de tres patas estilizadas e imprácticas, como protesta hacia el funcionalismo arquitectónico; la fotógrafa *hobjetivista* Kati Horna llevó *Un retrato*, y Mathias Goeritz, *hintelectual* harto, expuso *Un mensaje significativo*.

La exhibición incluía una serie de letreros fosforescentes colocados por todos lados que repetían: “¡Estamos hartos!”; además se repartieron entre los presentes una serie de papelitos de colores que incluían, unos, la lista de obra de los hartistas, otros el Manifiesto *Estamos hartos* y otros más tres *Advertencias*. El manifiesto, similar al *Estoy*

*harto*, ahora se publicó en plural con algunas diferencias. Las advertencias enunciaban que ese grupo de hartos estaban hartos de Dadá, y negaban cualquier liga con los neo-dadaístas argumentando que Dadá es eterno. También se disculpaban con los artistas por si se habían sentido ofendidos y hacían hincapié en sus buenas intenciones.

Durante la inauguración se distribuyeron solicitudes para adherirse al movimiento por si también estaban hartos y querían llamarse hartistas. Para completar el cuadro, Antonio Souza servía *hagua* fresca, mientras la *hoboista* Consuelo R. de Soto Franco interpretaba variaciones sobre la sinfonía *La Harta* del compositor Ilya Chamberlain, partitura que, cuenta Ida Rodríguez, también estuvo expuesta en la antesala de la galería.

Incluso el arquitecto Luis Barragán participó al comprar, como una creación auténtica, según describió Margarita Nelken, el huevo de a setenta centavos y que la artista Fanny Ravel enojada arrojó a la pared para romperlo. Siguiendo su ejemplo, algunos de los presentes ofendidos por lo que interpretaron como burla, lanzaron el *hagua* fresca por toda la galería propiciando que su dueño clausurara ese mismo día la exposición.

Verdadero *happening* o *performance*, o quizás simplemente un homenaje al Cabaret Voltaire, este acto radical e insólito fue un grito desesperado, una llamada de atención para evidenciar el estado en que se encontraba el arte en esa época, protesta cargada de ironía, muy dadaísta, se fundamentaba en intenciones éticas y filosóficas que buscaban un mejor futuro para nuestra cultura.

A partir de este evento, fueron pocos los gestos iconoclastas dadaístas que Mathias Goeritz propició, pues al igual que Hugo Ball, sabía que cuando las cosas se agotaban no podía permanecer más en ellas. Goeritz creyó en la creación del arte; el arte como vehículo de la sensación, de lo espiritual y de la reivindicación de la humanidad: creyó y trabajó en aquel profundo sentido dadaísta hasta el final.

**ACTIVIS  
MO**

**EN TIEMPO REAL**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCIÓN

CULTUR



## **Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (2012)**

LORETO ALONSO ATIENZA

**E**l mural realizado por Diego Rivera sirve de partida para el video correalizado con Luis Gárciga: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (2012)*, el cual registra un plano secuencia del paseo de la Alameda Central de la ciudad de México, cerrada por remodelación por una valla metálica cubierta por una lona diseñada, impresa, escrita y marcada que se convirtió en escenario, lienzo y testimonio de las manifestaciones que acompañaron el proceso electoral de 2012.

La reflexión sobre este hecho busca una comprensión productiva en términos sociales y estéticos de la potencia creativa de lo anónimo, de la producción simbólica del conflicto, de la experiencia en la esfera pública y del archivo colectivo. Para abordar estas problemáticas se propone mirar las imágenes, reconocerlas como agentes activos no tanto en la generación de soluciones como de ciertos cuestionamientos: ¿Qué papel puede jugar el anonimato en la representación? ¿Qué podemos entender de lo expresado en la valla? ¿Qué sueños somos capaces de producir colectivamente? ¿Qué forma del espacio público pueden subvertirse en una sociedad mediatizada? ¿Cómo mirar una tarde de domingo en la Alameda Central?

La obra que da título al video sobre el que se plantea este texto fue pintada al fresco por Diego Rivera en 1947. El mural de más de quince metros de largo estaba destinado a exhibirse en el vestíbulo

del Hotel del Prado ubicado justamente frente a la Alameda. La imagen representa una panorámica del jardín rodeado de árboles, monumentos y edificios emblemáticos en la que aparece una multitud de personas que sirven como referencia de la historia de México y de los sueños personales del pintor.

Si eliminamos todas las figuras identificables de personajes históricos o del entorno del artista, nos quedamos con un grupo fragmentado de seres anónimos, sin un nombre propio que les identifique, realizando algún trabajo: vendedores de tortas, frutas, dulces, rehiletes y globos; algunos son carteristas, gente que vagabundea, gente que descansa y gente que sueña como la anciana viuda, el borracho, el viejo militar, el joven obrero, el charro, el estudiante de leyes o los estudiantes de la escuela de aspirantes de Tlalpan; sujetos diversos para muy distintas ensoñaciones que se amontonan principalmente en la primera y tercera sección del mural, en el que se representan dos procesos emancipadores del país: la Independencia y la Revolución. Podría pensarse que quizá este uso de lo anónimo esté relacionado con la aspiración de simbolizar el pueblo, la mayoría de estas figuras actúan como las estatuas de los soldados desconocidos, como personajes que ya no se representan a sí mismos sino como soportes de ideas y acontecimientos simbólicos.

#### ■ ¿QUÉ PAPEL PUEDE TENER EL ANONIMATO EN LA REPRESENTACIÓN?

Lo anónimo puede activarse como imagen de un colectivo, pero las posibilidades del anonimato pueden ser consideradas aún más ampliamente. Jacques Rancière señala lo anónimo como un concepto central en su investigación sobre las relaciones entre la estética y la política; para el autor no hay un ser anónimo como sustancia, sino como relación y tensión de tres anonimatos diferentes: “el anonimato ordinario de una condición

social, el devenir-anónimo de una subjetivación política y el devenir-anónimo característico de un modo de representación artística”.<sup>1</sup> El primero de estos términos explicaría en parte porqué no están identificados con nombre y apellido parte de los figurantes del mural. El segundo se refiere a lo anónimo como un modo de subjetivación indeterminado, un agente heterogéneo y abierto “un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera”.<sup>2</sup> El tercero se plantea respecto al estatuto mismo de las obras de arte, en las que se anonimiza el contenido representado, pero también el propio autor y el sujeto de la experiencia estética, en este caso, el manifestante y el ciudadano que camina por la vía pública.

El devenir anónimo de autor y de receptor favorecen el ocultamiento y el enmascaramiento para la realización de actos que podrían ser perseguidos, al desfigurarse la identificación de los agentes en un dispositivo abstracto; lo anónimo se hace múltiple sin perder su propia voz. La diferencia de colores, gestos y contenidos, así como las trans y superposiciones en la valla que rodeó la Alameda Central durante los meses de su renovación en 2012 indican que varias decenas, tal vez cientos de manos intervinieron en la obra durante un amplio periodo de tiempo. Cada intervención es una voz en una especie de coro diacrónico que no se subjetiviza definitivamente, ni siquiera en el personaje anónimo que es #YoSoy132.

La no adscripción a un nombre dado y la heterogeneidad de voces y entonaciones no implica la ausencia de modos de subjetivación sino todo lo contrario: coloca en el centro de atención los procesos que están conformando un devenir-anónimo. La subjetivación se

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 77.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 83.

impone a la identificación y también a la identidad, que no se elude sino que se atomiza multiplicándose en referencias fragmentadas, locales y globales, personales y comunitarias, que transitan desde concepciones alrededor de la idea de pueblo a la pertenencia a una universidad.

El anonimato de la autoría tanto del diseño de la lona como de los que la intervinieron posteriormente coincide con el componente anónimo en la recepción; podría decirse que lo único preciso es la propia materialidad y especificidad del lugar y de los signos que podemos ver.

#### ■ ¿QUÉ PODEMOS ENTENDER DE LO EXPRESADO EN ESA VALLA?

No todos los signos que podemos ver sobre la lona diseñada de la valla son legibles ni entendibles, se trata de un contenido expresivo que supera la acción meramente comunicativa; los grafismos, las palabras, las marcas, más que conformar un mensaje de signos reconocibles, nos muestran un entramado de gestos y sentidos dispersos.

Las imágenes de la lona desbordan su contenido consciente: el automatismo, el azar y el juego actúan sobre los signos que forman una imagen problemática en la que encontramos impresiones, lecturas incompletas que no podemos atrapar, agujeros, desgarros, tachaduras y borramientos en capas enmarañadas.

Lo escurridizo de estos modos de expresión se refleja asimismo en sus contenidos comunicativos legibles que incluyen demandas no inscritas en un discurso cultural predefinido sino como ensamblaje de ideas y denuncias, entre las que encontramos desde el lema feminista “ni dios, ni amo, ni marido” a la reivindicación ecologista “más árboles, menos políticos”. Podría pensarse que el elemento de conjunción de estas demandas es una oposición compartida: “no al fraude”, pero esta enunciación no podría considerarse resumen de las anteriores; todas ellas conforman un conjunto no esencial, en construcción y no



claramente instituido, que parece estar más orientado a una nueva organización de la vida personal y social que a la toma de un poder con un objetivo concreto.

La producción simbólica del conflicto parte de un reconocimiento de anteriores desacuerdos de origen igualmente heterogéneo como son los acontecimientos del 2 de octubre de 1968, la célebre frase republicana en la Guerra Civil española “no pasarán”, el lema de la lucha campesina en la Revolución mexicana “tierra y libertad” o la memoria de la represión al pueblo de Atenco.

Se trata de sujetos, demandas y memorias que presentan en su heterogeneidad un desacuerdo fundamental con los discursos consensuados y las formas definidas, son productores de un disenso que muchos autores coinciden en señalar como principio básico del debate democrático y que se expresa como antagonismo político (Laclau) y como desacuerdo estético (Rancière).

La aparición pública en forma de gestos y signos como los documentados en la lona, enfrenta a los interlocutores con una alteridad que necesariamente transforma el conflicto y que remite a una concepción de la política. “Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión”.<sup>3</sup>

#### ■ ¿QUÉ SUEÑOS SOMOS CAPACES DE PRODUCIR COLECTIVAMENTE?

El interés por las experiencias cotidianas y la creación de nuevas formas de experiencia se manifiestan en la lona de la Alameda con la defensa de la imaginación y la controversia del sueño: se plantean recurrentemente la importancia de las formas de expresión, identificadas con el arte, la

---

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 42.

poesía y la danza. También la posibilidad de soñar se presenta como una alternativa necesaria a la vida consciente tanto en el sujeto individual autor del mural como en el sujeto colectivo autor de la valla.

El sueño, como el *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda* de Diego Rivera, comporta una función de archivo, un archivo anómico en el sentido de que no responde a un orden declarado y en el que se confunde lo anterior y lo posterior; el sueño actúa de defensor de lo no consciente de momentos pasados y de un tiempo por venir, activa la memoria y la imaginación. Para Slavoj Žižek, es en el trabajo del sueño donde se articula la verdadera materia del sueño; la figuración de los contenidos, la materialidad que se muestra, actúan como mecanismos de desplazamiento y condensación del deseo inconsciente. Por eso, si queremos acercarnos no debemos ir a buscar el deseo inconsciente articulado en el sueño en lo más oculto y profundo, sino en la superficie, en la propia “pantalla distorsionadora que impide percibir la Cosa”.<sup>4</sup>

#### ■ ¿QUÉ FORMAS DEL ESPACIO PÚBLICO PUEDEN SUBVERTIRSE EN UNA SOCIEDAD MEDIATIZADA?

El espacio público a veces ya no es espacio, como en las redes informacionales y sociales, y otras veces ya no es público, como en el caso de las concentraciones privadas de medios de comunicación e información. Algunas de las manifestaciones que encontramos en la lona señalan directamente al actual sistema de mediaciones como responsable de los déficits democráticos y de la creación interesada de acontecimientos

El trabajo del sueño como agenciamiento colectivo se establece precisamente en relación con los medios de comunicación e información masivos que construyen en su transmisión lo que Walter Benja-

---

<sup>4</sup> Slavoj Žižek, *El año que soñamos peligrosamente*, Madrid, Akal, 2013, pp. 39-41.

min definió como “sueños colectivos”, imaginarios mediatizados en los que “la percepción colectiva se apropia de los modos de percepción individuales del psicótico o del soñador”.<sup>5</sup> La cuestión se presenta justamente en el territorio de la ensoñación y las ideas del porvenir, en la posibilidad de un devenir colectivo que no se deje atrapar por ese otro colectivo manufacturado. Parece necesario soñar, y al tiempo es urgente despertar del estado hipnótico en el que nos sumerge la hipermediación tecnológica y masificada.

La discusión pública sobre la democratización de los medios en México ha sido una de las demandas más generalizadas del movimiento #YoSoy132, como testimonian los catorce puntos declarados en el texto *Un nuevo sistema de medios. Documento de exigencias mínimas*, en el que escriben “ante un escenario mundial de grandes avances tecnológicos y de derechos civiles, México adolece (*sic*) con mayor gravedad sus rezagos democráticos”<sup>6</sup> y la posterior elaboración del *Proyecto de Reforma Constitucional en materia de democratización de medios de comunicación*<sup>7</sup> como iniciativa alternativa a la reforma de las telecomunicaciones impulsada por el actual gobierno.

La preocupación por las mediaciones está relacionada con la preocupación por la efectividad del sistema democrático. La representación y sus problemáticas se sitúan en el centro de un conflicto que es a la vez lingüístico, estético y político. Se trata de actuar en esta intersec-

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (urtext), México, Itaca, 2003, p. 87.

<sup>6</sup> #YoSoy132/Comisión de Comunicación y Prensa, *Un nuevo sistema de medios. Documento de exigencias 7mínimas*, noviembre 2012, <http://www.yosoy132media.org/sin-categoria/un-nuevo-sistema-de-medios-documento-de-exigencias-minimas-yosoy132>. Consultado el 25 de agosto de 2013.

<sup>7</sup> #YoSoy132, *Proyecto de Reforma Constitucional en materia de democratización de medios de comunicación #YoSoy132*, <http://www.yosoy132media.org/sin-categoria/proyecto-de-reforma-constitucional-en-materia-de-democratizacion-de-medios-de-comunicacion-yosoy132>. Consultado el 25 de agosto de 2013.

ción, de mostrar en el plano de la representación estética las carencias de representación política y de reivindicar plataformas mediáticas para la inclusión de lenguajes y políticas no hegemónicas.

#### ■ ¿CÓMO MIRAR UNA TARDE DE DOMINGO EN LA ALAMEDA CENTRAL?

El hecho constituye sólo un punto específico de una densa red de acontecimientos mediáticos que se producen y se expresan en las redes sociales y en medios alternativos en el marco del proceso político electoral en México en 2012. Un ejemplo de producción de conflicto a través de la construcción de signos y entidades colectivas que actúan como máquinas abstractas, dispersas, globales y translocales, que se plantean radicalmente inclusivas y tienden a articulaciones no representacionales y no jerárquicas.

Al mirar esta lona en la Alameda aparece el malestar de un colectivo cuya indeterminación organizativa y carácter molecular impide señalar un agente emisor definido y estático, y que por lo mismo ya no nos muestra una producción simbólica de interpretación unívoca.

En esta lona no se hace explícita una transmisión de objetivos específicos, no funciona a modo de manifiesto ni de bandera, pero sí se articula una condición colectiva múltiple y cambiante que produce conflicto. Esta producción de conflicto implica la construcción de nuevos agentes indefinidos y de otros territorios estéticos que nos proponen reformular nuestros marcos de interpretación, y lo hace mostrando la potencia incontrolable de lo anónimo y del proceso instituyente colectivo de agentes y signos. Mirar una tarde de domingo esas manifestaciones es mirar una experiencia en la esfera pública que da cuenta de estos agentes y signos en el espacio público físico (y mediatizado) y que anticipa y se ensambla con el infinito espacio mediático.

Estos modos de organización no esenciales tienen limitaciones en sus tiempos que tienden a ser efímeros o puntuales y en la consistencia de una identidad sólida y representativa, como nos recuerda Félix Guattari: “La revolución molecular es portadora de coeficientes de libertad inasimilables e irrecuperables por el sistema dominante, esto no significa que dicha revolución sea automáticamente portadora de una revolución social capaz de dar a luz una sociedad, una economía y una cultura liberadas del capitalismo mundial integrado”.<sup>8</sup>

Como en este paseo de una tarde de domingo, la acción creadora surge en modos de organización que no habíamos considerado en los parámetros políticos tradicionales. Nuestros archivos individuales y colectivos se funden en el sueño y en las proyecciones de un porvenir que no está hecho, que se mantiene en conflicto.

El sueño que quedó plasmado una tarde de domingo de 2012 en la Alameda Central de la ciudad de México no responde más a una utopía, pero sí a la aparición de una expresión colectiva en un lugar y un tiempo determinado en el presente y que a través de su propia potencia instituyente hace posible mantener abierto el conflicto en el porvenir. Volviendo a las anticipaciones de Benjamin: “El día yace cada mañana sobre nuestra cama como una camisa recién lavada; el tejido incomparablemente delicado, incomparablemente denso de un vaticinio limpio, nos sienta como de molde. La dicha de las próximas veinticuatro horas dependerá de que sepamos hacerlo nuestro al despertarnos”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004, p. 9.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, “Madame Apine, segundo patio a la izquierda”, en *Calle de dirección única. Obras completas IV*, vol 1, Madrid, Abada, 2010, pp. 81-97.

## BIBLIOGRAFÍA

- #yosoy132/Comisión de Comunicación y Prensa, *Un nuevo sistema de medios. Documento de exigencias mínimas*, noviembre 2012, <http://www.yosoy132media.org/sin-categoria/un-nuevo-sistema-de-medios-documento-de-exigencias-minimas-yosoy132>. Consultado el 25 de agosto de 2013.
- , *Proyecto de Reforma Constitucional en materia de democratización de medios de comunicación #YoSoy132*, marzo de 2012, <http://www.yosoy132media.org/sin-categoria/proyecto-de-reforma-constitucional-en-materia-de-democratizacion-de-medios-de-comunicacion-yosoy132>. Consultado el 25 de agosto de 2013.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (urtext), México, Itaca, 2003.
- , “Madame Apine, segundo patio a la izquierda”, en *Calle de dirección única. Obras completas IV*, vol 1, Madrid, Abada, pp. 23-89.
- GUATTARI, Félix, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de sueños.
- LACLAU, Ernesto, *Hegemonía y antagonismo. El imposible fin de lo político*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1997.
- LAZZARATO, Maurizio, “¿Qué posibilidad para la acción existe actualmente en la esfera pública?”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 1999, pp. 53-55. También en <http://aleph-arts.org/pens/lazzarato.html>. Consultado el 25 de agosto de 2013.
- RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- , *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj, *El año que soñamos peligrosamente*, Madrid, Akal, 2013.

# EXTRA DISCIPLI NARIOS

## Prácticas extradisciplinarias en los procesos de desaparición forzada

JORGE LINARES ORTIZ

■ EN EL LABERINTO DE LAS SOMBRAS  
EL MINOTAURO ES EL REY

**N**os cuenta el poeta Ovidio en *La metamorfosis* que Ariadna prestó a Teseo, hijo del Rey de Atenas, un hilo para encontrar la salida del oscuro laberinto del Minotauro. Ariadna le dirigió las palabras de la vida: “Toma este ovillo de hilo y cuando entres en el Laberinto ata el extremo del hilo a la entrada y ve deshaciendo el ovillo poco a poco. Así tendrás una guía que te permitirá encontrar la salida”. El joven se enfrentó al Minotauro y logró vencerlo. Su salida de la oscuridad estuvo garantizada gracias al hilo de Ariadna, y la condena al laberinto quedó atrás para siempre.

En el laberinto, el Minotauro es el rey. El laberinto de sombras y su peligrosidad son elementos de la zozobra, del ciudadano andando a ciegas ante el riesgo de su presencia en el mundo. Los griegos empleaban el mito para caracterizar la lucha contra el estado instintivo y su peligrosidad; el dominio de éste mediante la sabiduría: a través del hilo de Ariadna con el que Teseo pudo encontrar salida.

Según el antropólogo Marc Abélès (2008), el trayecto prometido por la razón, el progreso, es ahora incertidumbre: un laberinto de sombras. El hilo de Ariadna como metáfora de la razón, roto ya, mantiene a la humanidad extraviada. La sociedad frente a la crisis ha perdido su

confianza en el Estado como colector de expectativas y coproductor de posibilidades.

El proceso del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) está marcado por el padecimiento de los embates directos de la violencia. El asesinato de Juan Francisco Sicilia, hijo del poeta Javier Sicilia, produjo el origen del movimiento, bajo el mensaje llamado “Estamos hasta la madre”:

Estamos hasta la madre de ustedes, políticos —y cuando digo políticos no me refiero a ninguno en particular, sino a una buena parte de ustedes, incluyendo a quienes componen los partidos—, porque en sus luchas por el poder han desgarrado el tejido de la nación, porque en medio de esta guerra mal planteada, mal hecha, mal dirigida, de esta guerra que ha puesto al país en estado de emergencia, han sido incapaces —a causa de sus mezquindades, de sus pugnas, de su miserable grilla, de su lucha por el poder— de crear los consensos que la nación necesita para encontrar la unidad sin la cual este país no tendrá salida; estamos hasta la madre, porque la corrupción de las instituciones judiciales genera la complicidad con el crimen y la impunidad para cometerlo.<sup>1</sup>

Los testimonios de asesinados, desaparecidos y desplazados se acumulan, y representan el horror de la guerra contra el narcotráfico anunciada en el pasado sexenio de Felipe Calderón (2006-2012), y en la ahora paz simulada del gobierno de Peña Nieto (2013-). Durante el sexenio calderonista, diferentes organizaciones de derechos humanos dieron cuenta de la tragedia humanitaria: 65 mil muertes, 20 mil desaparecidos, 200 mil desplazados, 10 mil huérfanos (Cencos, 2012).

---

<sup>1</sup> Javier Sicilia, *Carta abierta a políticos y criminales: estamos hasta la madre*, diciembre de 2011, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=SGO43-hQQXM>.



El pilar de Movimiento por la Paz ha sido el acompañamiento a víctimas en sus procesos de búsqueda de justicia. En este marco fue como surgió un espacio llamado la Plataforma de Arte y Cultura: un grupo de diferentes colectivos que encontró en la dimensión simbólica herramientas imprescindibles para generar denuncias, visibilización e interpelación al Estado y a la sociedad para parar la guerra. Las iniciativas artísticas y culturales generaron una intensa colaboración con los familiares de las víctimas en el espacio creado por el Movimiento.

#### ■ ESPACIOS EXTRADISCIPLINARES ANTE LAS DESAPARICIONES FORZADAS E INVOLUNTARIAS

*¿Cómo narrar y representar las violencias y sus contingencias en México? ¿Cuáles son los testimonios de los familiares en búsqueda y cómo incluirlos en el centro de la vida pública sin caer en la distorsión de sus propósitos? ¿Cómo narrar no sólo el dolor, sino la convicción de trascenderlo desde intervenciones en el espacio público y la generación de interpelaciones ante los políticos y los delincuentes? Son preguntas constantes que tienen lugar en el activismo y el arte como práctica de la visibilización, en la documentación académica aplicada y en la defensoría de derechos humanos.*

CUENDA

Ellas eligieron el arrojo, la búsqueda incesante, la interpelación a la autoridad y la colaboración. *Cuenda* inició como una idea artística de Laura Valencia.<sup>2</sup> Su colaboración sustantiva con los familiares de desaparecidos la llevó a crear un taller en el seno del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, donde los familiares trabajaban con sus

---

<sup>2</sup> Los temas de investigación de la artista Laura Valencia, en los últimos años, se han vinculado con la experimentación de los espacios, la memoria social, el trabajo del cuerpo y su representación. Laura Valencia, entrevista personal, 4 de junio de 2012.

testimonios y con una madeja de cuerda negra. En el año 2010, la trayectoria de la artista se cruzó de manera constante y cercana con los testimonios de la violencia y comenzó un proceso de acercamiento y experimentación artística con los procesos sociales que conformaron al Movimiento por la Paz:

No fue sino hasta la Caravana que comencé a trabajar con ellos el proyecto Cuenda; con esta propuesta trabajé con una colaboradora, con una psiquiatra. El proyecto Cuenda requería trabajar de manera directa con las víctimas en un taller, y fui trabajando un cuestionario que invocara la memoria personal. Hacíamos un texto, una memoria, silenciosa, siempre respetuosa y con permiso, sin que hubiera datos que afectaran. Cada quien escribía en silencio. Poníamos algunos ejercicios de la danza, de la escena; dinámicas para que participaran las víctimas. Después de la actividad, trabajábamos con la medición del cuerpo, con las madejas. Realizábamos un círculo, yo tomaba un extremo del hilo y lo iba trabando, nos agarrábamos de las manos, y yo cortaba el hilo, midiendo la superficie de todos nosotros. Con las víctimas ha sido todo muy sutil, con cada caso es diferente, con algunas he trabajado en el taller, en las caravanas, apoyando en los proyectos de intervención y colaboración de algunas piezas.<sup>3</sup>

En adelante, el taller se desarrolló en intervenciones en espacio público para exigir justicia y verdad: “que los desaparecidos aparezcan, y que los asesinatos se resuelvan con investigaciones que respondan a la magnitud de la tragedia”.

Las acciones de *Cuenda* en el espacio público se intensificaron a solicitud de los propios familiares para demandar una rendición de

---

<sup>3</sup> *Idem.*

cuentas al sexenio calderonista. En octubre de 2012 se activó un acto frente a la Secretaría de Gobernación, donde se realizó una acción con la madeja de cuerdas. La acción consistió en envolver a cinco miembros del MPJD con una cuerda negra para cubrir casi la totalidad de cada uno de los cuerpos. El acto fue muy intenso. Algunos voluntarios y familiares de desaparecidos por momentos expresaban llantos inconsolables y otros reclamos contra los fallos de la autoridad.

La colaboración de los integrantes del Movimiento generó ciertas acciones y expresiones simbólicas de la relación ausencia y presencia con los materiales de las madejas, se desarrolló un lenguaje compartido iniciado en el taller, y se encontraron salidas al espacio público para la visibilización de la tragedia. Algunas de las claves que han acompañado a este movimiento se refieren no sólo a frenar la anulación material que genera la violencia, sino también evitar la anulación en la dimensión simbólica: nombrar a los desaparecidos y asesinados, darles rostro. Es parte del proceso de recuperar la presencia simbólica y material en la vida activa. Las víctimas se constituyen en biografías de la ausencia que se acompañan y gradualmente se politizan, actuando en colaboración con las prácticas del activismo artístico y que no contemplan una definición disciplinaria única.

Son varias las prácticas del activismo artístico que han acompañado al MPJD: Los Pañuelos Bordados; el colectivo Fuentes Rojas, que inició con el movimiento y se mantiene en ciudades como Puebla, Guadalajara, Cuernavaca y el D. F.; la campaña de spots *Ponte en los zapatos del otro* del Grito más Fuerte, lanzada en enero de 2012 en el Teatro de la Ciudad; el repertorio de *performances* de Arte Acción: la *Intervención de Placas Por la Verdad y la Justicia*, y las acciones de *Interpelación: Bloody Money*, *El Encapsulamiento de Armas en Bloques de Cemento* y *#Nomoreguns* de la comisión Arte y Cultura en la Caravana a Estados Unidos.

### ■ EL HILO DE ARIADNA

Guiadas por la exigencia central de los familiares sobre “ni colusión ni negligencia, por la investigación y los protocolos efectivos”, recién comienza una colaboración entre familiares, artistas y antropólogos que proyecta una convergencia de metodologías, como la etnografía multisituada (desde la perspectiva de los diferentes actores) en diálogo (talleres y conversatorios) y operación con técnicas del arte (dibujo y grabado) conjugada con la no violencia activa (intervención en espacio público) para consolidar estrategias de acción frente a los procesos y procedimientos que afectan a los familiares de víctimas de la desaparición e imposibilitan el logro de presentación.

El proyecto ha iniciado con un documento colectivo clave en el seguimiento de los procesos de desaparición, el cual se sustenta en tres dimensiones:

1. Contextos y escenarios, previsibles en la desaparición. Se expone la idea de control o domino de algún grupo criminal, dueño de la plaza o caminos, al paralelo de ausencia o colusión de autoridades, para caracterizar un escenario proclive a generar la situación de la desaparición.

2. Problemáticas frecuentes en los procesos de búsqueda. Destacan los vacíos legales, la falta de protocolos de búsqueda, la ineficiencia de la organización de las autoridades y la baja preparación del personal. Por otro lado, es relevante que las dificultades en la búsqueda se asocian con la colusión de las autoridades, lo que provoca otras tantas situaciones problemáticas. Por último, se encuentran los procesos de revictimización del familiar que marcan la labor de búsqueda en frecuente desprotección, hostigamiento y criminalización.

3. Propuestas generadas por diferentes organizaciones de familiares de desaparecidos. Se relacionan con reconstruir los marcos y las formas de organización de la procuración de justicia para el tema de

desaparecidos, así como su profesionalización para la responsabilidad efectiva; transformar las condiciones violentas que imperan en territorios y caminos bajo el dominio de grupos criminales, y por último, construir, fortalecer y vincular las iniciativas ciudadanas para el acompañamiento y la concientización de la problemática.

### ■ HACER LA APARICIÓN

En el mundo de la supervivencia se producen prácticas que se surgen en imaginarios de riesgo a un grado de interacción directa, que buscan con denuedo nuevas formas de resistencia, praxis política, interacción y organización de la vida material y nuevas formas representación simbólica. Aquí entra el papel del arte: desde su relevancia para proponer nuevas formas de representación de la crisis, hasta sus ejercicios colaborativos con movimientos sociales de la supervivencia. El arte no ejerce siempre en galerías, museos, o bienales, sino en calles, en conflictos, plenarios o asambleas. En ocasiones, tramita oficialmente, pero también acciona en subterfugios políticos y de crisis social. No siempre es individual, sino a veces plenamente colectivo. No siempre con financiamientos regulares, pero sí con suficiente capital social y político de colectivos de voluntarios.

La caracterización del arte en las coordenadas de la supervivencia se acerca más a aquellas tesis que lo implican en participante activo en los modos de hacer y representar en alianzas políticas colectivas<sup>4</sup> con un sentir crítico ante el riesgo. Son prácticas capaces de proponer

---

<sup>4</sup> Brian Holmes, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones en producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Colectivo Transform, 2008, pp. 203-216. Ana Longoni, "Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria", La Plata, Argentina, UNLP, 27 de noviembre de 2009. Rosalyn Deutsche, *Agorafobia, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 293.

reconfiguraciones simbólicas al interior de los grupos sociales y nuevas tácticas frente a poderes e instituciones hegemónicas, generando acciones que producen apariciones propias desde un discurso colectivo, siguiendo la experiencia crítica de un movimiento social, pero resolviendo — aunque no siempre— el espacio singular de la práctica artística que contribuye a la acción pública.

A diferencia de las prácticas artísticas producidas y en circulación en los circuitos artísticos convencionales, las prácticas desdobladas desde los movimientos sociales funcionan como espacios políticos y de experiencias críticas. Su caracterización es resultado también de la tensión entre las iniciativas colectivas e individuales:<sup>5</sup> borramiento de autor, adaptación del proyecto artístico a las coyunturas políticas, conjugación de lenguajes colectivos y técnicas especializadas. La participación se concibe desde una negociación incesante en cuanto a formas de hacer y de representar las exigencias, y en el que tienen lugar agenciamientos heterogéneos ante la circulación de enfoques disciplinarios e historias de vida.

---

<sup>5</sup> Ana Longoni se desmarca de la idea más convencional de arte político, entendiendo lo político como un adjetivo del arte, en el sentido de un rasgo que caracteriza a cierto tipo de arte que habitualmente se vincula o se piensa como donde la cuestión política aparece como un cierto contenido o referencia o, en todo caso, donde la cuestión artística aparece subordinada o casi como una cuestión decorativa respecto a ciertos programas de intervención política. Longoni afirma: “Ese tipo de planteamientos no me resultan interesantes o productivos y más bien me interesa pensar a esos vínculos como necesariamente conflictivos, complejos, de fuertes tensiones, quizás la imagen que más se aproxima a eso que quiero pensar tiene que ver con la idea de desbordamientos, es decir, con las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones que entre el arte y la política se producen en momentos históricos cruciales, que no se dan continuamente sino en ciertas coyunturas, en ciertos momentos”. Ana Longoni, “Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria”, La Plata, Argentina, UNLP, 27 de noviembre de 2009.

Si los objetivos de una práctica artística activista van encaminados a lo que apunta Rosalyn Deutsche<sup>6</sup>, de “conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas”, entendemos que las prácticas artísticas de este tipo buscan posicionar objetivos de un grupo minoritario común, pero desde la irrupción. Lo cual implica tensiones para la propia práctica. Una negociación de lo singular frente al colectivo. La práctica artística como activismo se desenvuelve en el proceso de producción, circulación y consumo simbólicos buscando salir de la convención de la expresividad política, pero en algún punto, junto al colectivo con el que comparte causas, buscando puntos de acuerdo para generar mensajes de alta repercusión pública. En los términos de Deutsche evocando a Arendt y Lefort:

[...] está latente la cuestión no sólo de cómo aparecemos, sino también de cómo respondemos a la aparición de otros; es decir, la cuestión de la ética y la política del vivir juntos en un espacio heterogéneo. Ser público es estar expuesto a la alteridad. En consecuencia, los artistas y las artistas que quieren profundizar y extender la esfera pública tienen una doble tarea: crear obras que, primero, ayuden a quienes han sido invisibilizados a “hacer su aparición”; y segundo, desarrollar la capacidad de vida pública que el espectador o la espectadora tiene, pidiéndole responder ante esta aparición, antes que reaccionar en contra de la misma.<sup>7</sup>

La propuesta colectiva de visibilizar la violencia frente al Estado es una causa común, pero de algún modo los artistas han encontrado salidas con propuestas efectivas para generar visibilización poco convencional sin dejar de apelar a la narrativa central: la de las víctimas de la

---

<sup>6</sup> Rosalyn Deutsche, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Idem.*

violencia y las contingencias que la suscitan. Por su parte, el MPJD como espacio colectivo genera otras prácticas con salidas importantes: la discusión, la resistencia frente a las formas de hacer y de representación de Estado, el acompañamiento en el dolor buscando la incidencia en diferentes coyunturas políticas, la negociación de espacios para interpelar a las autoridades y posicionar su agenda.

## REFERENCIAS

- Amnistía Internacional, *Enfrentarse a una pesadilla. La desaparición de personas en México*, México, 2013.
- Comisión de Documentación y Atención a Víctimas y Familiares del MPJD, CENCOS 2012, mayo, consultado el 3 de junio de 2012, <http://cencos.org/>.
- Comunicado de prensa de El Grito más Fuerte, Museo de la Memoria y la Tolerancia, México D. F., 21 de febrero de 2012, disponible en <http://www.elgritomasfuerte.mx>.
- Entrevista a Daniel Giménez Cacho por Moisés Castillo en Animal Político, México D. F., 11 de febrero de 2012, consultado el 20 de febrero de 2012, <http://www.animalpolitico.com/2012/02/tu-que-haces-con-el-dolor-ajeno>.
- GIORDANO, A. "Aún estamos hasta la madre: El año en que nació un movimiento", *The Narco News Bulletin*, marzo 2012, consultado el 15 de marzo de 2012, <http://www.narconews.com/Issue67/articulo4557.html>.
- Grupo de Facebook El Grito más Fuerte, comunicación personal, 21 de marzo de 2012.
- Human Rights Watch, *Ni Seguridad Ni Derechos. Ejecuciones, desaparición y tortura en la Guerra Contra el Narcotráfico* (informe), México, 2011.
- ILICH, Iván, "Por un desacoplamiento de la paz y el desarrollo", *Conspiratio 12*, octubre 2011, consultado el 9 de abril de 2012, <http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?p=925>.



- REGUILLO, Rossana, “Juventud en exequias: violencias, precarización y desencanto”, *Conspiratio* 12, octubre 2011, consultado el 8 de abril de 2012, <http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?p=937>. Blog oficial de Rossana Reguillo, <http://viaductosur.blogspot.mx/p/ensayo.html>. Bibliografía
- SICILIA, Javier, *Carta abierta a políticos y criminales: estamos hasta la madre*, marzo 2011, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=SGO43-hQQXM>.
- , *En los zapatos del otro*, febrero 2012, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=WRvWx0fNvxE>.
- UNESCO, Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas, (2012) *Paz y derechos humanos*, 2012, consultado el 5 de mayo de 2012, <http://www.unesco.org/es/aspnet/study-areas/peace-and-human-rights/>.
- VALENCIA, Laura, entrevista personal, México D. F., 4 de junio de 2012. Campaña Nacional contra la Desaparición Forzada, *¿Qué hacer en caso de desaparición forzada?* (manual), México, 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABÉLÈS, Marc, *Política de la supervivencia*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt, *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra, 2001.
- DEUTSCHE, Rosalyn, *Agorafobia*, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 293.
- , Conferencia en el curso Ideas recibidas, “Un vocabulario para la cultura artística contemporánea”, en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 19 de noviembre de 2007.
- EXPÓSITO, Marcelo, *Introducción en Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Colectivo Transform, 2008, pp.15-24.

- HOLMES, Brian, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones en producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Colectivo Transform, 2008, pp. 203-216.
- ILICH, Iván, “Por un desacoplamiento de la paz y el desarrollo”, *Conspiratio 12*, octubre 2011, consultado el 9 de abril de 2012, <http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?p=925>.
- LONGONI, Ana, “Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria”, La Plata, Argentina, UNLP, 27 de noviembre de 2009.
- REGUILLO, Rossana, “Juventud en exequias: violencias, precarización y desencanto”, *Conspiratio 12*, octubre 2011, consultado el 8 de abril de 2012, <http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?p=937>.
- , “Las múltiples fronteras de la violencia: jóvenes latinoamericanos entre la precarización y el desencanto”, en Martín Hopenhayn y María Luz Morán (coords.), *Pensamiento Iberoamericano. Inclusión y ciudadanía: perspectivas de la juventud en Iberoamérica*, Chile, CEPAL, 2008.

## Si no hay justicia, hay escrache

EDITH LÓPEZ OVALLE

**H**acia la segunda mitad del siglo XX en los países latinoamericanos se generalizaron procesos políticos que bajo distintas formas de gobierno utilizaron la represión como instrumento principal; en algunos países dentro de dictaduras militares, como es el caso de Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Brasil, en otros se desarrolló dentro del conflicto político, social y armado como en Guatemala, El Salvador, Perú, Colombia y México. Los gobiernos autoritarios instrumentaron una política de terrorismo de Estado en varios niveles a través de sus aparatos de seguridad: asesinatos extrajudiciales, genocidios, desapariciones forzadas, encarcelamientos políticos, tortura, persecución y exilio como prácticas de control social y eliminación sistemática de la disidencia. Lo anterior provocó un desgarramiento del tejido social debido a que prácticamente se aniquiló el proyecto de toda una generación.

Ante estas violaciones a los derechos humanos surgieron organizaciones (sobre todo de familiares) como un frente de resistencia y denuncia de las prácticas represivas de los Estados. En el caso argentino, por ejemplo, las Madres de Plaza de Mayo encabezaron la denuncia de las prácticas terroristas de la dictadura militar que todavía estaba en el poder. Exigiendo la presentación con vida de sus hijos desaparecidos, las madres se hicieron escuchar ante el silencio, el miedo y el terror al que estaba sometida la sociedad argentina. En consecuencia, las madres se visibilizaron como un actor social dentro de los conflictos latinoamericanos, y es así como surgieron organizaciones de

familiares de víctimas de la violencia política, sobre todo de detenidos y desaparecidos, de tal magnitud que en 1981 se creó una red regional llamada Fedefam (Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos) que aglutinó a estas organizaciones y visibilizó lo que estaba pasando. Estos son los antecedentes de la organización H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

En 1995 en Argentina nació la organización H.I.J.O.S. formada por hijas e hijos de detenidos desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados de la última dictadura militar en su país; posteriormente surgieron en otros países organizaciones con el mismo nombre: H.I.J.O.S. Guatemala (1999), H.I.J.O.S. Uruguay (1996), H.I.J.O.S. México (2000), H.I.J.O.S. Chile (2000) e H.I.J.O.S. Colombia (2005), que aunque en un principio no se conformaron como una red (ya que cada agrupación nació a partir de las condiciones políticas y sociales en cada uno de sus países); poseen similitudes tanto por el origen de sus integrantes como por sus ejes de trabajo: el rescate de la identidad y la memoria, así como la búsqueda de justicia. La base del activismo de H.I.J.O.S. está construida sobre el precepto de que no puede haber cambios sociales sin resolver los conflictos del pasado, no puede erigirse una democracia sobre impunidad e injusticia; los crímenes del pasado hasta no ser resueltos siguen estando presentes.

Una característica distintiva de las organizaciones H.I.J.O.S. es la integración de prácticas artísticas contemporáneas (como el *performance*, arte público, grafiti, estencil, etcétera) en actividades públicas como una manera creativa de manifestarse y buscar un mayor alcance para sus fines políticos. La más grande contribución de estas organizaciones es el escrache, que surgió a partir de uno de sus objetivos políticos: el juicio y castigo a los responsables y cómplices de crímenes de lesa humanidad.

### ■ ¿QUÉ ES UN ESCRACHE?

La palabra “escrache” es en el lunfardo argentino “sacar a la luz”, “evidenciar”, “develar”, de ahí es retomada por la agrupación H.I.J.O.S. para nombrar una actividad creada desde mediados de la década de 1990 en Argentina como una peculiar manifestación pacífica y creativa de señalamiento a represores y genocidas. Los escraches nacen como una necesidad política de dar una respuesta a las leyes de “Obediencia Debida” y “Punto Final” y a los indultos llevados a cabo por los presidentes argentinos a finales de los años ochenta debido a que con estas leyes se legalizaba la impunidad de los criminales. Por lo tanto, los escraches se volvieron una manera de hacer justicia simbólica, de promover una condena social; de ahí que cobra sentido el lema “si no hay justicia, hay escrache”.

El primer escrache que realizó la agrupación fue hacia el represor Jorge Luis Magnacco, quien durante la última dictadura militar atendía partos en el centro clandestino ESMA. Hacia 1996, con el cobijo de la impunidad legal, el médico retirado de la Armada trabajaba en el Hospital Militar y en el Sanatorio Mitre hasta que H.I.J.O.S. ubicó su domicilio y decidió junto con el GAC (Grupo de Arte Callejero) y diversas organizaciones estudiantiles promover el repudio social hacia su persona. Crearon la “Mesa de Escrache Popular”, en la que después de varias semanas de asambleas en el barrio establecieron la fecha para visitarlo en una manifestación masiva, pacífica y festiva, motivo por el cual este “ilustre personaje” fue despedido de su trabajo. Este fue el inicio de una serie escraches que en Argentina colocaron el tema de las violaciones a los derechos humanos y la impunidad en el debate social dentro de la esfera pública, pero también significó una contribución importante al campo del arte político latinoamericano a partir de los elementos gráficos y performativos que nacieron en esta manifestación.

### ■ GENOCIDA A 50 M: LA IMAGEN EN EL ESCRACHE

Los elementos visuales que acompañan la manifestación son elaborados con la finalidad de fundirse con el entorno urbano buscando obtener un impacto visual en el transeúnte; para lograrlo se usan imágenes similares a los señalamientos viales, elaborados con otros materiales (madera, cartón, incluso papel) pero con la misma estética. Por ejemplo, en lugar de un señalamiento que diga “escuela a 50 m” se coloca uno que indique “genocida a 50 m”. Esta formulación de la imagen a partir de la resignificación de la señalética vial fue una aportación del colectivo GAC, conformado por artistas visuales quienes, si bien se atribuyen su creación, han permitido que el uso de los señalamientos sea una huella propia de los escraches (aunque no exclusivamente, pues la agrupación tiene sus propias obras utilizando la resignificación de la señalética como base) tanto en Argentina como en otras partes de Latinoamérica. Cuando se realizan los escraches, los señalamientos son instalados alrededor de la cuadra en donde vive el criminal con la finalidad de guiar al transeúnte hacia su paradero. De igual manera, es importante la reproducción con la estética del personaje a escrachar para que los vecinos puedan identificarlo y repudiarlo.

Otros elementos gráficos que acompañan los escraches son elaborados y distribuidos previamente, como es el caso de volantes que contienen datos de lo que hizo el represor y los cargos que se les pueden imputar, así como mapas en donde se identifica dentro de la manzana el domicilio exacto. Estos materiales circulan en el barrio con la finalidad de convocar al escrache y también de ir generando el repudio social. Otra imagen generada por el GAC, “Juicio y Castigo”, cobró sentido a partir de los escraches, y con la evolución de éstos en el transcurso de los años ha trascendido. Ahora es una huella emblemática de las organizaciones de H.I.J.O.S. y se encuentra impregnada en toda la gráfica que generan.

Regresando a los escraches, aunque esta manifestación se realiza como un señalamiento a la falta de justicia, la alegría, la esperanza y el ambiente festivo siempre están presentes, por lo que es importante la colaboración de músicos o actores para proyectar vida y felicidad. En el caso argentino, el momento de auge de los escraches fue a finales de la década de 1990, aunque los más emblemáticos fueron a Eduardo Massera (1999), Rafael Videla (2006), Alfredo Bisordi (2007) y Luciano Benjamín Menéndez (2008). Los escraches en Argentina contribuyeron a que actualmente se realicen juicios por crímenes de lesa humanidad a los genocidas, por lo que H.I.J.O.S. ahora centra su atención en la difusión y documentación de los juicios, por ejemplo a través de convocar a estudiantes de arte a que dibujen lo que sucede en las audiencias. El escrache tuvo tal impacto social que ahora es estudiado en la educación básica como parte de la contribución de un sector de la sociedad en la reconstrucción del proceso democrático argentino.

En el caso mexicano, los H.I.J.O.S. han adoptado esta forma de manifestación y principalmente la han dirigido hacia el ex presidente Luis Echeverría Álvarez, (Santiago núm. 126, colonia San Jerónimo Lídice, delegación Magdalena Contreras, México D. F.) a partir de los procesos judiciales que se realizaron por la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco cuando era secretario de Gobernación y la del Jueves de Corpus del 10 de junio de 1971 siendo ya Presidente; en ambas quedó absuelto, y ante la falta de justicia legal por lo menos se ha promovido entre los vecinos una condena social señalándolo como lo que es: un genocida. A Echeverría lo han ido a visitar tres veces, en 2005, 2006 y finalmente en 2009, cuando fue totalmente absuelto de los crímenes antes mencionados. En ese último escrache los H.I.J.O.S. incluso visitaron el tribunal que lo absolvió.

Sin embargo, debido a la dificultad para seguir procesos de justicia hacia represores mexicanos, la localización de sus domicilios y el

riesgo que implica visitarlos (pues muchos aún se encuentran dentro de la estructura del gobierno), H.I.J.O.S. México ha adaptado el escra-che para dirigirlo hacia instituciones representativas de la represión como ha sido la ex Dirección Federal de Seguridad o el Instituto Nacional de Migración, y organismos que han permitido que continúe la impunidad como la Suprema Corte de Justicia de la Nación, la Comisión Nacional de Derechos Humanos y diversas representaciones de los estados en la ciudad de México como son Oaxaca, Puebla, Chiapas, Coahuila, así como el Campo Militar núm. 1.

En el caso de los escraches a la mexicana, los H.I.J.O.S. han retomado el uso de la resignificación de la señalética, sin embargo al no tener las mismas características de los argentinos (por las condiciones adversas del país) han adquirido ciertas particularidades. Guiados por el juego de la ironía han resignificado los logotipos institucionales, por ejemplo, un señalamiento del Instituto Nacional de Migración con el logotipo institucional pero aumentándole la leyenda “WELCOME, Here we violate your human rights”. Otra imagen que crearon es un sello, el “IMPU 9000”, que es la ironía del certificado de calidad a empresas “ISO 9000”, en el caso de los escraches lo utilizan como una certificación o premiación a las instituciones, esta imagen también contiene la leyenda “Entidad certificada por permitir y perpetrar la impunidad”. Y en este espacio, hablando de instituciones emblemáticas de la impunidad, me detengo en una de ellas, la cual se ha mantenido históricamente como una fortaleza impenetrable.

#### ■ EL CAMPO MILITAR NÚM. 1 NO ES UNA CICLOPISTA, ES UNA CÁRCEL CLANDESTINA

*No nos cansaremos nunca de denunciar... que el Campo Militar No. 1, así como otros espacios castrenses, tiene cárceles clandestinas en donde se encuentran detenidos desde*



*hace muchos años los desaparecidos, nuestros desaparecidos, los de todos. Los desaparecidos nos faltan a todos, todos los días. Si las Fuerzas Armada realmente quieren dar una buena imagen a la sociedad, que liberen a los desaparecidos, que abran sus archivos y no sólo sus puertas; que dejen de violar los derechos humanos, de torturar incluso a sus iguales, a policías; que paren esta campaña de represión y que regresen a sus cuarteles. Que todos los responsables y sus cómplices sean juzgados...<sup>1</sup>*

Este fragmento es parte del documento que fue leído por H.I.J.O.S. México durante el primer escrache realizado al Campo Militar núm. 1 en 2011. No fueron los primeros en denunciar que dentro de esta instalación castrense existe una cárcel clandestina que desde 1968 hasta la fecha ha sido utilizada para mantener cautivos a los desaparecidos, sin embargo en este escrache sí fueron los primeros que lograron entrar y desde adentro denunciar lo que estaba pasando en una “toma relámpago” como lo narró Blanche Petrich en el periódico *La Jornada*.<sup>2</sup> En un momento en que el Ejército comenzó una campaña mediática (que continúa) en la que quiere limpiar su imagen ante tantas violaciones a los derechos humanos que han cometido, los H.I.J.O.S. realizaron uno de sus más grandes *performances*: disfrazados de ciclistas lograron entrar en los recorridos “familiares” que se hacían en el Campo. Una vez dentro, sacaron una manta enorme en la que señalaban que los desaparecidos estaban ahí y que eso era una cárcel clandestina; otro grupo los esperaba afuera haciendo bulla, y cuando finalmente los militares se dieron cuenta de lo que estaba pasando, los “invitaron” a desalojar el lugar, no sin antes quedar exhibidos como lo que son: asesinos y torturadores. En 2012 volvieron, y como ellos dicen,

---

<sup>1</sup>[http://www.hijosmexico.org/index-escrache\\_al\\_campo\\_militar\\_1\\_no\\_es\\_ciclista\\_es\\_carcel\\_clandestina](http://www.hijosmexico.org/index-escrache_al_campo_militar_1_no_es_ciclista_es_carcel_clandestina).

<sup>2</sup> <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/21/index.php?section=politica&article=020n1pol>.

“siempre vamos a volver”. Mientras esta institución se siga manteniendo impune, ahí estarán los H.I.J.O.S. como una piedrita en el zapato.

#### ■ HAGAMOS DE LA MEMORIA UN VERBO

Los escraches de H.I.J.O.S. son un puente entre el pasado y el presente que trata siempre de incorporar la vida y la alegría de quienes invitan al repudio: hijas e hijos de una generación de personas maravillosas que lucharon por un mundo mejor y por eso mismo se los llevaron, los H.I.J.O.S. no quieren transmitir tristeza ni dolor por sus pérdidas con las que viven, al contrario; pero tampoco olvidan, y mucho menos perdonan, y todo esto lo impregnan en sus manifestaciones.

H.I.J.O.S. a lo largo de Latinoamérica expresan: “Todos somos hijos de una misma historia”, y esto representa un reconocerse como parte de una historia forjada a través de la represión y el terrorismo de Estado, pero también una reivindicación de la lucha de sus padres con una visión crítica desde el presente, luchando por la memoria, la verdad y la justicia nos están señalando un camino que busca abrirnos el paso contra el olvido y la impunidad. En el caso argentino nos han demostrado que sí es posible obtener justicia, y por lo tanto un proceso de transformación de la sociedad; en el caso mexicano los H.I.J.O.S. no nos cansamos de gritar las injusticias y recordar siempre que tenemos una cuenta pendiente con nuestro pasado que saldar y yo me pregunto ¿hasta cuándo vamos a abrir los ojos?

#### BIBLIOGRAFÍA

- Grupo de Arte Callejero, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2002 (colección Memorias de la Represión).

JELIN, Elizabeth y Diego Sempol (comps.), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2006 (colección Memorias de la Represión).

JELIN, Elizabeth y Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2003 (colección Memorias de la Represión).

LORENZANO, Sandra y Ralph Buchenhorst (comps.), *Políticas de la memoria, tensiones entre la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, 2007.

#### TEXTOS ELECTRÓNICOS

H.I.J.O.S. México, *Historia*, México D. F., 2008, [http://www.hijosmexico.org/index.php?id\\_pag=16](http://www.hijosmexico.org/index.php?id_pag=16). Consultado el 3 de diciembre de 2009.

H.I.J.O.S. Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, *Quiénes somos*, Buenos Aires, Argentina, 2009, [http://www.hjoscapital.org.ar/index.php?option=com\\_content&task=view&id=20&Itemid=32](http://www.hjoscapital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=32). Consultado el 3 de diciembre de 2009.

PETRICH, Blanche, “Toma relámpago del Campo Militar uno para exigir la entrega de desaparecidos”, *La Jornada*, México D. F., 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/21/index.php?section=politica&article=020n1pol>. Consultado el 24 de agosto de 2013.



## No + Sangre, una imagen pertinente

ERÉNDIRA MELÉNDEZ TORRES

*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.<sup>1</sup>*

**E**n un blog del ciberespacio el 4 de enero de 2011 Alejandro Magallanes lanzó la propuesta de logotipo de No + Sangre.<sup>2</sup> Respondió así a la convocatoria que encabezaron Eduardo del Río Rius, don Julio Sherer y varios moneros. “Con la campaña ‘¡Basta de sangre!’ la finalidad es terminar con la sociedad de agachados”, dijo Rius. La ilusión de un levantamiento que fuera eficaz utilizando manifiestos visuales y protestas contra la guerra calderonista y “el narcotráfico” se puso en circulación pública desde el día 8.<sup>3</sup> El 10 de enero el periódico *La Jornada* usó el logotipo de Magallanes en su primera plana.<sup>4</sup> Con adaptaciones al formato apareció en las redes sociales, donde infinidad

---

<sup>1</sup> Agradezco a Margarita González, coordinadora de la Academia de Fronteras del Cenidiap, por traer a la memoria esta imagen de adarga, escudo que usaba Don Quijote. Quedó perfectamente ubicada para simbolizar el logotipo de todos hecho por Magallanes: No + Sangre.

<sup>2</sup> <http://loquehacealejandromagallanes.blogspot.mx/2011/01/no-mas-sangre.html>

<sup>3</sup> Podemos ver varias de las propuestas y reseñas en la página *Matanga*, <http://taller-delasimagenes.blogspot.mx/2011/01/no-mas-sangre.html> de Juan Carlos Jiménez, y en la página de Facebook No + Sangre.

<sup>4</sup> <http://www.jornada.unam.mx/2011/01/10>.

de usuarios la tenían como foto de perfil; también se usó en camisetas, pancartas y demás afiches. Fue nuestra adarga moderna.

Uno de sus momentos más espectaculares fue el 12 de junio, a cinco meses de su publicación. Mientras Calderón daba un discurso en la Universidad de Stanford voló por el cielo un helicóptero en el momento en que el presidente panista dijo “gracias” a George W. Bush, pasó por encima de ellos con la cifra de muertos: 40,000, y la pregunta *¿cuantos más?*<sup>5</sup> El 28 de marzo<sup>6</sup> mataron al hijo del poeta Javier Sicilia. Juanelo se convirtió en otra de las víctimas de la guerra calderonista.

El logotipo que creó Alejandro estuvo inspirado en el famoso *I love NY* que diseñara en 1977 Milton Glaser como un enunciado visual para devolver la ciudad al turismo, ya que el hampa la tenía secuestrada y desacreditada.<sup>7</sup> Con este antecedente, Magallanes propuso un diseño sobrio, un elegante y contundente grito, comparado con sus demás imágenes lúdicas siempre efectivas. También para Glaser la inspiración fue a partir de una fórmula ya probada en el condado de Virginia, que en los años 60 había lanzado el mensaje *Virginia para los amantes*. El texto *Virginia* era seguido por un símbolo rojo con forma de corazón y su destinatario: *para los amantes*.

No + Sangre se agregó sin obstáculos como elemento urbano, su elocuencia corrió vertiginosa como las redes de transporte y cibernéticas.

En Facebook hay dos páginas No + Sangre, una dice que se abrió el 26 de marzo de 2011, dos días antes de que muriera Juanelo, y sólo

<sup>5</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Y1zriW6g3Oc&feature=related>.

<sup>6</sup> <http://movimientoporlapaz.mx/es/historia>. El 28 de marzo de 2011 uno de estos crímenes, el de Juan Francisco Sicilia, significó que su padre Javier se levantara en contra de esta guerra y tras sus pasos miles de personas y organizaciones con camineros nuevos o ya andados se agruparon bajo la idea de “No más sangre”, “Estamos hasta la madre” y el objetivo de una “Paz con justicia y dignidad”.

<sup>7</sup> <http://recuerdosdepandora.com/curiosidades/i-love-new-york>.

cuenta con 288 seguidores. Se abren preguntas que no podemos resolver. La otra página, con unos 10 000 seguidores, se mantiene activa desde que fue creada en enero del mismo año.

El poeta Javier Sicilia encabezó una gran movilización que adquirió dimensiones internacionales. Para el 8 de mayo de 2011 había marchas simultáneas en varios países protestando contra la forma de atacar el problema del narcotráfico y la delincuencia. El *performance* que mencionamos antes en la Universidad de Stanford formaba parte de este *fluir*. *Estamos hasta la madre*, dijo Sicilia y renunció a escribir poesía, pero la poesía misma era su arma de lucha, citaba a poetas y frases poderosas. El perfil de Sicilia convocó a todas las clases sociales. Religioso, con ideas de la teología de la liberación, pacifista admirador y seguidor de Gandhi, humanista y sensible, proyectó su emoción y dolor que resultaron en herramientas agregadas a su liderazgo. Nuevo y viejo sujeto colectivo, dolor y religiosidad, sacrificio reivindicativo en la búsqueda de visibilidad de las víctimas, de manera por demás efectiva el movimiento se trazó como tarea poner placas en las plazas con nombres de los caídos, el suyo, el de todos. Se convirtió así en un movimiento gestor que agrupó a miles y miles, y desembocó en la Ley de Víctimas publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 9 de enero de 2013, dos años exactos después de la difusión del logotipo. En este tiempo se fusionaron contenidos mediáticos, agregados incluso contradictoriamente si pensamos en las viejas formas de militancia y en las imágenes retóricas que de ellas han emanado.

¿Qué fue estéticamente lo que ocurrió? La imagen de Magallanes fue pertinente como él mismo califica, y no sólo porque fue elegida por los moneros, por las redes, sino porque además resultó ser, unos meses después, como lo pidió *Rius*, una bandera para *la sociedad de los agachados*, y si, en algunos momentos luminosos dejamos de serlo, la bandera se insertó como la imagen más efectiva del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. El helicóptero y la manta en el discurso

de Calderón fue un magnífico *performance*, sin embargo cuando el logotipo se lanzó se hablaba de 30 000 muertos, y en junio ya la cuenta había aumentado a 40 000.

#### ■ EL MUNDO NECESITA ARTISTAS CON DON

Jean-Luc Nancy en el capítulo “Presencious” de *Las musas*<sup>8</sup> habla del presente y de los dones: “El don es la seguridad desasegurada, la certidumbre imprevisible, la precisión no calculada”. Se refiere a las cualidades de quien realiza una obra, no de la buena ejecución o de la excelencia, se trata de otra cualidad que podríamos entender como talento; el asunto de estar en el lugar preciso a la hora adecuada en el que la musa se deja atrapar.

Estos años del surgimiento de nuevos sujetos y de nuevos discursos, como el EZLN, o el Movimiento por la Paz la Justicia y Dignidad, nos traen a la mesa algunas características de liderazgo que convoca multitudes.

La poesía arremete contra el poder, pero más que la palabra se habla de silencio, desde el silencio poético: se calló el poeta adolorido, contradiciendo aquel canto: “si se calla el cantor, muere la vida”. Fragmentos de silencio arropados por gritos visuales activaron la movilidad: se promulgó una ley que tal vez pueda ser un avance. Antes, los sin rostro hicieron visible la miseria en Chiapas para transformarla en desarrollo humano. Una de sus armas fue la poesía, la del Subcomandante *Marcos* y sus ironías. El EZLN convocó a creadores, quienes hicieron visibles los rostros ocultos; con pintura realzaron las miradas y los ojos oscuros y rasgados; en la música varios artistas del mundo dieron voz a los indígenas: “Y mira lo que son las cosas, nos tapamos

---

<sup>8</sup> Y sigo agradeciendo a otra de mis compañeras *fronterizas*: Ana Rodríguez, quien me regaló el libro.



el rostro para que nos vieran”, dice Pedro Guerra, el cantautor español que canta *Caricaturas*.

El mundo cosmopolita del diseño entró en la competencia mediática con la imagen que Magallanes propuso. Los colores, ya impresos en nuestro inconsciente, el formato revertido contestatario ante aquel *I Love NY*, dice No + Sangre, es decir, fusionó una imagen ya grabada en nuestro inconsciente, no tanto como Coca-Cola, pero podemos ver las traducciones y los corazoncitos en los puestos de la calle, los colores negro y rojo sobre el blanco, ajustados con la tipografía resultan educativos visualmente. El agregado simbólico para una imagen ya multicitada y efectiva es la donación, la mancha de donación de sangre. Se fusiona al ya basta, pero es un ya basta para que dejemos de donar nuestra sangre, la de todos.

El presente, el don, el regalo, tiene que ver con el acto creativo, uno que sin saber realmente cuál es su proceso queda fijo y establecido. Las características de quienes van encabezando la militancia nos muestran que ya no requerimos de soldados, de duros combatientes, sino de poetas, cuenta cuentos, moneros, diseñadores, actores, cineastas, también burgueses sensibilizados hacia un proyecto de nación distinto, como cuando de la nada surgió #YoSoy132, que sustituyó a No + Sangre en las redes infieles.

Curiosamente el silencio dio cauce a la impotencia en Sicilia, y la máscara mostró a los zapatistas, pero también, y tal vez, el traje de *Marcos* se parece al de un ninja y el de Sicilia a Indiana Jones. Es decir, la figura del activista, del militante, tiene que ser otra, una que intervenga la transmisión más vista, como lo hizo Guillermo Gómez Peña cuando se metió con su radio pirata en el Supertazón; como el fugaz lanzamiento en segundos mediáticos del logotipo de la Mac, en ambos casos se dio un giro inesperado a lo que los gringos apasionados miraban, y tuvieron también repercusiones económicas.

No + Sangre cumplió un ciclo y perdió efectividad, pero quedó grabado en nuestras mentes. Se une a las imágenes comerciales de uso combativo y abre nuevas posibilidades; el mundo ha visto como a través del buen diseño algunas intervenciones logran impresionar y dar un giro a la realidad, así las herramientas se ponen al servicio del activismo, como el efectivo e irónico “Paremos las bala, pintemos las fuentes” que parece regar los sembradíos de *Harina y epazote* de Roberto de la Torre. Podemos darles muchas otras opciones de color rojo a los voraces vampiros que desangran a la nación.

Tal vez la era de Ripstein y la sordidez mexicana o los descarnados prehispánicos son los responsables de que sean tan gustados los diarios de nota roja, o de que *La ley y el orden* haya influido a todos los guionistas y telenovelas en el *show* de las miserias que transmiten las dos grandes televisoras, dueñas de las conciencias y del país en su conjunto, ellos parecen trazar la ruta al poder desde sus libretos. De ahí es que se entiende que la resistencia sea desde el silencio, o desde el blanco y negro, que los chispazos de lucidez creativa no tengan que estar escritos y protocolizados para que los censuren. Es el silencio, es la negación del *casting* desde donde pudiéramos dejar de mostrarnos y ganar premios escabrosos.

Si quisiéramos formar defensas ante el Estado de la Crueldad, ese que los dineros ya instalaron en todo el planeta y al que no se le ve oposición visible, tendríamos que mirarnos a través de la poesía, de la mística, del diseño, rescatándolo del gran mercado.

Nuestros líderes vienen de la literatura, de la palabra, su principal arma radica en la sensibilidad. Sicilia convocó a tantos porque ya estaba levantándose el pueblo de agachados, los habitantes de San Garabato respondieron a los moneros y a otro teólogo de la liberación que logró convocarlos, con todo el cúmulo de saberes aprendidos a través de las comunidades de base, de la evangelización, de ideales

inspirados en Gandhi, de estos hilos es que se tienen que amarrar los espolones. La mira se puso en responsabilizar al Estado de las víctimas que genera y lograron una ley.

No + Sangre se volvió en corto tiempo en un diseño clásico, y a pesar de ser nuestra adarga, nuestro corazón, quedó paralizado cuando el círculo del poder se cerró con el PRI de nuevo, no hubo resistencia que lo detuviera de regreso, pero todo es tan vertiginoso que si los dones siguen surgiendo nos pueden asombrar.

Me parece que la lección es clara: las contracampañas y mensajes para inventar un futuro menos cruel, o por lo menos para protegernos de él, pueden abreviar de las marcas emblemáticas, No + Sangre vino de *I love NY* y las campañas de Corona, que de tan efectivas vendieron la compañía completa a Bélgica y nos dejaron, recordando al cine, como *campeones sin corona*. El #YoSoy132 siguió la fórmula de No + Sangre, o tal vez contestó a la misma, activando su protesta desde el corazón mismo de la burguesía pensante.

Termino con un texto que aparece en “Imágenes combate”, capítulo del libro *Ante el tiempo* de Didi Huberman, palabras escritas por Carl Einstein, crítico judío, excluido de la fama, condenado por blasfemia, por poner en labios de Jesús razones concretas para aceptar la pasión:

No puedo escuchar más día y noche el vaivén de los prisioneros. No puedo escuchar más el gemido de los que duermen. No puedo escuchar más los llantos furiosos de los que no duermen por hambre. No puedo escuchar más la risa sollozante de los locos de dolor. No puedo escuchar más que arrojen al lodo a quien tiene los huesos rotos. No puedo escuchar más como queman a los atormentados. No puedo escuchar más el asesinato en la escalera de los hombres que retornan de los interrogatorios. No puedo escuchar más la matanza en los patios de aquellos a quienes se empuja a los rincones. No puedo escuchar más el murmullo

ansioso de los que limpian las manchas de sangre. No puedo escuchar más el silencio [...] “Le mauvais message”.

Este buen discurso inventado para Jesús por un excluido de la historia del arte no pudo ser escuchado en 1912. Llega acá desde otras latitudes donde la muerte cotidiana rindió algunos derechos. Esos sonidos llegaron con el PAN a nuestro país, siguen con la misma estridencia con el PRI, y el futuro silencioso sólo puede ser roto, vulnerado, por la sensibilidad creativa. Las voces que se levantan no son marciales, no son voces de guerra, son voces de distinta categoría.

*La sociedad de agachados* apenas logra decir los nombres de los 100 000 muertos, pero no son una cifra solamente, cada uno tuvo nombre y apellido.

**APRO  
PIA  
CIONES  
DEL ESPACIO**

CONSTRU

POLÍTIC

Y ACCCIÓN

CULTUR



# Cuerpo humano, activismo y protesta. El cuerpo como soporte de prácticas de arte público en la ciudad de México

MANUEL FRANCISCO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

**D**esde los años 60 y 70 del siglo XX se habla de una expansión del arte, término que utiliza Jürgen Claus,<sup>1</sup> que refiere a la expansión de los lugares tradicionales de exhibición, expansión de los medios de creación y producción, y expansión de los conceptos. La expansión del arte en parte consiste en considerar su condición pública, que no se refiere a un arte de masas, a “democratizarlo” en el mercado para llevarlo a las masas a bajo precio, sino a la participación pública: “arte público significa examinar las estructuras del arte desde el punto de vista de su capacidad para permitir y provocar la relación del público con el arte, y tomar dicho examen como punto de partida para la realización”.<sup>2</sup>

La expansión artística en las ciudades ha dado como resultado la apropiación del espacio público, la apropiación como provocación. La apropiación es un fenómeno que en la calle se generaliza, así la apropiación desde el arte defiende recuperar el sentido de la ciudad, no sólo en su sentido formal, su aspecto físico, sino también en su

---

<sup>1</sup> Claus Jürgen, *Expansión del arte. Contribución a la teoría y práctica del arte público*, México, Editorial Extemporáneos, 1970.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 13.

índole psicológica y social, creando propuestas urbanas que incluyen un contexto, político, geográfico y cultural. Walter Benjamin alude la expansión del arte a todos los aspectos de la vida, y la estetización del ámbito político, social y económico: “El arte enfatiza su valor social estableciendo como objetivo principal el servir de puente entre los ciudadanos y ser símbolo de identidad cultural mediante el tratamiento de las diversas relaciones entre el arte y su contexto urbano”.<sup>3</sup> De esta manera, artistas y activistas se insertan dentro del desarrollo del arte público o del arte con interés público, como lo nombra Blanca Fernández, que surge de una gama de propuestas que pueden nombrarse como “arte comunitario”, “arte con conciencia social”, “arte para temas públicos” o “nuevos géneros de arte público”.

Los nuevos géneros son considerados así porque resaltan su existencia en el presente y su diferencia con las expresiones tradicionales. Difieren de manifestaciones como la escultura y el mural, menciona Blanca Fernández, quien retoma el trabajo de Suzanne Lacy *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (Seattle, Bay Press, 1995), son cualquier tipo de trabajo artístico que trate sobre, desafíe, involucre y consulte al público para o con el cual se ha hecho, respetando a la comunidad y al medio ambiente, y que esté construido sobre los conceptos de audiencia, relación, comunicación e intención política a partir de un contexto más amplio de la vida social.

En los nuevos géneros de arte público existe una línea de trabajo que se centra en la utilización del cuerpo humano como soporte, físico o conceptual, de la obra. En estas prácticas el cuerpo humano es la herramienta de trabajo y la ciudad el lugar de realización; en

---

<sup>3</sup> Blanca Fernández Quezada, *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano, como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2000, p. 25.



ellas, muchas veces se trasciende la idea de ciudad en cuanto a lugar físico determinado, constituido por elementos tales como edificios y espacios abiertos, y es resaltado su carácter psicosocial. Así, cuerpo y ciudad actúan ante una realidad existente en la vida urbana, y en algunos casos denuncian hechos y situaciones, ponen énfasis en los procesos sociales y políticos, hacen reflexionar sobre los procesos vivenciales del cuerpo humano en la ciudad o crean imágenes plásticas de carácter contemplativo para modificar temporalmente el espacio.

El arte con el cuerpo humano, acerca al ciudadano a la percepción corporal, al conocimiento, a la liberación y a la reflexión de su cuerpo; muchas veces los artistas cruzan la frontera entre ilusión y realidad y son una muestra de la evolución de la ciudad, de los conceptos corporales, como la desnudez, el lenguaje no verbal y la apariencia, orientados a la acción política.

#### ■ CUERPO HUMANO Y PRÁCTICAS DE ARTE PÚBLICO

En lo cotidiano de la ciudad los artistas encuentran un lugar de desahogo expresivo, en el que se tejen tramas sociales de usos, costumbres y rutinas, y funcionan dentro de estas tramas para incidir en el público, reflexiva y contemplativamente.

El cuerpo humano es usado como soporte físico y conceptual, y es a partir de ello que podemos hacer una taxonomía para su estudio; así encontramos en la ciudad una variedad de prácticas como el *performance*, el *body paint*, la estatua viviente, la instalación y los actos performáticos. A continuación se presentan algunos ejemplos en los que el cuerpo humano se presenta transformado, intervenido y manipulado, de manera poética, mediante la pintura y la caracterización, y, al mismo tiempo, en resistencia física y para la contemplación, o desnudo y en movimiento, en interacción con el espectador, para invitarlo a la reflexión, así mismo como un medio para el activismo y militancia política.

■ *PERFORMANCE*

El arte público se inserta en las prácticas que se desarrollan en la ciudad de México, generando piezas como las del proyecto EDEMA/Colaboratorio de Arte Público, dónde Ema Villanueva participó junto con Eduardo Flores Castillo. El colectivo trabajó de manera activa de 2000 a 2003. El trabajo de EDEMA

consistió en desarrollar proyectos de arte partiendo del sentido de pertenencia a una colectividad. Su obra trató temas como la represión militar y los desaparecidos políticos de México, la ‘guerra contra el terrorismo’ y el abuso sexual. Su actividad se realizaba en constante colaboración con artistas, activistas y organizaciones no gubernamentales de diferentes países. Como medio, utilizaron fundamentalmente el performance.<sup>4</sup>

Algunas de sus obras son *Pasionaria* y *Clases de dibujo libre*. Ema Villanueva ubica en el espacio público el lugar para desarrollar su trabajo como “performancera” y así tomar por sorpresa al espectador callejero, que seguramente nunca ha escuchado la palabra “performance” y por lo tanto no sabe de qué se trata. Se podría decir que éste es el espectador que le interesa; ella ubica su trabajo dentro del arte público y es producto de investigaciones realizadas con anterioridad a las intervenciones. Ema pretende, al hacer uso de este género, “provocar, promover o favorecer una modificación real de las dinámicas sociales en asuntos colectivos”.<sup>5</sup>

Ella utiliza su discurso para politizar el cuerpo y verter al espectador un mensaje que le permita reflexionar y generar su propia opinión

---

<sup>4</sup> EDEMA/Colaboratorio de arte público, *Presentación*, <http://www.geocities.com/colaboratorio/presentacion.html>. Consultado el 25 de abril de 2007.

<sup>5</sup> *Idem*.

respecto a los asuntos político sociales y su significado; considera que su trabajo se diferencia de la propaganda porque abre un abanico de más posibilidades, ya que es el espectador el que le da la forma final a la pieza, no como la propaganda que busca imponer “la verdad” y dar sólo una versión de las cosas.

Ema considera que al hacer *performance* “político” no propone soluciones, porque no las posee, más bien, ella menciona: “busco manipular, alterar o violentar, la percepción de ‘realidad’ de un público, para así sensibilizarlo o dirigir su atención hacia algún problema que considero particularmente importante”.<sup>6</sup>

#### ■ BODY PAINT

En el ámbito del arte público tenemos el ejemplo del trabajo de Ricardo Martínez, quien, acompañado por un equipo de la Red Nacional de Jóvenes con Andrés Manuel López Obrador, realizó en mayo de 2006 una protesta con *body paint*. El contexto fue la llamada guerra sucia emprendida por el candidato del Partido Acción Nacional a la presidencia de la República, posteriormente presidente de México, Felipe Calderón, contra el candidato de la Coalición por el Bien de Todos, Andrés Manuel López Obrador. La propuesta fue centrada en subrayar que el proyecto de la coalición Por el Bien de Todos no representaba ningún peligro para el país como aseguraba el candidato contrario.

Ricardo Martínez, artista dedicado al trabajo de maquillaje para cine y televisión, a pesar de definirse como apartidista y no militar en la Coalición, se siente comprometido con el país y por eso considera que la pintura sobre los cuerpos semidesnudos representa la necesidad de liberarse de los malos gobiernos; asume que el trabajo de pintura corporal se reafirma como una práctica de liberación.

---

<sup>6</sup> *Idem.*

### ■ ESTATUA VIVIENTE

Esta práctica de arte público es partícipe del relato de historias en las ciudades. La imagen del cuerpo se presenta como una continuidad de la ciudad, como una narración visual, y es el ciudadano el que legitima lo que ve en las calles y sus espacios. Hay estatuas vivientes clásicas: imitan a la estatua real, y estatuas de *performance* que recurren al uso de otros objetos y medios. Estas estatuas son producidas por artistas anónimos que trabajan a pie de calle, como ejemplo tenemos una obra que fue presentada en marzo de 2007 en el Zócalo de la ciudad de México, obra colectiva que se nutre no sólo del *performance*, sino también de la instalación. El contexto fue el Día Internacional de la Mujer y la discusión, en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, de la ley para permitir el aborto en el D. F. Estos artistas, que normalmente presentan su trabajo de estatua viviente de manera individual, en esta obra decidieron trabajar en equipo y generar una serie de imágenes iconográficas referidas a la maternidad y lo femenino. Mostraron la relación directa entre cuerpo y resistencia; por un lado la evidente: la resistencia física, aquella a la que el artista se expone en la práctica del estatuismo, y por el otro la del contenido, la que nos habla de la libertad del cuerpo femenino, la resistencia para decidir sobre el propio cuerpo ante el discurso moral dominante.

### ■ INSTALACIÓN

El cuerpo humano en el arte público como instalación ha sido utilizado por el artista Spencer Tunick. El cuerpo colectivo en la obra de Tunick pone de manifiesto una nueva forma de convivencia: el yo individual se fusiona con un yo colectivo. El contexto, la mayoría de las veces, es la ciudad contemporánea. El domingo 6 de mayo de 2007 Tunick intervino el Zócalo de la ciudad de México con apoyo de la Secretaría de Cultura del D. F. y la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

Para Raquel Tibol,<sup>7</sup> a pesar de la realidad que vivía el país en aquel momento, la instalación reunió, sin necesidad de gritos, sombrerazos o agresiones, una enorme cantidad de personas, y lo define como un mitin poético, donde lo espiritual estuvo presente, un acto de libertad, igualdad y fraternidad.

El hecho artístico fue rebasado por el hecho social. A pesar de que a los participantes, previamente al evento, se les notificó y se les aclaró que serían parte de una obra de arte y no de una fiesta o manifestación, la energía y fuerza generada por el colectivo no excluyó este tipo de actos en su participación. Fue una fiesta multitudinaria, una celebración a la libertad y exclusión de las diferencias. El contexto en el que la multitud se encontraba provocó el canto de consignas, entre ellas algunas dedicadas a favor del aborto, otras al proceso postelectoral (como el “voto por voto, casilla por casilla”), y frente a Catedral “Norberto Rivera, el pueblo se te encuera”. En este sentido es difícil poder separar el espíritu colectivo en la obra artística. Así, el cuerpo como motivación y participante en la instalación no puede estar desvinculado de los procesos sociales y políticos por estar inmerso en ellos. Tunick considera que la gente “participa porque quiere formar parte de un trabajo de arte contemporáneo; es una combinación de eso, con hacer algo diferente una vez en la vida, porque la gente que posa para mí no son nudistas, ni exhibicionistas, son gente común y corriente”.<sup>8</sup>

#### ■ ACTOS PERFORMÁTICOS

El acto performático es conceptualizado como una práctica compleja, repetitiva como un ritual que existe en el contexto del cuerpo. Es ejecutado como si fuera una obra de teatro, es decir, presentándose a

---

<sup>7</sup> TV UNAM, “Spencer Tunick en México”, México, 2007.

<sup>8</sup> *Idem*.

un público e interpretándose según normas preestablecidas; los efectos que produce son una realidad específica como consecuencia de su ejecución.

El término ha sido empleado por teóricos como John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Judith Butler, *El género en disputa*, Víctor Turner, *The Anthropology of Performance* y Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, para reflexionar sobre lingüística, género, antropología, teatro y dramaturgia, entre otras disciplinas. En resumen, los actos performáticos son prácticas producidas por el comportamiento humano, que no necesariamente tienen como base una reflexión artística y no son concebidas como obras de arte, pero pueden ser analizadas como tales. Así, estos actos nos obligan a considerar la existencia corporal de los participantes en las prácticas que se desarrollan en el contexto del espacio público.

Ejemplos existen muchos, como el policía crucificado en el Paseo de la Reforma, las enfermeras que se desangraron frente a la Comisión Nacional de Derechos Humanos, las protestas de campesinos y granjeros, que entre otros actos, regalan frutos y derraman leche de vaca frente a la Secretaría de Economía, las protestas de los 400 Pueblos, el recorrido de ciclistas desnudos por la ciudad para exigir respeto, etcétera. En estos ejemplos el cuerpo es utilizado como medio de protesta, como territorio de batalla y como concepto para la exigencia de derechos.

#### ■ PRÁCTICAS CORPORALES DE ARTE PÚBLICO COMO LUGARES DE MEMORIA

Un lugar de memoria es un núcleo significativo (tanto material como inmaterial, y de larga duración a través de las generaciones) para la memoria y la identidad colectiva. Este núcleo se caracteriza por una fuerte carga de simbolismo o de emoción. Está arraigado en las convenciones y costumbres sociales, culturales, y políticas. Se modifica en la medida

que cambian las maneras de su recepción, apropiación, uso y tradición. Para Pierre Nora,<sup>9</sup> los lugares de memoria son estabilizadores de la memoria colectiva, y con este término introdujo en el lenguaje historiográfico un instrumento apto para analizar el imaginario iconográfico y simbólico de las identidades colectivas.

Las propuestas corporales que se han mencionado son prácticas que además de construir una extensión artística de la ciudad crean lugares de memoria, donde se concentra, refugia y/o expresa la memoria colectiva. Esto es, recuerdos de un pasado vivido por una colectividad social. Son “lugares de memoria” en tanto presentan tres dimensiones relacionadas simultáneamente y en grados diferentes: lo material, lo simbólico y lo funcional. a) Material, porque ocupan un lugar físico en un contexto social; b) simbólico, porque representan nuestras experiencias vividas en el pasado, y c) funcional, porque permiten preservar y transmitir nuestras memorias múltiples en el tiempo.

Las prácticas que se han mencionado poseen tintes sociopolíticos que se encarnan en la ciudad y son lugares de memoria, además de ser un instrumento de luchas políticas y sociales por parte de los actores participantes que afirman sus “sentidos sociales”, que luchan por su reconocimiento o legitimidad social. Los lugares de memoria, en estas propuestas, nos ayudan a recordar nuestro pasado más reciente que se confunde con nuestra vida diaria. “Es una poética lección de historia y de arte, de interiorización de ciertas situaciones y su traslado al ámbito estético para conseguir una llamada de atención en el público”.<sup>10</sup> Una llamada y algo más, una respuesta, una reacción.

---

<sup>9</sup> Ulrich Winter, *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo, representaciones literarias y visuales*, Vervuert Iberoamericana, Barcelona, 2006, p. 21

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 89.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Paloma, *et al.*, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- DUQUE, Félix, *Arte público y esfera política*, Madrid, España, Akal, 2001.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.
- JÜRGEN, Claus, *Expansión del arte. Contribución a la teoría y práctica del arte público*, México, Editorial Extemporáneos, 1970
- LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Nueva Visión, 1995.
- WINTER, Ulrich, *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo, representaciones literarias y visuales*, Barcelona, Vervuert Iberoamericana, 2006.

## TESIS

- FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca, *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano, como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2000, tesis doctoral.

## ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- BIRLANGA TRIGUEROS, José Gaspar, "Spencer Tunick. La fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la Ciudad", *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, Madrid, 2005.
- PACHECO, Jesús, "El cuerpo: sujeto y objeto", *Reforma*, México, 6 de mayo, 2007, suplemento cultural, núm. 672, pp. 1 y 4.
- VILLANUEVA, Ema, "Todo se vale, performance y política", ponencia presentada el 23 de junio de 2000 en Ex Teresa Arte Actual.

## VIDEOS

- TV UNAM, "Spencer Tunick en México", México, 2007.



# La pintura en la calle: ¿grafiti o mural?

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA

¿Cuál debe ser la ruta del arte hacia el futuro cuando desde la mirada actual, el mañana es un asunto de preocupación? ¿Cómo imaginar el arte, constructor de utopías, si los teóricos en el pasado decretaron su fin? ¿Cómo imaginar el futuro cuando hay temor y desasosiego? El desafío que se presenta para superar el pesimismo es poder mirar más allá de la rutina, pensar en una posibilidad que nadie conoce, que no existe, que no tiene sentido, un proceso que también incluye observar el pasado. Porque como afirma Hanna Arendt: contra lo que se podía esperar, es el futuro el que nos lleva al pasado e impulsa hacia delante.<sup>1</sup> La idea es evitar lo negativo del pasado en el futuro por construir, pero en el que también se encuentra el imprevisto.

También debe revisarse el presente que es el futuro del ayer, cuando la utopía por cambiar al mundo era un anhelo que se pensaba alcanzable, cuando las formas plásticas colaboraron para vislumbrar la emancipación social. Después ese futuro se convirtió en presente y no fue como lo imaginamos, en él continúa aquello que combatimos: el racismo, la pobreza, la esclavitud. La pregunta es si se debe seguir persiguiendo la quimera. Luchamos, inventamos, deseamos un cambio para mejorar... y retorna, todo ha sido un pequeño avance y un gran retroceso.

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 24.

En ese proceso de construcción de un futuro mejor, de sueños y anhelos, las expresiones artísticas han estado presentes como un recurso necesario en todos los tiempos. Como afirma Arendt, arte y política, “a pesar de sus conflictos y tensiones, están interrelacionados e incluso dependen uno del otro [...] porque ambos son fenómenos del mundo público”.<sup>2</sup> Este es el papel que ha desempeñado el muralismo como uno de los géneros del arte que se une con la política para impulsar la lucha por un mundo mejor; al menos así lo pensaron sus autores. Por esa razón pretendo discernir si las pinturas que vemos en la calle, las que están en bardas, bajo puentes o pasos a desnivel, son murales o deben llamarse de otra forma; y si lo son, cuestionar si se trata de lo que proyectaron los muralistas para el futuro de ese género plástico, y a partir de ello saber si cumplen con el objetivo de colaborar en la utopía.

La duda se basa en la denominación que sus autores hacen de este tipo de obras a las que llaman indistintamente grafiti, murales estilo grafiti, grafiti controlado<sup>3</sup> o simplemente mural, calificativo que incluso le han dado las instancias oficiales. Como puede observarse, definir o determinar la respuesta a la pregunta inicial de esta ponencia no es sencilla aunque lo parezca, sobre todo si exponemos los conceptos de manera literal: toda pintura realizada sobre un muro debería llamarse mural, y al grafiti escritura sobre las paredes.

Si el grafiti controlado es mural, la pregunta consecuente sería si esa era la expectativa que los muralistas imaginaron en el pasado respecto a un arte público pensado para el pueblo, la sociedad de masas, hoy sociedad civil. También se debe cuestionar si los grafiteros o escritores de la *old school* imaginaron que el futuro de sus *tags* era

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>3</sup> Primer Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle. Diversidad y complejidad en el grafiti como práctica cultural urbana, 8-10 de mayo, 2013, celebrado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

este tipo de obra, y si los grafiteros muralistas ven a los murales tradicionales como su fuente de inspiración. Esa sería la expectativa de lo que puede ser entre el pasado y el futuro, parafraseando a Reinhart Koselleck,<sup>4</sup> y todo es una posibilidad. Para tratar de responder si el primero es el pasado del segundo, y el segundo el futuro del primero, me centré en buscar similitudes y diferencias entre ambas, tanto técnicas como temáticas, y por razones de espacio no trataré otras formas de las pinturas en la calle como arte urbano, *street art* o las gigantografías, aunque pueden ser similares debido a su ubicación en lugares abiertos. Los puntos más importantes son conocer los métodos de apropiación de los espacios públicos de ambas expresiones plásticas y cuál ha sido su relación con el proceso social.

Los muralistas soñaron con un arte que en el futuro fuera liberador, un arte que pudiera ser visto por la población en su mayoría analfabeta, para compartir una visión que ellos consideraron concientizadora de la situación de su época, periodo en el que se reconstruía nuestro país después de años de guerra civil. Su utopía era lograr mejores condiciones sociales y económicas en el futuro inmediato, y en los muros usaron signos y símbolos que aludían este anhelo.

Diego Rivera vislumbró al socialismo en ese futuro utópico como el mejor sistema económico para lograr una sociedad igualitaria, como lo planteó claramente en su mural de Palacio Nacional. Si bien está basado en la imaginación, el deseo y la esperanza, también se dio a la tarea de irlo construyendo con acciones políticas, aunque tal vez no hayan sido ni suficientes, ni las correctas. Activismo que también hizo Siqueiros, quien planteó temáticas que aludían al momento de opresión-represión como medio de denuncia, pero no se quedó

---

<sup>4</sup> Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós Ibérica Ediciones, 1993, p. 13. 42

solamente en los muros, también lo hizo en el resto de su producción artística. Con ese deseo, la mayoría de los pintores de aquel tiempo se afilió al Partido Comunista Mexicano, en el cual reflejaron dichas aspiraciones, y junto con sus acciones pintaron en los muros emblemas de lo que ellos consideraban un mejor sistema económico, con hoces, martillos y la estrella del socialismo, haciendo críticas al sistema capitalista.

Cuando Siqueiros tomó la calle en la tercera década del siglo XX, en Los Ángeles, California, para pintar un mural en lo alto de un edificio, lo hizo para dar visibilidad a la problemática social de su momento. Así el arte salió a la luz como un gran espectáculo comercial, convertido en un asunto de interés para la sociedad en general, no sólo a eruditos y conocedores. Su apropiación del espacio fue total porque planteó temáticas transgresoras contra el racismo, la explotación y el imperialismo; un arte de rebelión y una de las razones de su expulsión de los Estados Unidos.

A partir de esa experiencia, Siqueiros hizo un llamado a los pintores de su tiempo y del continente para seguir por ese camino porque consideró que el espacio externo suprime el elitismo del arte e impone un sistema de comunicación diferente con los espectadores, sobre todo el arte mural, que desde sus orígenes estaba dirigido a las mayorías. Poco después en México los murales empezaron a ser realizados en espacios públicos, más abiertos, urbanos, rurales, educativos, como un recurso para integrar el arte con la sociedad, y para que fuera visto tanto por expertos como por los que no lo eran. Esta actividad fue realizada bajo la égida del Estado, básicamente administrada por la Secretaría de Educación Pública, es decir, los espacios fueron asignados por el gobierno. Sin embargo los muralistas se apropiaron de esos lugares y le dieron un sentido político porque manejaron su temática con crítica y contraria a los intereses de Estado; soñaban románticamente con

lograr la movilización de masas, por eso les quitaron comisiones y en muchos casos ya no los volvieron a contratar.

¿Cómo surgió el grafiti? En términos muy puntuales, se originó en Estados Unidos y su actividad consistió en *tagear* en los muros pintas y textos escritos con letras planas o de globo, con el objetivo de dejar una marca, una huella, y multiplicar el nombre del autor o autores para lograr respeto ante los demás, es decir, una forma de competencia. Sus productores se autodenominan escritores y realizan su obra de manera individual (*one*) o colectiva (*crews*). En nuestro país el grafiti inició hacia finales de la década de 1970 cuando los jóvenes de colonias populares comenzaron a reunirse en grupo para rayar paredes y delimitar el territorio al cual pertenecían. Su forma de apropiación de los espacios fue absolutamente clandestina, por lo mismo su acción puede considerarse como una rebelión gráfico-política trasgresora desde sus orígenes, tal como lo califica la doctora Elia Espinosa. Los grafiteros argumentan que su objetivo ha sido la recuperación del espacio público como derecho civil, pero la manera como lo hacen ha causado molestia y enfado en la sociedad porque ataca tanto la propiedad pública como la privada e incluso la patrimonial, lo que convierte su actividad en ilegal.

A partir de los años noventa se expandió a otras áreas de la ciudad de México, primero a las ubicadas en las orillas y con el paso del tiempo hacia zonas residenciales y avenidas principales. De acuerdo con la Secretaría de Seguridad Pública (SSP), una de las probables razones de esta propagación ha sido porque la población juvenil de 15 a 29 años ha ido en aumento y esos jóvenes necesitan expresar su rebeldía e inconformidad como una postura de resistencia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana, Dirección General de Prevención del Delito y Participación Ciudadana, Secretaría de Seguridad Pública, "Formas de expresión juvenil: grafiti", octubre de 2012, pp. 1-2, [www.ssp.gob.mx/portalWebApp/ShowBinary?nodeId=/BEA%20Repository/1214189/archivo](http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/ShowBinary?nodeId=/BEA%20Repository/1214189/archivo).

Como puede observarse, el grafiti no inició como un recurso para la creación artística. Se encaminó hacia ella cuando algunos pasaron del puro *tag* y la bomba a la mezcla de letras e imagen, y después sólo imagen. Sus obras fueron calificadas entonces como murales, sobre todo las que hacen referencia a personajes de la época prehispánica, la Independencia y la Revolución, costumbres o folklore, denominaciones de los mismos grafiteros, quienes aseguran que si “controlan” su grafiti resultan murales estilo grafiti. ¿Habrán imaginado esto los primeros *writers*?

Ese paso de *writer* a pintor coincidió con la necesidad del grafitero de plasmar imágenes más claras que sus encriptados *tags*. También ayudó a esa transformación de letra a imagen que el Estado, preocupado por las quejas al deterioro del espacio urbano y la contaminación visual, así como por los altos costos que causaba reparar los daños, consideró necesario “implementar acciones que incentivaran otro tipo de expresiones artísticas o de arte urbano”. Así, la SSP, entidad encargada de reprimir y consignar a los *grafers*, se convirtió en su promotora cuando empezó a asignarles áreas para pintar en escuelas, estadios y empezó a calificar esa producción como una “forma de expresión juvenil [...] un medio de prevención del delito y [de] participación ciudadana”, ya no un acto vandálico.

En ese momento perdió su connotación de rebeldía y se volvió institucional. Los *grafers* dejaron su inconformidad a un lado para que incluso el *tag* fuera legal y por lo tanto aceptado en todos los campos, artístico, social y comercial.<sup>6</sup> Como resultado, diversas entidades gubernamentales, incluyendo la SSP, habilitaron lugares para que se pintaran ese tipo de

---

<sup>6</sup> El problema les preocupó de tal manera que llegaron a impartir cursos o talleres a profesores, padres de familia y jóvenes para dar a conocer el deterioro, los altos costos que generaba reparar el daño y las sanciones a las que se harían acreedores si los encontraban realizando estas actividades en lugares no permitidos.

obras, promovieron concursos, exposiciones e incluso contrataron grafiteros para decorar sus espacios como sucedió en el Metro. Así, ese tipo de imágenes llenaron bardas y paredes. Pero no todos los autores aceptaron esa legalidad, para algunos si una pieza es comisionada no es grafiti porque ya no invade, ya no se apropia de espacios que no les pertenecen y se vuelven obedientes y parte del sistema; y como afirma Said Dokins, el grafiti es ilegal, lo otro es simulación.

Algunas obras de grafiteros fueron usadas luego para publicidad. También hicieron pinturas tipo anime, lo que conllevó a la mezcolanza de figuras y letras y a la estridencia en el color, nada nuevo si recordamos algunos murales de Diego Rivera o Pablo O'Higgins. A otros les interesó cierta iconografía en la cual se puede ver un tinte nacionalista, y unos más prefirieron quedarse en la ilegalidad. Me centraré en los que pasaron a la creación plástica icónica, con narración visual, con imágenes más elaboradas, legibles y populares, llenas de colorido, es decir, los llamados murales estilo grafiti, para tratar de definir qué es lo que los hace símiles o diferentes a los murales.

Los grafiteros siguen usando plantillas, aerosol, rotulador y piedra esmerilada, elementos clásicos de su origen plástico. Recordemos que Siqueiros, con una visión de futuro, usó herramientas que fueron calificadas como no artísticas: pistola de aire, pintura para autos, plantilla, así como elementos propios del cine como el proyector y la fotografía, es decir, lo que daba la tecnología de su época aunque fue muy criticado. Pero además de anticiparse en el uso de ese tipo de instrumentos, construyó con su intenso activismo y su temática artística formas visuales contra la opresión, la esclavitud, la desigualdad, la discriminación y la pobreza. ¿Los muralistas grafiteros buscan herramientas inimaginables? Y su lucha, ¿es la misma?

En cuanto a la apropiación del espacio, la intención del muralismo fue educativa aunque se fue transformando debido a su contexto

histórico social para enfrentarse al Estado, política e ideológicamente, aunque hubo excepciones. En el caso del grafiti, los *writers* tuvieron como propósito inicial dejar marca, huella, competir, legitimar formas del decir y lograr respeto con sus pares. Paradójicamente son símiles en su intención por subvertir el orden social a pesar de que el muralismo nació oficial y el grafiti no. Sin embargo, en su modalidad de grafiti-mural o grafiti controlado, no existe un objetivo social claro; al ser legal es complaciente, no trata de movilizar a las masas ni estetizar la política como se ha afirmado, sólo trata de expresar sentimientos, en muchos casos individuales.<sup>7</sup>

Una semejanza entre ambas expresiones plásticas es su lucha por ser aceptados socialmente, porque la pintura en la calle de ayer, es decir, los murales tradicionales, al igual que las diversas versiones de grafitis hoy, fueron atacados, denostados, criticados por una sociedad que los consideraba de mal gusto. El muralismo después de un tiempo logró el reconocimiento y se convirtió en patrimonio, mientras que el grafiti aún no alcanza esa categoría, al estar en la calle se considera popular. Es decir, no los une su factura, ni su temática, sino que ambos ganaron espacios oficiales y privados. Hoy son más requeridos los grafiteros que los muralistas.

A través de este recorrido se puede ver que hay más diferencias que similitudes entre ambas expresiones, por lo que no se puede afirmar de manera tajante que el mural grafitero sea el heredero del mural clásico; tal vez se le deba llamar de otra manera, como paredismo, o bardismo. Situación que lleva a la necesidad de seguir imaginando posibilidades que aún no se conocen para las pinturas en la calle: que

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, Mahenta dice: “me sana primero a mí, y espero que después a quienes observan lo que hice”, y Nekro afirma: “me gusta crear impacto con mis imágenes”.



colaboren en el logro de un futuro mejor porque, aunque en muchos casos ese tipo de pintura se ha usado como una forma de expresar disgusto, rebeldía e inconformidad contra el *statu quo*, hay otros, tal vez los menos, que sólo desean ser un recurso expresivo sin tener algún propósito de promover una utopía.

Es necesario decir que no se trata sólo de buscar nuevas denominaciones, pero tampoco se trata de solamente colorear los muros de las ciudades como una expresión tradicional, ni ver al muralismo como una técnica, sino entenderlo como una manera de relacionar el arte con lo público, que se manifieste comprometido socialmente con su entorno. El cometido de los muralistas hoy día, sean de la índole que sean, o no, es hacer pinturas que problematicen sobre aspectos de la sociedad, porque el mural sobre todo el que está en espacios públicos y abiertos debe ser una forma de luchar por la utopía, un medio para construir un futuro pese al pesimismo, eso es algo que deben tener muy claro los autores, para entonces cumplir con el papel que los primeros muralistas pretendieron darle a sus obras, porque cuando alguien pinta sobre el muro en esa línea, se logra una pequeña victoria, porque parafraseando a John Berger, es una forma de negarse a que el silencio se imponga y ser reducidos a la nada.



## Repensar el arte público

CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ

*Son cosas chiquitas. No acaban con la pobreza, no nos sacan del subdesarrollo, no socializan los medios de producción y de cambio, no expropián las cuevas de Alí Babá. Pero quizá desencadenen la alegría de hacer, y la traduzcan en actos. Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable.*

EDUARDO GALEANO

**M**ucha tinta, muchas palabras se han dedicado a la caracterización de la época que vivimos, el “desierto posmoderno” y el creciente proceso de individualización se abordan, generalmente, desde una óptica pesimista describiendo en toda su crudeza las duras realidades que enfrentamos. Contrario a ello, hay también proposiciones que viene bien rescatar y reflexionar. Es cierto, somos testigos de la disolución de formas sociales anteriormente existentes tanto en el ámbito público como en el privado, por ejemplo, desde la clase o sector social hasta los roles de género y la familia. Hoy se privilegia la oferta del *homo optionis*, todos los aspectos y actividades de la vida están orientados hoy a ello: elija, escoja, defina, haga y logre ser el hombre o mujer que quiera. Pero como esto no funciona para la mayoría y esta libertad precaria está siempre sujeta a la contingencia, se abren al menos dos vías por explorar: la primera, la salida individual hacia soluciones esotéricas y metafísicas con la esperanza de que la magia ayude y opere en y para nuestro beneficio personal, la segunda

tiene que ver con, al menos, la visualización de las posibilidades en las salidas colectivas. Esta vía es la que me interesa destacar y en la que se inscribe esta ponencia considerando que somos millones los que oponemos a las imágenes y representaciones de sociedad dominantes en el poder y sus instituciones otras formas y modos de vida posibles. Sin duda, “en todas las esferas de actividad, el contenido, las metas, los cimientos y estructuras de ‘lo social’ necesitan ser re-negociados, reinventados y reconstruidos”, y esto implica abrirse a la realidad posible, no sólo a la realmente existente y, por ende, a la reinven-ción de lo político.<sup>1</sup>

Atendiendo este panorama, plantearía como primer problema el del sujeto/individuo, pero no el indiferente a todo o aquel que acepta esta oferta vital como única opción, sino el ligado a o partícipe de las resistencias políticas, sociales y culturales desplegadas de manera rotunda desde la década de los años 90 del siglo pasado. Haríamos mal en no atenderlo. Coincido con varios autores que han introducido categorías de análisis novedosas y adecuadas a esta realidad, por ejemplo, el de individualismo responsable de Gilles Lipovetsky o el de individualismo comunitario de Manuel Delgado, ya atendidos y rescatados en otros de mis trabajos.<sup>2</sup> Habría dos dimensiones por atender: la primera, como generador u operador de lo que a continuación plantearé, y la segunda, como destinatario o receptor que a partir de su individualidad consciente asume su papel en la deseable construcción de un sujeto colectivo. Para encaminarnos en el tema, situaremos

---

<sup>1</sup> Sobre este tema, se recomienda el libro de Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim citado en la bibliografía, además de los textos varios de Gilles Lipovetsky y Franz Hinkelammert.

<sup>2</sup> “Utopías para caminar”, en Alberto Híjar *et al.*, *Arte y utopía en América Latina*, México, Conaculta, INBA, Cenidiap, 2000, y “Espacio público: territorio en disputa”, *Discurso Visual*, núm. 22, México, Cenidiap, 2013.

a este sujeto en su doble dimensión en el espacio público, escenario privilegiado para la propuesta de una práctica artística de nuevo tipo.

Hablar de espacio público para los fines que me interesan, implica intentar una delimitación conceptual sin extendernos en los múltiples abordajes que desde distintas disciplinas se hacen sobre éste. Partamos de que es el lugar en donde se construye y materializa la ciudadanía, una noción abstracta. Lo público, plantea Silvia Bolos retomando a Hannah Arendt, es donde “yo aparezco ante otros, tal como los otros aparecen ante mí de manera explícita; cobra existencia cuando los hombres se agrupan por el discurso y la acción”.<sup>3</sup> Entonces, estamos hablando de lo común que cobra vida y forma en el discurso y en la acción compartidos, por ejemplo, en el reciente movimiento turco de ocupación y defensa del espacio público en las áreas verdes urbanas amenazadas. Por lo tanto, esta concepción de lo público alude a prácticas sociales de información, comunicación, expresión y construcción de vínculos, aunque sean efímeros, materializando en distintos niveles nociones y representaciones abstractas como democracia, bien común, esfera pública o sociedad civil.

Respecto al arte público, he retomado el planteamiento de dos creadores que manifestaron preocupaciones en este sentido generando prácticas y reflexiones que nos pueden aportar a esta discusión. Para Siqueiros “el carácter ciudadano del artista no sólo lleva en sí el reconocimiento de una civilidad, sino la certeza de que la asunción de ella es, ante todo, una asunción política”,<sup>4</sup> lo cual implica no sólo la

---

<sup>3</sup> Silvia Bolos, “Espacios públicos/privados: el problema de las mediaciones”, en *Mujeres y espacio público. Construcción y ejercicio de la ciudadanía*, Universidad Iberoamericana, Instituto Nacional de las Mujeres, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2008, p. 16.

<sup>4</sup> Véase Miguel Ángel Esquivel, “El artista ciudadano”, en *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México, Cenidiap, TAI, Conaculta, 2000.

autoconcepción, sino asumir una postura política y realizar acciones y prácticas consecuentes en el momento histórico concreto. Esto implicó para el pintor la defensa de un arte público al servicio del pueblo en lucha. Sin embargo, me parece que ante los retos presentes se impone una relectura y actualización de estas propuestas, muchas de ellas vigentes, pero dejando de lado la responsabilidad otorgada al Estado y la reducción del arte público al muralismo.

Al referirse a los enemigos de la humanidad, como el fascismo y el imperialismo yanqui, Siqueiros plantea a Fernand Léger “que el arte tiene que ver con algo más que con nuestros pequeños escalofríos estéticos, que tiene que ver con el hombre y con la fe verdadera del hombre mejor de nuestro tiempo”.<sup>5</sup> Este impulso lo llevaría, como militante comunista y artístico, a fomentar la creación de colectivos de producción artística, a la defensa del realismo, a la socialización de las manifestaciones artísticas, a la innovación técnica, a la reflexión constante en la búsqueda y elección del lenguaje más adecuado (medios, elementos e instrumentos) para su labor como “artesanos al servicio del pueblo”. Todas tareas presentes para quienes han elegido este lado de la cancha. Qué fue si no esto lo realizado por los productores gráficos en Oaxaca en 2006: el carácter subversivo, la innovación de medios y formatos, de rápida ejecución, de amplia circulación, multiejemplar. Pero el muralista y pintor comunista también atiende al sujeto implicado y propone elementos para su transformación al definir las condiciones que requiere un artista revolucionario: sólida teoría, sólida ideología y convicción revolucionaria; profundo conocimiento de los hechos vivos (objetivos y subjetivos); conocimiento y dominio de los ele-

---

<sup>5</sup> Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 10.

mentos artísticos en su psicología, en su mecánica y en su estética; amplio espíritu colectivo y disciplina orgánica, para finalizar con la militancia activa. Es decir, nada de improvisación y voluntarismo: elegir este camino implica una responsabilidad mayor para concretar un aporte sustantivo si coincidimos en que el arte es un arma efectiva que entra por los sentidos y los sentimientos para afectar de manera profunda las subjetividades, condición indispensable para cualquier cambio o transformación social y política radical.

El segundo artista es un discípulo de Siqueiros: Arnold Belkin, quien promoviera un humanismo de nuevo tipo tanto en sus valiosos textos como en su obra plástica, reivindicando la relación entre el arte, la vida y la condición del hombre en un momento histórico concreto. “No basta reflejar en el arte las luchas sociales o las mezquinas injusticias sociales que nos conmueven diariamente. Hay que plasmar una sociedad nueva, un hombre nuevo [...]”.<sup>6</sup> Agregará la necesidad de formular una nueva estética basada en la experiencia y el conocimiento, en la articulación con lo social, con las luchas y reivindicaciones concretas, tal como ahora lo hace, entre otros, el muralismo comunitario participativo coordinado por Checo Valdéz.<sup>7</sup> El mismo Belkin narra la experiencia de haber realizado un mural transportable en Nueva York, en 1973, en solidaridad con la resistencia chilena: 25 paneles de 3 x 35 metros, realizados en un lapso de cuatro horas por cincuenta artistas acompañados por gente que se sumó al proyecto-acción, que reprodujeron el diseño de un mural de la Brigada Ramona Parra y que fue circulado en marcha por las calles y colocado frente a las oficinas de LAN Chile y de la ONU.

---

<sup>6</sup> Arnold Belkin, *Contra la amnesia*, México, UAM, Domés, 1986, p. 50.

<sup>7</sup> Cristina Híjar, “Pintar obedeciendo. Mural comunitario participativo”, en <http://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm4>.

El rescate de los postulados de estos y otros artistas militantes ameritaría un trabajo mayor que no debiera ser pospuesto para enfrentar los desafíos que plantean los tiempos actuales. En esas estamos. Pero siguiendo con Siqueiros, “a tal generador, tal corriente”; de eso se trata: existe la necesidad de significación, de afectación de las subjetividades para la construcción del sujeto histórico que enfrente el desastre actual con propuestas nuevas de articulación y reconstrucción del tejido social ante la disolución de anteriores formas y expresiones sociales; habrá que interpelar a esos sujetos potenciales, buscarlos y encontrarlos en los espacios públicos y abiertos, tornarse y asumirse como habilitadores, operadores, promotores de la acción con el objetivo de producir un acontecimiento estético/político.

Retomando los planteamientos de Rossana Reguillo, quien mira desde la antropología urbana, la fuerza simbólica del acontecimiento radica en el hecho de que al irrumpir trastoca los modos de percibir y de vivir al provocar un proceso reflexivo que va más allá de los límites espacio-temporales y deseablemente “detona un debate y visibiliza asuntos claves” que muchas veces rebasan, incluso, el ámbito local o la problemática concreta. Por ejemplo, lo desatado por el movimiento global de los Indignados o el reciente movimiento estudiantil latinoamericano, para remitir a problemáticas y cuestionamientos mayores. “La complejidad desafía al método”, plantea la autora, y tiene razón: hay que estar alertas a la oportunidad, a la multiplicidad de lógicas, procesos y saberes presentes, a la posibilidad de profundización y radicalización de los sucesos y momentos de crisis que favorecen la ira, el malestar, la necesidad de manifestación colectiva para contribuir a la construcción de lo que denomina “sujetos sociales en su fase política” y que define como “actores visualizados en sus vínculos con proyectos en disputa y fundamentalmente a través de la acción que los constituye en actores”.



Esto introduce a otro planteamiento por considerar: imaginemos la generación de un acontecimiento artístico, una irrupción estética en un espacio y tiempo determinados; antes hablábamos de receptor o espectador (generalmente pasivo) y cuando mucho de la generación de públicos, ahora, bajo la perspectiva planteada, vienen bien las categorías propuestas por Reguillo en un proceso de recepción creciente y transformadora que habría que procurar: del *vecino* que atestigua el acontecimiento, procurar al espectador que ya maneja cierta información, para pasar al *actor* que piensa en la organización y planeación de estrategias para poder así consolidarse en *agente* por la movilización de recursos, es decir, por la acción. Pienso que a esto habría que tender al conceptualizar cualquier acción estética.

Todo esto tiene que ver con lo que he planteado desde hace tiempo referente a un arte para tiempos infames: que la consideración sobre la circulación y la recepción se desarrolle de manera paralela a la producción de cualquier imagen, ya sea para generar formas de participación y realización colectiva como para proponer nuevas experiencias de apreciación estética. Retar a la indiferencia que deseablemente acabará siendo derrotada frente a una decoración mural en medio del paisaje gris o ante una placa que informe sobre algún acontecimiento que active la memoria histórica o el reconocimiento y admiración que puede generar la destreza escénica o la interpretación musical generosa. Buscar y generar públicos ha sido uno de los objetivos eternos de cualquier producción artística. Nosotros tendríamos que estar un paso adelante de este planteamiento porque existe un objetivo político. El placer, el gozo, la alegría ante el descubrimiento y vivencia de lo común, el provocar conmoción, no son ajenos a este objetivo y pueden resultar vías muy efectivas para la movilización subjetiva. A esto habría que apuntar: a la creación de objetos, acciones, procesos y sistemas expresivos que enriquezcan su condición de signos/vehículos artísticos, y que además de generar una experiencia

estética activen procesos de significación y simbólicos que modifiquen la percepción de la realidad y la posibilidad de su transformación.

Coincido con Carlos Guevara al plantear lo estético como ese espacio y dimensión en donde sucede la constitución de una lógica otra de conformación del sujeto.<sup>8</sup> Habrá que conformar el “tercer espacio” del que habla George Yúdice, donde —como apunta Nelly Richard— se conjugue “la especificidad crítica de lo estético” y la “dinámica movilizadora de la intervención artística-cultural”<sup>9</sup> con los objetivos planteados, y no para reproducir la subjetivación dominante egoísta y paralizante. Ya lo dijo el Che al definir al hombre nuevo como ser único pero miembro consciente de la comunidad al asumir su ser social. Él también habló del amor, al igual que Michael Hardt, quien define de manera muy acertada el amor como categoría política cuando es y opera como una máquina creativa que produce nuevas formas de vida y que descubre lo común a través de las prácticas y la acción que dan lugar a nuevas relaciones sociales.

El espacio público va más allá de sus dimensiones físicas, para volverlo un espacio ciudadano de expresión hay que apropiárselo y dotarlo de sentido. En nuestro contexto urbano, y siguiendo a Manuel Delgado, la ciudad “es un campo de significaciones”, pero el autor precisa que éstas “no existen en una ciudad en sí misma, separada de la práctica que llevan a cabo los hombres de un tiempo y un mundo [...] no están ni en las cabezas ni en las cosas, están en la experiencia [...] (Ledrut, 1973)”,<sup>10</sup> y en las prácticas y en las vivencias que dan lu-

<sup>8</sup> Carlos Guevara, “Arte y utopía en América Latina”, *Tropo a la uña*, núm. 19, México, julio-agosto 2005.

<sup>9</sup> Ileana Diéguez, “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, en <http://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas>.

<sup>10</sup> Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata, 2011, p. 98.

gar a las representaciones sociales de la realidad y a la construcción de los imaginarios susceptibles de afectarse, construirse y transformarse, opuestos a los sistemas de representación que nos imponen todo el tiempo y que incluyen los usos y funciones del espacio de todos.

Estamos aprendiendo a analizar y reflexionar sobre los nuevos actores sociales y sus formas de accionar sobre la base de asumirnos como parte del todo, de incluir el yo con el *nosotros* para encontrar, espero, el mejor modo de aportar a esta marea y contribuir a consolidar espacios de resistencia. Repensar al arte público, considerando anteriores experiencias y propuestas, discutiendo y reflexionando sobre los nuevos contextos, las nuevas necesidades y los nuevos escenarios, y generando una praxis acorde a estos tiempos, me parece una tarea indispensable.

Y sí, *¡estamos hasta la madre!* La generación de alternativas se está dando en varios frentes; si a nosotros, trabajadores del arte y la cultura, nos compete actuar, reflexionar y proponer en la dimensión estética y artística, entrémosle con todas sus consecuencias y asumamos este terreno como campo de batalla. Parafraseando al Che: el futuro es nuestro si y sólo si hoy, tiempo presente, luchamos por él.

## BIBLIOGRAFÍA

- “Adios a lo tradicional. La individualización y las ‘libertades precarias’”, en Ulrich Beck y Beck-Gernsheim, *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Madrid, Paidós, 2003.
- BELKIN, Arnold, *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, UAM, Domés, 1986.
- BOLOS, Silvia, “Espacios públicos/privados: el problema de las mediaciones”, en *Mujeres y espacio público. Construcción y ejercicio de la ciudadanía*, Universidad Iberoamericana, Instituto Nacional de las Mujeres, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2008.

- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Taller de Arte e Ideología, *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000 (col. Punto de Fuga).
- DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata, 2011.
- GUEVARA, Ernesto, *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 1977.
- HARDT, Michael, ponencia presentada en la mesa “Otro mundo, otra política” en el Festival de la Digna Rabia, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 4 de enero de 2009, <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=955>.
- RAMÍREZ-KURI, Patricia, “El espacio público: ciudad y ciudadanía. De los conceptos a los problemas de la vida pública local”, en *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, México, Porrúa, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2003.
- REGUILLO, Rossana, “Ciudad, riesgos y malestares. Hacia una antropología del acontecimiento”, en Néstor García Canclini, *La antropología urbana en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- TIBOL, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

**CONSONANTS**  
**POINTE**  
**Y**  
**CV**

**AU**  
**TO**  
**RES**



**■ CARLOS ARANDA MÁRQUEZ**

Oaxaca, 1957. Licenciatura de Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, especializado en Traducción y Teoría Literaria. Posgrado de Historia y Crítica de Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la antigua Academia de San Carlos, UNAM. Organizó las exposiciones del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A. C. (1991-1993). Trabajó como curador adjunto y jefe del Departamento de Museografía del Museo Universitario del Chopo (1994-1998) y colaboró como curador asociado en la Ace Gallery (1999-2000). Actualmente trabaja en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda como profesor investigador de Historia y Teoría del Arte e imparte un taller de producción artística dedicado al *performance*. Como curador independiente ha organizado más de setenta exposiciones, algunas de las cuales se han exhibido en Bogotá, Bolonia, Buenos Aires, Cali, Madrid, Monterrey, Nueva York, Oaxaca, São Paulo, Turín y la ciudad de México, entre otras. Entre 1996 y 2011 participó en 19 exposiciones colectivas y ha tenido dos exposiciones individuales, la primera en 2010 y la siguiente en 2012.

**■ EMERSON BALDERAS FERNÁNDEZ**

Ciudad de México. En Tlaxcala destacó como un reconocido artista urbano bajo el seudónimo ONITETEMEK. En 2006 comenzó sus estudios profesionales dentro de los Talleres de Iniciación Profesional a las Artes Visuales. En 2008 obtuvo la beca que otorga el TIPAV en conjunto con el Mills Street Institute en Poughkeepsie, Nueva York, y formó parte del intercambio artístico de jóvenes emergentes. Ese mismo año fue acreedor del Foecat dentro de la categoría jóvenes creadores, además de la mención máxima que otorga el Estado en el concurso anual de Artes Visuales, obteniendo el primer lugar en la categoría de pintura. Actualmente estudia el último año de la licenciatura de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura,

Escultura y Grabado La Esmeralda, además de colaborar en colectivos de ilustración (Colectivo Amable), así como colectivos dedicados al arte social (Artistas Aliados y Frente Gráfico), donde gestiona encuentros estudiantiles multidisciplinarios y talleres comunitarios en municipios aledaños a la ciudad de México.

#### ■ EMILIA SOLÍS GONZÁLEZ

Mexicana. Estudió en el Cedart “Miguel Bernal Jiménez” en Morelia, Michoacán, y en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda. Asistente para el montaje en la instalación *La invención de lo cotidiano* de Jim Lambie en el Munal, Colección Jumex. *Tlapahtekuabetl* (árbol de la medicina), proyecto ganador para mural del Hospital de Especialidades, Ixtapaluca, Estado de México. Ilustración para la portada de *La voz encendida*, compilación de cuentos por Carolina López Herrejón. *Outside the box*, subasta-exposición, California, Estados Unidos. *Parafrenia*, exposición colectiva en torno a estados de locura. *Visiones para antes del fin del mundo*, exposición colectiva de instalación *in situ*. *Presagios Funestos*, exposición colectiva de la presentación del calendario 2012 “Presagios Funestos”. *Arcano XVI*, exposición colectiva de intervenciones *in situ* en la ex hacienda “La Quinta Josefa”, Tepoztlán, Morelos.

#### ■ SILVIA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Profesora de tiempo completo del Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE) de la UNAM. Desde 1974 ha desarrollado una amplia trayectoria docente, a nivel licenciatura y posgrado, en la UIA, en la Escuela de Diseño del INBA, en la División de CYAD de la UNAM, en la Universidad del Hábitat de S.L.P., en la Universidad del Estado de México y en la UNAM: Escuela Nacional de Arquitectura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Instituto de Investigaciones Estéticas y CEPE. Ha participado en la elaboración de



planes de estudio, coordinación de diplomados, dirección de seminarios, de tesis y sinodal en exámenes profesionales. Coordinó la publicación *América para todos los americanos. Prácticas Interculturales*, editada por la UNAM y la Universidad de Maryland (UMBC). Obtuvo dos premios de Crítica de Arte de la UIA y en 2006, el reconocimiento Sor Juana Inés de La Cruz de la UNAM. Dirigió ocho años el Departamento de Arte del CEPE. Forma parte del Seminario Posdoctoral sobre “La educación del arte” en el Instituto de Investigaciones Estéticas, y coordina el Diplomado “La vida cotidiana en México a través del arte” en el CEPE. Codirige el seminario Interinstitucional e Internacional de Estudios Interculturales del CELE/CEPE/UMBC.

#### ■ ALBERTO HÍJAR SERRANO

Profesor jubilado de las Facultades de Filosofía y de Arquitectura (Autogobierno) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sobreviviente de la guerra sucia en México (1974). Miembro fundador del Taller de Arte e Ideología (1974). Fue asesor de la Junta de Reconstrucción Nacional sandinista en Managua, Nicaragua. Miembro del Taller de Construcción del Socialismo. Se desempeña como investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes. Es colaborador semanal del diario *PorEsto!* de Yucatán. Entre sus publicaciones se cuentan las colectivas resultado de seminarios a su cargo, como *Arte y utopía en América Latina* (2000); *Releer a Siqueiros* (2000), y *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX* (2007). Entre sus obras individuales: *Semiótica del imperialismo* (2002) e *Introducción al neoliberalismo*. Maestro, asesor, curador, promotor de esfuerzos colectivos, internacionalista, autor y productor de innumerables textos de cultura, estética, filosofía política, crítica de la economía política e historia moderna y contemporánea en diversos medios de México y el extranjero.

**■ MARÍA ELENA DURÁN PAYÁN**

Egresada de la carrera de Historia en la UNAM. Desde 1989 es investigadora en el Cenidiap, donde ha colaborado, entre otras, en las exposiciones *Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984)* en el Museo del Palacio de Bellas Artes y en *La medicina y el arte* en el museo Franz Mayer. Es coautora de la investigación *Libro-catálogo y apoyos escritos del Museo Casa Diego Rivera* en Guanajuato. De 2000 a 2004 fue coordinadora del área de Documentación en la Cineteca Nacional. De 2004 a 2009 fue subdirectora de Documentación del Cenidiap. Actualmente coordina las publicaciones, los acervos iconográficos y las exposiciones del Instituto Mexicano de Cinematografía. Publicó el libro-catálogo *Marte R. Gómez y Diego Rivera. La historia de una colección*, en coautoría con Ana Ma. Rodríguez. Ha publicado diversos artículos sobre fotografía en la revista *Fotozoom*, sobre arte en la *Revista de la Escuela Nacional de Artes Visuales* y en la revista electrónica *Discurso Visual*, entre otras. Colaboró en el libro colectivo *Pago en especie* de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Cuenta con varios títulos sobre cine en la colección *Abrevian Ensayos del Cenidiap*, así como en las Universidades de Morelos y Zacatecas. Ha participado como investigadora y ha dictado conferencias sobre cine y pintura en la Cineteca Nacional, en el Centro Nacional de las Artes, el Centro de las Artes de Guanajuato, en el Centro Veracruzano de las Artes y en el Museo del Chopo, entre otros.

**■ CARLOS GUEVARA MEZA**

Licenciado en Filosofía, maestro en Estudios Latinoamericanos y doctorante en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido profesor en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda del INBA y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es miembro de diversas asociaciones internacionales de filosofía, historia y estudios culturales. Ha ejercido el periodismo cultural y político durante más de veinte años. Actualmente es profesor de la Escuela Nacio-

nal de Arte Teatral del INBA y director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

#### ■ ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA

Desde 1989 es investigador del Cenidiap desarrollando varios proyectos en relación con el paisaje y la historia del arte mexicano en los siglos XIX y XX. Algunas de sus publicaciones son *Historia de los textiles en México durante el siglo XIX* (coautor); “Estatuas y centenarios colombinos” en el libro *Más de 500 años de cultura en México*; “Paisaje y otros pasajes en la pintura del siglo XIX” en el libro *Paisaje y otros pasajes mexicanos del siglo XIX en la Colección del Museo Soumaya*, y “Apología del entorno en la medicina y la plástica mexicana del siglo XIX” en *Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ha participado en las exposiciones *Inventos, patentes y privilegios: tecnología en México, 1850- 1900* en el Archivo General de la Nación (1984); *Paisaje y otros pasajes mexicanos del siglo XIX en el Museo Soumaya* (1999), y *Ética y poética del agua en el valle de México* en el Museo de la Ciudad de México (1999). Realizó los videos *Lo húmedo y lo seco. La polarización de la ciudad de México en el siglo XIX* (2005) y *Memoria del Valle. La huellas de José María Velasco* (2011) en colaboración con Marie-Christine Camus.

#### ■ ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA GARGOLLO

Historiadora del arte y ceramista, académica del Cenidiap, responsable del Archivo Fotográfico Kati Horna. Desde 1984 labora para el Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha sido miembro del Consejo Académico del Cenidiap, asesor del programa de Fomento a Proyectos y Co-inversiones Culturales del Fonca en el área de Estudios Culturales, jurado de la Bienal de Cerámica Utilitaria convocada por el Museo Franz Mayer y curadora de la exposición *Cien años con Kati Horna* en la galería Machado Arte Espacio. Expositora y ponente en distintos encuentros nacionales e internacionales, su objeto de estudio se centra en la imagen y su pasión en el trabajo en barro. Entre sus

publicaciones recientes se encuentra el ensayo “Resonancias surrealistas en México” en *El ojo y sus narrativas: cine surrealista desde México*, 2012.

#### ■ ARNULFO AQUINO CASAS

Maestro en Artes Visuales. Fue profesor de la Escuela de Diseño del INBA, en donde fundó en 1993 la Unidad de Posgrado y Educación Continua. Ha realizado 22 exposiciones individuales, y publicado diferentes ensayos y libros de autor entre los que destacan *Imágenes y símbolos del 68*; *Melecio Galván. La violencia, la ternura*, y el proyecto de coinversión Cenidiap-Fonca 2010-2011: *imágenes épicas en el México contemporáneo, Oaxaca 2006. Imágenes de rebelión y resistencia*. De 1993 a 2000 fue miembro del Sistema Nacional de Creadores. Actualmente es investigador del Cenidiap.

#### ■ ALBERTO ARCEO ESCALANTE

Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Cristóbal Colón, Veracruz, México. Ponencias y conferencias: “Instalación y desinstalación: pormenores estéticos de Helen Escobedo”, Foro de Humanidades de la Universidad Cristóbal Colón, 2005; “Picheta y su tiempo: el granado del siglo XIX en Yucatán”, Foro de Humanidades de la Universidad Cristóbal Colón, 2004; “Esfera de las Artes”, Centro de las Artes Atarazanas, Veracruz, 2003, y “La resemantización del espacio a través del arte”, I Congreso Nacional de Historia del Arte, Universidad Cristóbal Colón. Ha sido curador-asistente de la *Retrospectiva de Leonor Anaya*, Casa Museo Diego Rivera, Guanajuato; curador de *Primeras obras de Edgar Cano*, 2005, *La muerte revelada: maneras del adiós*, 2005, *Enrique Sandoval: símbolos de la música*, 2005, y *Augurios y premoniciones de Guillermo Cenicerós*, 2005. Imparte las cátedras de Arte y Ciudad, Historia del Arte I e Historia del Arte II en la Facultad de Arquitectura, Artes Visuales y Diseño del Habitat de la Universidad Autónoma de Yucatán.

## ■ COLECTIVO SUBLEVARTE

Acción continua sin permanencia ni pertenencia. ¡Contrasentido! Contrasentido desde el comienzo. No hay un solo sujeto, sino tantos como verdades hay, y tantos tipos subjetivos como procedimientos de verdad. En cuanto a nosotros, señalamos estos: político, artístico y amoroso. Aplicamos el “esencialismo estratégico”, el cual se refiere a la solidaridad con el objetivo de una acción social concreta entre distintos colectivos de pensamiento, formación del acontecimiento para SER donde se configura el CUERPO social en su propio espacio; lograr que el mundo de los sujetos y sus operaciones resulten visibles, manifestando el disenso en tanto presencia de los muchos mundos. El reto es recuperar nuestros espacios públicos, nuestro lenguaje que ahora se usa para vender todo. Con el aerosol, las pegas, las intervenciones mimetizamos nuestros mensajes y hacemos que la gente se los lleve de manera inconsciente, sembramos discursos que hacen pensar sobre la realidad que vivimos y de esa manera contrarrestamos la influencia de los medios de comunicación masivos. No caemos en el panfleto, generamos más preguntas que respuestas. Sabemos que no es todo: seguimos en el eterno proceso de construcción, reinterpretación de lo que somos e identificación de lo que queremos. Buscamos el cuerpo de los subalternos para acompañarnos en el camino de ser enunciados, y autorrepresentados, cuando, físicamente se puede hablar, y no se goza de una posibilidad de expresarse y ser escuchado. Ello implica colectivizar, expresar e innovar. Una muestra del hacer colectivo, hacer política desde las artes y los afectos, para poder ser cuerpo social. La política no entendida como ejercicio de poder.

## ■ MARTÍN GONZÁLEZ MERCADO

Ciudad de México, 1967. Licenciatura en Comunicación Gráfica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), maestría en Artes Visuales con orientación al Arte Urbano en la Unidad de Posgrado de la ENAP, Academia de San Carlos, maestría en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en

el Centro de Cultura Casa Lamm. Miembro del Colegio Nacional de Artes Circenses y Escénicas-Conacie. Participante en el Consejo de Cultura de la Delegación de Tláhuac. Artista fundador del Colectivo de Intervención Urbana PAVIMENTO. Coordinador fundador del Taller Infantil Multidisciplinario. Coordinador invitado para la realización del núm. 54 de la revista *Generación* "Melquíades Herrera, ¡no ha muerto!". Gestor y promotor cultural fundador de las Fábricas de Artes y Oficios Faro Tláhuac y Faro Milpa Alta. Tallerista fundador de la Fábrica de Artes y Oficios Faro de Oriente.

■ PABLO GAYTÁN SANTIAGO (COLECTIVO LABESTIA ACP)

Aspirante a doctor en Ciencias Sociales y Humanidades por la UAM-X; maestro en Diseño por la UAM-A. Ha publicado, entre otros libros, *Desmá-demos. Crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la metrópoli defeña*, 2001; *Apartheid social en la ciudad de la esperanza cero. Capitalismo y cinismo (contra)cultural*, 2004, actualmente está en impresión *Guerra mediática prolongada. Emocracia, violencia de estado y contrainformación*. Ha realizado 40 videogramas de los géneros documental, experimental y educativo (algunos de éstos se pueden ver en <http://labestia.org.mx>). Obra expuesta en la Cineteca Nacional, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Claustro de Sor Juana, canales 11 y 22, festivales de cortometraje, el Festival Internacional de Cine de Morelia, bienales de video mexicano, Exploratorium Museum de San Francisco, California, Artist Television Acces de San Francisco, California, Museo de las Culturas en París, Francia. Fundador de las primeras videosalas en la ciudad de México entre 1989 y 1992; fundador de las agrupaciones Videar y Video Popular y Cultural, A. C., así como de la video revista *Interneta* (1994-2004). Miembro de la mesa de redacción de la revista *Version Media* del Departamento de Educación y Cultura de la DCSH, UAM-X, y colaborador permanente de la revista *Metapolítica*. Profesor del Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-X.

- **GUADALUPE OCHOA ARANDA (COLECTIVO LABESTIA ACP)**  
 Socióloga, psicoanalista y videoasta. Productora, guionista y correalizadora de cuarenta documentales, ficción y experimental con Pablo Gaytán. Miembro de Videar, Video Popular y Cultural, A. C., fundadora de la videorevista *InterNeta* y LabestiaACP. Es reportera en CAUCE, órgano informativo de la UAM-X. Asimismo, realiza trabajo de arteterapia y psicoterapia con niños indígenas migrantes y personas de la tercera edad en diversos espacios de la ciudad de México.
  
- **JOSÉ MANUEL VALDÉS AMÉZQUITA (COLECTIVO LABESTIA ACP)**  
 Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad del Cauca, Popayán, Colombia. Estudios de maestría en Artes Visuales, División de Estudios de Posgrado, Academia de San Carlos, UNAM. Exposiciones individuales: 1991, *Amores largos y encontrados 500 años después*, videoinstalación/pintura; 1992, *A la tal cruz le llegó la muerte*, videoinstalación/performance; 2009, *FotoInfluenzas*, doce piezas fotográficas digitales. Exposiciones colectivas; 1988, Festival Latinoamericano de Video; 1990, II Bienal Internacional de Videoarte; 1990, muestra selectiva de la II Bienal de Videoarte; 1990, I Salón Colombiano de Videoarte. Videografía: video-ficción *Crisálida*, 15', Betacam, 1988, director de arte; videoarte *Escenarios de un diálogo 01*, 10', VHS, 1988, coautor; videoarte *Escenarios de un diálogo 02*, 10', VHS, 1989, coautor; videoarte *Escenarios de un diálogo 03*, 10', VHS, 1990, autor; videoarte *Video-collage, un gato en San Carlos*, 8', VHS, 1992, autor; video documental-ficción *Bidependencia In*, 15', digital, 2008, animación y edición; videoarte *Paisaje sonoro en el ombligo de la luna*, 10', digital, 2011, autor.
  
- **CYNTHIA ORTEGA SALGADO**  
 Doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM y maestra en Artes por la Universidad de Plymouth, Inglaterra. Ha sido investigadora invitada por la Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Montevideo, y ha

realizado actividades de gestión y vinculación con la Universidad Politécnica de Valencia y la Universidad de Kingston. Sus artículos se encuentran en revistas indexadas como el *College of Arts & Letters* de la Universidad de California, *Ra Ximhai* o *Encuentros Uruguayos*. En 2009 publicó como coautora el libro *Procesos culturales en arte y el diseño contemporáneo*. Ha sido ponente en México, Brasil y Argentina y actualmente labora como profesora de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México y es miembro del Cuerpo Académico “Arte como conocimiento”.

#### ■ SOFÍA SIENRA CHAVES

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y en Artes Visuales por el Instituto Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, Montevideo. Actualmente estudia la maestría en Estudios Visuales en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Su obra ha sido seleccionada para participar en Una muestra sobre nada, exposición de 35 artistas jóvenes uruguayos en la Fundación Pablo Atchugarry (Punta del Este, Uruguay) y el *World Event Young Artists* (Nottingham, Inglaterra), entre otros.

#### ■ MARÍA ELENA RETAMAL RUIZ

Profesora de Artes Plásticas en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica. Docente en el área Teoría e Historia del Arte, Departamento de Artes Visuales, UMCE. Ponencias: 2009, “Apuntes sobre el grabado en Chile”, Facultad de Artes, P. Universidad Católica de Lima, Perú; 2010, “Cicatrices de la memoria”, relatos y *performance*, III Simposio Internacional de Estéticas latinoamericanas, PUC, Santiago; 2011, “ANIMITAS. Resistencias frente al olvido”, Biblioteca Nacional, organizado por Instituto de Estética. P. Universidad Católica, PUC, Santiago; 2011, “Resistir es crear. Crear es resistir. Una mirada de la realidad chilena”, XVIII Foro de estudiantes de Antropología y Arqueología, FELAA, Quito-Ecuador; 2012, “Fotografía. Cons-



trucción de Identidad”, Foro Internacional Territorio, Patrimonio, Turismo y Desarrollo, Corral, Chile; 2012, “Fronteras nómades II. Una propuesta artística pedagógica”, Centro Cultural Coricancha, Cusco, Perú; 2012, “Fotografía andina”, primer Encuentro Multidisciplinario de Reflexión sobre Espacio Andino, Caribeño y Amazónico, Cusco, Perú.

#### ■ ESPERANZA BALDERAS SÁNCHEZ

Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, diplomada en Arte Contemporáneo por la UNAM y en Museología por el INAH, profesora de Educación Media titulada en la Nacional de Maestros de la SEP. Como artista visual especializada en fotografía participó en los años setenta con el grupo de 26 Fotógrafos Independientes, exhibió individual y colectivamente una parte de su obra y colaboró como fotógrafa en la Universidad Autónoma de Puebla. Al mismo tiempo fue profesora en la Casa de Cultura de la ciudad de Puebla. Desde 1989 forma parte del Colegio de Investigadores del Cenidiap, INBA, en donde ha realizado la investigación sobre la vida y obra de Roberto Montenegro Nervo cuyo tema ha sido publicado por Conaculta: *Montenegro ilustrador*, el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana: *La sensualidad renovada* y por el INBA a través del Museo Mural Diego Rivera: *Fragmentos de la obra de Montenegro* (cronología). Fue curadora de las exposiciones *Montenegro ilustrador* y *Montenegro en el Museo de la Luz*. Ha realizado en video dos títulos sobre el autor en Cenidiap y uno en colaboración con TV UNAM. Actualmente concluye la investigación iconográfica de una parte de la obra mural de Montenegro para su divulgación, y continúa incrementando, divulgando y conservando el Fondo Montenegro.

#### ■ ROLANDO DE LA ROSA

Ingeniero civil por la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del IPN. Se hizo músico, actor y director de escena aunque su vocación estaba en el arte visual contemporáneo. Estudió cinco años de la carrera de Pintura en

la Esmeralda. Cursó la especialidad de Arte Conceptual en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica del Instituto Nacional de Bellas Artes con el maestro Kiyota Ota Okusawa. Maestría en Escultura en el posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, ahí se hizo amigo de su maestro Juan Acha. Ideó un instrumento teórico para conocer el grado o carácter progresista en las obras de arte, a la que llamó “La tabla rasa De la Rosa”. El Salón de Espacios Alternativos de 1987 en el Museo de Arte Moderno lo seleccionó para realizar la instalación “El real templo Real”, la cual detonó una censura y un escándalo de proporciones gigantescas. Los campos en que le gusta trabajar son las obras artísticas ligadas a movimientos sociales, las artes escénicas (como actor, director y escritor) y las PIAYAS: performances, instalaciones, ambientaciones y acciones sociales. Actualmente es maestro en el posgrado de la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM.

#### ■ COLECTIVO DOSCINCuenta

Contraoponer la cotidianidad estableciéndola como espacio de producción, investigación e incidencia en una relación transdisciplinaria en el contexto público. Se ha establecido como uno de los objetivos principales en el grupo de artistas que conforma el colectivo. Se han realizado intervenciones en diversos espacios públicos, tanto en la ciudad de México, Hidalgo, Estado de México, Tijuana, Comitán/Chiapas, Merida/Yucatán, Cuenca/Ecuador, Quito/Ecuador y Madrid/España. Los proyectos trabajados en sus respectivos casos han sido apoyados o patrocinados, por ejemplo, por la Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, Facultad de Artes/ Universidad de Cuenca Ecuador, Facultad de Artes de la UAEH, ArteHoy A. C., Casa Talavera (UACM), Eloy Tarcisio, Escuela Superior de Artes Visuales de Yucatán, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, etcétera. El colectivo nació en 2007 por iniciativa de Itandehuitl Orta Rosales, Marco A. Rodríguez Gutiérrez, Argelia Leodegario Calderón, Martha Alicia Escobar

Alvarado, Felipe Ocaña Ávila, Elena Ospital, Miguel Rosales y Eloy Tarsicio López Cortéz; después se integró Yuvia Antonieta Pérez González. Al tener como objetivo principal realizar proyectos colectivos generados de la reflexión y la discusión, el colectivo ha adoptado una estructura rizomática siendo un proyecto mutable en sus integrantes proyectos y búsquedas. En 2008 y 2009 se integraron Eliana Cevallos Acosta, Verónica Cristiani, Edgard Gamboa Partida, Ana Gómez, Lorena Orozco, Mauricio Salazar y María Pía Vásquez.

#### ■ MIKI YOKOIGAWA

Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Bellas Artes de Osaka. Maestría en Artes Visuales (Escultura), Academia San Carlos de la Escuela Nacional Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Especialista en Artes Visuales e Intermedia, Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, UPV, España. Doctorado en Artes Visuales e Intermedia, Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España. Profesora investigadora titular, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Área Académica de Artes Visuales (licenciatura), Instituto de Artes. Artículos y tesis: *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2012. Regional “Vitalization through Art - Insight for Various Associations on Region”, en colaboración con el Dr. Makoto Hirano, en *Journal of The Japan Association of Regional Development and Vitalization*, vol. 2, Tokio, 2011. *El documental de ficción. Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito. Análisis del proyecto audiovisual: En la memoria de Harue: Vida y muerte de una inmigrante japonesa en México, 1929-1049*, trabajo de investigación para obtención del Diploma de Estudios Avanzados, UPV, España, 2009. *Idealidad y realidad en la representación del cuerpo femenino; algunos casos del arte contemporáneo*, tesis para obtención de la maestría en Bellas Artes en San Carlos, ENAP- UNAM, 2001.

**■ MARISA BELAUSTEGUIGOITIA RIUS**

Actual directora del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM. Doctora en Estudios Culturales y de Género por la Universidad de California, Berkeley. Profesora titular de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado numerosos artículos en libros y revistas nacionales e internacionales. Entre sus últimos libros se encuentran *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*, *Güeras y Prietas: género y raza en la construcción de mundos nuevos*, *Enseñanzas desbordadas*. Su trabajo ha merecido diversos premios como la Medalla Omecíhuatl por el Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, entre otros. Forma parte de diversos comités editoriales, entre los que destaca *Debate Feminista e Internacional Development*. Es integrante del de la Comisión Especial de Equidad de Género del Consejo Universitario de la UNAM y del Programa Internacional de Intercambio Académico del Colegio Internacional de Graduados “Entre Mundos”, con la Universidad Libre de Berlín. Su trabajo analiza las relaciones entre género, raza, identidad y cultura en Latinoamérica, identificando proceso de resistencia y exclusión.

**■ RÍAN LOZANO DE LA POLA**

Actualmente dirige la Secretaría de Investigación y Proyectos Académicos del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM, México. Licenciada en Historia del Arte, doctora en Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes) por la Universidad de Valencia, España. Ha sido investigadora en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres y en el PUEG. Obtuvo un contrato de investigación postdoctoral en la Universidad de Rennes, Francia. Trabaja como curadora independiente y crítica de arte. Ha laborado como profesora e investigadora en la Universidad de Valencia y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, España. En 2010 trabajó en el departamento de curaduría de Manifesta 8, bienal europea de arte contemporáneo. Ha publicado diversos

artículos en revistas internacionales y en catálogos de exposiciones. Acaba de publicar, junto con Marisa Belausteguigoitia, el libro *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas* (2012). En 2010 publicó el libro *Prácticas culturales anormales* (ediciones del PUEG). Su trabajo se centra en el análisis de prácticas culturales (no normativas) y sus conexiones con la pedagogía, la creación de otras epistemologías, la acción política, el feminismo, la subalternidad y las nociones de representación y poder.

#### ■ MANUEL CENTENO BAÑUELOS

Ciudad de México, 1950. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Presentó su primera exposición pictórica individual en el Colegio Franco-Español en el año 1970. De 1972 a la fecha ha participado en numerosas y diversas exposiciones colectivas. Ingresó al Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1974. Inició sus trabajos en la Coordinación de Exposiciones. En la segunda mitad de la década de 1970 supervisó el transporte y la custodia de obra para la Oficina de Registro y Control de Obra y para el Centro Nacional de Conservación de Obra Artística, INBA. Tuvo a su cargo la Coordinación de Galerías del INBA. En la década de 1980 asumió la Jefatura de Exposiciones Nacionales e Internacionales. Fue comisario, en representación del INBA, para algunas muestras colectivas, nacionales e internacionales. Participó en múltiples montajes museográficos para los museos y las galerías del interior del país y de la ciudad de México. En la década de 1990 coordinó, curó, investigó, efectuó múltiples montajes museográficos y asesoró a la dirección del Museo de Arte Moderno. Los dos últimos años de la década se hizo cargo de la Subdirección y Curaduría del mismo museo. Hoy en día colabora como teórico y comentarista para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA.

**■ MARÍA JEANNETTE MÉNDEZ RAMÓN**

Egresada de la licenciatura en la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía. Desde 1991 es investigadora del Cenidiap, donde ha desarrollado actividades de análisis documental (catalogación, clasificación y automatización) en biblioteca, hemeroteca y fondos documentales, además de servicios a usuarios. Desde 2005 es coordinadora honoraria de la Academia de Teoría y Metodología de la Documentación. Ha participado como miembro del comité organizador de los II, III, IV y V encuentros del Cenidiap, además en proyectos de investigación como “El circo una metáfora de vida”. Ha presentado ponencias como “Las caras del payaso y su perfil psicológico a través de la plástica mexicana”, “Francisco Goitia: una mirada al patrimonio documental artístico”, “Biblioteca Juan Acha del Cenidiap”, entre otras. Ha coordinado tres ciclos de conferencias en torno al rescate, registro y difusión de patrimonio documental mexicano. Actualmente es responsable de la Biblioteca Juan Acha del Cenidiap.

**■ MARÍA TERESA ESPINOSA PÉREZ**

Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), directora curatorial del Acervo Antonio Vanegas Arroyo, coordinadora del Fondo Documental Mario Payeras, México-Guatemala, profesora en la Universidad Estatal del Valle de Toluca, profesora en la Universidad Estatal del Valle de Ecatepec, coordinadora de Artketipo A. C. Promoción de Arte y Cultura, curadora en Quadrante Plástico. Diseño, Museografía, Arte. Ha hecho investigación, exposiciones y curaduría en las siguientes instituciones: UNAM; Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Autónoma de la Ciudad de México; Instituto Politécnico Nacional; Biblioteca de México José Vasconcelos; Secretaría de Relaciones Exteriores sede ciudad de México; Museo Reina Sofía, Madrid, España; Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias; Museo Soumaya, ciudad de México; Museo Nacional de Culturas Populares, ciudad de México; Mu-

seo del Templo Mayor, ciudad de México; Museo Isidro Favela, Casa del Risco, ciudad de México; Museo del Estanquillo, Colecciones Carlos Monsiváis, ciudad de México; Museo Sala de Arte Público Siquerios, ciudad de México; Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, ciudad de Puebla; Museo San Pedro de Arte, ciudad de Puebla; Museo de Arte Colonial, ciudad de Morelia; Museo Ex convento de San Francisco, ciudad de Tlaxcala; Museo Regional de Oaxaca, Ex convento de Santo Domingo, ciudad de Oaxaca; Museo Galería Virreinal de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas; Galería de Arte Universidad Autónoma de México, ciudad de México y Museo de Occidente, Jalisco.

#### ■ ANA GARDUÑO

Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es investigadora del Cenidiap-INBA y sus líneas de investigación son: museos y coleccionismo de arte y políticas culturales del siglo XX. Su libro más reciente es *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, Coordinación de Estudios de Posgrado-Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte-UNAM, 2009. Es profesora de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de la Maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH.

#### ■ CARLOS MANUEL PINEDA SUMANO

Maestro en Letras Latinoamericanas por la UNAM. Becario del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios emisión 2012, en el rubro de Investigación, del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes (Conaculta). Ganó en 1996 el Concurso de Poesía de la UAM, en 1998 el primer lugar en el Concurso Nacional de Poesía "Rubén Bonifaz Nuño". Es autor de los libros de poesía *Imago*, *Escenas en el proscenio*, *Antología perpleja*, *Silencio: el silencio y Atisbos y precipicios*. *Linderos de la narrativa mexicana*

*contemporánea*. De 2001 a 2005 se desempeñó como editor de la Dirección de Literatura de la UNAM. De 2003 a 2005 fue secretario de redacción del *Periódico de poesía* bajo la dirección de David Huerta. Ha impartido cátedra en la Fundación para las Letras Mexicanas, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Facultad de Filosofía y Letras y la Casa Universitaria del Libro de la UNAM. Ha sido catedrático de la Universidad Anáhuac y del ITAM. Actualmente es director editorial de Ediciones del Lirio y académico del Centro de Lenguas de la Universidad Panamericana.

#### ■ ANA MARÍA RODRÍGUEZ PÉREZ

Licenciada en Sociología por la UAM, Xochimilco. Es investigadora del Cenediap-INBA desde 1987. Responsable del Fondo Mathias Goeritz. Ha publicado varios artículos sobre el artista y colaborado en dos exposiciones. Actualmente trabaja, junto con Leticia Torres, el tema de los vitrales que diseñó el artista alemán para varios recintos. Ambas han dictado dos conferencias y publicado un artículo sobre los vitrales de la Catedral Metropolitana y escrito un ensayo sobre los de la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan, D. F. Conformó, al lado de Carmen Gómez del Campo, Alicia Sánchez Mejorada y Leticia Torres, el Fondo Cerámica Contemporánea en México, tema del que han dictado conferencias en varios foros académicos, escrito artículos y ensayos para diversas publicaciones y realizado el video *Una mirada a la cerámica contemporánea*.

#### ■ LETICIA TORRES HERNÁNDEZ

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. Es investigadora del Cenediap-INBA desde 1985. Ha publicado, en coautoría con Carmen Gómez del Campo, los libros *En memoria de un rostro: Isabel Villaseñor* y *Contra la Academia de Pintura: El ¡30- 30!*; con Esther Acevedo y Alicia Sánchez Mejorada la *Antología completa de textos de Diego Rivera*, entre otros; actualmente trabaja junto con Ana Rodríguez el tema de los vitrales que



diseñó Mathias Goeritz para varios recintos. Han dictado dos conferencias y publicado un artículo sobre los vitrales de la Catedral Metropolitana y escrito un ensayo sobre los de la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan, D. F. Conformó, al lado de Carmen Gómez del Campo, Alicia Sánchez Mejorada y Ana Rodríguez, el Fondo Cerámica Contemporánea en México, tema del que han dictado conferencias en varios foros académicos, escrito artículos y ensayos para diversas publicaciones y realizado el video *Una mirada a la cerámica contemporánea*.

#### ■ LORETO ALONSO ATIENZA

Artista e investigadora, doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes y en la Kunstakademie de Munich. Desde 2009 trabajó como profesora de tiempo completo en el posgrado de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León y actualmente en la carrera de Arte Digital de la Universidad Autónoma del Estado de México. Colabora con el Instituto Superior de Arte de La Habana. Autora del libro *Poéticas del siglo XXI: la distracción, la desobediencia, la precariedad y lo invertebrado* y coordinadora y coautora de *Volverse y mirar a Monterrey*, ambos publicados por la UANL en 2011. Investigadora del Proyecto de I + D Imágenes del Arte y reescritura de las narrativas en la “cultura visual global” y del proyecto Nuevas tecnologías en el Arte Contemporáneo Latinoamericano. Ha participado en seminarios como el Seminario Internacional de Estudios Visuales y Nuevos Media, Centro Multimedia (2012), evento teórico Arte y Pedagogía *Lo inédito viable*, XI Bienal de La Habana (2012), Simposio *Se vende o se renta: políticas de la representación y representación política* organizado por el Seminario de Medios Múltiples (2011), Primer Encuentro Internacional Arte y significación en el Centro de las Artes San Luis Potosí Centenario (2011), XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen *Historias que no se han escrito*, Centro de Arte 2 de Mayo (2011). Como productora artística, realiza una producción individual, así

como con el colectivo C.A.S.I.T.A. desde 2003 ([www.ganarselavida.net](http://www.ganarselavida.net)). Su trabajo artístico ha sido presentado en espacios reconocidos como Matadero de Madrid, ARCO 2006, PHOTOESPAÑA2012, Fundación Antonio Pérez (Cuenca), Centro Párraga (Murcia) o Centro D'art Contemporari de Castelló, Instituto Cervantes (Milán, Nápoles, Roma, Brasilia, São Paulo, Dublín y Cracovia).

#### ■ JORGE LINARES ORTIZ

Doctor en Ciencias Antropológicas por la UAM-I del Departamento de Antropología, área de Cultura Urbana. Imparte docencia e investigación en temas de Antropología Social, Sociología de la Cultura y el Arte y Política y Gestión Cultural. Es profesor e investigador titular de la Academia de Arte y Patrimonio por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha publicado “La alteridad en las relaciones interculturales en el contexto mexicano y español” en el libro *L'albero della vita*, Universidad de Florencia, Italia, 2007; “Gentrificación e ironías de la ciudad en la Alameda del centro de México” para el libro *Espacios ambivalentes y creaciones cotidianas la Ciudad de México más allá del hype y el Apocalipsis*, Ed. Metro Zones, Alemania, 2008; “Opacidad y visibilización. Prácticas de visibilización y resistencia simbólica ante la violencia de la guerra contra el narco” en la revista *Razón y Palabra*, así como “El poeta interpela” en *Brújula Ciudadana* en el contexto de la Caravana por la Paz en EUA. Recientemente ha sido conferencista en la Cátedra Palerm de Antropología UAM en 2011, y trabaja sobre la investigación Prácticas Artísticas en Conflictos Extremos.

#### ■ EDITH LÓPEZ OVALLE

Ciudad de México, 1983. Desarrolla su obra a partir del dibujo y gráfica tradicional, neográfica, gráfica digital, arte objeto, instalaciones, arte público y pintura mural, con temas relacionados con la memoria, represión, derechos humanos y movimientos sociales. En sus trabajos de investigación

se ha enfocado en los campos de arte y memoria e historia, arte y política, activismo, derechos humanos y movimientos sociales. Estudios de maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos. Licenciatura en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Ha realizado exposiciones individuales de las que destacan *Mujeres desaparecidas, violencia a la mujer ejercida desde el Estado mexicano* (2012) en la vitrina de la estación Morelos del Metro, *Mujeres desaparecidas por el Estado dentro de la “Zona Libre de Violencia”* (2010) en las vitrinas de la estación Pantitlán, *Los desaparecidos nos faltan a todos* (2009) dentro de la octava Feria de los Derechos Humanos en la CDHDF y *Transfiguraciones de un sueño* (2007) en la Galería “La Esmeralda” de la ENPEG La Esmeralda. Ha participado en más de una veintena de exposiciones colectivas.

#### ■ ERÉNDIRA MELÉNDEZ TORRES

Licenciada en Artes Visuales con estudios de maestría en Arte Urbano y de Análisis del Discurso por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Cursó (por selección) Escenografía en la TCU. Investigadora de artes desde 1990 en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha publicado diversos artículos en revistas culturales, de diseño y en catálogos artísticos, así como el libro *Germán Montalvo: revelaciones del plano* para la Colección Círculo del Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Promotora cultural, consultora para la editorial MacGraw Hill, jefa de Servicios Culturales en SEP-Morelos, directora adjunta de la Galería Frida Kahlo de la Uvid, subdirectora de Investigación del Cenidiap de 2004 a 2006, autora del proyecto Abrevian y coordinadora general en los primeros doce videos y editorial de los veinte títulos publicados, también coordinadora editorial de los libros *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana* y *Los inicios de la profesión del diseño en México*. Realizadora de dos de los videos documentales de la segun-

da temporada de Abrevian Videos; *La fábrica y Los objetos del proyecto: Imprenta Madero, fábrica de objetos para leer* a partir de dos entrevistas testimoniales, en una de las primeras en las que el maestro Vicente Rojo habla ante la cámara, (pero de perfil) y la otra a Pepe Azorín quien fuera el administrador de aquella famosa empresa. Integrante de la Academia de Fronteras, donde aborda el trabajo de diseño y nuevas propuestas de Rafael López Castro.

#### ■ MANUEL FRANCISCO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Maestro en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su desarrollo artístico abarca varias disciplinas, entre las que destacan la pintura, la gráfica, el video, la instalación y el *performance*. Ha expuesto de manera individual y colectiva en distintos recintos en el país, asimismo ha presentado instalaciones y performances en espacios públicos en ciudades como Morelia, Toluca, Guadalajara y la ciudad de México. También ha presentado propuestas performáticas en el Museo Universitario del Chopo, Museo Ex Teresa Arte Actual y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Imparte el seminario especializado en artes visuales y el seminario de tesis en la maestría en Desarrollo Educativo, línea de educación artística, de la Universidad Pedagógica Nacional en convenio con el Centro Nacional de las Artes. Es parte de la planta docente del Diplomado Interdisciplinario para la Enseñanza de las Artes en la Educación Básica, Cenart. Es profesor invitado en el área de Investigación de la docencia artística en la Escuela Superior de Artes de Yucatán y de la Universidad Autónoma de Chihuahua, en su Facultad de Artes, para impartir el curso Teorías Contemporáneas de la Educación Artística. Publicó el ensayo “Hacia un modelo integral de alfabetización visual” en el libro *Reflexiones sobre la línea de educación artística. Maestría en desarrollo educativo: Una experiencia interinstitucional*, Conaculta, 2012.

■ GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA

Investigadora del Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas del INBA. Ha impartido conferencias sobre arte mexicano e historia del muralismo en diversas instituciones y universidades. Ha publicado diversos artículos sobre ese tema en la revista *Discurso Visual* del Cenidiap y en *Crónicas* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Participó en el libro *Los murales en los centros educativos*, editado por Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como en *Escenas de la Independencia y la Revolución* publicado por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. Escribió *La ruta de Siqueiros, etapas sobre su obra mural* editado por el Conaculta/INBA. Ha realizado diversas curadurías: *Cordelia Urueta* para el Museo de Arte Moderno y *Pioneros del muralismo*, Museo Mural Diego Rivera.

■ CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ

Egresada de la UAM-X. Desde 1989 es investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes. En sus investigaciones y publicaciones trata asuntos tales como las agrupaciones artísticas en México, las relaciones entre el arte y la utopía, la significación e iconografía zapatistas, así como las manifestaciones estéticas y artísticas vinculadas con movimientos políticos y sociales. Es responsable de los fondos documentales: “Grupos de artistas visuales de los 70” y “Arte y movimientos sociales”. Se desempeñó como investigadora en la productora independiente Arte, Música y Video. Ha publicado artículos y ensayos como *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos, Autonomía zapatista. Otro mundo es posible* (texto de Cristina Híjar y fotografías por Juan E. García), *Rastros coloridos de rebeldía. Murales zapatistas* (Abrevian Videos) y *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana*.

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Rafael Tovar y de Teresa  
*Presidente*

Saúl Juárez Vega  
*Secretario Cultural y Artístico*

Francisco Cornejo Rodríguez  
*Secretario Ejecutivo*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

María Cristina García Cepeda  
*Directora general*

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez  
*Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas*

Carlos Guevara Meza  
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*

Roberto Perea Cortés  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*



---

*Inventar el futuro. Construcción política y acción cultural.*  
*Memoria del V Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*  
se terminó de imprimir en septiembre de 2014 en los talleres de  
Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),  
San Lorenzo núm. 244, col. Paraje San Juan, Iztapalapa, México, D. F.  
El tiraje consta de 300 ejemplares.

**E**n estas páginas se recoge la memoria de la quinta edición del Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, que con el tema “Inventar el futuro. Construcción política y acción cultural” se realizó en octubre de 2013 en la sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes, en la ciudad México.

Organizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, incluyó una conferencia magistral y 36 ponencias distribuidas en ocho mesas de trabajo: 1) construcciones críticas, 2) futuros soñados, 3) tácticas territoriales, 4) estrategias subversivas, 5) artífices del tiempo, 6) coordenadas y dilemas, 7) desobedientes e institucionales y 8) activismo en tiempo real.

No se trata de defender un futuro promisorio que podemos esperar cómodamente sentados en la repetición de nuestras prácticas reproductoras, soñando simplemente, sino de inventar un futuro y proponerlo para comenzar el ineludible trabajo de construir un nosotros amplio e incluyente.